T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ



PİYANO İÇİN YAZILMIŞ ESERLERİN SESLENDİRİLMESİNDE PEDAL KULLANIMININ İNCELENMESİ

GÜLNARA TARKUM

TEZ DANIŞMANI
YRD. DOÇ. IŞIL DAĞLAR

EDİRNE 2011

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PİYANO SANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

GÜLNARA TARKUM tarafından hazırlanan **"PİYANO İÇİN YAZILMIŞ ESERLERİN SESLENDİRİLİMESİNDE PEDAL KULLANIMININ İNCELENMESİ"** konulu SANATTA YETERLİK Tezinin sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin 29. maddesi uyarınca 28.11.2011 Pazartesi günü saat 14:00'te yapılmış olup, tezin Kabul edilmesine ..... OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Süleyman Sırrı GÜNER	Kabul edilmesine	
Doç. Aminbay SAPAYEV	Kabul edilmesine	
Yrd. Doç. Işıl DAĞLAR (Danışman)	Kabul edilmesine	
Yrd. Doç. Dr. Bülent HALVAŞİ	Kabul edilmesine	
Yrd. Doç. Akın ARABOĞLU	Kabul edilmesine	

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında " Kabul edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	**419590**
Yazar Adı / Soyadı	Gülnara TARKUM
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 99919014260
Telefon / Cep Telefonu	05554314560
e-Posta	gulnaratarkum@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Piyano İçin Yazılmış Eserlerin Seslendirilmesinde Pedal Kullanımının
Tezin Tercümesi	An Analysis of Pedal Use in Playing Pieces Composed for Piano
Konu Başlıkları	
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	
Anabilim Dalı	Müzik Anasanat Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Piyano Sanat Dalı
Tez Türü	Sanatta Yeterlilik
Yılı	2011
Sayfa	124
Tez Danışmanları	Yrd. Doç. Işıl DAĞLAR
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	Piyano=Piano Pedal=Pedal İcra=Performance Ustalık=Mastery Parmak=Finger
Yayımlama İzni	Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum Ertelenmesini istiyorum [3 Yıl]

b. Tezimin Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi tarafından çoğaltılması veya yayımının **21.12.2014** tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezimle ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.
NOT: (Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.)

22.12.2011

İmza:.....

Yazdır

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında danışmanlığımı yapan Yrd. Doç. Işıl Dağlar'a, yardımlarından dolayı Doç. Dr. Erol Tarkum'a, İngilizce metinlerin çevrilmesindeki katkıları için Trakya Üniversitesi çeviri bürosunda görev yapan İngilizce öğretim elemanlarına, Gülden İrem Kazel'e ve Elif Taş İnanır'a teşekkür ederim.

Tezin Adı: Piyano İçin Yazılmış Eserlerin Seslendirilmesinde Pedal Kullanımının İncelenmesi

Hazırlayan: Gülnara TARKUM

ÖZET

Piyano pedalları, tarihsel süreç içerisinde çeşitli aşamalardan geçerek sağ, sol ve orta pedal olmak üzere piyanodaki yerini almış, yine bu süreç içerisinde çeşitli pedal işaretleme yöntemleri ortaya çıkmıştır.

Piyano pedallarının kullanımı piyano eserlerinin icrasının niteliği üzerinde rol oynayan en önemli faktörlerden biri olarak çeşitli işlevler görmektedir. Pedal kullanımı bu işlevler açısından armonik pedal, ritmik pedal, birleştirici pedal veya legato pedalı, ayırıcı pedal, parmak pedal, zorunlu veya romantik pedal ve renk pedalı olarak gruplanabilir. Sağ pedalın kullanıldığı pedal kullanma yöntemleri; pedala basılma zamanı, pedal derinliği, pedal kullanma süresi, pedalın bırakılma zamanı ve kullanılan ses alanları açısından farklılıklar göstermektedir.

Pedal kullanımı eserin bestecisine ve ait olduğu döneme göre değişik özellikler sergileyebilmekte, pedal kullanma tekniği ve eserin niteliğine uygun bir pedal kullanımı icra üzerinde belirleyici etkileri olan bir unsur olmaktadır.

Müzik tarihindeki önemli piyanist ve bestecilerin pedala ilişkin açıklamaları da pedalın önemini ortaya koymaktadır. Pedal kullanma becerisi piyanistlerin ustalık düzeyini belirleyen önemli faktörler arasında yer almakta, icranın gerçekleştiği ortamın boyutları ve özellikleri de pedal kullanımını etkilemektedir.

Anahtar sözcükler: Piyano, Pedal, İcra, Ustalık, Parmak

Name of Thesis: An Analysis of Pedal Use in Playing Pieces Composed for Piano

Prepared by: Gülnara TARKUM

ABSTRACT

Piano pedals have taken their places on pianos as right, left and middle pedal, having gone through a number of stages and in this period, various pedal marking methods have emerged. The use of piano pedals have numerous function as one of the most important factors which play role in the quality of the performing of pieces composed for piano. In terms of these functions, pedalling can be grouped as harmonic pedal, rhythmic pedal, connective pedal or legato pedal, separator pedal, finger pedal, compulsory or romantic pedal and colour pedal. Pedalling methods in which right pedal is used show difference in terms of pedalling time, pedal depth, duration of pedalling, pedal leaving time and registers. Pedalling can have different features depending on the composer of the piece and periods it belongs to. Moreover pedalling technique and the use of pedalling suitable to the quality of the piece are determining factors in the performance. The words of notable pianists and composers in the history of music reveal the importance of pedals. Pedalling skill is among the important factors determining the mastery level of pianists also the size and features of the environment where performance takes place effects pedalling.

Keywords: Piano, Pedal, Performance, Mastery, Finger

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR i
ÖZET ii
ABSTRACT iii
İÇİNDEKİLER iv
ÖRNEKLER LİSTESİ vii
RESİMLER LİSTESİ xii

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem 3
1.2. Alt Problemler 3
1.3. Amaçlar 4
1.4. Önem 4
1.5. Sayıltılar 4
1.6. Sınırlılıklar 4
1.7. Tanımlar 4

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli 7
2.2. Evren ve Örneklem 7
2.3. Verilerin Toplanması 7
2.4. Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması 7

BÖLÜM III

BULGULAR ve YORUM

3.1. Piyano ve Pedallarının Tarihsel Gelişim Süreci 8

3.2. Piyano Pedallarının Özellikleri 16
3.2.1. Sağ Pedal 16
3.2.2. Sol Pedal 17
3.2.3. Orta Pedal 19
3.4. Piyano Pedallarının İşlevleri 21
3.4.1. Armoni Açısından İşlevi (Armonik Pedal) 22
3.4.2. Ritim Açısından İşlevi (Ritmik Pedal) 23
3.4.3. Birleştirme Açısından İşlevi (Birleştirici Pedal Veya Legato Pedalı) 24
3.4.4. Ayırma Açısından İşlevi (Ayırıcı Pedal) 25
3.4.5. Müzikal Yapı Açısından İşlevi (Romantik Pedal) 27
3.4.6. Ses Rengi Açısından İşlevi (Renk Pedalı) 27
3.4.7. Pedal Yerine Parmak Kullanımının İşlevi (Parmak Pedal) 29
3.5. Pedal Kullanma Tekniği 29
3.6. Sağ Pedal İşaretleme Yöntemleri 31
3.7. Sağ Pedal Kullanma Yöntemleri 39
3.7.1. Pedala Basılma Zamanı Açısından Pedal Kullanma Yöntemleri 40
3.7.1.1.Öncü Pedal 40
3.7.1.2. Direkt Pedal 42
3.7.1.3. Senkop Pedal 46
3.8. Derinlik Açısından Pedal Kullanma Yöntemleri 49
3.9. Süre Açısından Pedal Kullanma Yöntemleri 52
3.10. Pedal Kullanımının Zamanlanması Açısından Pedal Kullanma Yöntemleri 53
3.11. Ses Alanları Açısından Pedal Kullanımı 54
3.12. Pedallı ve Pedalsız Sesler 56
3.13. İkili Aralıklarda Pedal Kullanımı 57
3.14. Müzik Tarihindeki Dönemler Açısından Pedal Kullanımı 59
3.14.1. Barok Dönem Piyano (Klavye) Yapıtlarındaki Pedal Kullanımı 59
3.14.2. Klasik Dönem Piyano Yapıtlarındaki Pedal Kullanımı 64
3.14.2.1. Ludwig van Beethoven'in Piyano Yapıtlarındaki Pedal Kullanımı 69
3.14.3. Romantik Dönem Piyano Yapıtlarındaki Pedal Kullanımı 73
3.14.4. Çağdaş Dönem Piyano Yapıtlarındaki Pedal Kullanımı 91

BÖLÜM IV

SONUÇ VE ÖNERİLER 106
KAYNAKLAR 108

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: L.V. Beethoven, Sonat, Op.106, 3.bölüm 14
Örnek 2: L.V. Beethoven, Sonat, Op.106, 3.bölüm 19
Örnek 3: L.V. Beethoven, Sonat, Op.109, 1.bölüm 19
Örnek 4: L.V. Beethoven, Sonat, Op.31, No.2, 2.bölüm 20
Örnek 5: L. Lukomski, "Çıngıraklar" 22
Örnek 6: Ş.Taktakişvili, "Teselli" 22
Örnek 7: F.Chopin, Ballade, Op.23 23
Örnek 8: P.İ. Çaykovski, Mazurka, Op.40, No.5 23
Örnek 9: M. Partshaladze, "Dans" 24
Örnek 10: L.V. Beethoven, Sonat, Op.26, 1.bölüm 24
Örnek 11: F. Chopin, Etüd, Op.25, No.1 24
Örnek 12: F. Chopin, Polonez, Op.40, No.3 25
Örnek 13: L.V. Beethoven, Sonat, Op.2, No.3 25
Örnek 14: F. Chopin, Vals, Op.64, No.2 26
Örnek 15: F. Chopin, Scherzo, Op.31, No.2 27
Örnek 16: L.V. Beethoven, Sonat, Op.27, No.2, 1.bölüm 28
Örnek 17: F. Liszt, Noctürne, No.3, "Liebestraum" 28
Örnek 18: F. Chopin, Noctürne, Op.48, No.2 29
Örnek 19: Breitkopf 'un pedal işaretlemeleri 32
Örnek 20: J.S.Bach, "Eşit Düzenli Klavye" 1. Kitap, Prelüd mi bemol minör 33
Örnek 21: J.S. Bach, Fransız Süiti, Sarabande, si minör 33
Örnek 22: Buhovtsev'in Anton Rubinstein'ın pedal kullanımını işaretlemek için geliştirdiği çizgisel yöntem 34
Örnek 23: Helman'ın çizgisel pedal işaretlemeleri 34
Örnek 24: A. Arenski, Prelüd, Op.19, No.2 34
Örnek 25: Aşamalı olarak bırakılan pedal 35
Örnek 26: P. İ. Çaykovski, Op.37, No.12, " Mevsimler-Aralık" 35
Örnek 27: Aşamalı olarak basılan ve aşamalı olarak bırakılan pedal 35
Örnek 28: F. Chopin, Vals, Op.64, No.3 35
Örnek 29: Helman'ın senkop pedal işaretlemeleri 36
Örnek 30: L.V. Beethoven, Sonat, Op.7, 2. bölüm 36

Örnek 31: Kısmi pedal değişimi işaretleri 36
Örnek 32: F. Liszt, Rapsodi, No.5 36
Örnek 33: Tremolo pedal işaretleri 37
Örnek 34: E. Grieg, Noctürne, Op.54 37
Örnek 35: R. Schumann "Çocuk Sonatı" , Op.118, No.1, 1.bölüm 37
Örnek 36: F. Chopin, Prelüd, Op.28, No.20 38
Örnek 37: F. Chopin, Scherzo, Op.31, No.2 39
Örnek 38: L.V. Beethoven, Sonat, Op.31, No.2, 1.bölüm 40
Örnek 39: S. Rachmaninov, Prelüd, Sol majör, Op.32, No:5 41
Örnek 40: F. Chopin, Scherzo, Op.31, No.2 41
Örnek 41: L.V. Beethoven, Sonat, Op.13, 1.bölüm 42
Örnek 42: L.V. Beethoven, Sonat, Op.14, No.1, 1. bölüm 43
Örnek 43: S. Maykapar, "Ormandaki Atlı" 43
Örnek 44: M. Ravel, "7 Soylu ve Sentimental Vals", No.1 43
Örnek 45: P.İ. Çaykovski, Op.37, No.6 , "Mevsimler - Haziran" 44
Örnek 46: N. Koçetov, "Doğu Eskizi" 44
Örnek 47: R. Schumann, Fantezi, Op.17, 2.bölüm 45
Örnek 48: L.V. Beethoven, Sonat, Op.90, 1.bölüm 45
Örnek 49: S. Maykapar, "Polka" 45
Örnek 50: T. Kuliyev, "Dans" 46
Örnek 51: B. Bartok , " Scherzando" 46
Örnek 52: P.İ. Çaykovski, Op.37, No.1 "Mevsimler - Ocak" 46
Örnek 53: F. Chopin, Prelüd, Op.28, No.20 47
Örnek 54: F. Liszt, Noctürne, No.3 "Liebestraum" 47
Örnek 55: F. Chopin, Scherzo, Op.31, No.2 48
Örnek 56: L.V. Beethoven, Sonat, Op.90, 1.bölüm 48
Örnek 57: S. Rachmaninov, Prelüd, Op.32, No.10 50
Örnek 58: M. Moşkovski, Etüd, Op.72, No.6 51
Örnek 59: L.V. Beethoven, Sonat, Op.31, No.2, 1.bölüm: 52
Örnek 60: E. Grieg, Noctürne, Op.54 53
Örnek 61: F. Chopin, Ballade, Op.23 54
Örnek 62 F. Schubert, Impromtu, Op.90 55
Örnek 63: F. Chopin, Sonat, Op.58 56

Örnek 64: L. Beethoven, Sonat, Op.31, No.2, 2.bölüm 57
Örnek 65: F.Chopin, Polonez, Op.44 58
Örnek 66: F. Chopin, Etüd, Op.10, No.12 58
Örnek 67: F. Liszt, Macar Rapsodisi, No.5 58
Örnek 68: L.V. Beethoven, Sonat, Op.31, No.2, 1. bölüm 59
Örnek 69: J.S. Bach, 3 Sesli Invention, No.2 61
Örnek 70: J.S. Bach, Füg, do majör, "Eşit Düzenli Klavye" 1.Kitap 61
Örnek 71: J.S. Bach, Füg, Sol minör, "Eşit Düzenli Klavye" 1.Kitap 62
Örnek 72: J.S. Bach, Prelüd do minör, "Eşit Düzenli Klavye" 1.Kitap 62
Örnek 73: J.S. Bach, Prelüd, do majör, "Eşit Düzenli Klavye" 1.Kitap 63
Örnek 74: J.S. Bach, Prelüd, do majör, "Eşit Düzenli Klavye" 1.Kitap 63
Örnek 75: J.S. Bach, Prelüd, mi bemol minör, "Eşit Düzenli Klavye" 1.Kitap 63
Örnek 76: J.Field, Sonat, Op.1 64
Örnek 77: J. Haydn, Sonat, 1.bölüm, re majör 66
Örnek 78: J. Haydn, Sonat, 1.bölüm, re majör 66
Örnek 79: W.A. Mozart, Sonat, K.No.283, 1.bölüm 67
Örnek 80: W.A. Mozart, Sonat, K.No283, 1.bölüm 67
Örnek 81: W.A. Mozart, Sonat, K.No.309, 1.bölüm 67
Örnek 82: W.A. Mozart, Sonat, K.No.332, 2.bölüm 68
Örnek 83: J. Haydn, Sonat, 2.bölüm, re majör 68
Örnek 84: W.A. Mozart, Sonat, K.No.333, 2.bölüm 69
Örnek 85: L.V. Beethoven, Sonat, Op.26, 3.bölüm 70
Örnek 86: LV. Beethoven, Sonat, Op.27, No.2, 1.bölüm 71
Örnek 87: L.V. Beethoven, Sonat, Op.7, 1.bölüm 71
Örnek 88: L.V. Beethoven, Sonat, Op.31, No.2, 1.bölüm 72
Örnek 89: L.V. Beethoven, Sonat, Op.31, No.2, 1.bölüm 73
Örnek 90: L.V. Beethoven, Sonat, Op.53, 3.bölüm 73
Örnek 91: L.V. Beethoven, Sonat, Op.53, 3.bölüm 74
Örnek 92: L.V. Beethoven, Sonat, Op.106, 3.bölüm 75
Örnek 93: L.V. Beethoven, Sonat, Op.101, 3.bölüm 76
Örnek 94: L.V. Beethoven, Sonat, Op.101, 3.bölüm 76
Örnek 95: L.V. Beethoven, Sonat, Op.106, 3.bölüm 77
Örnek 96: L.V. Beethoven, Sonat, Op.106, 3.bölüm 77

Örnek 97: F.Schubert, Impromptu, Op.90 78
Örnek 98: F.Mendelssohn, "Sözsüz Şarkılar", Op.30, No.1 79
Örnek 99: R.Schumann, Fantasie, Op.17, 3. bölüm 80
Örnek 100: R.Schumann, Op.2 , "Papillons" 81
Örnek 101: J. Brahms, Intermezzo, Op.117, No.3 82
Örnek 102: F.Liszt, Macar Rapsodisi, No.2 83
Örnek 103: F.Liszt, Macar Rapsodisi, No.1 83
Örnek 104: F.Liszt, Piyano Konçertosu, No.1, 1.bölüm 84
Örnek 105: F. Chopin, Noctürne, Op.27, No.2 85
Örnek 106: F. Chopin, Scherzo, Op.31 85
Örnek 107: F. Chopin, Prelüd, Op.28, No.17 86
Örnek 108: F. Chopin, Etüt, Op.25, No.1 86
Örnek 109: F. Chopin, Polonez, Op.40, No.1 87
Örnek 110: F. Liszt, Macar Rapsodisi, No.5 88
Örnek 111: J. Brahms Intermezzo, Op.118, No.2 88
Örnek 112: F. Liszt, Macar Rapsodisi, No.6 89
Örnek 113: F. Liszt Macar Rapsodisi, No.3 90
Örnek 114: F. Chopin, Etüd, Op.25, No.1 90
Örnek 115:C. Debussy, "Estampes" - "Soirée dans Grenade" 92
Örnek 116: C. Debussy, Prelüdler, 2.Kitap, No.12 92
Örnek 117: C. Debussy, Prelüdler, 1.Kitap, No.10 93
Örnek 118: C. Debussy, "Çocuk Köşesi - Golliwogg's Cake Walk" 93
Örnek 119: Satie,"Gnossiena",No:3 94
Örnek 120: F. Poulenc ,"Promenades"- "Uçakta" 94
Örnek 121: O. Messiaen,"Visions de l'amen" 95
Örnek 122: P. Hindemith, Sonat, No:3, 1.Bölüm, (in B) 96
Örnek 123: S. Prokofyev, Marş 96
Örnek 124: A. Jolivet , "Mana" - "Bali Prensesi" 97
Örnek 125: A. Jolivet , "Mana" - "Palyaço" 98
Örnek 126: A. Copland, "Mexico Salonu" 98
Örnek 127: A. Jolivet, "Mana" - "Keçi" 99
Örnek 128:A. A. Saygun, Sonatin, Op.15, 3.bölüm (Horon) 99
Örnek 129: A. Jolivet, "Mana" - "Palyaço" 100

Örnek 130: C. Debussy, "Çocuk Köşesi" - "Serenade of the doll" 100
Örnek 131: F. Amirov, Prelüd, No.1 101
Örnek 132: C. Debussy, "Çocuk Köşesi" - "Serenade of the doll" 102
Örnek 133: C. Debussy "Çocuk Köşesi" - Jumbo"s Lullabi" 102
Örnek 134: A. Schönberg ,Op.11, No.3 103
Örnek 135:P. Boulez, "Structures" I 104
Örnek 136:M. de Falla "Noches en los jardines de Espana" 105
Örnek 137:A. A. Saygun, Sonatin, Op.15, 3.bölüm (Horon) 105

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Klavikord (17. yüzyıl) 8
Resim 2: Pedal klavyeli klavikord 9
Resim 3: Hans Ruckers ustanın yaptığı bir klavsen (16.yüzyıl) 10
Resim 4: İtalyan usulü fortepiano (18. yüzyıl) 13
Resim 5: Haydn'a ait bir piyano 65

BÖLÜM I

GİRİŞ

Piyanoda bir müzik eserinin seslendirilmesinde pedal kullanımı; eserin ait olduğu dönem, bestecinin müzik anlayışı ve piyano tekniği ile ilişkilidir.

Piyanoda üç pedal bulunmaktadır: sağ, sol ve orta pedal. Sağ pedal eserin tını renginin, armonik yapısının ve müzikal dokusunun tüm öğelerinin uyumlu bir orantı ve bütünlük içerisinde ortaya konulabilmesinde önemli bir işleve sahiptir.

Sağ pedala basıldığında piyanonun keçe düzeneği kalkmakta ve bunun sonucunda serbest kalan teller daha uzun bir süre titreşmektedirler. Bu titreşim sonucunda oluşan doğuşkanlar piyanonun tınısını zenginleştirmektedir. Sol pedal bir çeşit sürdin işlevi görmekte, bu pedal ile daha hafif bir tını ve daha farklı bir ses rengi elde edilebilmektedir. Orta pedal ise seslerin seçilerek uzatılabilmesini sağlamaktadır.

Eserlerin ait olduğu dönemin stiline uygun bir biçimde seslendirilmesinde etkin bir rol oynayan pedal, Barok döneme ait polifonik eserlerde seslerin uzatılması ve legatonun elde edilmesi için kullanılabilmektedir. Klasik döneme ait olan eserlerde ise pedal sadece armonik değil, melodik çizgideki yapı üzerinde de etkili olmakta, melodik çizgiyi belirginleştirmekte ve eşliğin netliğini sağlamaktadır[1].

Pedal 19.yy.dan itibaren bestecilerin sanatsal anlayışlarının ayrılmaz bir parçasını oluşturmuş, bu dönemden itibaren piyano eserlerinin türü ve özelliğine bağlı olmak üzere giderek genişleyen bir kullanım alanına sahip olmaya başlamıştır.

Diğer taraftan, pedal kullanımı piyano eserlerinin seslendirilmesinde müzikaliteyi doğrudan etkileyen önemli bir faktördür. Dolayısıyla pedal kullanımının niteliği eserin ifade edilmesinde önemli bir araç olmaktadır. Bu açıdan piyano için yazılmış bir eserin tam anlamıyla ifade edebilmesi için piyano tekniğinin temel kurallarına ve eserin özüne uygun bir pedal kullanımının gerçekleştirilmesi gerekir.

F. Busoni, "Piyanoya Değer Verelim" isimli makalesinde şöyle demektedir: "Onun kusurları belirgin, güçlü ve tartışılmazdır. Uzamayan bir ses ile acımasız ve katı bir biçimde bölümlenmeyle elde edilmiş değiştirilemez yarım sesler. Fakat onun artıları birer küçük mucizedir. Tek bir kişi bir bütün üzerinde hâkimiyet kurabilmektedir... Piyano,

---

[1] Вълчанова,В., (1984): ***Методика на Обучението по Пиано,*** Издательство Музика, София: с.194.

kullanılmakta olan en pes sesten en tizlere kadar tüm seslere sahiptir... ve piyanoda, bir tek ona özgü olan bir şey bulunmaktadır ki; bu da, yeri doldurulamayan bir araç, göklerin yansıması ve ay ışığının bir ışını olan pedaldır"[2].

Büyük piyanistlerin birçoğu pedala verdikleri önemin altını çizmekte, piyanist ve pedagog Henrih Neuhauz şöyle demektedir: "Piyanonun diğer özellik ve nitelikleri yanında pedal piyanonun çok önemli bir özelliği ve niteliğidir"[3].

Piyanist ve pedagog Natalya Golubovskaya ise şöyle demektedir: "Pedal piyanonun kuruluğuna karşı bir savaş vermektedir"[4].

İ. Biret pedalın sunduğu olanaklardan aslında yeterince yararlanamamış olduğumuzu kaydetmekte ve Rachmaninov'un bir röportajında, pedal kullanmanın önemini şu sözleriyle vurguladığını belirtmektedir: "Pedal kullanma sanatını ömür boyu çalışmak gerekir. Piyano eğitiminin en üst derecede en çetin dalıdır bu. Pedal kullanma konusunda ortaya konan kurallara kesinlikle uyulmalı, bu kurallar muhteşem sonuçlar elde etme olanağını verir insana"[5].

Pedal kullanma becerisi, piyanistlerin ustalık düzeylerini belirleyen önemli faktörlerden biridir ve büyük piyanistleri diğerlerinden farklı kılan bir niteliktir. Bu nedenle pedal eğitimine piyano eğitiminin daha ilk aşamasında başlanması gerekir.

"Pedal kullanma öğreniminin en başından itibaren, öğrenciyi "kirli" pedal kullanımına olumsuz bir tepki vermesi için eğitmek gerekir"[6].

Piyano eserleri çalışırken bu eserlerin icrasında gerek teknik, gerekse müzikalite açısından iyi bir performans elde edilmesi için büyük bir çaba harcanmaktadır. Fakat yapıtlardaki pedal kullanımına gereken titizliğin gösterilmediği ve yapıta uygun bir pedal kullanımının bulunması için yeterli incelemenin yapılmadığı durumlarda, icra edilen yapıtlar hem müzikalite, hem de stil açısından olumsuz etkilenmektedir. Böyle durumlarda ya rastgele ya da bir alışkanlık olarak her ölçü başında, müzikteki cümlelemeye bakılmaksızın pedala basılması söz konusu olabilir.

Piyanist ve pedagog Andrey Stoyanov yanlış pedal kullanımının getirdiği olumsuzlukları şöyle anlatmaktadır: "Pedalın beceriksizce kullanımı yüzünden, birbiriyle

---

[2] Баренбойм, Л., (1973): ***Путь к Музицированию,*** Издательство Советский Композитор, Москва: с.53.

[3] Нейгауз,Г., (1988): ***Об Искусстве Фортепианной Игры,*** Издательство Музыка,. Издание пятое, Москва: с.136.

[4] Голубовская,Н., (1967): ***Искусство Педализации,*** Издательство Музыка, Москва- Ленинград: с.6.

[5] D. Xardel, (2007): ***Dünya Sahnelerinde Bir Türk Piyanisti-İdil Biret,*** Can Yayınları, İstanbul: s.144.

[6] Алексеев,А., (1957): ***Работа над Музыкальным Произведением с Учениками Школы и Училища***, Музгиз, Москва: с.69.

hiç bir ortak yanı olmayan armoniler karışmaktadırlar. Aynı sebepten dolayı, bağlı olması gereken akorlar bağlanamamakta, pasajlar "yuvarlanmakta", suslar yok edilmekte, müzik cümlelerinin hatları silinmektedir. Piyanistler sıkça, yapıtın stil ve karakterinin izin vermediği durumlarda da pedal kullanmaktadırlar. Tüm bu ve diğer yanlışlıklar pedal belirsizliklerine karşı olan duyarsızlığın ve pedal kullanma sanatındaki deneyimsizliğin bir göstergesidir"[7].

"Bir eseri çalışmaya başlamadan önce bu eserle bir bütün olarak tanışmalı, başından sonuna kadar çalarak eserin karakteri ve biçimiyle ilgili bir fikir edinilmelidir"[8].

Daha sonra parmak numaraları, nüanslar saptanabilir ve yapıtın ana fikrine uygun bir pedal kullanma taslağı çıkarılabilir. Ancak öncelikle pedal kullanımı konusunda bilgilenmek için çaba gösterilmesi doğru olur. Zaman içinde pedal kullanma konusunda belli bir deneyim kazanıldıktan sonra daha ayrıntılı pedal kullanma taslakları oluşturulabilir.

F. Chopin şöyle demektedir: "pedalın doğru kullanımı, ancak tüm yaşam boyunca öğrenilebilecek bir uygulamadır"[9].

1.1. Problem

Piyano için yazılmış eserlerin seslendirilmesinde pedal kullanımı icranın niteliği üzerinde belirleyici etkiye sahip olan önemli faktörlerden biridir. Bu nedenle pedal kullanımı açısından yeterli bir bilinç düzeyine ulaşılması gerekir. Aksi takdirde, piyano pedallarının uygun olmayan kullanımları gerçekleştirilen icranın kalitesini olumsuz yönde etkilemektedir.

1.2. Alt Problemler

1. Piyano pedallarının tarihsel gelişim sürecinin pedal kullanımı üzerinde nasıl bir etkisi olmuştur?

2. Sağ pedal işaretleme yöntemleri nelerdir?

3. Piyano pedallarının özellikleri pedal kullanımını nasıl etkilemektedir?

4. Pedalın eserlerin seslendirilmesindeki işlevleri nelerdir?

---

[7] Стоянов,А., (1958): ***Искусство Пианиста,*** Перевод с болгарского С.Хентовой, Государсвенное Музыкальное Издательство, Москва: с.86,87.

[8] Коган,Г., (1963): ***Работа Пианиста,*** Издательство Музгиз, Москва: с.6.

[9] B. Gültek, (2007): ***Piyano-Bir Çalgının Biyografisi,*** Epilog, Ankara: s.296.

5. Ses alanlarındaki farklılıklarının pedal kullanımı üzerindeki etkileri nelerdir?
6. Pedallı ve pedalsız seslerin piyanodaki icra üzerinde nasıl bir etkisi vardır?
7. İkili aralıklardaki pedal kullanma özellikleri nelerdir?
8. Müzik tarihindeki dönemler açısından pedal kullanma özellikleri nelerdir?

1.3. Amaçlar

Bu araştırmada, piyano için yazılmış eserlerin seslendirilmesinde daha bilinçli bir şekilde pedal kullanımının sağlanabilmesi amaçlanmıştır.

1.4. Önem

Bu araştırma, piyano pedallarının kullanımı piyano eserlerinin seslendirilmesinde rol oynayan en önemli ve belirleyici faktörlerden biri olduğundan önem taşımaktadır.

1.5. Sayıltılar

1.Seslendirilen piyano eserinin niteliğine uygun bir biçimde pedal kullanılmadığında, performansın başarısı açısından yeterli bir icra gerçekleştirilemez.

2.Pedal kullanımı, piyano eserlerinin tam anlamıyla seslendirilebilmesinde belirleyici faktörlerden biridir.

1.6. Sınırlılıklar

Bu araştırma piyano pedallarının kullanımı ile sınırlandırılmıştır.

1.7. Tanımlar

Armonik pedal: Aynı akor veya aynı armoniye ait olan seslerin bağlı çalınabilmesi için kullanılan pedal. Sıkça gürlük için de kullanılmaktadır[10].

Cantabile: Şarkı söyler gibi duygulu ve içten yorumlama[11].

Dodekafoni:1920'li yıllarda A. Schönberg'in geliştirdiği, sesler arasındaki modaliteyi yadsıyan ve bu anlamda kromatik gamdaki 12 tonun tamamen eşit olduğunu

---

[10] Стоянов,А., (1958): ***Искусство Пианиста,*** Перевод с болгарского С.Хентовой, Государсвенное Музыкальное Издательство, Москва: с.88,89.
[11] M. Kaygısız, (2004): ***Müzik Tarihi***, Kaynak Yayınları, 2. Basım, İstanbul: s.338.

savunan bir besteleme yöntemidir[12]. Bir gam içindeki yarım ses aralıklı 12 sesin de özgürce seçilip kullanıldığı teknikle bestelenen müzik[13].

Elegia: Eleji, mersiye, ağıt, çalgı için yazılmış şarkı formunda eser[14].

Envansiyon : Kontrpuanla ya da imitasyon ile geliştirilen kısa enstrumantal parça[15].

Kontrpuan: Yatay çokseslilik[16]. "Nokta noktaya karşı" anlamına gelen (kontrapunktus), melodiye karşı özgürce yürütülen birden çok karşı partiyi tanımlar[17].

Parmak pedal (fingerpedal): Parmakların pedal yerine kullanılarak istenilen sesleri tutması[18].

Punteado: Gitarda, sağ elin parmak uçlarını kullanma (mızrap yerine) tekniği.[19] İspanya'da önce barok gitar, sonra da flamenko gitarda telleri sağ el parmaklarıyla tek tek çalış tarzı[20].

Rapsodi: Halk müziğinden esinlenen çalgı müziği[21].

Ritmik pedal: Ritim açısından önemli olan seslerin belirginleştirilmesi için kullanılan pedal[22].

Orgelpunkt: (Pedal), uzayıcı kalın ses orgda ayak klavyesiyle çalındığından adını oradan almıştır[23]. Uzunca tutulan veya defalarca tekrarlanan bir bas ses veya bir akor[24].

Pedal Klavikordu:1460 yılında Prag'da Paulinirus'un,1511 yılında Almanya'da Virdung'un geliştirdiği ve organistlerin 18.yy.a kadar pratik yapmakta kullandıkları org benzeri pedalları içeren dört oktavlık klavikord[25].

Pedal Klavyesi: Orgda ana görevi önceleri borulara hava göndermek olan ve 3-5 ses çıkarabilen pedal, sonradan 2,5 oktav içinde tam-yarım sesleri çıkarabilmiş, sonunda

---

[12]Келдыш.Г.,(1959): ***Энциклопедический Музыкальный Словарь,*** Большая Советская Энциклопедия, Москва: с.74.
[13] İ. Aktüze, (2004): ***Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü***, Pan Yayıncılık, Genişletilmiş Basım, İstanbul, s.401.
[14] Kaygısız, 2004: 339.
[15] Aktüze, 2004:258.
[16] Kaygısız, 2004:340.
[17] Aktüze, 2004:301.
[18] Стоянов,1958:98.
[19] Sözer, V., (1996): ***Müzik-Ansiklopedik Sözlük,*** 4. Basım, Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul: s.565.
[20] Aktüze, 2004:458.
[21] F. Çalışır, (Tarihsiz): ***Müzik Dili Sözlüğü***, Yeni Dağarcık Yayınları, Ankara: s.115.
[22] Стоянов,1958:95.
[23] N. Cangal, (2004): ***Müzik Formları***, Arkadaş Yayınevi, Ankara: s.205.
[24] Булучевский, Ю. и Фомин,В.,(1989): ***Краткий Музыкальный Словарь,*** Издательство Музыка, Издание девятое, Ленинград: с.210.
[25] Aktüze, 2004:423,424.

ayaklar için bir klavye-pedal (Alm. Füssenklaviatur) olan düzenekte küçük pedal (pedalye) sayısı 32'ye kadar artmıştır[26].

Polka: 2/4 ölçüde canlı Bohem halk dansıdır[27].

[26] Aktüze, 2004:423.
[27] N. Mehdiyeva, (2008): ***Konser Klavuzu***, Bilkent Üniversitesi, Ankara: s.322.

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

"İlişkilerin, etkinliklerin, durumların ya da materyallerin niteliğinin incelendiği çalışmalara nitel araştırmalar denir. Nicel araştırmalarda veriler sayısal değerlere indirgenir. Nitel araştırmalarda betimlemelerin sözel ifadelerle yapılması tercih edilir"[28].

"Betimleme, olayları, obje ve problemleri anlama ve anlatmada ilk aşamayı oluşturur. Bilimsel etkinlikler olayların betimlenmesiyle başlar. Bu sayede onları iyi anlayabilme, gruplayabilme olanağı sağlanır ve aralarındaki ilişkiler saptanmış olur"[29].

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden kaynak tarama yöntemi ve betimsel yöntem kullanılmıştır. Araştırma sürecinde ulaşılabilen süreli ve süresiz kaynaklar taranarak konuyla ilgili verilere ulaşılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni piyano için yazılmış eserler, örneklemini ise pedal kullanımı açısından incelenmek üzere, amaçsal örnekleme yöntemleri içerisinde yer alan tabakalı amaçsal örnekleme ve tipik örnekleme yoluyla seçilmiş Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş dönemlere ait piyano eserleri oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmadaki veriler, kaynak taraması ve betimsel tarama yoluyla süreli ve süresiz ulaşılabilen kaynaklardan elde edilmiştir.

2.4. Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması

Bu araştırmadaki veriler, nitel araştırma yöntemlerinden betimleme yöntemi kullanılarak çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

---

[28] Ş. Büyüköztürk ve Diğerleri, (2009): ***Bilimsel Araştırma Yöntemleri***, Pegem akademi, 4. Baskı, Ankara: s. 288.

[29] S. Kaptan, (1995): ***Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri***, Tekışık Web Ofset Tesisleri, Ankara: s.59.

BÖLÜM III

BULGULAR ve YORUM

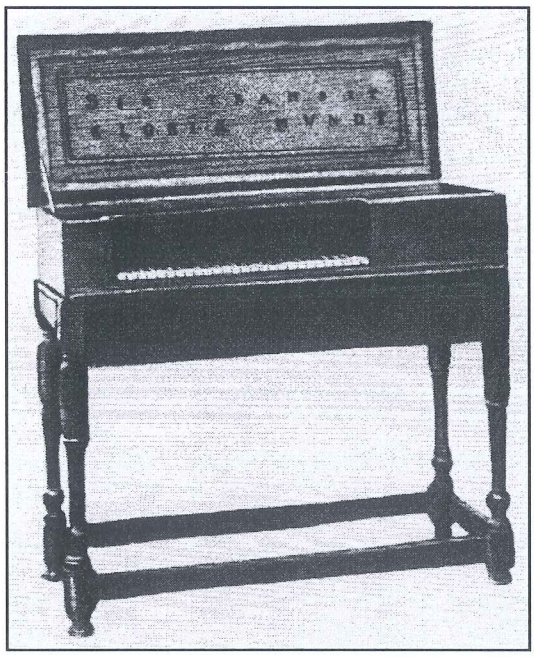
3.1. Piyano ve Pedallarının Tarihsel Gelişim Süreci

Yaklaşık olarak üç yüz yıllık bir tarihi olan piyano, kilise orgundan sonra ses alanı en geniş olan çalgıdır. Piyanonun gelişimine ve sahneye çıkmasına bir kaç klavyeli çalgı öncülük etmiştir.

Kilise orgu kendisi için özel olarak müzik bestelenen çalgılar arasındaki ilk klavyeli çalgılardan biridir[30].

Daha sonra sahneye çıkan klavikord, orgun ve lavtanın rakibi olmuştur. Klavikord, 17. yy.dan itibaren Almanya'da yaygınlık kazanmıştır. J. S. Bach'ın oğullarından biri olan Carl Philip Emanuel Bach zamanının büyük bir klavikordçusu olmuştur. Beethoven'in yaşadığı dönemde hala kullanımda olan klavikordu Beethoven, anlamlı bir tınısı olan yegâne çalgı olarak nitelendirmiştir. Fakat besteci, yapıtlarının daha fazla bir ifadesel güce ulaşabilmesi için, daha fazla tınısal olanakları olan piyanoya başvurmuştur[31].

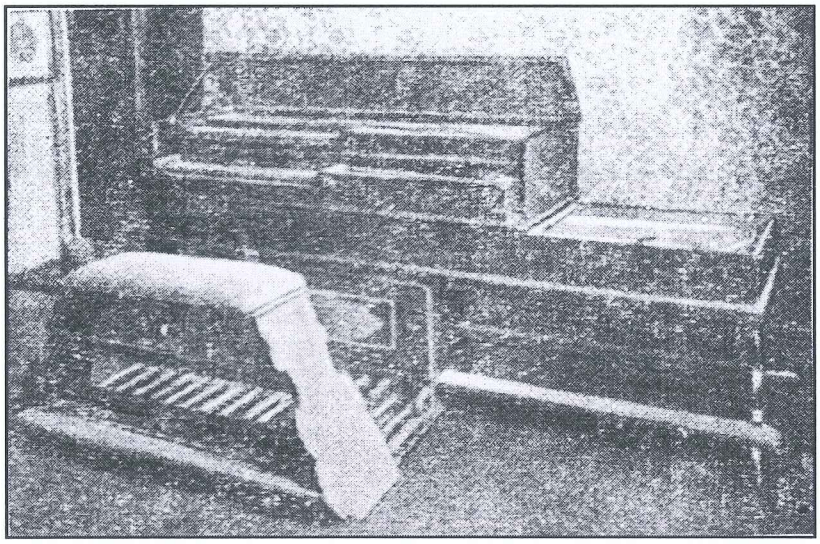
Resim 1: Klavikord (17. yüzyıl)



[30] Зимин, П., (1968): ***История Фортепиано,*** Издательство Москва: с.50.
[31] Aynı:47,48.

İlk klavikordların sesi zayıftı ve çabuk sönmekteydi. Bu kusuru ortadan kaldırmak için tel sayısının iki veya üç olduğu klavikordlar yapılmaya başlandı. Pedal klavyesi bulunan klavikordlarda tel sayısı dörde çıkmaktaydı. Bu pedal klavyeleri ve klavikordlara eklenen bağımsız ikinci klavye, klavikordun ses gücünü artırmak ve sesleri zenginleştirmek amacıyla yapılmaktaydı[32].

Resim 2: Pedal klavyeli klavikord



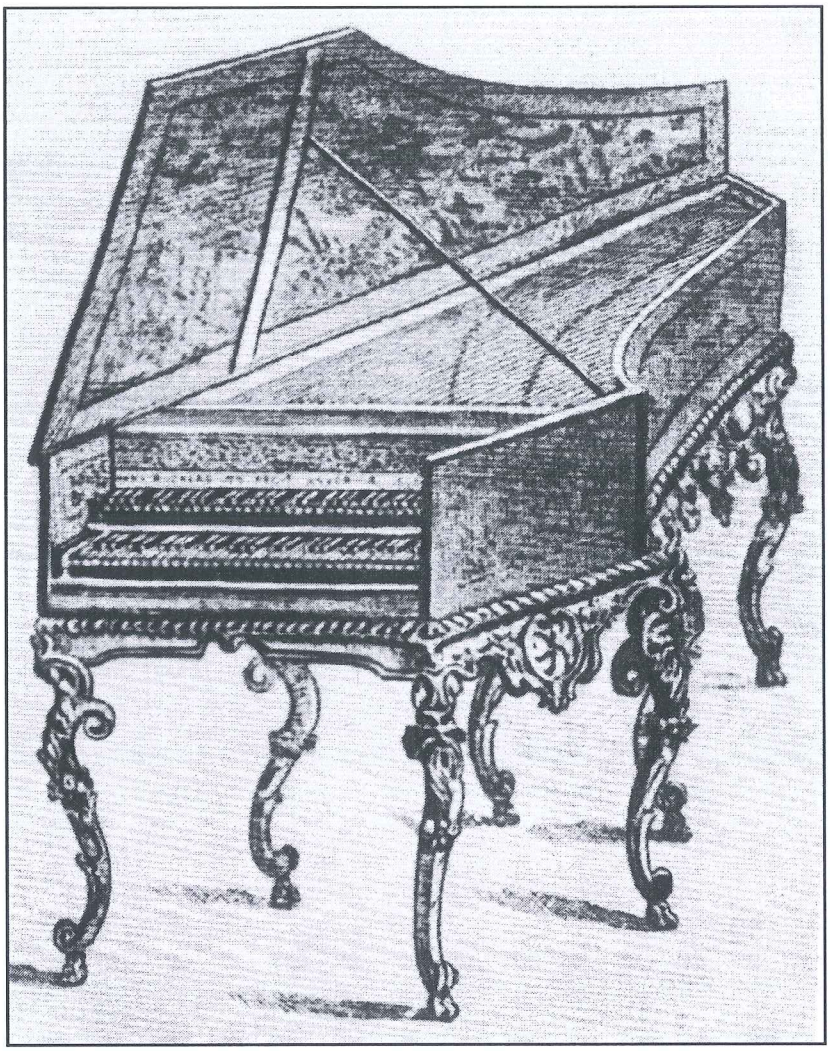
Tarihin çeşitli aşamalarında çalgılara eklenen düzeneklerin çoğu, kusurları düzeltmek için yapılan girişimlerdi. 1676 yılının başlarında Cambridge, Trinity Koleji'nin müdürü Thomas Mace, bir aleti pedal sözcüğü ile isimlendirerek tanımladı[33].

Klavyeli çalgılar için bestelenen müzik, tarihsel ve organik bağlarının bulunduğu org müziğinden giderek kopmuş ve bağımsız bir müzik kolu oluşturmuştur. Almanya'daki klavikordun popülaritesine karşın Fransa'da yaygın olan lavta, yerini giderek spinete ve klavsene bırakmış, İngiltere'de ise daha küçük ebatlara ve daha az ses gücüne sahip olan virjinal popülarite kazanmıştır. İtalya'da, adına 15. yy.dan itibaren rastlanılan ve kanat şeklinde olan, daha sonra clavicembalo veya cembalo ismini alan clavicymbalum adlı klavyeli bir çalgı yaygın olarak kullanılmıştır[34].

---

[32] Копчевский, Н., (1986): ***Клавирная Музыка,*** Издательство Музыка, Москва: с.14.
[33] Rowland, D., (1993): ***A History of Pianoforte Pedalling,*** Cambridge University Press, Cambridge: p.14.
[34] Зимин, 1968:52,53.

Resim 3: Hans Ruckers ustanın yaptığı bir klavsen (16.yüzyıl)



Kısıtlı olanaklara sahip olan bu çalgıların ses gücünü kontrol etmek ve tını paletini zenginleştirmek amacıyla bu çalgılara, fagot, lavta, davul, zil gibi çalgıların tınılarını taklit etmeye yönelik düzenekler eklenmekteydi. Fakat tüm çabalara rağmen bu klavyeli çalgılar yetersizlikleri nedeniyle 18.yy.da, yerlerini giderek daha zengin olanaklara sahip olan piyanoya bırakmak zorunda kalmışlardır[35].

17. yy. sonuna doğru klavikord ve klavsenlerin sundukları tınısal olanaklar zamanın piyanistleri tarafından artık yetersiz bulunmaktaydı. Piyanistler ve besteciler ses gürlüğünün ayarlanabileceği bir çalgı arzulamaktaydılar. Bu dönemde keman ustası Pantaleon Hebenstreit, santur (simbalon) denilen bir çalgıyla Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde konserler vererek tüm müzikseverlerin dikkatini bu çalgıya çekebilmiştir[36].

---

[35] Зимин,1968:68,69.
[36] Aynı:80,81.

"Almanlar, o dönemde bu çalgıya, sucukların doğrandığı tahtalardan esinlenerek hackbrett diyorlardı"[37].

Bir tahta üzerine gerilmiş tellere iki tane uçlu çubukla (çekiçlerle) vurarak çalınan bu çalgı büyük etki yaratmış, Fransız kralı XIV. Louis 1705 yılında Hebenstreit'in icrasını dinledikten sonra çalgıya virtüözün kendi ismini, yani pantaleon ismini vermiştir. Hebenstreit'in icrasını izleyenler muhtemelen, tellere vurarak çalma usulünün klavyeli çalgılarda ifade gücü daha yüksek bir tını elde etme konusunda yeni ufuklar açabileceğini düşünmüşlerdi. İşte o zaman son adım Avrupa'nın üç ayrı devletinde üç farklı çalgı ustası tarafından atılmıştır. Onlar birbirlerinden bağımsız olarak mekanizmasının temelini çekiçli bir düzeneğin oluşturduğu klavyeli bir çalgı yapma fikrine varmışlardır[38].

Farklı tınılar elde edilebilen bu yeni klavyeli çalgıya pianoforte, fortepiano ve hammerklavier gibi isimler verilmiştir.

İtalya'da Bartolomeo Cristofori, Fransa'da Jean Marius, Almanya'da ise Cristoph Gottlieb Schröter, çekiçli mekanizmanın mucitleri olmuşlardır[39].

Yapımcılar daha sonraki yıllarda da piyano üzerinde çalışmaya devam etmişler ve piyanonun daha gelişmiş bir çalgı olması için uğraşmışlardır.

Genç bir İskoçyalı olan John Broadwood (1732-1812) 1761'de başkente geldi ve Burkat Shudi'nin atölyesine katıldı. Broadwood ve Zumpe, Shudi'nin atölyesinde harpsichord üzerine beraber çalıştılar ve ardından Zumpe'nin küçük piyanolarının başarılı olduğunu gördüler. Zumpe'nin 1780 yılında icat ettiği küçük piyanolar, küçük odalara harpiscordlara göre daha kolay bir şekilde yerleştirebiliyordu. Günümüze kadar bütün ahşap enstrümanlarda yaygın olan akort problemi olmasına rağmen, ne pahalıydılar ne de muhafaza edilmeleri zordu. 1786'da Londra'ya gelen John Geib (1744-1818) ise kendisini piyano yapımının temelini kuran ilk adam olarak tanıttı[40].

Bohemyalı Jan Ladislav Dussek (1760-1812), 1789'da Paris'ten Londra'ya geldiğinde daha ileri bir gelişme oldu. Dussek Londra'da bir Broadwood kuyruklu piyano satın aldı ve tiz seslere fazladan beş nota eklenmesini istedi. Büyük bir bölümü aynı zamanda piyano müziği bestecisi de olan diğer piyanistler, fa'dan do'ya kadar olmak üzere eklenen ve çok geçmeden yaygın bir şekilde kullanılacak olan notaların sağladığı

---

[37] Gültek, 2007:29.
[38] Зимин, 1968:81.
[39] Aynı:85.
[40] Pleasants, Virginia, ***The Early Piano in Britain (c1760-1800),*** Oxford Journals, Source: Early Music, Vol.13, No.1, The Early Piano II (February,1985) : 39 – 44, Oxford University Press, p.41,42.

ihtişamdan çok hoşlandılar. Basımlarda genellikle bir parçanın iki versiyonu da verildi; bunlardan biri eski beş oktav aralığı için, diğeri ise yeni, genişletilmiş olan içindi.1794 yılında bas sesler de genişletildi ve toplamda altı oktavlık bir kapsama ulaşıldı ve 19.yy.ın ilk yıllarına kadar kullanıldı. Mobilya modasındaki eğilimleri takip ederek, görünüş de değişti. Ancak Broadwood'un kuyruklu piyanosu 19. yy.ın sonuna kadar İngiliz harpsicorduna benzeyen görünümünü sürdürdü. Bu kuyruklu piyano üçerli tellere ve iki pedala sahipti. Sustaining pedal bazen ikiye bölünüyordu, böylece bir tanesi tiz sesler diğeri de bas sesler için, ya da ayak ayrılma noktasına yerleştirilerek her iki ses alanı için de kullanılıyordu. Diğer pedal una corda ise çekiçlerin bir ya da iki tele vurması için klavyeyi sağ tarafa doğru kaydırıyordu ve böylece hem sesin dinamiğinde bir değişme oluşuyordu, hem de değişik bir ses rengi elde ediliyordu. Piyanodaki bütün gelişmeleri yakından takip eden Erard şartlar olgunlaştığında Londra'dan Paris'e döndü ve Erard kardeşler İngiliz tarzını kullanarak 1796'da ilk kuyruklu piyanolarını yaptılar. Daha sonraları Sebastian piyanoya en önemli katkısı olan iki kademeli kaydırma düzeneğini buldu, bu da onun hızla ünlenmesini sağladı. Bu olmasaydı piyano çalmak bu şekilde gelişemezdi. Erard, İngiliz ve Viyana piyanolarının her ikisini de bildiği için her birinin en iyi özelliklerini birleştirebilmişti. 18. yy.ın ikinci yarısında Britanya, piyanonun teknik gelişiminde başlıca rol oynadı. Londra bu süreçte, yerli yetenekler ve Avrupalı yapımcılar için bir çekim merkezi haline geldi. Helen Horris bu süreci şöyle özetliyor: piyano İtalyada icat edildi, Silbermann tarafından Almanya'ya taşındı, bir Alman olan Zumpe tarafından İngiliz ihtiyaçlarına uyarlandı ve diğer bir Alman John Geib tarafından geliştirildi ve iyileştirildi. İlk olarak İskoçyalı John Broadwood tarafından yapılan İngiliz kuyruklu piyanosunun başarısındaki itibarın çoğunu, Broadwood, İngiliz Robert Stodart ve Hollanda'dan Americus Backers'a atfetti[41].

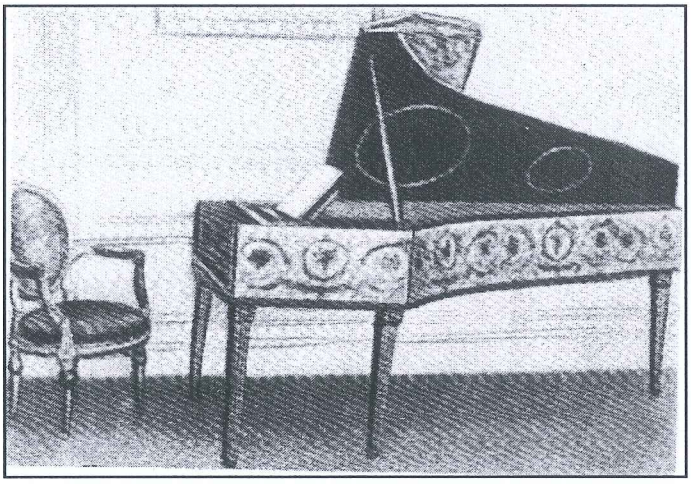
Piyanonuyu Floransa'lı piyano yapımcısı B. Cristofori'nin icat ettiği kabul edilmektedir. Cristofori 1709 yılında yaptığı piyanoya "gravicembalo col piano e forte" (forte ve piyano çalabilen çembalo) ismini vermiştir[42].

---

[41] Pleasants, 1985:43,44.

[42] Алексеев.А.,(1962):***История Фортепианного Искусства,*** в 3-х частях Государсвенное Музыкальное Издательство, Москва: с.99.

Resim 4: İtalyan usulü fortepiano (18. yüzyıl)



Cristofori'nin piyanolarında her tuşa iki tel karşılık gelmekte, klavye gövdesinde bulunan iki fildişi düğmeye basıldığında keçe düzeneği yana kaymaktaydı. Bu durumda tek tele (***una corda***) vurulabilen çekiçler daha zayıf bir tını vermekteydiler. Çağdaş sol pedalın ilk örneği olan bu mekanizma Cristofori tarafından 1725 yılında icat edilmiştir[43].

1781 yılında ise Adam Beyer sağ pedal mekanizmasını icat etmiş, 1782 yılında Broadwood, ***p*** pedalının patentini almıştır[44].

1782-1851 yılları arasında yaşamış olan piyano yapımcısı Graf'ın piyanolarındaki pedal sayısı altıya kadar çıkmaktaydı. Yalnızca iki Graf piyanosunda bulunan ve "Türk müziği (Mehter müziği)" etkisi vermek için kullanılan altıncı pedal; "üç pirinç zil, en alt 16-18 tele vurmak için pirinç bir çubuk ve ses tahtasının altına davul çalar gibi vuran bir kaldıraç" anlamına gelmekteydi[45].

Pedallı piyanoyla tanıştıktan sonra pedalı çok sevmiş olan Beethoven piyano sonatlarında pedala geniş yer vermiştir. Beethoven'in özel ilgisini çeken bir tür mekanizma giderek önce üç tel üzerinden iki tel üzerine ve daha sonra da tek tel üzerine kayılmasını ve geri dönülmesini sağlamaktaydı[46].

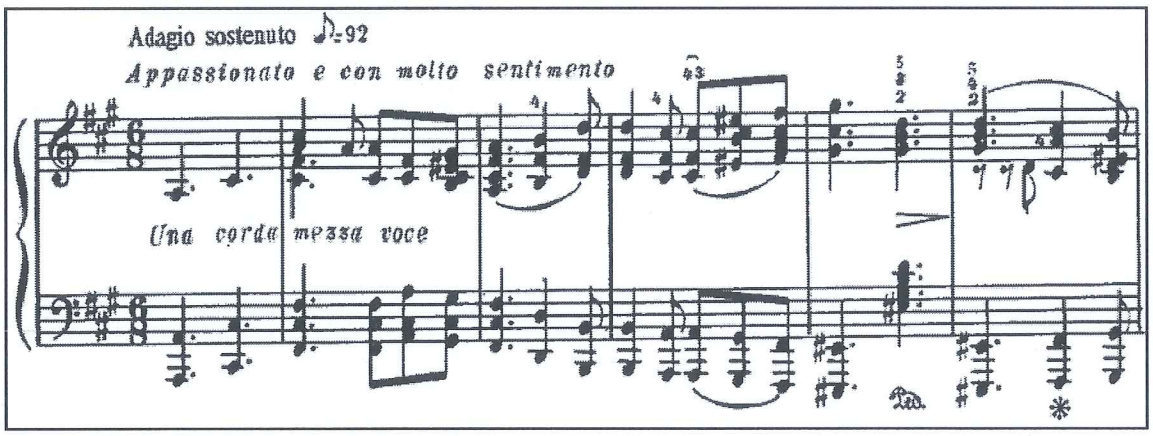
Günümüz piyanolarında böyle bir mekanizmanın bulunmamasına karşın Beethoven'in son sonatlarında şu terimlere rastlanılmaktadır: ***nach und nach mehrere***

---

[43] Зимин, 1968:85
[44] Aynı:95.
[45] Gültek, 2007:401.
[46] Шляпников, В. и другие, (1990): ***Педализация Как Специфическое Средство Фортепианной Выразительности,*** Ленинградский Государственный Институт Культуры, Ленинград: с.37,38.

sainten ("giderek daha fazla tel"); ***una corda - tutte le corde*** ("tek tel - tüm teller"); veya aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi ***una corda - mezza voce*** (tek tel - kısık sesle").

Örnek 1: L.V. Beethoven, Sonat, Op.106, 3.bölüm



Beethoven'in piyano tekniğine getirdiği yenilikler eserleri ve icra deneyimleriyle sınırlı değildi. Reihard; Beethoven'in tavsiyesi ve isteği üzerine piyano fabrikatörü Streicher'in yaptığı piyanolar için şöyle demektedir: "Viyana piyanolarının dayanıksızlığı ve kesintili tınısına karşın daha dayanıklı olan bu piyanolar, güçlü ve etkileyici bir ifadeyle çalan bir virtüözün sesin uzama sürecini kontrol edebilmesine ve daha özgür bir icraya ulaşmasına olanak sağlıyor olmalıydı." Bu durum, Beethoven'in piyano yapımı sürecine de müdahale ettiğinin bir kanıtıdır[47].

Virtüöziteye, gösterişli icralara duyulan merak daha sonra yerini romantik bestecilerin derin, zengin içerikli sanatına ve doğal piyano tınısının güzelliğini ön plana çıkaran romantik müziğe bırakmış, günümüzde de kullanılmakta olan sağ ve sol pedal haricindeki çeşitli pedallardan sadece bir tanesi kullanımda kalarak günümüze ulaşabilmiştir. Bu, "uzatma pedalı" olan orta pedaldır ve sustaining ya da sostenuto pedal olarak da isimlendirilmektedir. Sostenuto pedal ilk olarak 1844'te Marsilya'lı usta Boisselot ve daha sonra 1862 yılında Paris'li usta Montral tarafından müzik dünyasına sunulmuştur. Sostenuto pedalın ilk örnekleri pek rağbet görmemiş ve 19. yy.da piyano yapımcıları mekanizmayı geliştirmeye devam etmişlerdir.19. yy. sonlarında Broadwood, Erard ve Stein firmalarının yaptığı piyanolarda sağ pedal iki kısımdan oluşmaktaydı. Bu iki kısım, bas ve tizlerdeki susturucuların ayrı ayrı denetlenmesini sağlamakta, pedalın sol

[47]Аронов,А., (1965): ***Об Исполнении Фортепианной Музыки,*** Издательство Музыка, Москва-Ленинград: c.45,46.

kısmına basıldığında piyanonun sol tarafındaki susturucular, sağ kısmına basıldığında piyanonun sağ tarafındaki susturucular, pedalın tamamına basılması durumunda ise tüm susturucular tellerden uzaklaşmaktaydı. Fakat seslerin seçilerek uzatılması için bu mekanizma yeterli değildi. Klavyenin bölünme noktası keyfi olarak seçilmekteydi. Bu durumda uzatılması gereken sesler bu bölünme noktasının her iki tarafında yer alabilmekte, bu da buluşu yararsız kılmaktaydı. Üstelik uzatılması gereken seslerle beraber, klavyenin o kısmında çalınan tüm sesler de uzamaktaydı. 19. yy.da Stutgart'lı usta Zahary tarafından icat edilen pedal sistemi bu kusurları ortadan kaldırmaktaydı. Bu mekanizma susturucuları sekiz eşit kısma bölmekte ve bunları dört ayak pedalı aracılığıyla denetlemekteydi. Bas seslerin gürlüğünü artıran ve istenilen sesleri uzatılabilen bu düzenek, dönemin önde gelen piyanist ve bestecilerinin ilgisini çekmeyi başarmıştı.1843 yılında Mendelshonn ve Schumann kendilerine buna benzer piyanoları sipariş etmişlerdi. 1845 yılında Schumann bu piyano için op. 56 numaralı altı etüt ve bestelemiştir. Liszt'in ise kasasına, pedal klavyesine sahip olan ve tuşesi iki klavyeden oluşan armonium isimli çalgının eklendiği bir piyanosu bulunmaktaydı[48].

19.yy. boyunca piyano yapımcıları isteğe bağlı olarak bir veya birkaç sesin uzatılmasını sağlayan bir mekanizmayı bulmak için çalışmalarına devam etmiştir. Amerika'nın ünlü piyano üreticisi "Steinway & Sons" şirketinden Albert Steinway'in geliştirdiği ve 1874 yılında patentini aldığı sostenuto pedal türünün tüm öncülerinin önüne geçmiş, konser veya profesyonel etkinlikler için kullanılan Amerikan kuyruklu piyano mekanizmalarının standart bir parçası haline gelmiştir. Fiyatı fazla yüksek olmayan çoğu Amerikan kuyruklu piyanolarında ise bu pedal ya bulunmamakta, ya da sadece birinci oktav do notasından aşağıdaki sesleri etkileyen bir sostenuto pedal bulunmaktadır. Bazı detayları Steinway'deki sostenuto pedaldan farklı olan bir orta pedal, diğer bazı Amerikan ve Avrupa piyanolarında da görülmeye başlanmıştır. Örneğin Viyana'dan Erbar firmasının ürettiği piyanolar (bazıları bu piyanoların Steinway'dekinden daha mükemmel bir pedala sahip olduğunu düşünmekteydiler) ile Bechstein ve Forster firmalarının ürettikleri piyanolar[49].

---

[48] Шляпников,1990:63,64.
[49] Aynı:64.

3.2. Piyano Pedallarının Özellikleri

3.2.1. Sağ Pedal

18. yüzyılın başlarında piyanoların çoğu kez bas ve tiz ses alanlarının ayrı ayrı kontrol edilecek şekilde yapılandırılması ilginçtir. 1760'lardan başlayarak İngiliz duvar piyanoları ikiye bölünmüş bir pedal el düğmelerine sahip olmaya başladılar ve 18. yüzyıldaki Alman ve Viyana kuyruklu piyanolarında da bu özellikler mevcuttu. Bas ve tiz ses alanlarının ayrı ayrı kontrol edilebilmesi için ilk başta, yaklaşık olarak 1806'dan itibaren Broadwood kuyruklu piyanolarına iki sustaining pedal yerleştirilmişti (böylece una corda ile birlikte üç pedal olmuştur). Ancak her iki pedalı da tek ayakla eşzamanlı olarak kontrol etme güçlüğü vardı. Yaklaşık üç yıl içinde bu tasarım değiştirildi ve Broadwood kuyruklu piyanolarına ortasından ikiye ayrılmış tek bir sustaining pedal yerleştirildi. Beethoven'in Broadwood modeli (1817, No.7362) bunun bir örneğidir bu model 1820 yılının başlarına kadar kullanılmıştır. Bu tür sustaining pedalın kullanılmadığı zamanlarda bile şaşırtıcı bir biçimde, sustaining pedal bir süre daha sadece görünüş olarak ortasında bir çizgiye sahip olmaya devam etmiştir[50].

Sağ pedalın1781 yılında İngiliz piyano yapımcısı Adam Beyer tarafından bulunduğu kabul edilmektedir. Sağ pedalın öncülleri, elle harekete geçirilen düğmeler ve daha sonra ise dizle çalıştırılan düzenekler olmuştur. 1780'li yıllardan itibaren ayak pedalı çoğu piyano yapım firmalarının piyanolarında kullanılmaya başlanmış ve piyanonun vazgeçilmez bir özelliği haline gelmiştir[51].

Sesleri bağlı çalma olanağını verdiği için sağ pedal "legato" pedalı olarak da tanımlanmaktadır.

Sağ pedalın "loud" pedal olarak adlandırılması eğilimi hala söz konusudur ve bunu zihinlerden silmek zordur. Bu şaşılacak bir durum değildir ve bu görüşü desteklemek açısından hatırda tutulmalıdır ki; *ff* etkilere ihtiyaç duyulduğunda, sağ pedal daima gerekli görülür ve gerçekten de sesin kuvvetinin yükseltilmesine yardım için gereklidir. Pedalın yanlış adlandırılması konusunda öğrencilerin bilgileri düzeltilirken, onlara bu pedalı sadece "loud" değil "sustaining" pedal olarak da adlandırmaları gerektiği sık sık söylenmiştir. Tamamıyla tatmin edici olmayan "damper" terimi de piyano çalmaya ilişkin çoğu

---

[50] Mobbs, Kenneth, ***Stops and Other Special Effects on the Early Piano***, Oxford Journals, Source: Early Music, Vol.12, No.4 The Early Piano I (November,1984) : 471 – 476, Oxford university Press, p.471.
[51] Шляпников,1990:11.

çalışmada hala kullanılmaktadır. Loud ve sustaining kavramların her ikisi de tamamen yanlış değildir. Pedal basılı tutulduğunda, seslerin eller tuşlardan ayrıldıktan sonra bile tınlamaya devam etmesi "sustaining" pedal ünvanının doğrulanması için önemli görünmektedir. Ancak, bu pedal *ff* pasajlarda olduğu kadar *pp* pasajlarda da sıkça kullanılmaktadır ve loud bu uygulamalar için bu pedala uygun olmayan bir sıfattır[52].

Piyanonun sağ pedalı sol pedaldan daha sonra bulunmuş ancak, bulunuşundan itibaren piyanonun önemli ve vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Sağ pedala basıldığında tüm susturucular tellerden uzaklaştığından teller serbestçe titreşmekte, sağ pedal basılı kaldığı sürece parmak tuştan kaldırılsa da ses uzamaya devam etmekte ve tellerdeki titreşimin giderek zayıflaması ve tamamen durması sonucunda kaybolmaktadır. Sağ pedal basılı iken tek bir tuşa basıldığında bile susturuculardan kurtulmuş olan tüm teller etkilenerek titreşmekte ve bunun sonucunda doğuşkanlar ortaya çıkmaktadır. Bu doğuşkanlar ses kitlesine katılarak onu daha yoğun, dolgun ve zengin kılmaktadırlar.

Eserlerde sistematik bir parmak kullanımı için kurallar hazırlamak zor, pedal kullanma konusunda oldukça geniş bir biçimde kapsayıcı ilkeler belirtmek ise daha zordur. Sağ pedal açısından, bazen uyulan, bazen ise ihlal edilen bu kurallar aşağıdaki gibi özetlenebilir:

1. Pedal, müzikte desteğine ihtiyaç duyulduğunda kullanılır ve ister kuvvetli ister yumuşak çalınsın, sese dolgunluk katar.

2. Pedal armoni değişiminde değiştirilir.

3. Pedal, özellikle piyanonun orta ve daha alt ses alanında, ifadedeki doğru armonik çizgiyi koruma çabasında engelleyici, karıştırıcı, dolayısıyla rahatsız edici bir rol oynayabileceği nota geçişlerinde bırakılır[53].

3.2.2. Sol Pedal

Bu pedal kullanıldığında, piyanonun tınısı zayıflamakta ve farklı bir renge de bürünmektedir. Sol pedalın bu iki özelliği birbirinden ayrılmaz bir biçimde birleşmektedir. Genel olarak sol pedal, ***una corda*** (tek tel) veya kısaca ***u.c.*** olarak işaretlenmekte, ***sordino*** (***sordina, sordini, sourdine***) veya ***con sordini*** terimleriyle işaretlenebildiği de görülmektedir.

---

[52] Lindo, Algernon H., (1922): ***Pedalling in Pianoforte Music***, E.P. Dutton & Co. New York: p.13,14.
[53] Algernon,1922:2,3.

Piyanonun sol pedalına basıldığında pedal mekanizması sağa kaymakta ve bunun sonucunda çekiçler tellerle farklı bir şekilde temas etmektedirler. En peslerdeki birerli tellerle çekicin sol tarafı temas etmekte, çekiç sonraki ikişerli tellerde tek tele, orta ve tizdeki üçerli tellerde ise iki tele vurmaktadır. Böylece ses gürlüğü zayıflamakta ve aynı zamanda sesin rengi de değişmektedir. Böyle bir etki çekiç darbesine maruz kalan tel sayısının (tel kitlesinin) azalması, darbe dışında kalan telin rezonansı ve çekicin tele her zamankinden daha farklı bir biçimde ve farklı bir kısmıyla temas etmesi sonucu oluşmaktadır[54].

Sol pedalın piyano tınısına olan bu ikili etkisi yani ses gürlüğündeki azalma ve ses rengindeki değişim kaçınılmazdır. Bu açıdan, ***p*** nüansı gerektiren her durumda sol pedal kullanılmasının uygun olmayabileceğinin ve sol pedalın sesin rengini de etkilediğinin dikkate alınması gerekir.

Neuhauz şöyle demektedir: "Sol pedalın büyüleyici gücü çekicin üç tel yerine iki tele vurması ve sesin yumuşamasından değil, mekanizmanın sağa kayması sonucunda vuruşa maruz kalmayan telin diğer iki telle ünison tınlamasından kaynaklanmaktadır. Böyle bir ses piyanoda mümkün olan en "darbesiz" sestir ve böyle bir özelliğe sahip olan bu sesi sevmemek elde değildir"[55].

18.yy.da sol pedalın ***p*** pedalı olarak kullanılmış olmasına karşın, Beethoven yapıtlarında bu pedalın renksel özelliklerini ortaya çıkarmıştır.

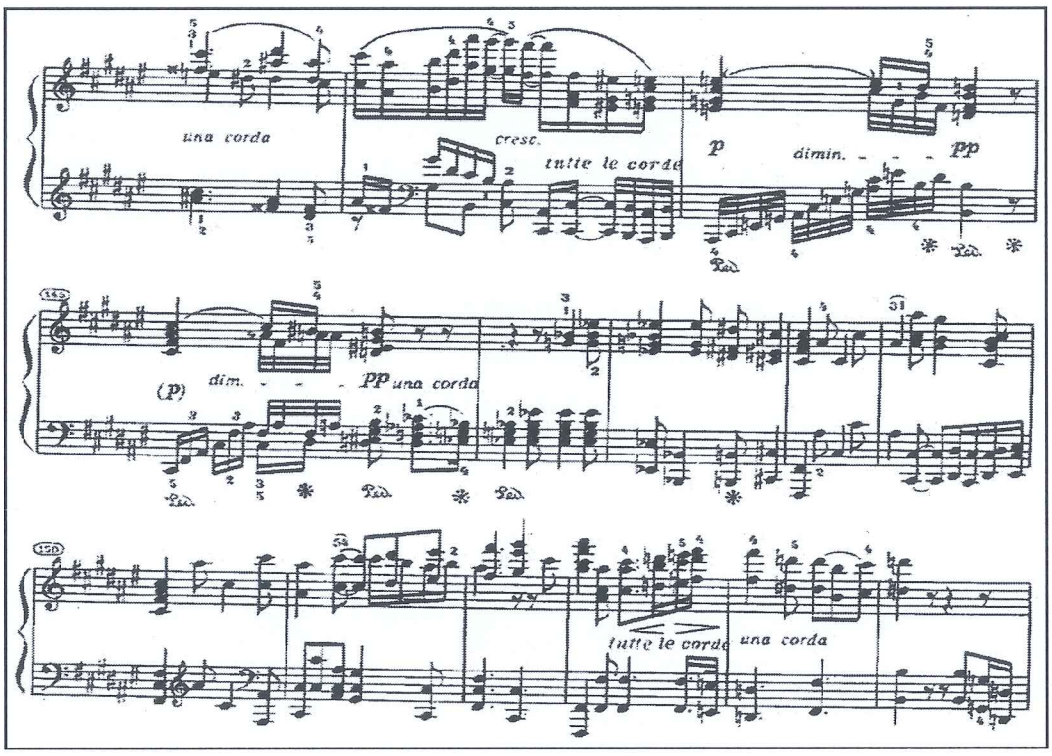
Beethoven sol pedalı yapıtlarında işaretlemeye başlayan ilk bestecilerden biridir. Bestecinin son yapıtlarında derin psikolojinin, felsefi içeriğin ve şiirselliğin daha fazla rol oynaması, Beethoven'in incelikli ve özellikli bu pedalı anlatım araçları grubuna dâhil etmesini gerektirmiştir[56].

Beethoven ilk sol pedal işaretlemesini, Op.58 piyano konçertosunun ikinci bölümünde kullanmıştır. Aynı işaretlemelere sonatlarında (Op.101, Op.106, Op.109, Op.110) ve Op.120 "Varyasyonlar"ında da rastlanmaktadır.

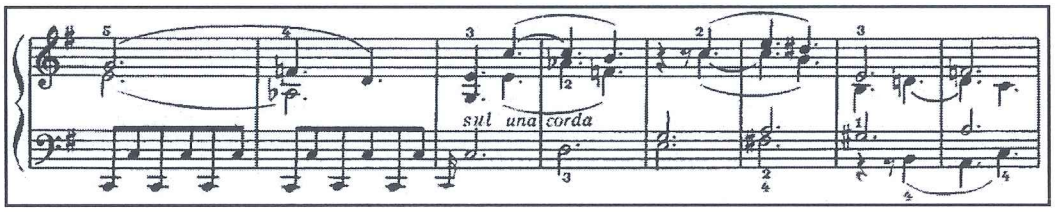
---

[54] Шляпников,1990:38.
[55] Нейгауз,1988:144.
[56] Шляпников,1990:39.

Örnek 2: L.V. Beethoven, Sonat, Op.106, 3.bölüm



Örnek 3: L.V. Beethoven, Sonat, Op.109, 1.bölüm



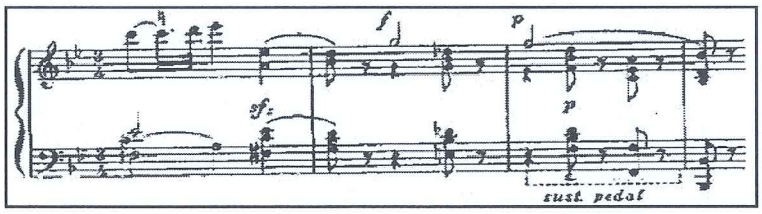
3.2.3. Orta Pedal

Orta pedal, pedalların arasında en az anlaşılan ve en az kullanılanıdır. Daha çok kuyruklu konser piyanolarında bulunmasına ve özel bir kullanım alanının bulunmasına karşın piyano literatüründe yeri doldurulamayacak bir konuma sahiptir.

Tuş veya tuşlar basılıyken sostenuto pedala basıldığında sadece basılan bu tuş veya tuşların susturucuları tellerden uzaklaşmakta ve böylece yalnızca bu seslerin uzaması sağlanmakta, sostenuto pedal basışıyla aynı anda veya basıştan sonra çalınan sesler ise etkilenmemektedir. Böylece birçok ses içinden uzatılması istenilen sesi veya ses grubunu seçme ve uzatma olanağı elde edilirken, o sırada çalınan diğer sesler de parmaklarla veya sağ pedal yardımı ile uzatılabilmektedir.

Dolayısıyla tınısal bir çeşitlilik sağlanmakta ve daha temiz ve armonik açıdan da daha doğru bir pedal kullanımı gerçekleştirilebilmektedir. Aşağıdaki örnekte Zimin fa notasının uzatılması için sostenuto pedalın kullanılmasını öngörmektedir[57].

Örnek 4: L.V. Beethoven, Sonat, Op.31, No.2, 2.bölüm



Genellikle kuyruklu piyanolarda bulunan ve piyanonun en pes notalardan birinci oktav do notasına kadar olan kısmını etki altına alabilen sostenuto pedal, armonileri birbirine karıştırmadan, uzun bas sesler tınlamaya devam ederken tizlerdeki seslerin istenilen artikülasyonla (örneğin; non legato, staccato) çalınmasına olanak sağlamaktadır.

Seslerin seçilmiş olarak tutulması ihtiyacı özellikle Debussy'nin piyano yapıtlarının icrası açısından doruğa ulaşmış, Albert Steinway 1874 yılında kendi buluşu olan sostenuto pedalın patentini aldıktan sonra besteciler notalamalarında bu pedalı göstermeye başlamışlardır[58].

Fakat sostenuto pedala ilişkin olarak farklı görüşler bulunmaktadır. Neuhauz, sostenuto pedalın yararsız olduğunu ve bu pedalla yapılabileceklerin tümünün sağ pedalla yapılabileceğini ileri sürmekte ve şöyle demektedir:

"Deneyimli bir piyanist, akıllıca kullanılan yarım veya 1/3 bir pedalla sostenuto pedalın verdiği sonuçlarının neredeyse aynısını elde edebilir. Çünkü böylece daha pes sesler pedalla uzatılırken daha tiz ve zayıf sesler pedalın etkisine maruz kalmamakta ve tamamen duru bir şekilde tınlamaktadırlar"[59].

Dünyaca ünlü piyanist İdil Biret ise sostenuto pedal hakkındaki düşüncelerini şöyle açıklamaktadır:

"Sostenuto pedal çok seyrek kullanılıyor, oysa bu pedalın sağladığı zenginliklerin hiç farkında değiliz (çok iyi kullanmak, bunun yanı sıra kusursuz bir armonik duyarlılığa sahip olmak koşuluyla)"[60].

---

[57] Зимин:126.
[58] Шляпников,1990:65.
[59] Нейгауз,1988:138.
[60] Xardel, 2007:144.

3.4. Piyano Pedallarının İşlevleri

Piyano çalmaya ilişkin olarak, özellikle sağ pedalının doğru kullanımından daha incelikli, ustaca bir sanat yoktur. Profesyonel bir piyanist, pedal kullanımının etkileri üzerinde büyük bir dikkatle ve çok çalışmaktadır. Ancak buna karşın pedal bütünüyle içgüdüseldir. Amatörlerde de böyledir fakat profesyonellerin içgüdüleri çok güzel ve zarif etkileri olan bir üretime yol açarken, amatörlerin içgüdüleri genellikle aynı mutluluk verici sonuçları doğurmaz. Bu durumda pedal bazen tümüyle görmezden gelinir, bazen ise armonik çizgi ne olursa olsun her bir ölçünün başlangıcında mekanik olarak pedala basılır ve bu yönteme arada sırada başvurulması seyrek rastlanılan bir durum değildir. Ya elleriniz meşgul olmadığında ve ayaklara biraz dikkat verilebildiğinde ya da çok farklı bir nedenle kullanılabilir. Çünkü eller zorluk içerisindedir ve pedal hataların üzerini örtbas etmek için bir yardımcı araç olarak görülmektedir[61].

Pedal piyanistin görüş alanı dışındadır, ayrıca el hareketlerine kıyasla kesinlikle daha az hareketlidir. Bu sebeple, pedal kullanımı daha çok işitsel dönütlere dayanmaktadır. Pedagojik literatürde, pedal kullanımının kulak tarafından yönetildiği noktası üzerinde sıklıkla durulmuştur. Diğer taraftan, pedal kullanımı icracının dikkatinin odaklandığı klavyede yapılan hareketlere göre daha az bilinçli bir kontrol gerektirmektedir. Heinlein, tek bir ya da bir faktör grubunun değişmesinin piyanistin pedalla etkileşimini ciddi bir şekilde değiştirebildiğini ve sağ pedalın piyano çalmanın diğer unsurlarıyla bir etki birliğine fazlasıyla dâhil olduğunu söylemektedir[62].

Pedalın nerede kullanılacağının tam olarak belirlenmesi konusunun göz ardı edilmesindeki en önemli nedenlerden biri, pedaldan yararlanılacak ya da pedaldan kaçınılacak durumlar konusunda en büyük piyanistler arasında bile ortak bir düşünce olmamasıdır. Ancak bir görüş birliği vardır, ilk olarak, bazı tip pasajlarda, eğer nota geçişleri bir sorun oluşturmazsa, örneğin akor dizilerinde veya arpejlerde pedalın etkilerinin arzu edildiğidir. İkinci olarak, diğer bir tip, örneğin konturpuan ya da Füg karakterinde yazılmış bir müziğin herhangi bir kısmındaki karmaşık bir pasajda pedal kullanılmasının, nerede açık bir şekilde uygunsuz olduğudur[63].

Bir pedal kullanma yöntemi, eserin yapısına bağlı olarak tek başına veya diğer pedal kullanma yöntemleriyle birlikte uygulanabildiğinden sayısız çeşitlilikte pedal

---

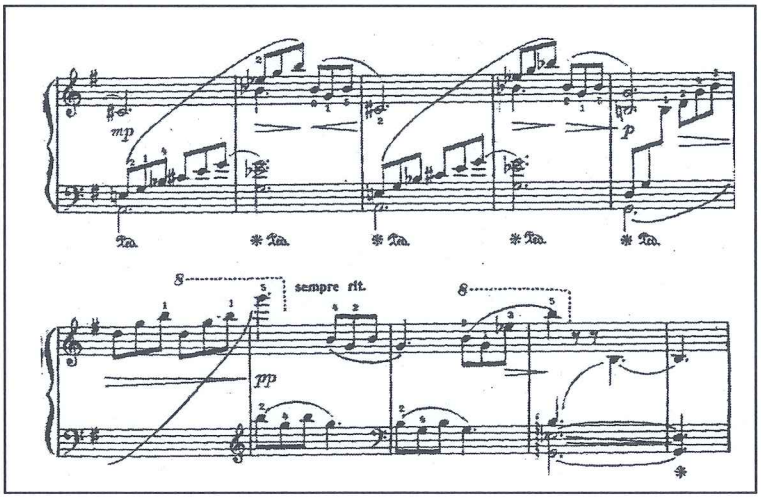
[61] Algernon,1922:1.
[62] Repp, Bruno H., ***Effect of Auditory Feedback Deprivation on Expressive Piano Performance***, Music Perception, Vol.16. No.4 (Summer, 1999) : 409 – 438, p.414.
[63] Algernon, 1922:9.

kullanma birleşimleri oluşturulabilmektedir. Ancak buna karşın pedal kullanımı işlevsel açıdan aşağıdaki başlıklar altında toplanabilir.

3.4.1. Armoni Açısından İşlevi (Armonik Pedal)

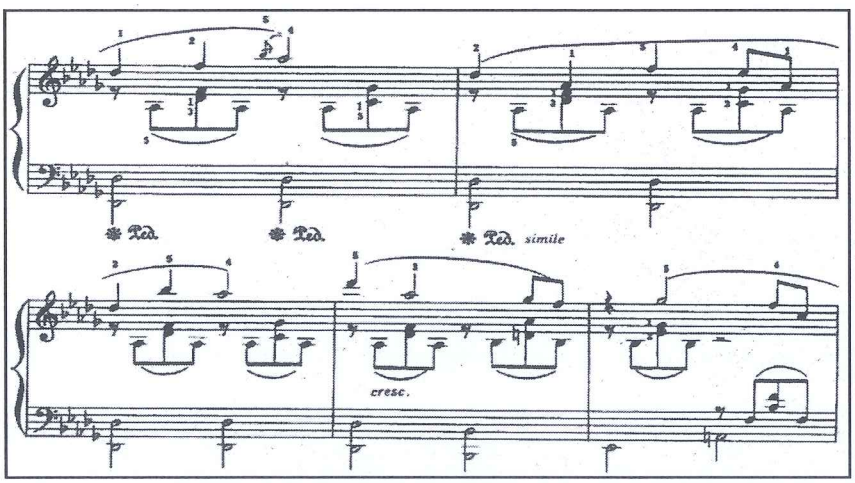
Pedalın bu işlevi ile aynı akor veya aynı armoniye ait olan seslerin bağlı çalınması sağlanabilmektedir:

Örnek 5: L. Lukomski, "Çıngıraklar"



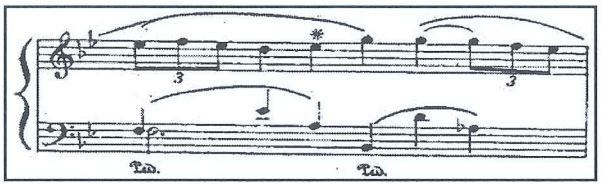
Aynı armoniden olan, fakat birbirinden uzakta bulundukları için parmaklarla bağlı çalınamayan seslerin bağlanması da sağlanabilmektedir. Aşağıdaki örnekte, baslar ile tiz sesler parmaklarla bağlanamadığından, legatonun sağlanabilmesi için senkop pedallar kullanılmaktadır.

Örnek 6: Ş. Taktakişvili, "Teselli"



Ancak, armonik pedal uygulanırken yabancı seslerin armoniye dâhil olarak kirlilik yaratmamalarına dikkat edilmesi gerekir:

Örnek 7: F. Chopin, Ballade, Op.23

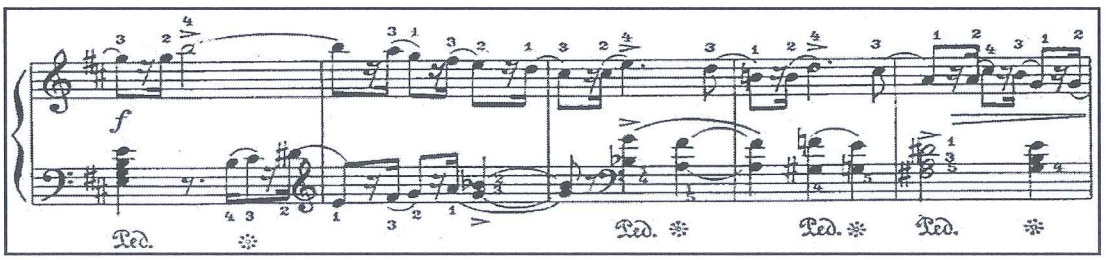


Yukarıdaki örnekte, parmağın * sembolüyle işaretlenmiş olan mi bemol sesini gerektiğinden biraz fazla tutması durumunda, bu ses bir sonraki armoniye dahil olarak istenmedik bir disonans yaratmaktadır[64].

3.4.2. Ritim Açısından İşlevi (Ritmik Pedal)

Pedalın bu işlevi, müzikal dokuda ritim açısından önem taşıyan seslerin, aksanların, sforzandoların, senkopların ve buna benzer özelliklerin daha belirgin bir hale getirilmesini sağlamaktadır. Pedalın bu amaçla kullanımı ile daha piyano eğitiminin ilk aşamasında dans karakterli parçalar aracılığıyla karşılaşılabilmektedir. Örneğin Çaykovski'nin op.40 beş numaralı Mazurka'sında, ikinci vuruşlardaki aksanlar pedalla daha belirgin bir hale getirilebilmektedir:

Örnek 8: P.İ. Çaykovski, Mazurka, Op.40, No.5

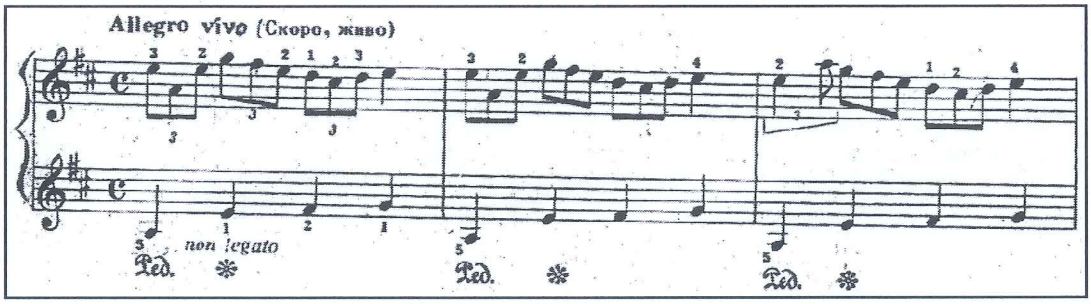


M. Partshaladze'nin "Dans"ında ise birinci vuruşlarda pedal kullanılarak, dans ritimlerindeki kuvvetli vuruşlar daha belirgin bir hale getirilebilmektedir:

---

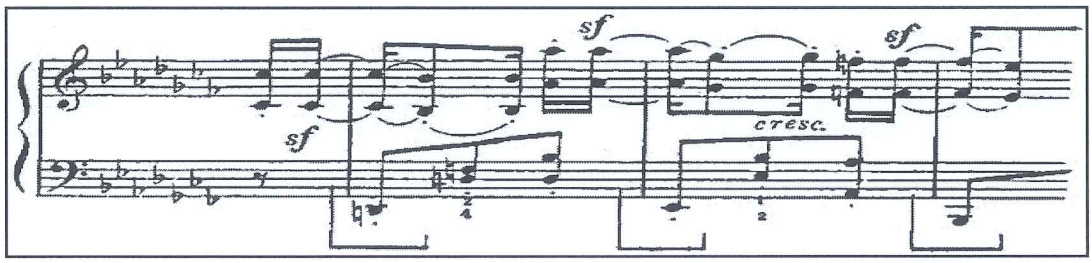
[64] Стоянов,1958:91.

Örnek 9: M. Partshaladze, "Dans"



Beethoven'in op.26 la bemol majör sonatının birinci bölümünün üçüncü varyasyonundaki sforzando senkoplarda, pedal bu seslerin daha parlak ve belirgin tınlamasına yardımcı olabilir:

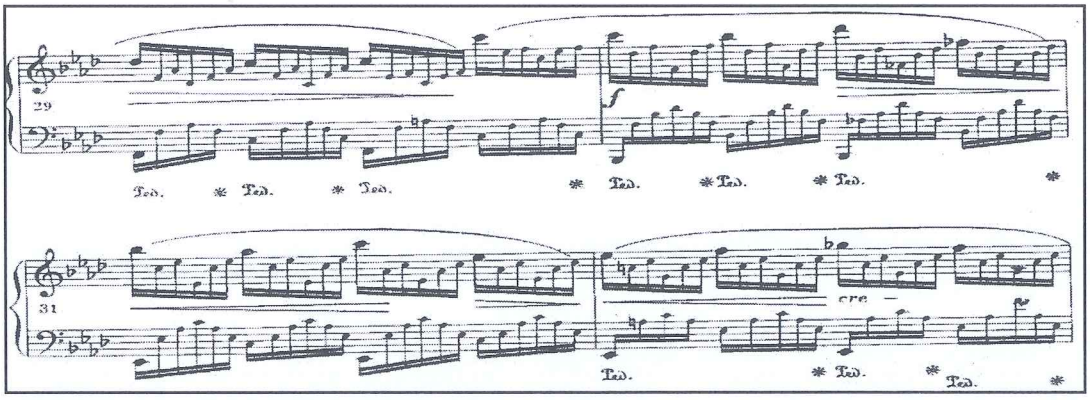
Örnek 10: L.V. Beethoven Sonat, Op.26, 1.bölüm



3.4.3. Birleştirme Açısından İşlevi (Birleştirici Pedal Veya Legato Pedalı)

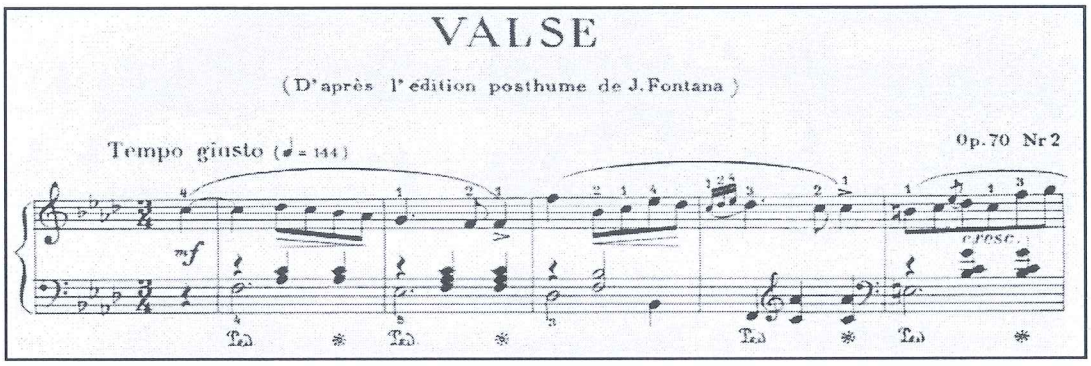
Pedal, parmaklarla bağlı çalınması mümkün olmayan arpejlerde birleştirici bir işlev görebilmektedir. Örneğin aşağıdaki örnekte gerek sol gerekse sağ eldeki arpejlerde, parmaklarla bağlanamayan geniş aralıklar pedalla bağlanabilmektedir.

Örnek 11: F. Chopin, Etüd, Op.25, No.1



Pedalın bu işlevinden, ard arda tekrarlanan bir sesin legato çalınabilmesi için de yararlanılabilmektedir. Aşağıdaki örnekte, sol eldeki akorlarda tekrarlanan notalar pedalla bağlanmaktadır.

Örnek 12: F.Chopin, Vals, Op.70, No:2.

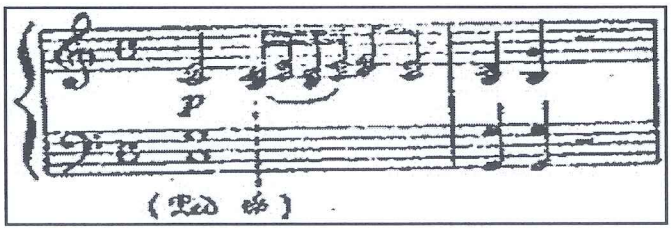


3.4.4. Ayırma Açısından İşlevi (Ayırıcı Pedal)

Pedal müziksel öğeleri; ritim, dinamik, renk ve artikülasyon gibi açılardan birbirinden farklılaştırmak amacıyla kullanılabilmektedir. Örneğin Beethoven'in üç numaralı sonatının başlangıcındaki pedal kullanımının aşağıdaki gibi karakterize edilebildiği görülmektedir:

"İlk akorun tutti olduğu, bu akorun en tizdeki iki sesini iki obuanın çaldığı ve akorun sonrasındaki ezgiyi bu iki obuanın devam ettirdiği düşünülebilir"[65]:

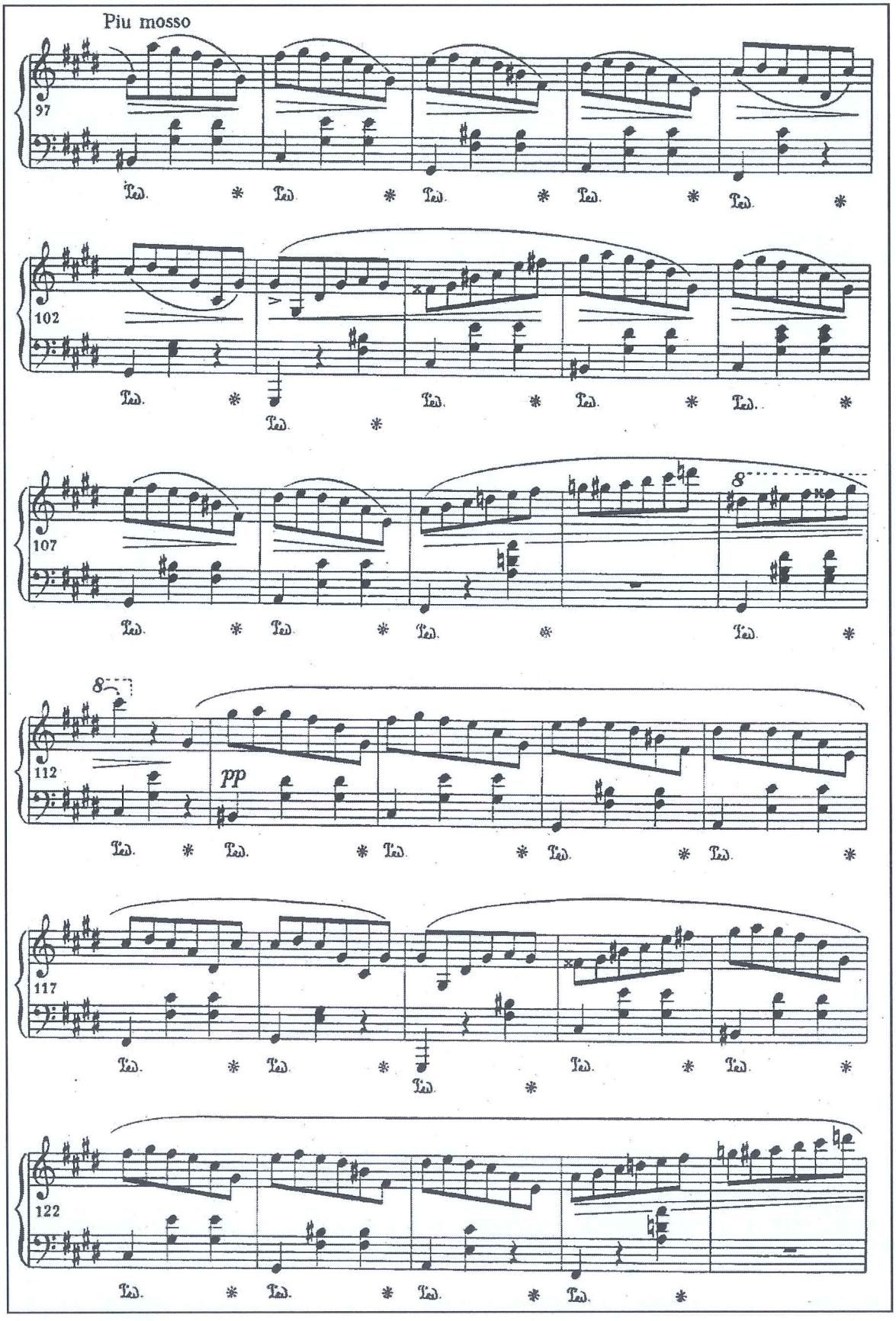
Örnek 13: L.V. Beethoven, Sonat, Op.2, No.3



Ayırıcı nitelikteki pedal kullanımı, bir eser içerisinde yer alan birbirinin tekrarı konumundaki kısımlar arasında zıtlıklar oluşturulmasına yardımcı olmaktadır. Aşağıdaki örnekte,102 ile 112. ölçüler arasında sağ pedal, 113.ölçüden *(pp)* itibaren ise sol pedal kullanarak böyle bir etki elde edilebilir.

[65] Голубовская ,1967:43.

Örnek 14: F. Chopin, Vals, Op.64, No.2

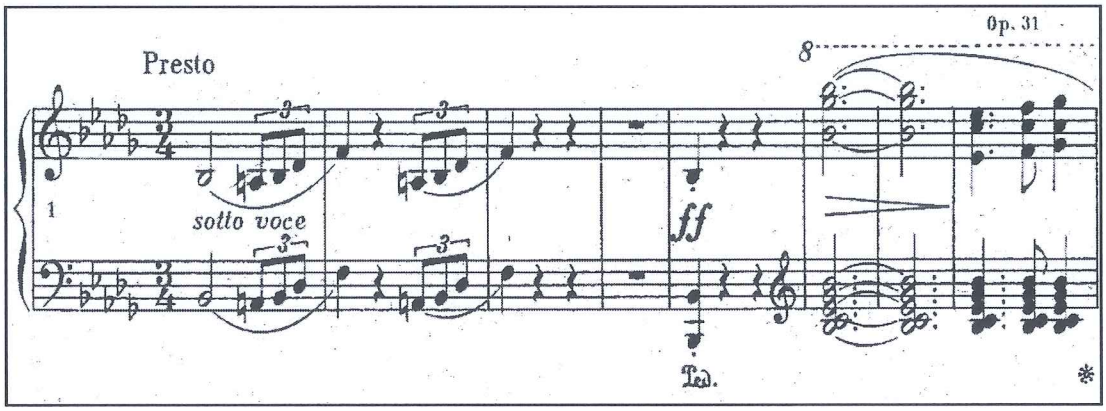


3.4.5. Müzikal Yapı Açısından İşlevi (Romantik Pedal)

N. Golubovskaya notalamada zihnen (düşünsel olarak) yazılı olduğu varsayılan ve yapısal açıdan "zorunlu" pedal olarak tanımladığı bir pedaldan bahsetmekte, bu pedal uygulanmadığında müziğin anlamını bulamadığı durumlarla karşılaşıldığını belirtmektedir. Chopin ve Liszt gibi bestecilerin sanatında gelişiminin doruğuna ulaşan bu pedal romantik pedal olarak da tanımlanmaktadır. Tüm romantik dönem ve sonraki piyano literatüründe bu pedalın kullanılması gerekli görülmekte ve müzikal yapının ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır[66].

Aşağıdaki örnekte, beşinci ölçüdeki staccato sesler ve ardındaki suslara rağmen kullanılmakta olan pedal bu niteliği taşımaktadır.

Örnek 15: F. Chopin, Scherzo, Op.31, No.2



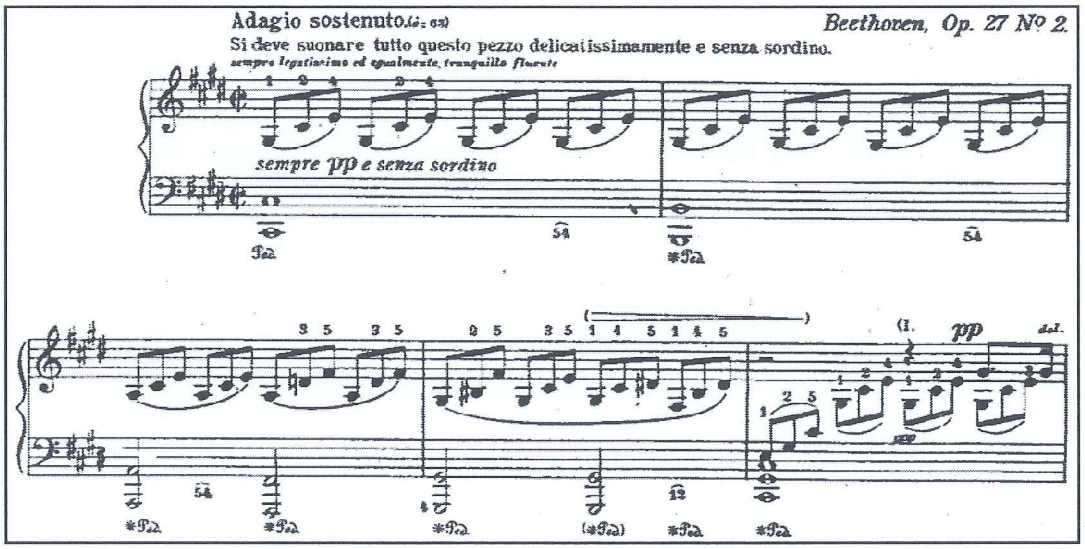
3.4.6. Ses Rengi Açısından İşlevi (Renk Pedalı)

Pedal, farklı renklere sahip olan çeşitli tınılar elde etmek için de kullanılabilmekte, böylece tınısal açıdan bir zenginlik sağlanmış olmaktadır. Aşağıdaki örnekte, sağ eldeki seslerin parmaklarla bağlı çalınması mümkün olsa da, eserin gerektirdiği tınının elde edilebilmesi için pedal kullanılmaktadır.

---

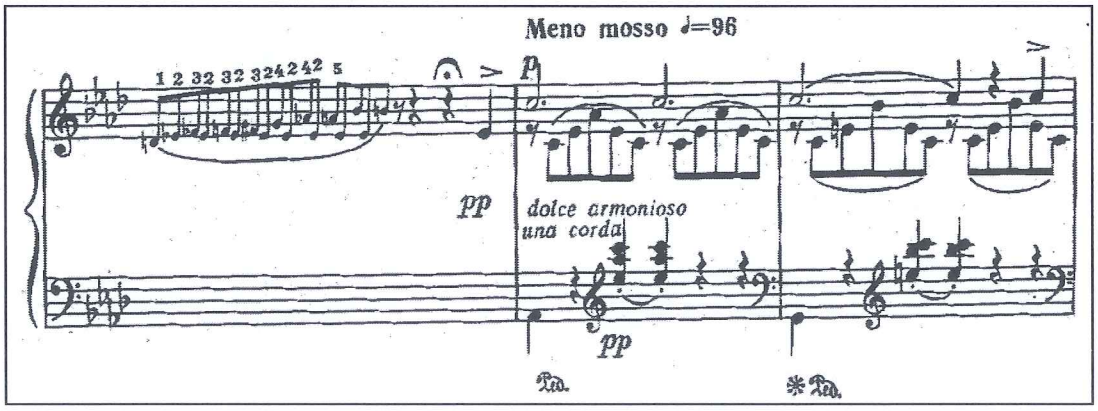
[66] Голубовская,1967:15.

Örnek 16: L.V. Beethoven, Sonat, Op.27, No.2, 1.bölüm



Sağ ve sol pedalın ardışık veya eşzamanlı olarak kullanılması gibi değişik yollarla seslerde farklı renkler oluşturulabilmektedir. Ancak pedal bu amaçla kullanılırken eserin içeriğine aykırı bir durumun oluşmamasına dikkat edilmesi gerekir. Aşağıdaki örnekte, sağ pedal seslerin birbirine bağlanması, sol pedal ise farklı bir ses rengi elde edilmesi amacıyla eşzamanlı olarak kullanılmaktadır.

Örnek 17: F. Liszt, Noctürne, No.3, "Liebestraum"



Parmaklarla tam bir ***p*** nüansı elde edilemediğinde, bu nüansa yönelik olarak sol pedaldan da yararlanılabilmektedir. Ancak sol pedal tınıya farklı bir renk vermekte ve bu nedenle sol pedalın yerli yersiz kullanımı gerek müzikal içerik açısından, gerekse stil açısından icradaki bütünlüğü bozabilmektedir. Besteci ve pedagog Carl Czerny sol pedala ilişkin olarak şöyle demektedir:

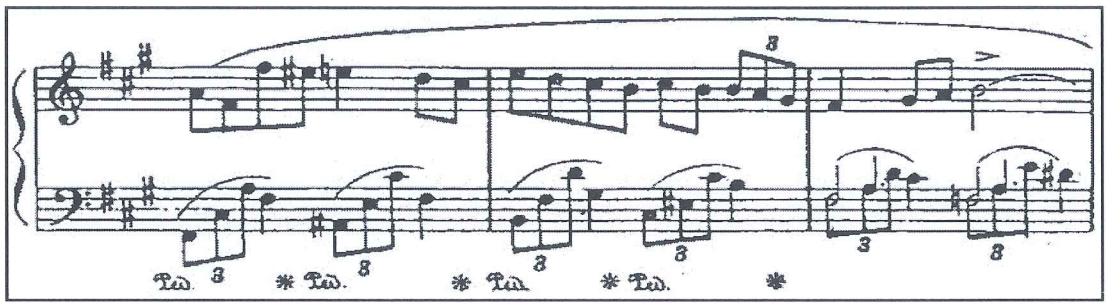
"...Sadece, melodi açısından çok zengin olan pasajlarda, bu pedal, başka ses türleri elde etmek için uygulanabilir... Ancak, bu pedal sakınımlı olarak kullanılmalıdır ve piyanist, tüm *p* bölümleri, bu pedalın yardımıyla yapmamalıdır. En güzel ve dürüst *p*, daima, hafif ve nazik dokunuşla ve sadece parmaklarla yapılmalıdır"[67].

3.4.7. Pedal Yerine Parmak Kullanımının İşlevi ("Parmak Pedal")

Bazı durumlarda yabancı seslerin armoniye karışmasını önlemek için, parmaklar pedal yerine kullanılabilmektedir. Diğer taraftan bas seslerin parmaklarla tutulması ile armonideki bas temelinin kaybolması da engellenebilmektedir.

Bunun örneğine Chopin'in op.48 iki numaralı Noctürn'ünde rastlanmaktadır. Chopin aşağıda verilen örneğin ilk iki ölçüsünde her ölçüde ikişer pedal belirtirken, bir sonraki üçüncü ölçüde re-do diyez ve mi-re diyez ikililerinin disonansından kaçınmak için pedal vermemiş ve akorlardaki bazı notaların parmaklarla tutulması gerektiğini gösteren bir notalama yapmıştır[68].

Örnek 18: F. Chopin, Noctürne, Op.48, No.2



Ancak, seslerin parmaklarla gereğinden fazla tutulması kirlilik yaratabilir. Bu açıdan kulak kontrolüne özen gösterilmesi gerekir.

3.5. Pedal Kullanma Tekniği

İcra sırasında kullanılan tüm uzuvların kontrol altında tutulabilmesi, çalınan eserlerin tasarlandığı gibi seslendirebilmesi için başlıca koşuldur. Bu açıdan öncelikle tüm vücudun kasılmalardan arındırılması ve piyano önünde dengeli bir oturma pozisyonunun sağlanması gerekir. Tüm bunlar pedal kullanma tekniğinin sağlam bir temel üzerine

---

[67] Gültek,2007: 426.
[68] Стоянов,1958:98.

kurulabilmesi açısından da önemlidir. Vücudun herhangi bir kısmındaki gerginlik veya kasılma vücudun diğer kısımlarını da etkileyebilir ve vücut dengesinin sağlanmasını güçleştirebilir. Örneğin kollardaki bir kasılma bacaklarda da kasılmalara neden olabilir veya tam tersi, bacaklardaki bir gerginlik kollara da yansıyabilir ve vücut dengesinin bozulmasına yol açabilir

"Tüm dengelerin (parmak, el, kol, vücut, bacak dengelerinin) iyi ve doğru kurulması, piyaniste sağlamlık, dolayısıyla güven duygusu kazandırır. Zaten dinleyenler bunu çok çabuk sezer ve hissederler. Dengelerden birinin eksikliği ya da yanlış kuruluşu diğer dengelerin de bozulmasına, yıkılmasına neden olur. Bu da ileri seviyelerde kendini gösterir."[69]

Pedal kullanımında eller ve ayaklar arasındaki koordinasyon önemli bir role sahiptir. Diğer taraftan piyano önünde ayakların rahatça hareket edebileceği bir biçimde oturulması ve ayağın pedala basan kısmının doğru seçilmesi gerekir. Yanlış ayak pozisyonu ayak hareketlerindeki özgüveni ve netliği azaltarak pedal üzerinde tam bir hâkimiyet sağlanmasını engelleyebilir.

Pedala ayağın fazla oynak eklemi olmayan bir kısmıyla basılması gerekir. Bu bölge ayak parmaklarının hemen ardındaki ayak tarağının başlangıç kısmıdır[70].

Sağ ayak sağ pedalın üzerine ayak parmakları rahat edebilecek biçimde yerleştirilmeli, ayak topuğu sağlam bir şekilde zeminin üzerinde kalmalıdır. Bu kural sol pedal kullanıldığı zaman sol ayak için de uygulanır. Sol pedal kullanılmadığında, ayağın gerektiğinde topuk kaldırılmadan pedalın üzerine yerleştirilebilmesi için sol ayak sol pedalın solunda olmalıdır. Çalmaya başlamadan önce ayakların pozisyonu dikkatli bir şekilde hazırlanmalıdır[71].

Pedal üzerindeki ayak hareketleri yumuşak ve sessiz olmalıdır. Pedala yukarıdan çarparak basılmasına yol açabileceğinden gerekli olmadıkça ayağın pedal üzerinden ayrılmaması daha uygun olur.

Ayrıca, her seferinde pedalı terk eden ayak çeşitli basma ve bırakma yöntemlerindeki ayrıntılara duyarsız kalmaktadır[72].

Pedal kullanımındaki ustalık derecesi, genel olarak piyanodaki ustalık seviyesinin önemli göstergelerinden biridir.

---

[69] Şen,2002:81.
[70] Гельман, Э., (1954): ***Педализация,*** Государсвенное Музыкальное Издательство, Москва: с.110.
[71] Venino, Albert, F., (1893): ***A Pedal Method For The Piano***, Edw. Schuberth & Co. New York: p.5.
[72] Вълчанова , 1984:82.

Piyanist Anton Rubinstein şöyle demektedir: "İyi bir pedal kullanımı iyi bir icranın dörtte üçüdür"[73].

Pedal kullanımı kuşkusuz tüm ayrıntılarının notalamada açıklanması açısından güç bir eylemdir. Bu açıdan örneğin Schumann ve Debussy'nin çoğu zaman eserlerinde pedal belirtmeyerek pedal kullanımını icracının sanatsal sezgilerine bırakmış olmaları tesadüf değildir.

Pedal kullanımı daha çok piyanistin sezgisi ve kulağıyla ilişkilidir. Bestecinin öngördüğü pedalların icracı tarafından yeniden yorumlanması sanatsal kayıplara yol açılması tehlikesini içermesine karşın, bazen bir icracının bestecinin öngördüğünden köklü bir biçimde farklı olan pedal kullanma anlayışı önem kazanmaktadır. Böylece bireysel pedal kullanma anlayışı bir icra aracı ve aynı zamanda özgün notalamanın yeni bir değişim seviyesi olmaktadır[74].

İcranın gerçekleştirildiği mekânın, piyanonun ve icracının özellikleri pedal kullanımına etkide bulunsa da, pedal tekniğinin temelini oluşturan prensipler pedal kullanımı için yol gösterici önemli bir faktördür.

3.6. Sağ Pedal İşaretleme Yöntemleri

Eğer eski piyano ekollerine göre ifade edilecek olursa, pedalın nerede kullanılması gerektiği sorusunun cevabı oldukça kolaydır: "Pedal, belirtildiğinde kullanılır ve pedal işaretinin bulunmadığı yerde kullanılmaz". Bu kural bazı nedenlerden dolayı hiç bir şekilde memnun edici değildir. Birincisi, bazı bestecilerin pedalın doğru kullanılması için yeterli bilgi birikimine sahip olmamaları ve pedalın kullanımını yönlendirmede başarısız olmalarıdır. İkincisi, en iyi bestecilerin bile işaretleri yeterli bir özenle yerleştirmemesidir. Üçüncüsü, pedal işaretlerinin pedalın tam bir doğrulukla kullanımını belirtmeye uyarlanmamış olmasıdır[75].

Piyano pedalı icat edildiğinden beri, ona ilgi duyan besteciler eserlerinde pedalı belirtmeye çalışmışlardır. Ayrıca ünlü piyanistlerden bazıları piyano eserlerinin edisyonunu yaparken pedal işaretlerinin daha net ve anlaşılır olması için farklı yazım

---

[73] Голубовская, 1965:7.

[74] Либерман, Е., (1988):***Творческая Работа Пианиста с Авторским Текстом,*** Издательство Музыка, Москва: с.195.

[75] Schmitt, H., (1893): ***Pedals Of The Piano-forte***, Translated by Frederick S. Law, Theodore Presser, Philadelphia: p.86.

şekillerine başvurmuşlardır. Bunların arasında Busoni, Bulov, Klindworth, Petri, Bartok, Breitkopf, Goldenveizer ve Schnabel sayılabilir.

Bazı müzisyenler kabul edilmiş bir yöntem olan ***Ped**** veya ***P**** işaretlerinden daha açıklayıcı ve doyurucu işaretleme yöntemleri bulmaya çalışmışlardır. Örneğin Breitkopf pedal kullanımını üç çeşide ayırarak işaretleme sistemine yenilik getirmeye çalışmıştır:

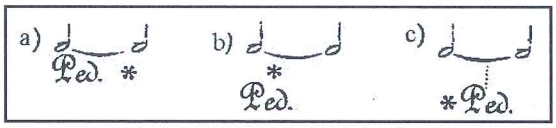
1) ***Ped****: önceki seslerin susturulmasından sonra, yeni seslerle eşzamanlı basılan pedal.

2) ***Ped****: hem önceki seslerin susturulması hem de yeni seslerin çalınmasıyla Eşzamanlı kullanılan pedal.

3) ***Ped*** *: senkop pedal.

Breitkopf; işaretlemiş olduğu bu üç pedal kullanma çeşidinin açıklamasını, notalamada aşağıdaki şekilde vermektedir:

Örnek 19: Breitkopf 'un pedal işaretlemeleri



Helman; Breitkopf tarafından geliştirilen işaretlemeler için şunları söylemektedir: "Breitkopf ilk işaretlemeye ilişkin olarak; "sıçrayışlarda" ve "hızlı baslarda", yani çok kısa çalınan seslerde kullanılmasından bahsetmekte ancak bunların dışında bir kullanım alanı belirtmemektedir. İkinci işaretleme ise anlaşılmazdır, çünkü doğal olarak ancak birbirinin ardından gelebilecek olan bırakma ve basma hareketlerinin eşzamanlı olması imkânsızdır ve bu hareketlerden sadece birisinin sesle eşzamanlı olması mümkündür. Üçüncü işaretleme en anlaşılır olandır. Breitkopf'un kullandığı işaretleme sisteminde pedal kullanımındaki basma ve bırakma hareketlerinin hızı ve derinlik dereceleri yer almamış, pedal işaretleriyle müzik yapıtının notalaması arasında olması gereken organik bir kaynaşmaya ulaşılamamıştır"[76].

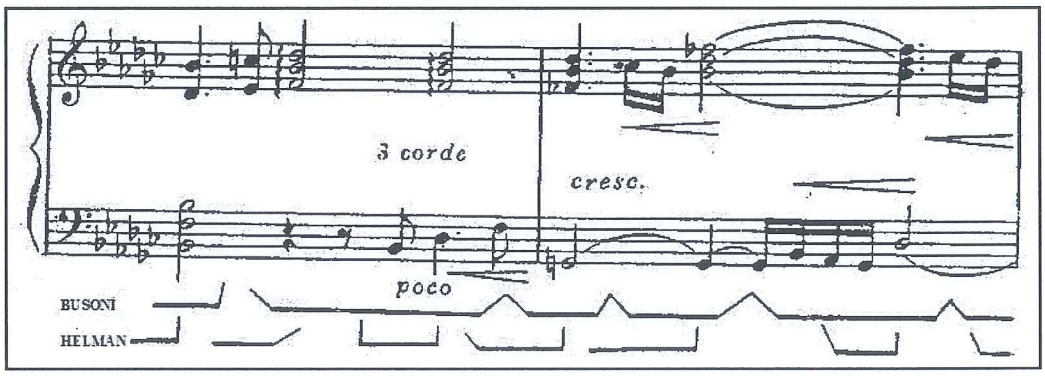
Önemli piyanistlerden bir diğeri Ferruccio Busoni de pedal kullanma ve pedal işaretleme yöntemleri problemini çözmeye çalışmış, yatay ve dikey çizgiler kullanarak bir açılım getirmeye çalışmıştır.

---

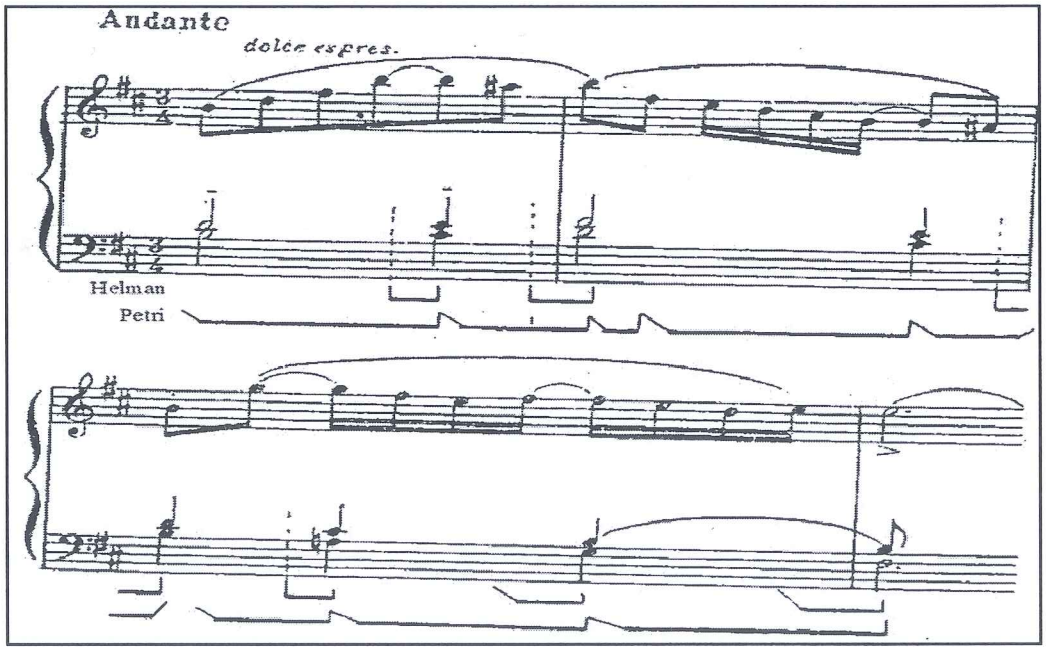
[76] Гельман,1954:15.

Busoni'nin öğrencisi olan Petri de, Bach'ın eserlerinin edisyonlarını yaparken bu çizgisel yöntemi kullanmıştır. Fakat Petri'deki pedal kullanımı çok daha yoğundur. Busoni aşağıdaki örnekte yer alan Prelüd'ün pedal işaretlemelerini yapmış ve bu işaretlemeler için şöyle bir açıklama getirmiştir: Çizgi aşağıya yönlendiğinde pedala basılmalı, yukarı yönlendiğinde bırakılmalı, yatay çizgi devam ettiği sürece ise basılı kalmalıdır[77].

Örnek 20: J. S.Bach, "Eşit Düzenli Klavye" 1. Kitap, Prelüd, mi bemol minör



Örnek 21: J. S. Bach, Fransız Süiti, Sarabande, si minör

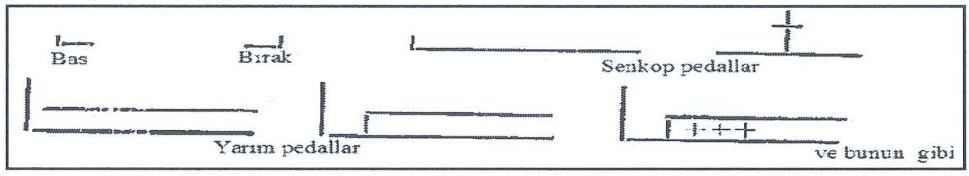


Piyanist Buhovtsev ise, Anton Rubinstein'ın pedal kullanımını işaretlemek için çizgisel bir yöntem geliştirmiştir.

---

[77] Гельман,1954:82.

Örnek 22: Buhovtsev'in Anton Rubinstein'ın pedal kullanımını işaretlemek için geliştirdiği çizgisel yöntem

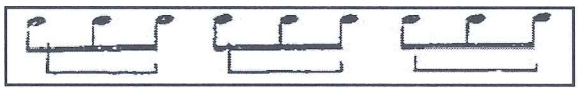


Fakat bu sistem fazla karmaşıktır ve burada da notalamayla organik bir bağ kurulamamıştır[78].

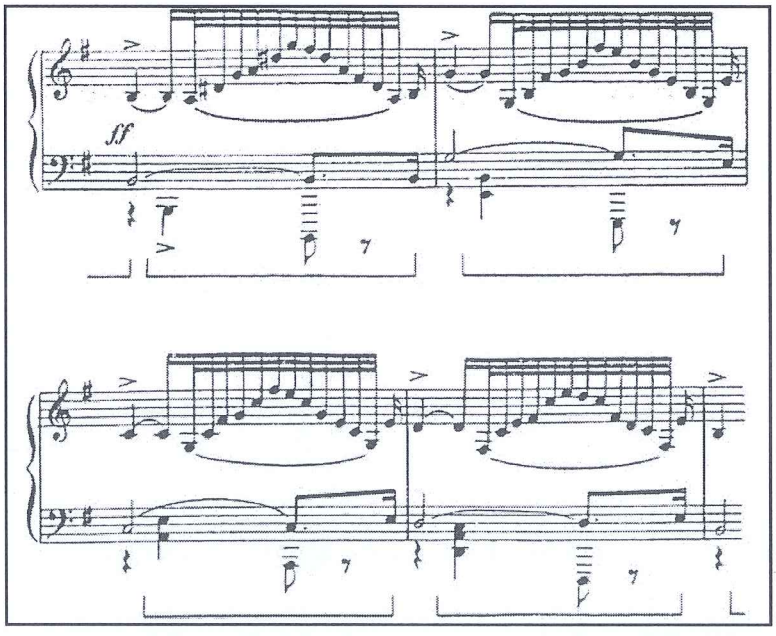
Helman 1994 yılında Moskova'da yayınlanan "Piyano Eğitimi Sürecinde Pedal kullanımı ve Pedal İşaretleme Yöntemi" kitabında daha detaylı bir yöntem geliştirmiştir. Helman'ın "Pedal İşaretlemelerinin Geliştirilmiş Grafik Yöntemi" ismini verdiği sistemi aşağıdaki gibi özetlenebilir:

a) Pedalın basıldığı ve bırakıldığı noktaları gösteren dikey çizgiler ile pedalın basılı kaldığı kısımları gösteren yatay çizgiler:

Örnek 23: Helman'ın çizgisel pedal işaretlemeleri



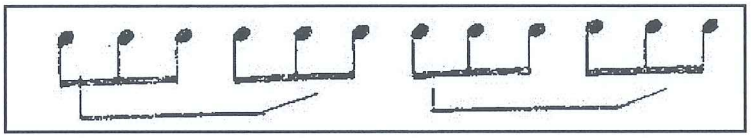
Örnek 24: A. Arenski, Prelüd, Op.19, No.2



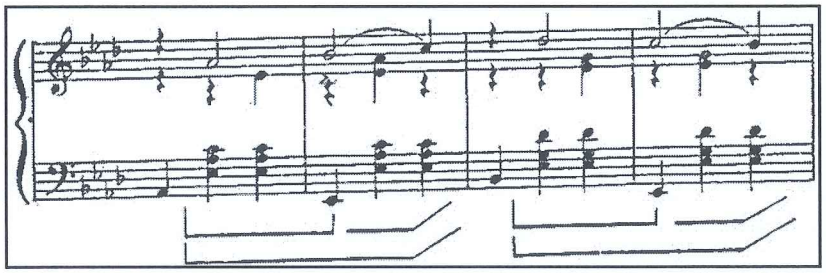
[78] Гельман ,1954,14.

b) Pedal kullanımındaki derinlik aşamalarını gösteren eğik çizgiler:

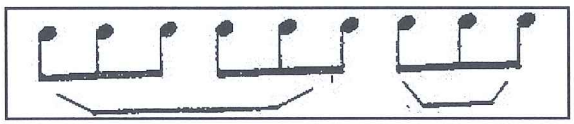
Örnek 25: Aşamalı olarak bırakılan pedal



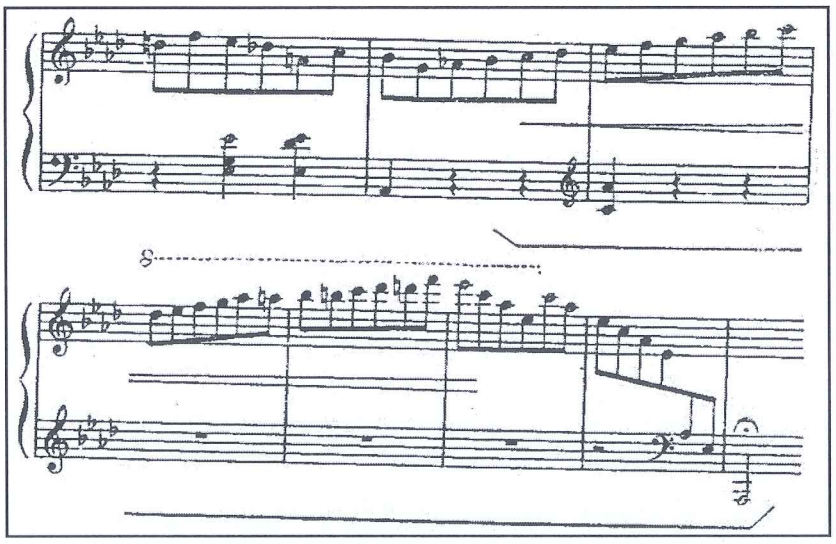
Örnek 26: P.İ. Çaykovski, Op.37, No.12, "Mevsimler-Aralık"



Örnek 27: Aşamalı olarak basılan ve aşamalı olarak bırakılan pedal

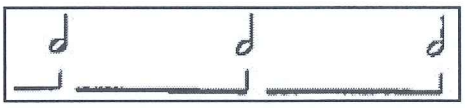


Örnek 28: F. Chopin, Vals, Op. 64, No.3

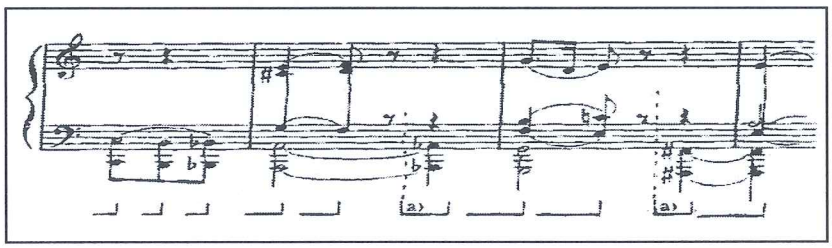


c) Senkop pedalı gösteren yatay çizgiler:

Örnek 29: Helman'ın senkop pedal işaretlemeleri

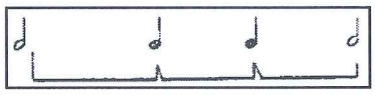


Örnek 30: L.V. Beethoven, Sonat, Op.7, 2. bölüm

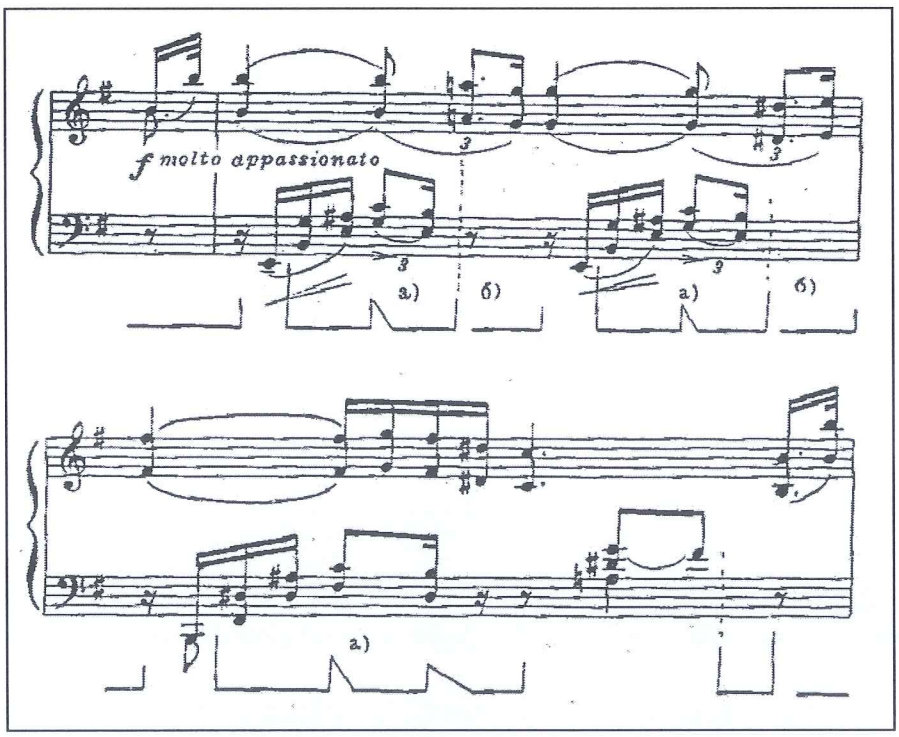


d) Kısmi pedal değişimi işaretleri:

Örnek 31: Kısmi pedal değişimi işaretleri

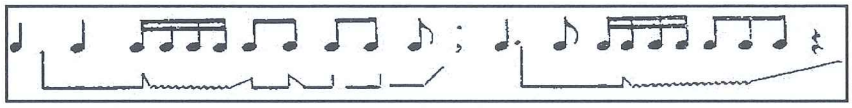


Örnek 32: F. Liszt, Rapsodi, No.5

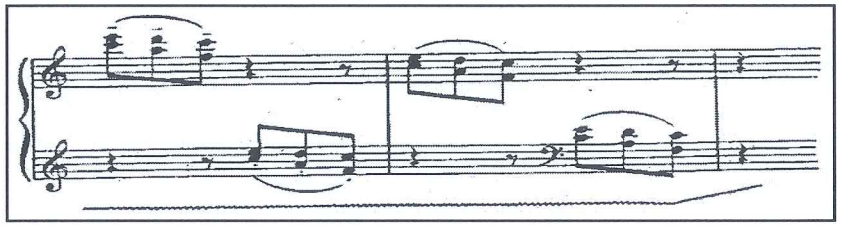


e) Tremolo pedal işareti:

Örnek 33: Tremolo pedal işaretleri



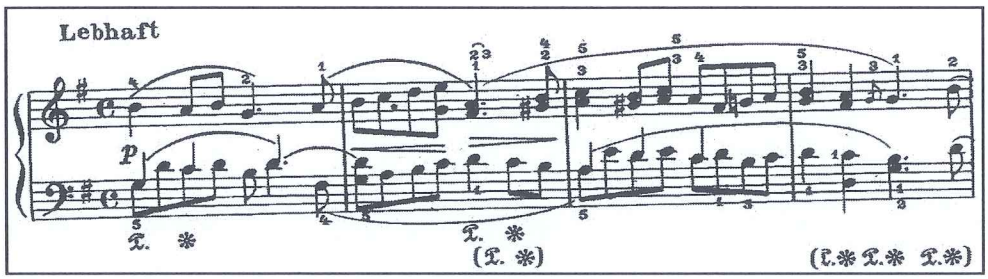
Örnek 34: E. Grieg, Noctürne, Op.54



Helman'ın grafik işaretleme sisteminin üstün tarafı, pedal kullanma süresinin yanı sıra pedalın ne zaman ve nasıl kullanılması gerektiğinin belirtilmiş, yani pedala basılma ve bırakılma zamanlamasının dikey çizgilerle netlik kazanmış ve pedal derinliğinin yatay veya eğik çizgilerle gösterilmiş olmasındadır.

Pedal kullanımındaki bazı olumsuzlukların pedal kullanımının genel prensiplerinin tam olarak kavranılamamasından ve çeşitli edisyonlarda rastlanılan alışılmış pedal işaretlerine eleştirel bir tutumla yaklaşılamamasından kaynaklandığı söylenebilir. Aşağıdaki örnekte ikinci ölçüde işaretlenmiş olan direkt pedal kullanıldığında, dominant akora bir önceki armonilerden sol ve do sesleri karışarak kirlilik yaratabileceğinden burada (ilk parantez içinde görüldüğü gibi) senkop pedal kullanılması daha uygun olabilir. İlk cümlenin sonundaki akorlarda ise bir pedal işaretlemesi bulunmamasına karşın, legatonun sağlanabilmesi için (ikinci parantez içinde görüldüğü gibi) senkop pedal kullanılabilir.

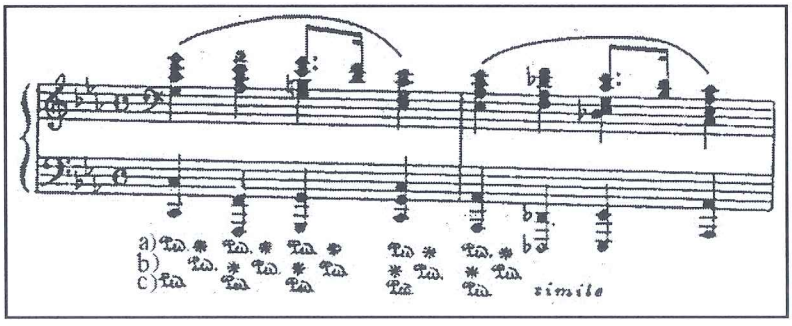
Örnek 35: R. Schumann "Çocuk Sonatı", Op. 118, No.1, 1.bölüm



Bulgar piyanist ve besteci Andrey Stoyanov ise bazı edisyonlardaki pedal işaretlerinin belirsizliğinden kaynaklanan pedal kullanma yanlışlıklarından söz etmekte ve şu açıklamayı yapmaktadır: "Genellikle pedal işaretleri akorun altında, pedalın bırakılma zamanını gösteren * işareti ise aşağıdaki örnekte (a) şıkkında görüldüğü gibi akordan sonra yazılmaktadır. Bu işaretlemeler bağlı çalınması gerekmeyen akorlarda yerinde olabilir. Fakat besteci legato bir notalama yapmışsa, böyle bir işaretleme yetersiz, hatta hatalı olabilmektedir. Söz konusu (a) şıkkında yer alan pedal kullanımı aynen uygulandığı takdirde akorlar bir birine bağlanamayacak ve dolayısıyla pedal amacına ulaşamayacaktır.

Chopin'in pedal kullanma kurallarını bilmediğini varsayamayız, sorun eski ve belirsiz olan bir işaretleme yönteminden kaynaklanmakta, bu yöntemle yapılan bir işaretleme, notalamayla çelişmektedir. Chopin'in yaşadığı dönemde bu tür bir işaretlemenin kullanıldığı piyano eserlerinin çoğunda işaret pedala akorla eşzamanlı basmayı öngördüğü halde, pedala (b) şıkkında gösterildiği gibi akordan sonra basılmaktaydı. Bu durumda pedalın bırakılma anı yeni akorun tınlama anına denk gelmekteydi ki; bu da notalamalarda sıkça rastladığımız bu eski işaretlemenin öngördüğünün tam tersidir. Yeni edisyonlarda pedal (b) veya (c) şıklarında olduğu gibi işaretlenmektedir. (c) şıkkındaki pedal ise aynen (b) şıkkındaki gibi senkop pedal olarak düşünülmelidir"[79].

Örnek 36: F. Chopin, Prelüd, Op.28, No.20

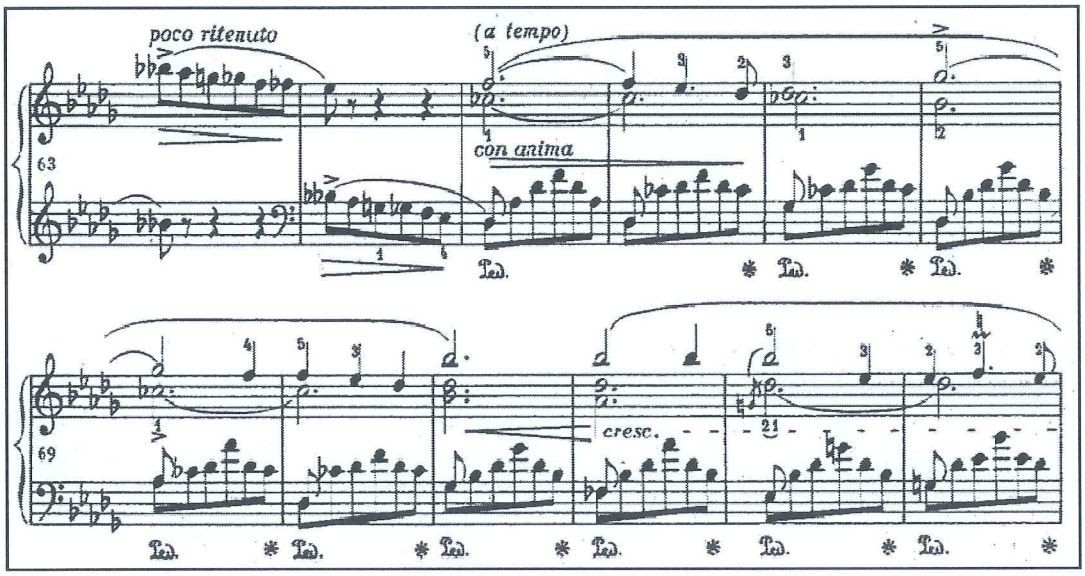


Chopin'in si bemol minör Scherzo'sunda ise, aşağıdaki örnekte verilen kısmın direkt pedallarla işaretlenmiş olmasına karşın bu kısmın tümünde senkop pedal kullanılabilir. Çünkü sol eldeki inici pasajın sonrasındaki re bemol armoninin bas sesi olduğundan, re bemol 65. ölçünün başında net olarak duyulduktan hemen sonra pedal değiştirilmediğinde bir önceki pasajın son notaları tınıya karışabilir. Diğer taraftan 73.

[79] Стоянов,1958:87.

ölçünün başındaki sol natürel çarpmanın basla eşzamanlı çalınmasından hemen sonra pedal değiştirilmesi yoluyla bu çarpmanın yeni pedalda kalması sağlanabilir. Oysa notalamada belirtilen geleneksel pedal işaretlemesine bakıldığında, buradaki armoni için önemli olan sol natürel notasının pedal dışında kaldığı görülmektedir.

Örnek 37: F. Chopin, Scherzo, Op.31, No.2



3.7. Sağ Pedal Kullanma Yöntemleri

Sağ pedal kullanma yöntemleri dört ana başlık altında genellenebilir:

1. Pedala basılma zamanı açısından (pedala basma ile ses arasındaki zamansal ilişki açısından): Öncü, direkt ve senkop pedal.

2. Pedal derinliği açısından: Tam pedal (derin, "sonuna kadar"), kısmi (daha "sığ", çeyrek, üççeyrek, yarım pedal gibi) ve bunların karışık formları, yani tam pedaldan kısmi pedala geçişler.

3. Pedal kullanma süresi açısından (basış anından tam bırakma anına kadar): Uzun veya kısa pedal.

4. Pedalın bırakılma zamanı açısından: Giderek bırakılan veya bir dizi kısmi değişmelerle "tremolo" yaparcasına bırakılan bir pedal ve ani pedal bırakma[80].

[80] Шляпников,1990:21.

3.7.1. Pedala Basılma Zamanı Açısından Pedal Kullanma Yöntemleri

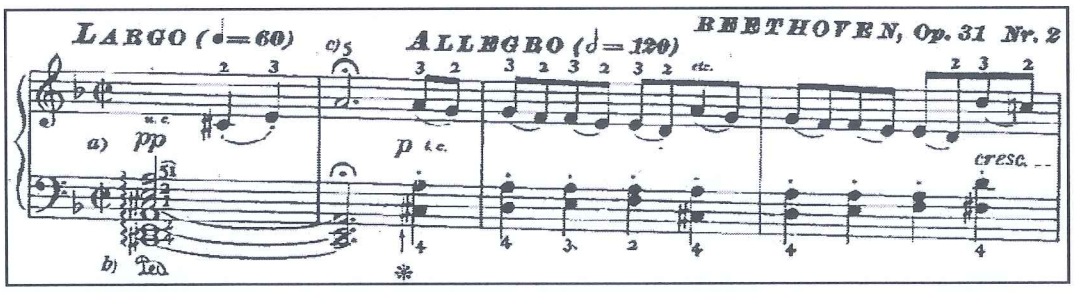
"Tınıya gerçekten renk katan, notayla beraber basılan ve özellikle notadan önce basılan pedaldır. Ancak buna karşın bir teoriye göre tınıya en fazla gürlük ve zenginlik katan senkop pedaldır. Gerçekten de bir ses pedalsız ve dolayısıyla doğuşkanların desteği olmadan çalındıktan sonra bu sesin pedalla desteklenmesinin tınıya belirli bir etkide bulunduğu doğrudur. Ancak bizim işitsel algımızda ise zihnimize işlenen, özellikle vuruş anı, yani sesin başlangıcıdır. Çünkü bunlar müziğin melodik çizgisini ve ritmik temelini oluşturmaktadırlar"[81].

3.7.1.1. Öncü Pedal

Daha az kullanım alanı olan öncü pedal özellikle bir eserin veya bölümlerinin seslendirilmeye başlanmasından önce ya da suslar esnasında, seslerden önce ve seslere farklı bir atmosfer hazırlanması için kullanılmaktadır. Bu pedal kullanma yönteminde önce pedala basılarak susturucular tellerden uzaklaştırılmakta ve ardından ses duyulmakta, böylece tınlayan her bir ses doğuşkanlarla zenginleşmekte ve farklı bir etki oluşturmaktadır.

"Bazen, çalmaya başlamadan önce sanki piyanonun tüm gözeneklerini açmak isteriz. Örneğin Beethoven'in 17 numaralı re minör sonatını çalmaya başlarken, ayağım ister istemez, parmaklarım tuşlara inmeden önce pedala iner. Op.106 si bemol majör sonatın başında; o zafer çığlığının duyulmasından önce, tüm havayı si bemol majör tonunu bekleme zevki ile kuşatmak için de aynı durum ortaya çıkar. Böyle bir pedala öncü pedal diyebiliriz. Bazen farkında olmadan da, bu öncü pedalı kullanmaktayız"[82].

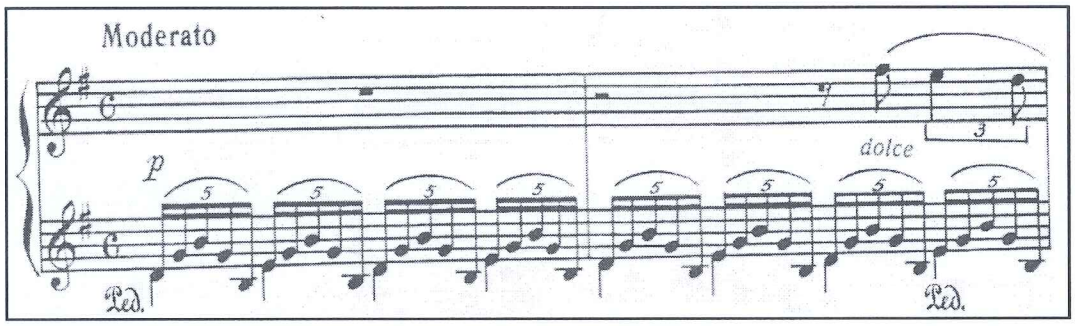
Örnek 38: L.V. Beethoven, Sonat, Op.31, No.2, 1.bölüm



[81] Голубовская ,1965:36.
[82] Нейгауз,1988:13.

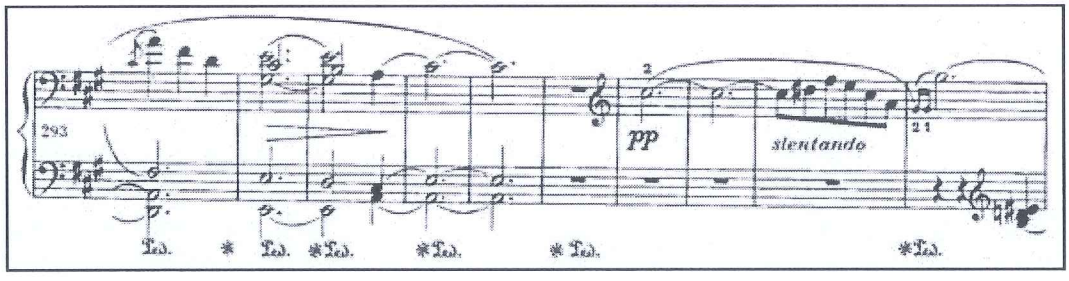
Önceden basılmış bir pedalla tutulan bir armoni üzerine bir ezgi eklenmesi ve böylece söz konusu bu ezginin oluşmuş titreşimlere dahil olması ona özel bir yumuşaklık katmaktadır. Besteciler sıkça, bir ezgi daha başlamadan önce bu ezgiye böyle bir tınısal zemin hazırlamaktadırlar. Beethoven'in "Ay Işığı" sonatının başı; Chopin'in re bemol majör ve do diyez minör Noctürne'leri ile si minör sonatının yardımcı temasının başı; Liszt'in re bemol majör Etüd'ünün başı; Rachmaninov'un sol majör ve re majör Prelüd'lerinin başı bu örneklerden bazılarıdır[83].

Örnek 39: S. Rachmaninov, Prelüd, Sol majör, Op.32, No:5



Bu pedal kullanma yöntemi özellikle uzun süreli seslerde etkili olmakta, bu seslere zenginlik katmakta ve çabuk sönmelerini engellemektedir. Örneğin Chopin'in op.31 iki numaralı Scherzo'sunun 298. ölçüsündeki susta pedala basıldığında, bu öncü pedal sayesinde oluşan doğuşkanlar 299. ölçüdeki uzun do sesine katılarak onun çabuk sönmesini engellemekte, devamındaki motifte ise sesleri sararak onlara özel bir yumuşaklık ve sıcaklık katmaktadırlar. Fakat ezgideki netliğin sağlanabilmesi açısından pedalın kısmi olarak kullanılması daha uygun olabilir.

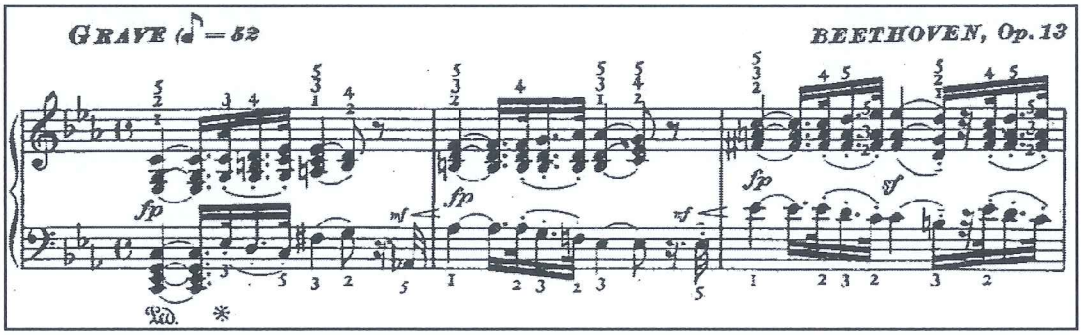
Örnek 40: F.Chopin, Scherzo, Op.31, No.2



[83] Голубовская,1965:37,38.

f nüansındaki bir akor öncü pedalla seslendirildiğinde daha dolgun ve hacimli tınlamaktadır:

Örnek 41:L.V. Beethoven, Sonat, Op.13, 1.bölüm



Doğuşkanların zayıf olduğu tiz seslerde cantabile bir tını elde edilebilmesi için de öncü pedaldan yararlanılabilir.

3.7.1.2. Direkt Pedal

Direkt pedalın başlıca özelliği, parmaklar tuşlara bastığında ayağın da pedala basması ve parmaklar tuşları bıraktığında ayağın da pedalı bırakmasıdır.

Sağlam bir direkt pedal tekniği için ayağın ellerin hareketlerine hızlı bir şekilde tepki verebilmesi şarttır. Ayak hareketlerinin yeterince çevik yapılmaması önceki seslerin direkt pedala dâhil olmasına ve pedal basılı kaldığı sürece tınlamasına neden olmaktadır. Bu nedenle direkt pedal kullanılırken pedala basış anı çok önemlidir.

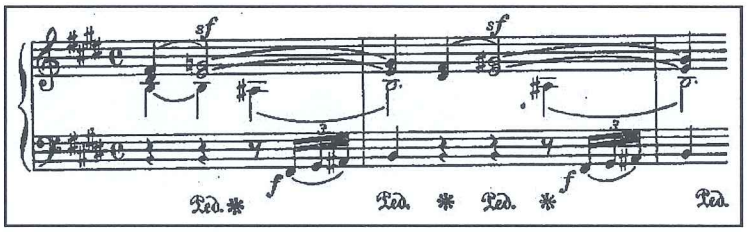
Direkt pedal, icracı ve editörlerin pedala sesle eşzamanlı olarak basılmasını öngördükleri çoğu durumda kullanılmakta ancak, ünlü piyanist Hofmann şöyle demektedir: "Genel bir kural olarak pedala her zaman tuşa basış anından hemen sonra çevik ve belirgin bir hareketle basılmasını tavsiye ediyorum. Yani pedala basma anı birçoğunun iddia ettiği ve uyguladığının aksine hiç bir zaman tuşlara basış anıyla eşzamanlı olmamalıdır"[84]

Direkt pedalın kullanım alanı için başlıca koşul, notalar arasında pedalsız veya susun yer aldığı bir kısmın bulunmasıdır. Aşağıdaki örnekte direkt pedalların öncesinde pedalsız kısımlar bulunmaktadır:

---

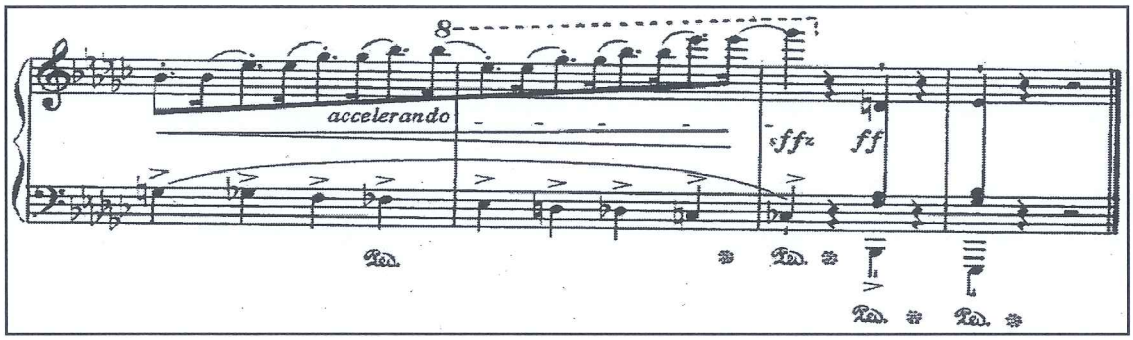
[84] Гельман,1954:8,9.

Örnek 42: L.V. Beethoven, Sonat, Op.14, No.1, 1.bölüm



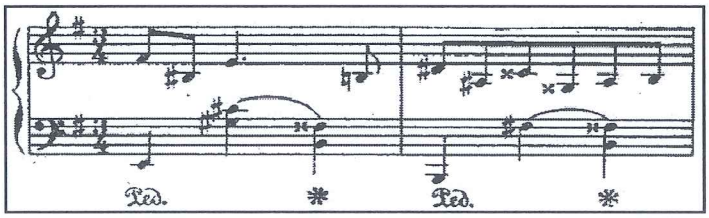
Aşağıdaki örnekte ise son iki ölçüdeki direkt pedallardan önce suslar bulunmaktadır:

Örnek 43: S. Maykapar, "Ormandaki Atlı"



Uzakta bulunan çarpmalar ve parmaklarla tutulamayan baslar için de direkt pedal kullanılabilir.

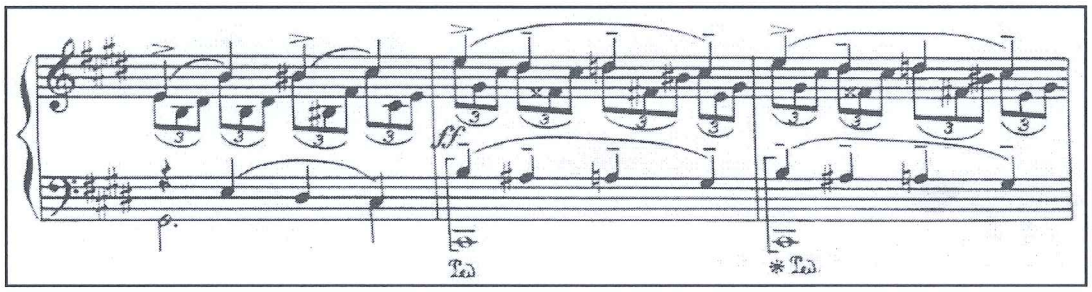
Örnek 44: M. Ravel,"7 Soylu ve Sentimental Vals", No.1



Uzakta bulunan basların armoni içine alınması için kullanılan pedalların bazen sağ eldeki sesler üzerinde bazı olumsuz etkileri olabilir. Fakat böyle durumlarda eğer müziksel yapı direkt pedalın kullanılmasına her hangi bir engel oluşturmuyorsa, seslerdeki bazı küçük pürüzler kabullenilerek direkt pedal kullanılması daha uygun olabilir.

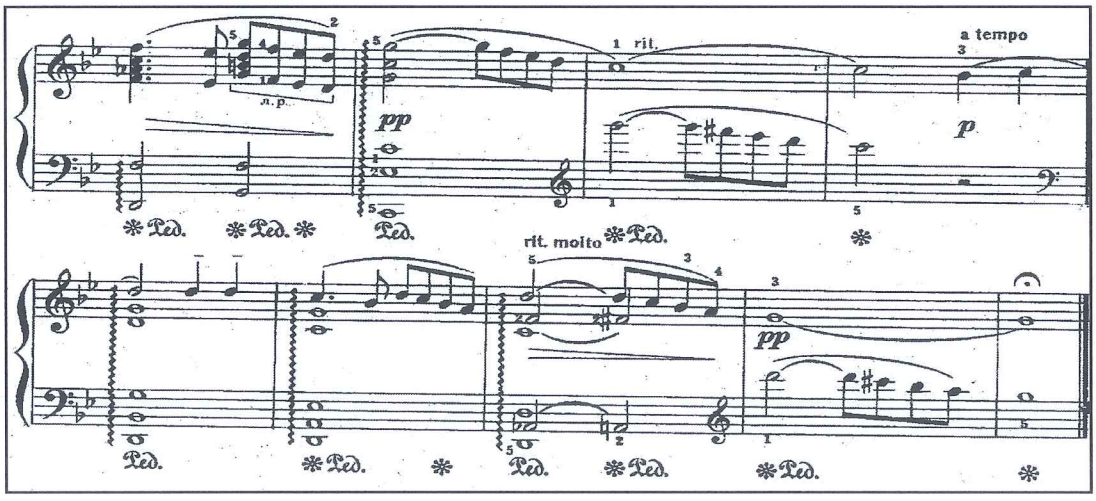
Örneğin, Rachmaninov'un op.3, iki numaralı Prelüd'ünün aşağıda verilen kısmında armoniler her vuruşta değişse de, parmakla tutulamayan bas sesin gerektiği kadar uzaması için pedalın ölçünün sonuna kadar tutulması gerekmektedir.

Örnek 45: Rachmaninov, Prelüd, Do diyez minör, Op.3, No:2



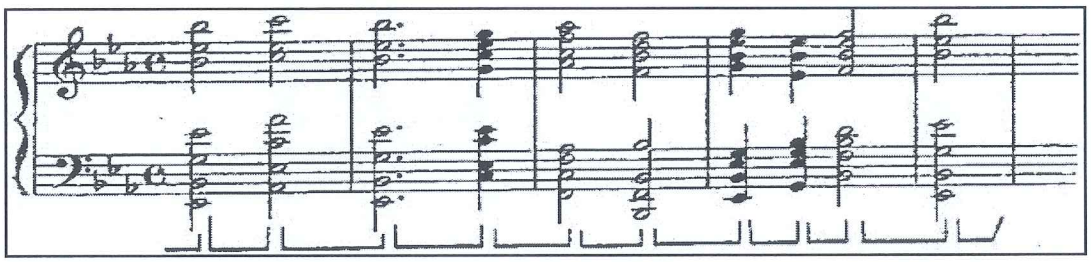
Seslerin tümünün parmaklarla tutulamadığı genişlikte aralıklar içeren ve arpejlenerek seslendirilen akorlarda basın armoni içine alınabilmesi için aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi, ikinci ve beşinci ölçülerde direkt pedal kullanılabilir ve böylece armonideki temel korunabilir.

Örnek 46: N. Koçetov,"Doğu Eskizi"



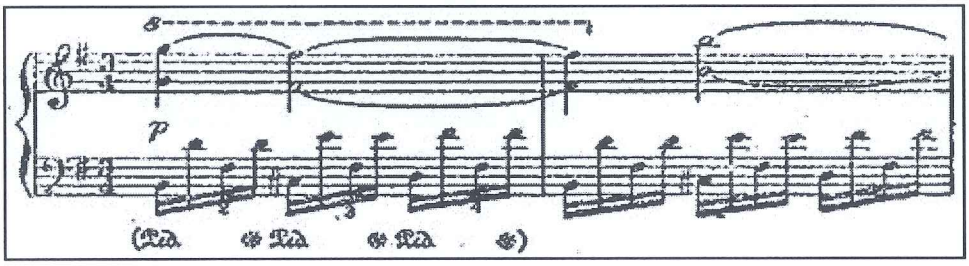
Parmakların ulaşamayabileceği aralıklar içerdiği halde arpejlenmesi öngörülmeyen akorlarla da karşılaşılabilmesine karşın, böyle bir akorun herhangi bir sesinin kaybolmadan tınlamaya devam edebilmesi için direkt pedaldan yararlanılarak arpejlenmesi zorunlu olabilmektedir:

Örnek 47: R. Schumann, Fantezi, Op.17, 2.bölüm



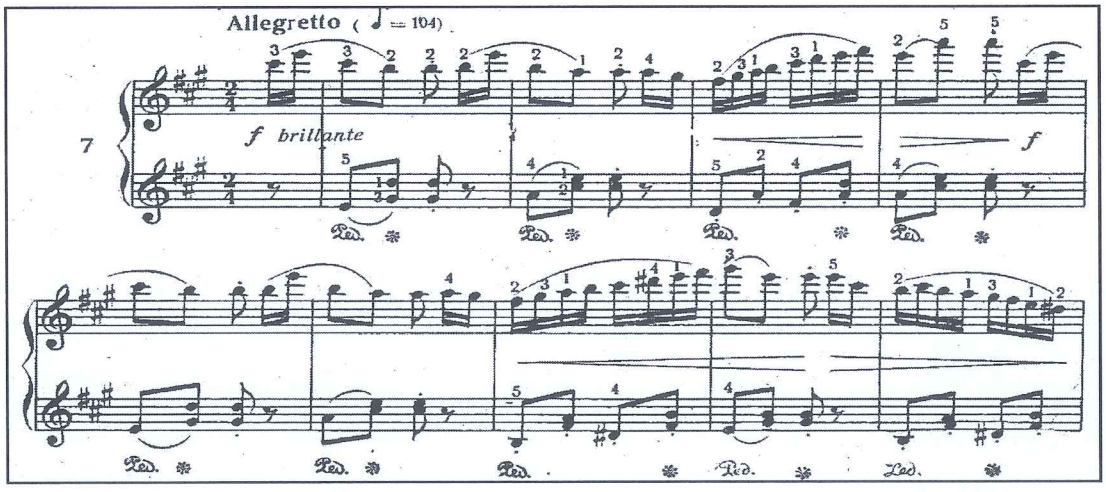
Eğer onlu aralıklar pedal kullanılmaksızın legato seslendirilemiyorsa, aşağıdaki örnekte parantez içinde görüldüğü gibi bu onlu aralıkların ilk seslerinde, yani armonilerin temel seslerinde direkt pedallar kullanılabilir. Böylece armoninin temelini oluşturan bas sesler de pedal içine alınmış olur.

Örnek 48: L.V. Beethoven, Sonat, Op.90, 1.bölüm

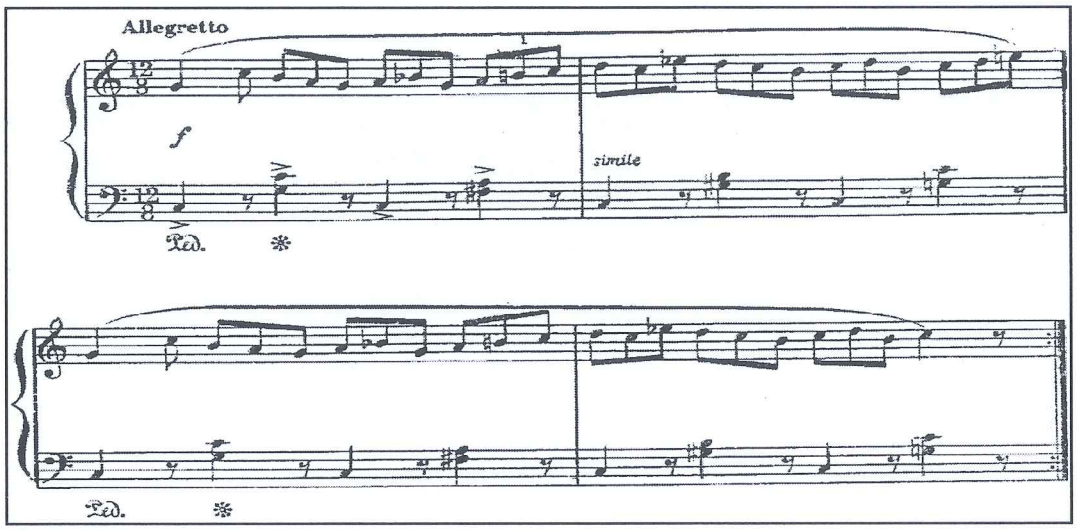


Vals, Polka gibi dans karakterli eserlerde kuvvetli vuruşlarda direkt pedal kullanılarak icradaki ritmin daha net olması sağlanabilir.

Örnek 49: S. Maykapar, "Polka"

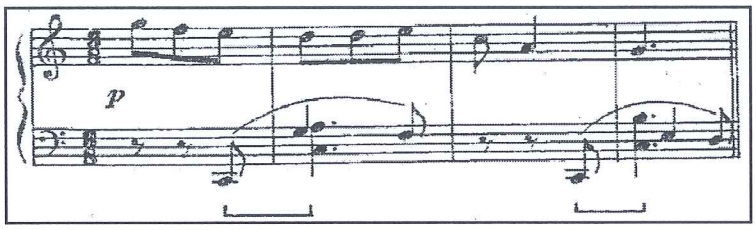


Örnek 50: T. Kuliyev,"Dans"



Dans karakterli bu eserlerde zayıf vuruşlarda kullanılan direkt pedal ise senkopların daha belirgin bir şekilde ifade edilmesine yardımcı olmaktadır.

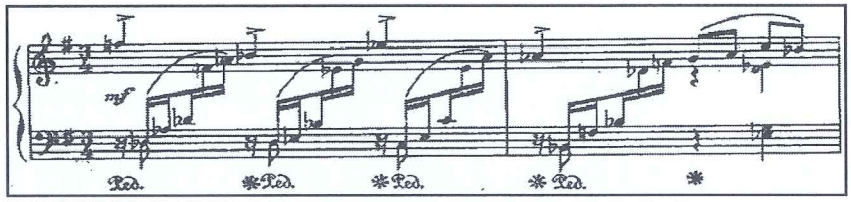
Örnek 51: B. Bartok, " Scherzando"



3.7.1.3. Senkop Pedal

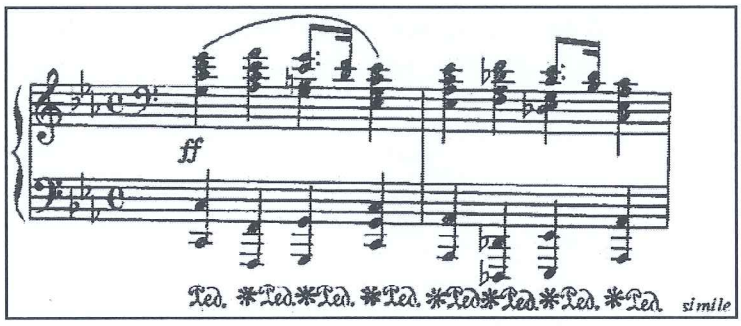
Sesleri birbirine bağlayan, müziğe akıcılık kazandıran, legato pedalı olarak da isimlendirilen ve kullanımı en yaygın olan pedaldır. Senkop pedal kullanılarak sesler birbirine bağlanabildiği gibi, ses geçişlerindeki sınırlar yumuşatılabilmekte ve seslerin birbirine karışması da engellenebilmektedir.

Örnek 52: P.İ. Çaykovski, Op.37, No.1, "Mevsimler - Ocak"



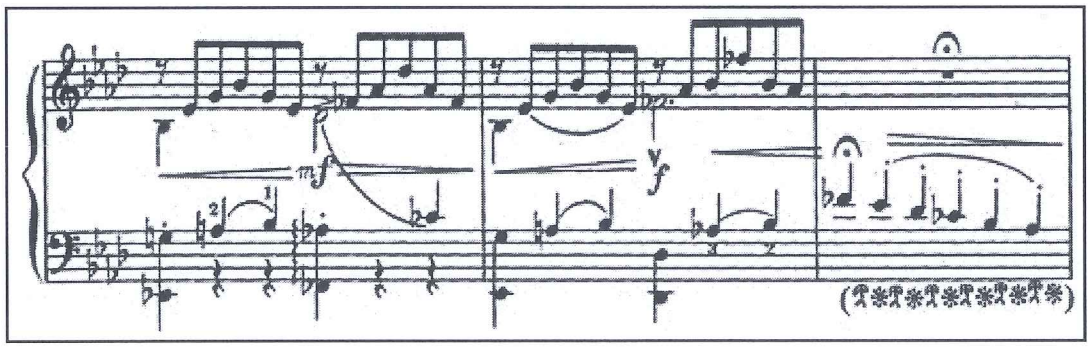
Senkop pedal akorların birbirine bağlanmasında da kullanılmaktadır:

Örnek 53: F.Chopin, Prelüd, Op.28, No.20



Pedalsız çalınan bir ses giderek zayıflayıp yok olurken, sesten hemen sonra kullanılan senkop pedal sayesinde oluşan doğuşkanlar piyano tınısını zenginleştirmekte ve gürleştirmektedir. Dolayısıyla bu pedal kullanma yöntemi piyano tekniğinin önemli unsurlarından biri olan cantabile bir icra elde edilebilmesi imkânlarını da genişletmektedir. Piyano eserlerinin yalnızca ezginin yer aldığı kısımlarında cantabile bir tını elde edilebilmesi için aşağıdaki örneğin son ölçüsünde görüldüğü gibi, senkop pedal ezginin her notasında yinelenebilir:

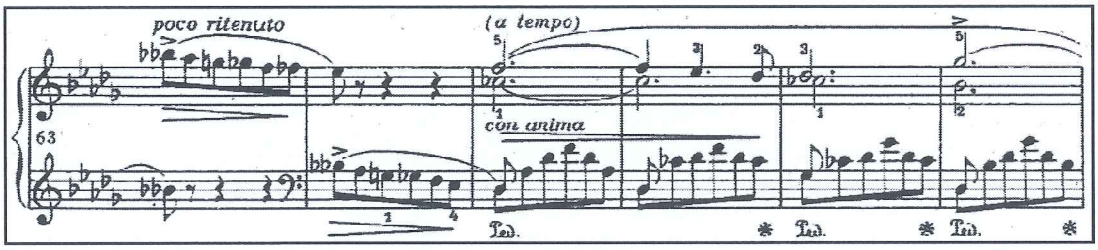
Örnek: 54: F. Liszt, Noctürne, No.3, "Liebestraum"



Ayırıcı bir işlev gören direkt pedala karşın senkop pedal sesleri gerek armonik gerekse ritmik açıdan birleştirmekte ve bağlayıcı bir işlev görmektedir. Romantik dönem piyano literatüründe senkop pedalın bu özelliklerinden geniş bir şekilde yararlanılması nedeniyle bu pedala romantik pedal da denmektedir. Senkop pedalın başarılı bir şekilde kullanılabilmesi için pedala olabildiğince geç basılması ve mümkün olduğunca geciktirilerek yinelenmesi gerekir. Ancak bu yineleme hareketi çevik fakat gürültüsüz bir şekilde yapılmalıdır.

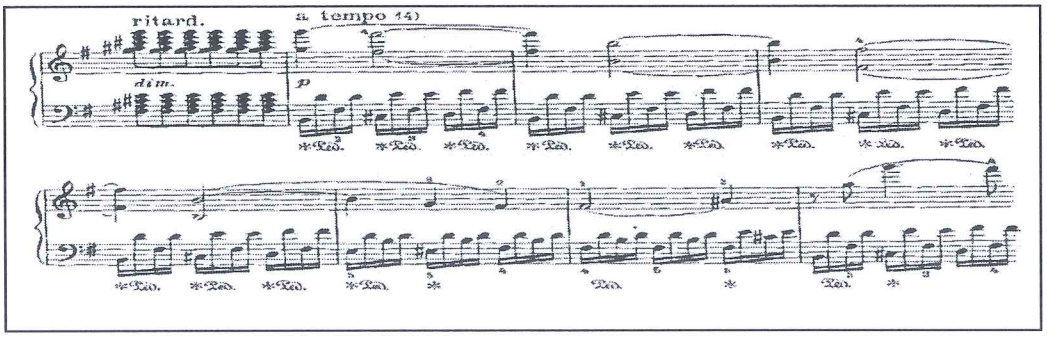
Senkop pedal kullanımı esnasında ayak hareketlerinin el hareketlerine doğru zaman diliminde tepki vermesi sağlanmalı, önceki sesler yeni seslere karışmamalıdır. Pedal yeterli bir çabuklukla kullanılamadığında tınıların birbirine karışması, basın yeni pedalın dışında kalması gibi durumlarla karşılaşılabilir. Örneğin Chopin'in si bemol minör iki numaralı Scherzo'sunda, pasajın sonu ve yeni armoninin bas sesi olan re bemol notası parmakla tutulurken çabuk bir şekilde pedala basılması ve ancak bundan sonra parmağın bırakılarak la bemol notasına geçilmesi daha uygun olur. Aksi halde legatonun parmaklarla sağlanmasının zor olduğu bu kısımda armonideki bas kaybedilebilir.

Örnek 55:F. Chopin, Scherzo, Op.31, No.2



Beethoven'in 27 numaralı mi minör sonatının yardımcı temasında sol el partisyonunda onlu aralıklar sağ el partisyonunda ise oktavlar bulunmakta, onlu aralıklar pedal kullanılmaksızın legato yapılabiliyor olsa da oktavların legato yapılabilmesi için senkop pedalın kullanılması gerekli olmaktadır.

Örnek 56: L.V. Beethoven, Sonat, Op.90, 1.bölüm



Bazen ise senkop pedal değişimleri sırasında notaların parmaklarla gerektiğinden fazla tutulması, armoniye yabancı olan seslerin yeni tınıya dâhil olmasına neden olabilmektedir.

Senkop pedal ayağın pedalı bırakması ile parmağın tuşa basması arasındaki ilişki kavranarak uygulanmalı, dolayısıyla bu iki eylem eşzamanlı değil ardıl yapılmalı ve pedal

yeni tını işitildiğinde bırakılmalıdır. Ayrıca ayak ve parmaklarla yapılan hiç bir fiziksel eylem sesleri etkilememeli ve sesler kulağın kontrolünde olmalıdır. Böylece bu yeni tınının pedal sayesinde zenginlik kazandığının ve yeni tınının eskilerden arındığının bilincine varılabilir[85].

Senkop pedal kullanılırken pedal derinliğinin iyi ayarlanması gerekir. Özellikle hızlı tempolu eserlerdeki veya eserlerin hızlı tempolu pasajlarındaki çok derin pedal basışları pedalın çabuk değiştirilmesini zorlaştırmakta ve dolayısıyla seslerin birbirine karışma riskini artırmaktadır.

Yeni seslerin, pedal yinelenerek önceki seslerle karışmasının önlenmesi senkop pedal yönteminin özünü tanımlaması açısından önemli bir noktayı oluşturmaktadır. Bu noktada gerek bir önceki pedalın bırakılması sonucunda seslerin sonlandırılması, gerekse yeni pedalın basılışı üzerindeki işitsel kontrol belirleyici unsurlar olmaktadır. Ancak, koşullar farklılaştığında seslerin tam olarak sonlandığı zaman dilimleri de değişmektedir. Piyanolardaki yapısal farklılıkların, seslerdeki gürlük derecelerinin, kullanılan ses alanlarının ve diğer akustik özelliklerin yanı sıra icracının sanatsal amaçları da bu zaman dilimleri üzerinde etkili olmaktadır[86].

3.8. Derinlik Açısından Pedal Kullanma Yöntemleri

Pedal derinliğinin hassas bir şekilde hissedilmesi pedal kullanma becerisinde çok büyük, hatta belirleyici bir rol oynamaktadır[87].

Pedal değişimleri tam ve kısmi olmak üzere genellenebilmekte, susturucuların tellerden uzaklaşmaya başladığı andan itibaren pedala sonuna kadar basılmaksızın elde edilen tüm kısmi pedal derinliklerine genel bir tanım olarak yarım pedal da denilmektedir. Yarım pedal, tam pedal basışlarıyla karma bir şekilde de kullanılabilmekte, tam ve yarım tanımları arasında bulunan birçok pedal derinliği aracılığıyla çok çeşitli tınısal etkiler elde edilebilmektedir.

Pedalın etkilerinin oluşturulmasında sadece tam bir pedal bilgisine değil, aynı zamanda belirli düzeyde beceriye de ihtiyaç vardır. Bu etkilerin anlaşılması en zor olanı Leschetizky'nin adlandırmasıyla, "küçük pedal baskıları" (kleine Pedal-Drucker) dır. Bu baskıların yönetilmesi için verilebilecek kesin kurallar yoktur[88].

---

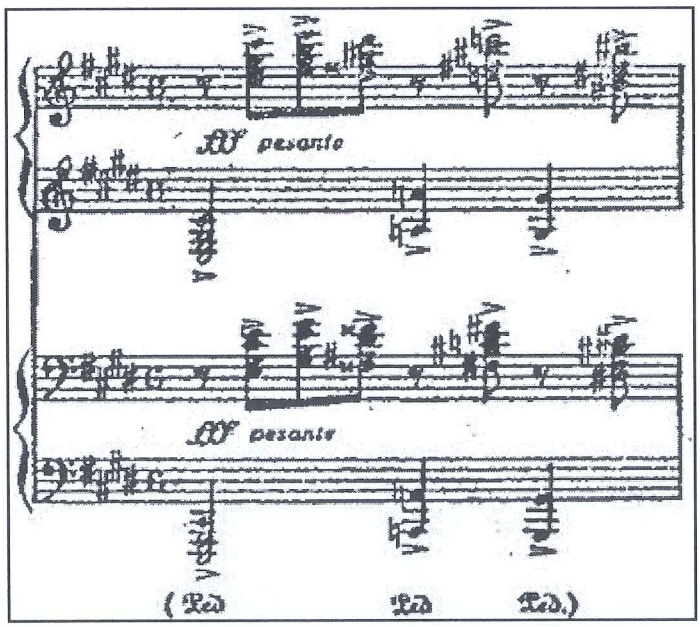
[85] Гельман,1954:112.
[86] Гельман,1954:10.
[87] Шляпников, 1990:23.
[88] Venino,1893:28.

İyi bir piyanist, pedala çoğunlukla sonuna kadar basan deneyimsiz icracılardan farklı olarak pedal basışlarındaki çeşitli derinlikleri kullanmaktadır[89].

Pedala basıldığında, pedal mekanizması susturucuları tellerden uzaklaştırmakta, susturucuların tellerden uzaklaşması pedala basış derinliğiyle orantılı olarak gerçekleşmektedir. Yani pedal aşağı indikçe susturucular tellerden uzaklaşmakta, böylece serbest kalan teller daha uzun süre titreşip tınıya daha fazla doğuşkan kazandırarak tınıyı zenginleştirmekte ve gürleştirmektedir. Dolayısıyla tam pedalın daha çok ***f-fff*** ses paletini gerektiren durumlarda kullanılması daha uygun olmaktadır. Buna karşın ***p-ppp*** ses paletinde yarım pedalın çeşitli dereceleri kullanılabilmekte ve tınıdaki kuruluğu gidermenin yanı sıra artikülasyondaki netliğin kaybolmasını da engellemektedirler. Tam pedaldan daha sık kullanılmakta olan yarım pedalın derinlik seviyeleri teorik olarak sınırsız kabul edilebilirse de çeyrek, yarım, üççeyrek ve tremolo pedal biçiminde genel bir sınıflama yapılabilir.

Örneğin uzaktaki bir bas ses üzerine sonradan eklenen armoniler söz konusu olduğunda basla eşzamanlı olarak kullanılan bir tam pedaldan sonra armonik değişimler için yarım pedalların kullanılması, bası korurken armonilerin bütünlük içerisinde ve birbirine karışmadan tınlamasını da sağlayabilmektedir.

Örnek 57: S. Rachmaninov, Prelüd, Op.32, No.10



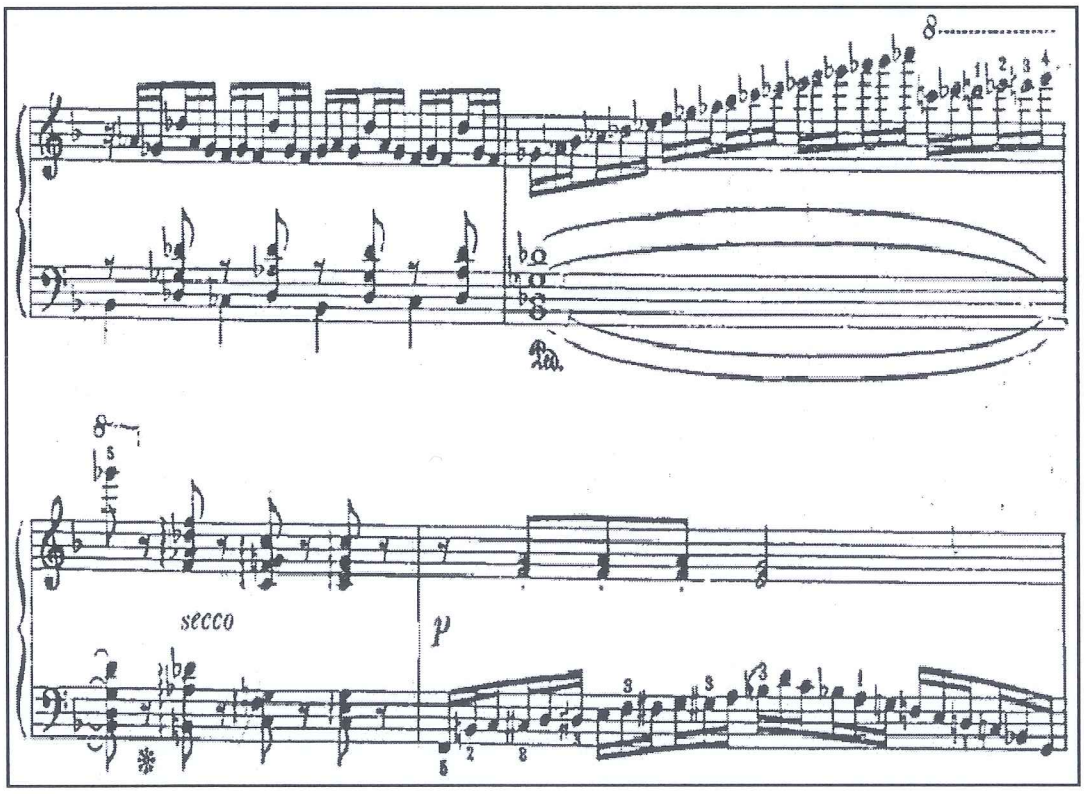
[89] Алексеев ,1957:76.

Yarım pedal bırakılışında sadece en zayıf ve en tiz sesler ile bu seslerin oluşturduğu doğuşkanlar kaybolmakta, daha pes ve daha güçlü sesler ise tınlamaya devam etmektedir. Tam pedal değişiminin gerçekleşmesi ise susturucuların bir önceki tınının tamamen kaybolması için gereken süre kadar teller üzerinde kalması demektir. Bu durumda sadece parmaklarla tutulan sesler tınlamaya devam etmektedir.

İnce tellerde daha az doğuşkan oluştuğu için bu ses alanında kullanılan çeşitli pedal derinlikleri tınıdaki kuruluğun giderilmesini sağlamakta, kalın telleri ise daha az etkilemektedir. Pedalın bu özelliği çeşitli renk olanakları sunmaktadır.

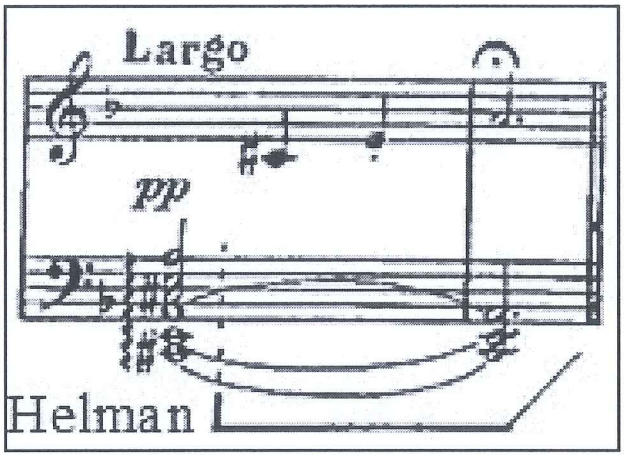
Çıkıcı pasajlarda ***crescendo*** yapılırken pedal derinliğinin giderek artırılması sesin giderek gürleşmesi açısından yararlı olmaktadır. Aşağıdaki örneğin 2. ölçüsündeki geniş aralıklar içeren akorun sesleri pedalla bir arada tutulabilir. Ölçünün başında yarım pedal ve giderek derinleşen bir pedal kullanılması ise, sonraki ölçüde yer alan dizinin giderek gürleştirilmesine destek olmaktadır.

Örnek 58: M. Moşkovski, Etüd, Op.72, No.6



Pedal derinliği giderek azaltıldığında ise sesler akıcı bir şekilde sönmektedir. Bu tür bir (S.Feinberg'in deyimiyle) "pedalla yumuşatılmış ses sönmesi" suslarda ve puandorglarda uygulanabilir ve böylece tını keskin bir şekilde sonlanmamış olur[90].

Örnek 59: L.V. Beethoven, Sonat, Op.31, No.2, 1.bölüm



Ard arda gelen hızlı pedal değişimleri sırasında gürültü oluşması riski artmaktadır. Bu nedenle hızlı pedal değişimlerinde mümkün olduğunca yarım pedalların tercih edilmesi daha uygun olabilir.

3.9. Süre Açısından Pedal Kullanma Yöntemleri

Farklı ses alanlarındaki tellerin titreşimlerini sona erdirmek için farklı süreler gerekmekte, sesler pesleştikçe sönmesi daha fazla zaman almaktadır.

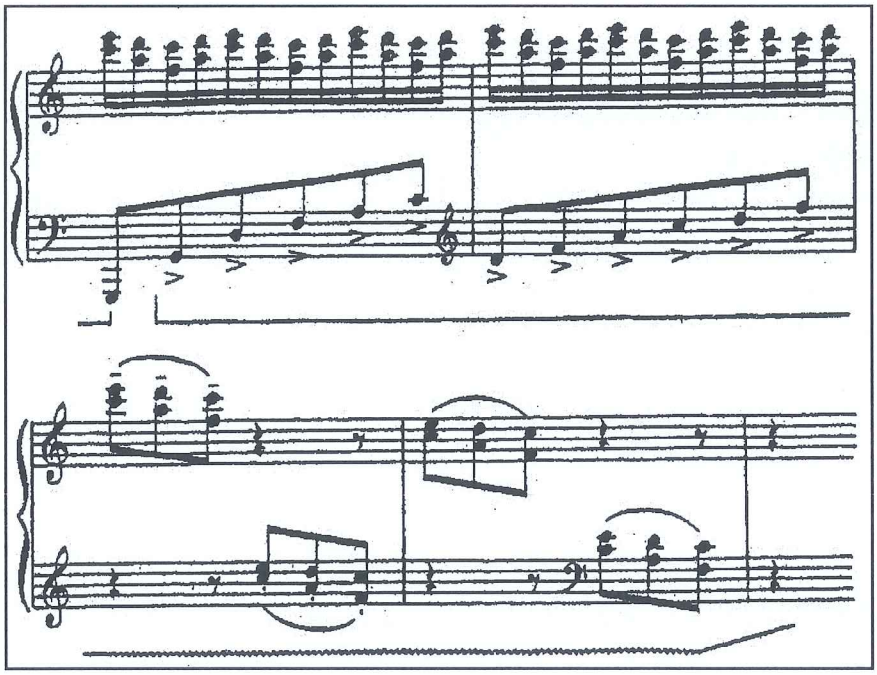
Pes sesler için tellerin arasına düşen susturucular, en pes sesler için ise telleri tamamen saran susturucular kullanılmasına rağmen pes tellerdeki titreşimin kesilmesi tizdekilerden daha uzun sürmektedir. Yarım pedalın kullanımı, farklı ses alanlarındaki seslerin sönmesinin farklı zaman dilimlerini gerektirmesi olgusuna dayandığından söz konusu bu durum önem kazanmaktadır [91].

Ard arda gelen kısa süreli pedal dizilerinden oluşan tremolo pedal, tınlamakta olan ses kitlesinin birçok hızlı yarım pedal değişimleri yoluyla aşama aşama ortadan kaldırılması amacına yönelik olarak kullanılmaktadır [92].

---

[90] Шляпников,1990:24.
[91] Гельман,1954:11.
[92] Aynı:11.

Örnek 60: E. Grieg, Noctürne, Op.54



3.10. Pedal Kullanımının Zamanlanması Açısından Pedal Kullanma Yöntemleri

Pedal kullanımındaki zamanlanma, klavyedeki el hareketleri ile ayak hareketlerinin doğru olarak zamanlanmasına ilişkindir ve bu iki hareket birbirleriyle bağlantılıdır. Bu yönüyle piyano sesinin psiko-akustiğinin [akustiğin psikolojik etkisinin] yanı sıra motor kontrol ve koordinasyon teorilerine dayandığı için öncelikle psikoloji ile ilgilidir[93].

Pedal kullanma yöntemlerindeki farklılıklar nedeniyle pedala basılma zamanı değiştiği gibi pedalın bırakılma zamanı da değişmekte, bu zamanlama icra edilen müziğin karakterine ve dolayısıyla amaçlanan tınıya göre belirlenmektedir. Bu açıdan pedalın bırakılma zamanı da elde edilen tınısal sonuçları farklılaştırmakta, böylece piyano eserlerinin icrasındaki renk perspektifi genişlemekte ve eserin yorumu farklı boyutlar kazanmaktadır.

Pedalın tuşa basış anıyla eşzamanlı olarak bırakılması bazı durumlarda riskli olabilmektedir. Örneğin pedal gür bir pasajın son notasında bırakıldığında, zenginleşen, dolgunlaşan bir tını kuru bir şekilde bitmektedir. Pedalsız çalındığında son notanın

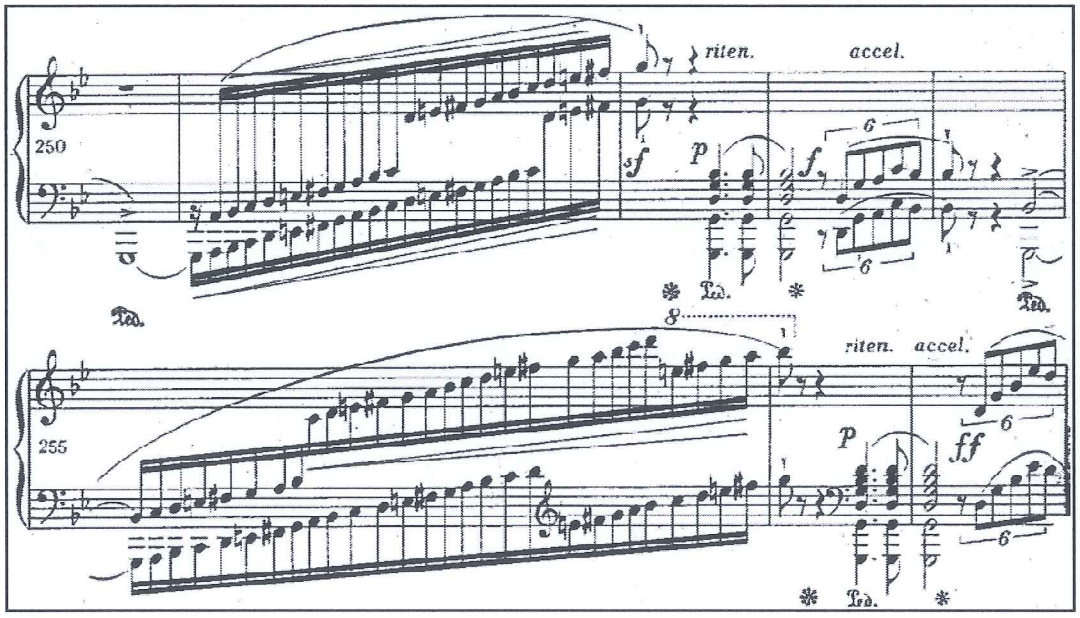
---

[93] Repp, Bruno H., ***The Effect Of Tempo On Pedal Timing in piano performance,*** Psychol Res, (1997), 60: 164 -172, Springer-Verlag, p.164.

yalınlığı ve kuruluğu onu doruktaki gücünden mahrum etmekte, üstelik o sırada tınlayan tellerin üzerine düşen susturucular da tınıyı sonlandırmaktadır.[94]

Bu nedenle pasajın son notasının da aynı pedal içine alınarak, pedalın pasajın tam olarak bitmesinden sonra bırakılması doğru olur. Böyle bir pedal kullanma yöntemi tiz ses alanındaki daha az doğuşkan içeren sesler için de yararlı olmakta, bu sesleri dinamik açıdan desteklemektedir.

Örnek 61: F. Chopin, Ballade, Op.23



3.11. Ses Alanları Açısından Pedal Kullanımı

Bir piyanoda ses oluşumunun mekanizması şu şekilde işlemektedir: müzisyen bir tuşa bastığında, çekiç tele vurur (ya da aslında tuşa bağlı olarak bir ilâ üç tele vurur) ve bu etkileşim notayı oluşturur. Bir tuş serbest bırakıldığında, susturucu telin titreşimini durdurur ve nota yok olur. Sağ pedala basıldığı zaman, piyanonun bütün susturucuları yükselir, böylece tuş bırakıldıktan sonra bile tellerin titreşmeye devam etmesine izin verir. Eğer birçok nota pedalla birlikte çalınırsa bu notalar daha uzun bir süre kaynaşacaktır. Dikkat edilmesi gereken ikinci bir etki daha vardır: Gerçek şu ki, piyanonun daha yüksek iki oktavının herhangi bir susturucusu yoktur fakat yine de pedal kullanımının ses üzerinde bir etkisi bulunmaktadır. Bu oktavlarda nota pedallı ya da pedalsız daha uzun bir süre

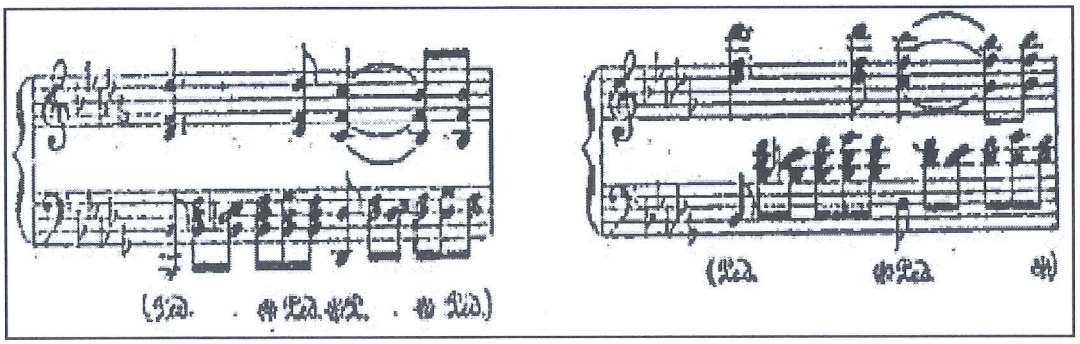
[94] Голубовская ,1965:49.

devam etmez fakat sesin tınlamasından kaynaklanan doğal bir yankılanma ortaya çıkar ve bu ek bir ses zemininin ortaya çıkmasına yol açar[95].

Bu açıdan pedal kullanımı ses alanları ile de ilişkilidir. Pes ses alanında piyanonun "vurmalı" özelliği daha az hissedildiğinden ve bu sesler doğuşkanlar açısından zengin olduğundan, bu ses alanında kullanılan uzun süreli ve derin pedallar tiz ses alanlarına göre farklılıklar gösterebilir. Çünkü orta ve özellikle susturucuların bulunmadığı tiz alanlarda sesler daha çabuk sönmekte ve bu nedenle bu ses alanı için daha uzun süreli ve derin pedallar genellikle daha uygun olmaktadır.

Birinci oktavın altındaki ses alanlarında bulunan tellerin gerginliklerinin azalmaya başlaması ve dolayısıyla bu tellerin titreşimlerinin daha uzun sürmesi nedeniyle buradaki sesler daha geç sonlanmaktadır. Örneğin Schubert'in si bemol majör Impromptu'sünde orta ses alanındaki tema geçişine bas seslerin eşlik etmesi nedeniyle, buradaki akorlarda sürekli basılı tutulan bir pedal kirlilik yaratabilir. Bu açıdan her vuruşta değiştirilen bir pedal basları kaybettirse de tınıyı rahatlatmaktadır. Aşağıdaki örnek incelendiğinde sol eldeki ilk iki akordan sonraki tonik akoru, ikili aralık ve armoniye yabancı olan mi natürel sesini içeren diğer akorun sesleriyle karışmakta ve bir uyumsuzluk oluşmakta, ikinci vuruşta değiştirilen pedal bu uyumsuzluğu ortadan kaldırmaktadır. Bu pedal kullanma biçimi bas sesler arasında bir kopukluğa yol açmakta, ancak buna karşın nispeten pes ses alanında bulunan ezgi seslerinin uzaması bastaki bu tını kopukluğunu telafi etmektedir [96].

Örnek 62: F.Schubert, Impromtu, Op.90



[95]Antony Schutz and Others, ***Piano "Forte Pedal" Analysis and Detection,*** Audio Engineering Society Convention Paper, Presented at the 124th Convention, (17–20 May 2008), Amsterdam, The Netherlands, p.2.
[96] Голубовская ,1965:23.

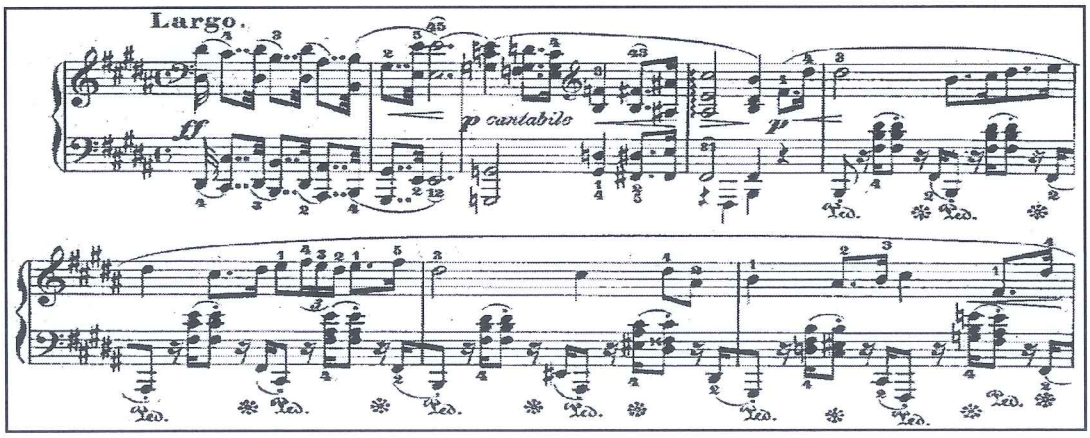
Ses alanları arasındaki farklılıklar nedeniyle pedaldan elde edilen sonuçlar değiştiğinden, pedal kullanımı bu açıdan değerlendirilebilir ve gerçekleştirilmek istenilen sanatsal tasarım doğrultusunda kullanılabilir.

3.12. Pedallı ve Pedalsız Sesler

Piyanonun sağ pedalı, tınıya yumuşaklık ve renk zenginliği gibi çeşitli katkılar getirmekte, sol pedal ise farklı tınısal olanaklar sunmaktadır. Pedalların piyanoya kazandırdığı bu olanakların yanı sıra, müzikal anlatıma bağlı olarak kullanılan pedalsız sesler de farklı tını özellikleriyle piyanonun önemli bir niteliği olmaktadır.

Seslerin parmaklarla tutulması pedalla tutulmasıyla eş değer değildir. Özellikle romantik dönem ve sonrası piyano literatüründe parmaklarla tutulması mümkün olan seslerin de pedal kullanılarak seslendirilmesinin gerekli olduğu örneklere sıkça rastlanmaktadır. Böyle örneklerdeki pedalsız bir icrada sesler kuru, renksiz olmakta ve eserin içeriğine ters düşmektedir. Örneğin Chopin'in si minör sonatının Largo bölümündeki tüm armonik yapı parmaklarla tutulabilmektedir. Fakat müziğin karakteri gereği bu bölümün pedal kullanılarak icra edilmesi daha uygun olmaktadır.

Örnek 63: F. Chopin, Sonat, Op.58

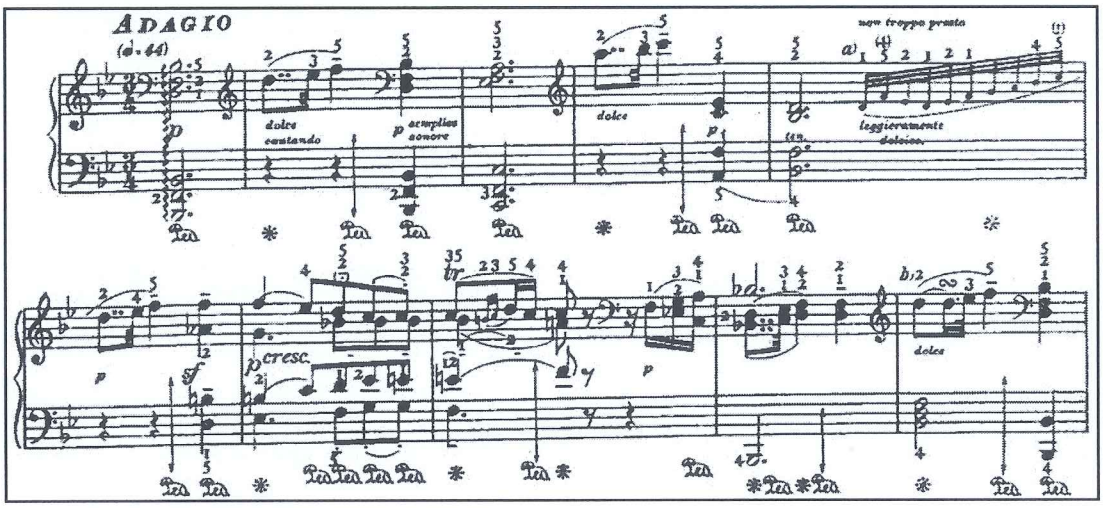


Farklı renkler elde edilmesi amacıyla pedallı ve pedalsız tınıların birbirine karşıt bir biçimde kullanılması, eserlerin sanatsal amaçlarına göre uygulanması gereken güçlü bir ifadesel araçtır. Bazı edisyonlarda rastlanılan ve belirli bir temele dayanmaksızın işaretlenen pedallı ve pedalsız, bulanık ve kuru ses değişimleri pek de zararsız sayılmazlar: İki farklı rengin birbirine karşı kullanılması ifadeselliği zenginleştirmekte ancak, aynı

renkteki müziksel akış içinde rastgele bir biçimde pedalsız tınıların oluşturulması müzikteki bütünlüğü bozmaktadır[97].

Aşağıdaki örnekte peslerle tizler arasında bir diyalog bulunmakta, pedalın peslerdeki akorlarda kullanılıp tizlerdeki seslerde kullanılmaması, iki farklı karakter oluşturulmasına yardımcı olmaktadır:

Örnek 64: L.V. Beethoven, Sonat, Op.31, No2, 2.bölüm



3.13. İkili Aralıklarda Pedal Kullanımı

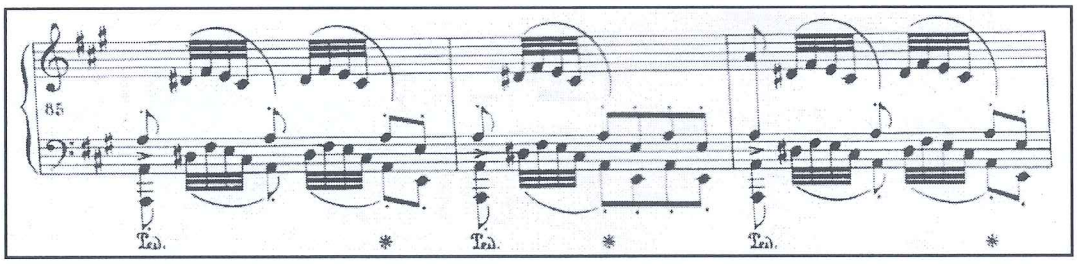
İkili aralıkların taşıdığı anlam; eserin içeriği, temposu ve diğer birçok faktör açısından farklılıklar göstermektedir. Bu açıdan eserlerde ikili aralıklara rastlandığında bu ikili aralıklara ilişkin bir değerlendirme yapılmaksızın yalnızca seslerin karışmaması kaygısıyla hemen pedal değiştirme yoluna gidilmesi doğru olmayabilir.

Özellikle Romantik dönem ve sonrasının piyano eserlerindeki yoğun müzik dokusunu oluşturan tüm seslerin pedalla bir arada tutulması sanatsal açıdan gerekli olmaktadır. Örneğin bazen uzaktaki baslar ile ikili aralık içeren diğer tınıların bir arada tutulması gerekmektedir. Aşağıdaki örnekte bas sesler pedalla tutulduğunda otuz ikilik notalardaki ikili aralıklar birlikte tınlamakta, ancak tempo hızlı olduğundan bir problem söz konusu olmamaktadır.

---

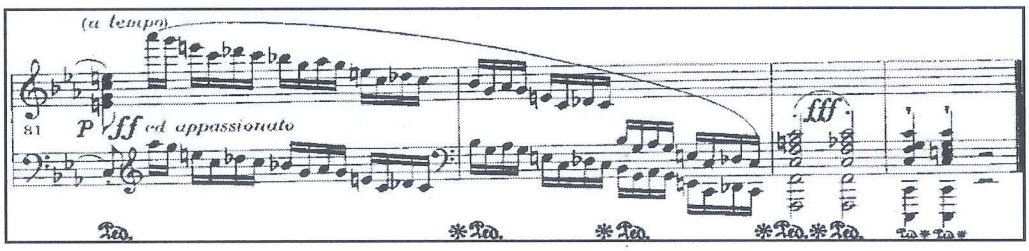
[97] Голубовская,1965:32.

Örnek 65: F.Chopin, Polonez, Op.44



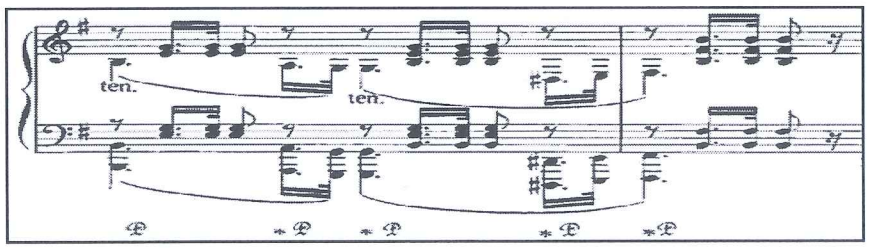
Chopin'in op.10, 12 numaralı "İhtilal" Etüd'ünün son dört ölçüsünün başlangıcındaki ikili aralıklar içeren inici pasajının pedal tutularak seslendirilmesi ise, eserin karakterine uygun bir durum olan seslerin bir arada tınlamasının da katkısıyla ihtişamlı bir ***crescendo*** elde etme olanağını sağlamaktadır:

Örnek 66: F. Chopin, Etüd, Op.10, No.12



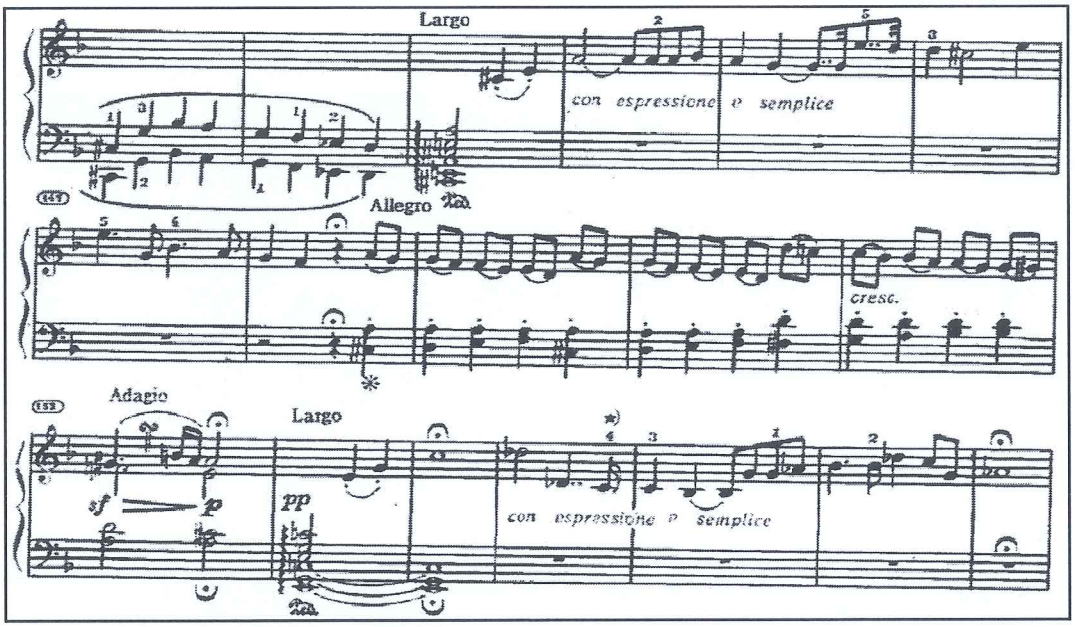
Özellikle ağır tempolarda pedal her bir ikili aralık için yinelenebilir. Örneğin F. Liszt'in beş numaralı Rapsodi'sinde yer alan ezgi hem peslerde olduğundan hem de legato seslendirilmesi gerektiğinden her bir oktav için ayrı pedal kullanılması daha uygun olabilir:

Örnek 67: F. Liszt, Macar Rapsodisi, No.5



Bazen ise alışılmadık olsa da eserin özgünlüğünün korunması amacıyla bestecinin belirttiği pedallara uyulabilir:

Örnek 68: L. Beethoven, Sonat, Op.31, No.2, 1.bölüm



3.14. Müzik Tarihindeki Dönemler Açısından Pedal Kullanımı

3.14.1. Barok Dönem Piyano (Klavye) Yapıtlarındaki Pedal Kullanımı

a) Sağ Pedal

Barok döneme ait olan ve aslında klavsen için yazılmış olan tüm eserler piyanoda da icra edilmektedir. Ancak pedalsız bir piyano tınısı çınlayan ve doğuşkanlarla zengin olan bir ses tonuna sahip olan klavsenin tınısından uzak olduğundan, pedalsız bir icra klavsen tınısının taklit edilmesi açısından bile yorumu çarpıtmaktadır. Diğer taraftan, klavsen eserlerini piyanoda icra eden bir piyanistin amacı yalnızca formalite bir taklit değil, müzikal içeriği olabildiğince dolgun bir biçimde ifade etmeye çalışmak olmalıdır[98].

Piyano literatürü açısından Barok dönem ve özellikle bu dönemde yaşamış olan J.S. Bach önemli bir yere sahiptir. Bach'ın klavye için bestelediği yapıtlar arasında "Anna Magdalena" kitabı; iki sesli Envansiyon'lar; üç sesli Envansiyon'lar; altı İngiliz süiti; altı Fransız süiti; "Kromatik Fantezi ve Füg"; "Eşit Düzenli Klavye" isimli yüksek ustalık gerektiren 48 Prelüd ve Füg içeren iki kitap gibi birçok klavye eseri bulunmakta ve bu eserler piyano literatürünün önemli ve vazgeçilmez bir parçasını oluşturmaktadır.

---

[98] Голубовская,1965:53.

18.yy. müzik sanatında "Klavier" kavramı, cantabile fakat kısık bir sesi olan klavikorddan, klavsen ve muazzam kilise orguna kadar uzanan bir dizi çalgıyı kapsamaktaydı. O dönem müzisyenleri belirli konser salonlarında konser vermekte, dolayısıyla icralarını sürekli aynı çalgılarla gerçekleştirmekteydiler.

Leipzig Üniversitesi'nin müzik enstrumanları müzesinde bulunan ve 1960 yılında Saksonya'lı usta Johann Herstenberg tarafından yapılan bir klavikord, iki bağımsız klavyenin (bunlar ikişer telli bağımsız klavikordlardır) yanı sıra, iki oktavlı ve dört telli bir pedal klavikordu içermektedir. Bir tahmine göre J.S. Bach'ın evinde buna benzer bir klavikord bulunmaktaydı ve besteci birçok klavye yapıtını (örneğin, "Eşit Düzenli Klavye") bu çalgı için bestelemekteydi[99].

Bach'ın yaşadığı dönemde mevcut olan piyanolar besteciyi tatmin etmemişlerdi. Fakat besteci hayatının sonlarında piyano yapımcısı Silbermann'ın çekiçli mekanizmaya sahip olan piyanolarıyla tanışmış ve bu piyanolar onun takdirini kazanmıştır[100].

F. Busoni ve B. Mucellini gibi müzisyenlerin, Bach'ın klavye için yazılmış eserlerinin pedal işaretlemelerini yaptıkları edisyonlar bulunmaktadır.

"Bach'ın günümüzde piyano ile icra edilen eserleri klavsen ve klavikord için bestelenmiş olsa da, bu eserlerde onun orkestra, şan ve org yapıtlarının yansımasını duymakta, piyano ve pedallarının sağladığı avantajlar sayesinde bu eserlerle ve onların asıl kaynaklarıyla bir yakınlık kurabilmekteyiz. Bununla biz stile karşı gelmemekte, bu müziğin gerçek içeriğini anlamaya çalışmaktayız"[101].

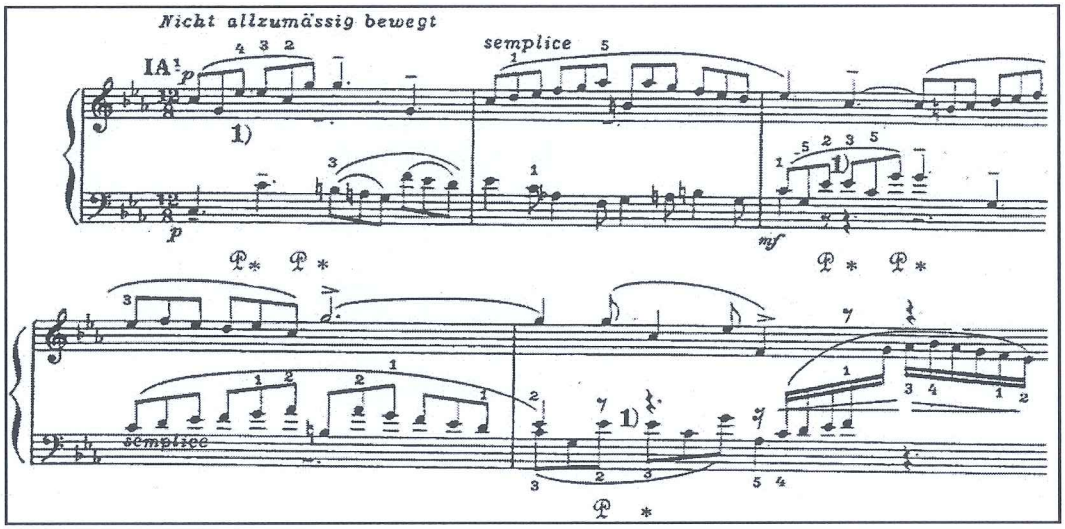
Kontrpuan üslubunda yazılmış eserlerde pedal artikülasyonun önemli icrasal araçlardan biri olduğundan, artikülasyon yöntemlerinin uygulanmasına yardım etmelidir. Ancak pedal bu eserlerde yalnızca parmak legatosunun mümkün olmadığı durumlarda yardımcı olmakta ve J. A. Braudo'nun kaydettiği gibi, parmakları tuşları basılı tutmak görevinden bağımsızlaştıran pedal, sanki parmak numaralarının bir devamı olmaktadır.[102]

Örneğin Bach'ın iki numaralı do minör üç sesli Envansiyon'unda ard arda yinelenen (1.ölçüde sağ elde mi-mi, sol-sol; 3.ölçüde sol elde mi-mi, sol-sol; 5.ölçüde sol elde mi-mi) seslerdeki legatonun sağlanması için pedal parmağın görevini üstlenebilir:

---

[99] Копчевский,1986:14.
[100] Алексеев,1962:64.
[101] Голубовская,1965:55,56.
[102] Шляпников,1990:32.

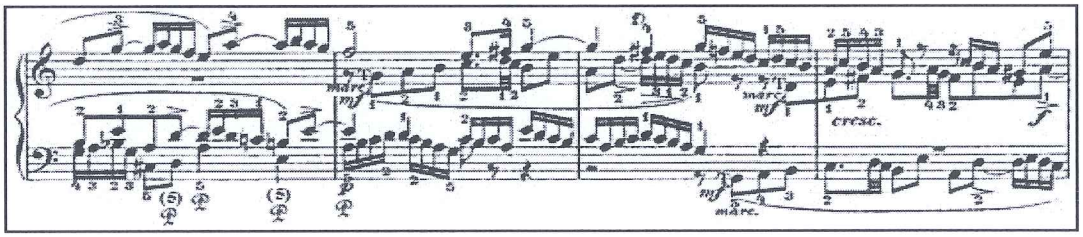
Örnek 69: J. S. Bach, Üç Sesli Envansiyon, No.2



"Eşit Düzenli Klavye" deki Füg'lerde ise kontrpuan üslubu ile oluşturulmuş dokudaki kopmaları engelleyebilecek kısa süreli yarım pedallar kullanılabilir:

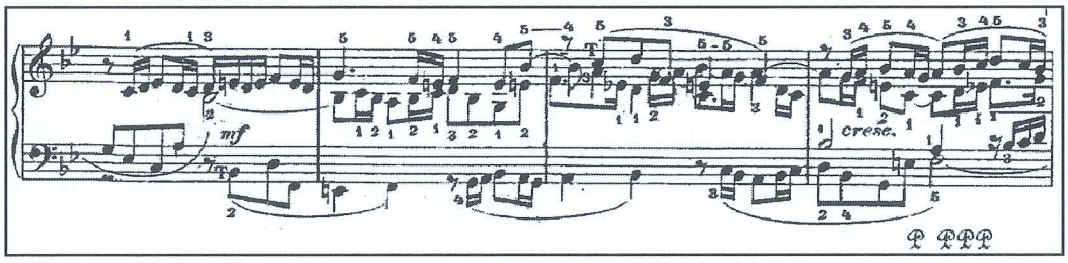
Aşağıdaki örneğin 1.ölçüsünde sol elde birbirini izleyen bas notalar (do diyez-re-la-mi-la) 5.parmakla çalındığından, legato'nun aksamaması için yarım pedallar kullanılabilir.

Örnek 70: J. S. Bach, Füg, do majör, "Eşit Düzenli Klavye" 1.kitap



Aynı kitaptan sol minör Füg'deki geniş aralıkların sol el için oluşturduğu güçlükler, bazı rahat olmayan geçişler (aşağıdaki örneğin 4.ölçüsündeki ikinci parmakla mi, hemen ardından ise beşinci parmakla fa), aynı ölçüdeki sağ el partisinde ise ard arda gelen birinci parmak geçişleri (örneğin do, re, mib, fa sesleri için, sağ elin birinci parmağıyla ard arda yapılan dört geçiş), yine kısa süreli yarım pedallarla rahatlatılabilir:

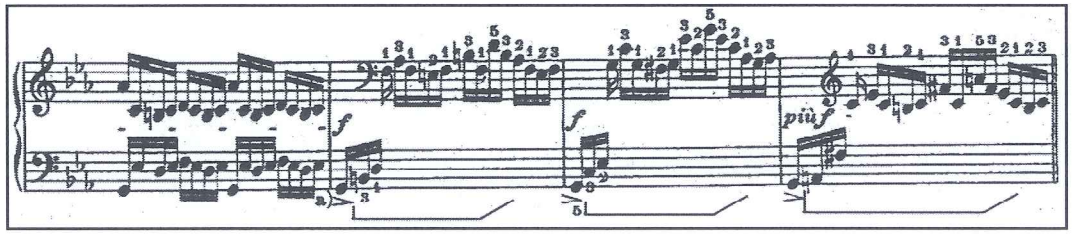
Örnek 71: J. S. Bach, Füg, sol minör, "Eşit Düzenli Klavye" 1.kitap



Ünlü piyanist Yosef Hofmann şöyle demektedir: "Bach'ın yapıtlarında pedal doğru kullanılması koşuluyla çoğu zaman büyük bir öneme sahip olmaktadır. Örneğin Orgelpunkt durumlarında armoninin temel sesini tutmakta, armonileri biriktirmekte ve uzatmakta, böylece org tınısını çağrıştırmaktadır. Pedal nitelik açısından her türlü müzikte olduğu gibi Bach'ın müziğinde de gereklidir. Ancak bestecinin hassas kontrpuan dokusunda lekelere yol açmayacak yoğunlukta ve çok dikkatli kullanılmalıdır"[103].

Bach'ın bazı eserlerinin, örneğin bazı Füg'lerinin müziğin karakteri gereği pedalsız ve ya neredeyse hiç pedal kullanılmaksızın seslendirilmesine karşın bazı eserlerinde, örneğin "Eşit Düzenli Klavye" deki birçok Prelüd'te pedal armoniyi desteklemekte ve renklendirmekte, pedal kullanımındaki yoğunluk eserin içerik ve karakterine bağlı olarak farklılıklar göstermektedir. Örneğin do minör Prelüd'ün aşağıda verilen kısmında basla eş zamanlı kullanılan ve ikinci vuruşun sonunda bırakılan pedal ile müzik hem ritim hem de dinamikler açısından desteklenebilir. Diğer taraftan bu kısmın ilk ölçüsünde yarım pedal diğer iki ölçüsünde ise daha derin bir pedal kullanılarak bir gürlük artışı sağlanabilir.

Örnek 72: J. S. Bach, Prelüd, do minör, "Eşit Düzenli Klavye" 1.Kitap



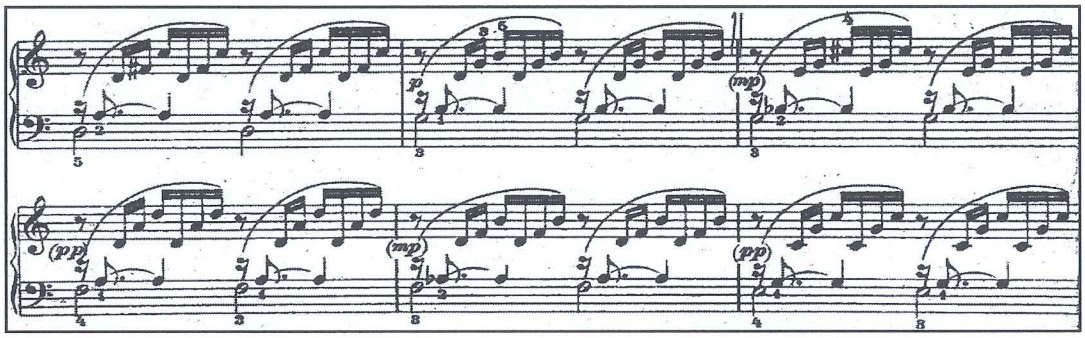
b) Sol Pedal

Sol pedal Bach'ın "Eşit Düzenli Klavye"sindeki bazı Prelüd'lerinin ***pp*** nüanslı pasajlarına renk katmak ve kontrastlar oluşturmak amacıyla kullanılabilir. Bu duruma

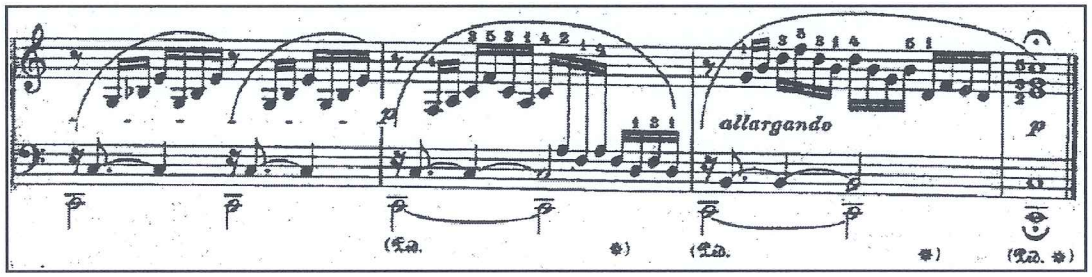
[103] Гофман,И., (1929): ***Вопросы и Ответы,***Перевод Э.Рашковской, Государственное Издательство Музыкальный Сектор, Москва: c.40.

ilişkin olarak aşağıda verilen ilk örnekte ***pp*** nüansında bir arada kullanılan sağ ve sol pedal bir zıtlık oluşturulmasına destek sağlamakta, ikinci örnekte ise değişik renkler elde edilmesine yardımcı olmaktadır.

Örnek 73: J. S. Bach, Prelüd, do majör, "Eşit Düzenli Klavye" , 1. Kitap

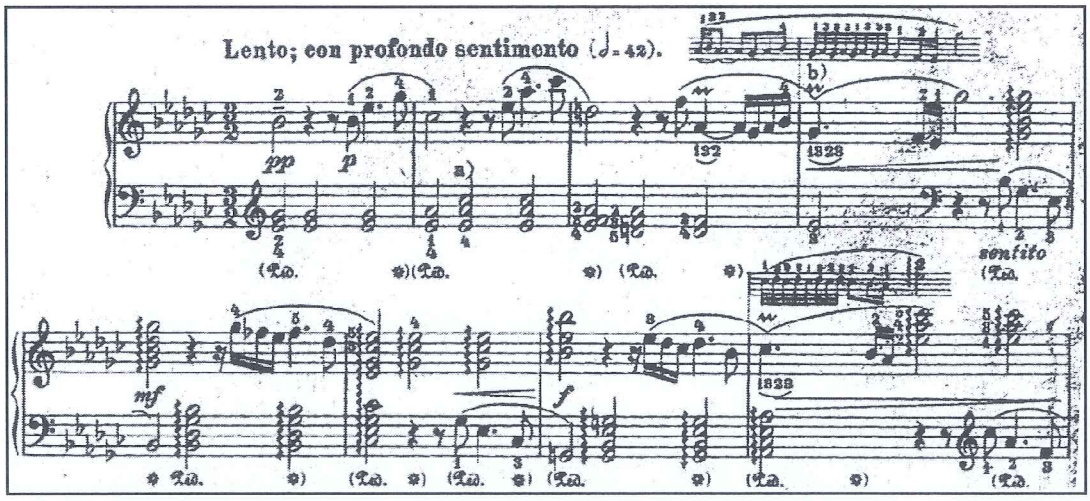


Örnek 74: J. S. Bach, Prelüd, do majör, "Eşit Düzenli Klavye" , 1.Kitap



Aşağıdaki diğer bir örnekte ise sağ pedal ardı ardına tekrarlanan sesleri bağlamak, sol pedal ise ilk üç ölçüde farklı bir ses rengi elde edilmesi için (*pp*) kullanılabilir.

Örnek 75: J. S. Bach, "Eşit Düzenli Klavye" , 1.Kitap, Prelüd, mi bemol minör



3.14.2. Klasik Dönem Piyano yapıtlarındaki Pedal Kullanımı

a) Sağ Pedal

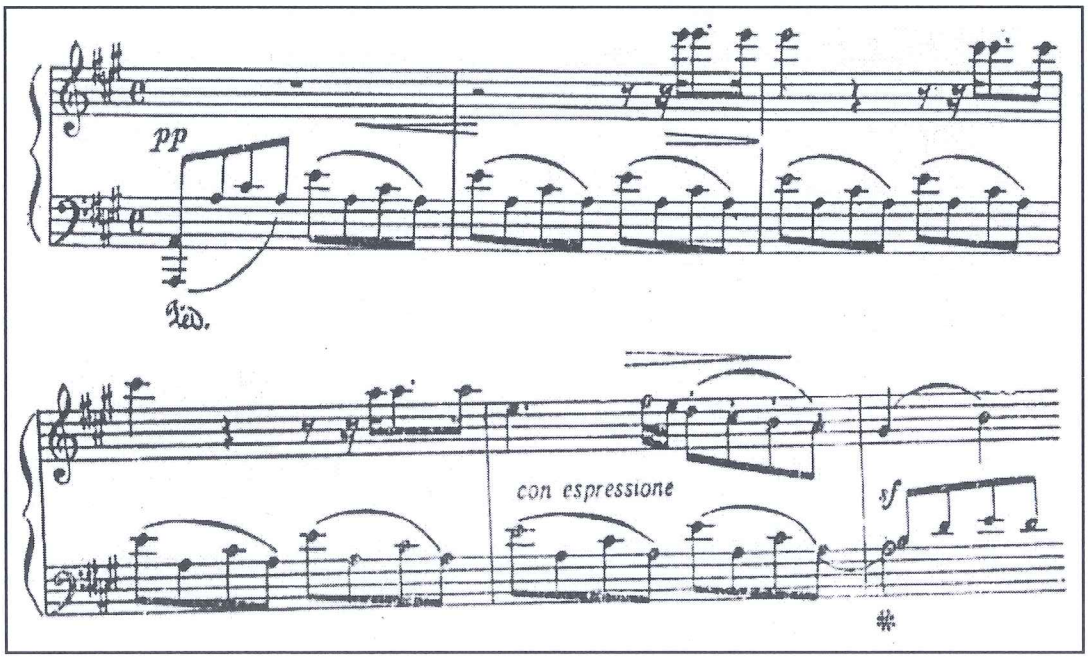
18.yy. sonu 19.yy. başlarında piyano sanatının iki önemli merkezinde Londra ve Viyana ekolleri oluşmuş, M. Clementi Londra ekolünün kurucusu olmuştur. Clementi'nin yetiştirdiği öğrenciler arasında J. B. Cramer ve J. Field gibi besteciler de bulunmaktadır[104].

Kalkbrenner, Londra'da dönemin ünlü piyanistlerini şöyle sınıflandırıyordu[105]:

"Clementi'nin kurduğu okulun takipçileri olan Dussek, Field ve J. B. Cramer, armoninin değişmediği yerlerde uzatma pedalı kullanırlar"[106].

J. Field, piyano tarihinde, bas notalar içeren sol eldeki eşlik ile sağ eldeki ezgiyi bir arada tutan uzun süreli pedalları kullanan ilk bestecilerden biridir. Aşağıdaki örnekte farklı armoniler pedal bırakılmadan seslendirilmektedir[107]:

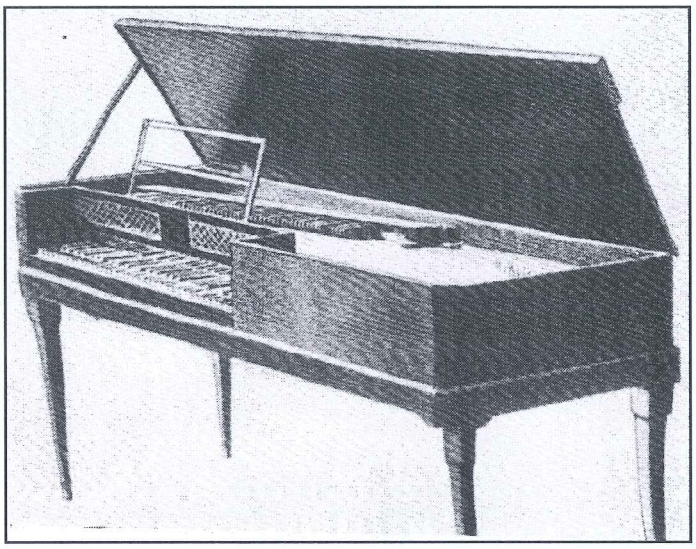
Örnek 76: J.Field, Sonat Op.1



[104] Алексеев,1962:10,12.
[105] Gültek,2007:406.
[106] Rowland,1993:38, (Gültek, (2007): s.406'daki alıntı).
[107] Алексеев,1962:13.

18.yy.ın ikinci yarısında sahneye çıkan piyanolar henüz gelişimlerini tamamlamamış olduklarından klavikord ve klavsen gibi klavyeli çalgılar güncelliğini korumaktaydı. Fakat piyanonun daha fazla ses gücüne sahip olması ve dinamik farklılıklara imkân tanıması Haydn, Mozart ve Beethoven gibi bestecilerin ilgisini çekmiş ve bu besteciler piyano için yapıtlar bestelemiştir. Bu eserler piyano literatürünü zenginleştirmenin yanı sıra piyano icra yöntemlerinin gelişmesine yardımcı olmuş, diğer taraftan besteciler ve piyanistler piyano yapımcılarına istek ve tavsiyelerde bulunarak piyano yapımına katkı sağlamışlardır.

Resim 5: Haydn'a ait bir piyano



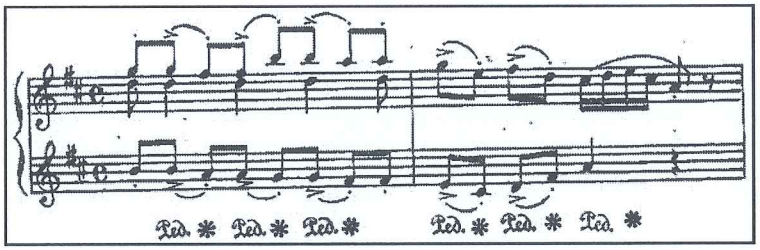
Mozart'ın notalamasındaki *f*, *p* ve ***crescendo*** gibi işaretlemeler bestecinin piyanoyu kastettiğinin bir göstergesi olmaktadır. Çünkü klavsende bu işaretlemeler farklı klavyeleri göstermekte ancak Mozart bu işaretlemeleri aynı eldeki kesintisiz bir parti için kullanmaktadır. Yine de bu yapıtlar klavsende de icra edildiğinden Mozart'ta örneğin Liszt ve Chopin'den farklı olarak, pedal notalamanın ayrılmaz bir parçası olarak düşünülemez[108].

Haydn, Mozart ve Beethoven'in eserlerinde doğru pedal kullanımı büyük bir önem taşımakta, müziği derinleştirmekte ve renklendirmekte, eşliğe yumuşaklık katmanın yanı sıra melodiye cantabile bir özellik kazandırmaktadır. Aşağıdaki örnekte pedallar senkopları destekleyerek eserin neşeli ve şakacı karakterini aktarmaya yardımcı olmaktadır. Bu pedallar hem renk hem de ritmik pedal niteliğindedirler.

---

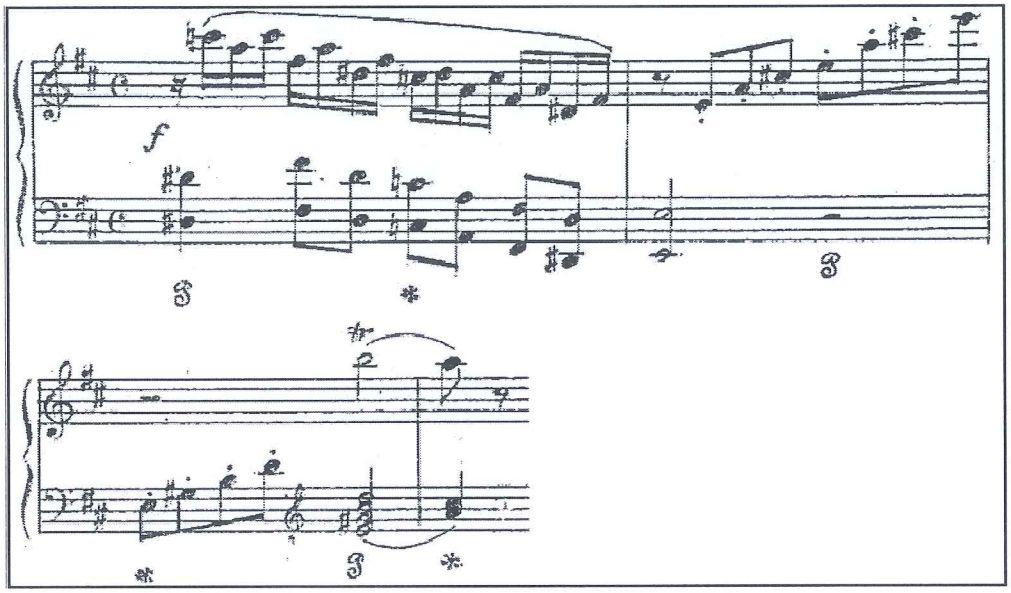
[108] Голубовская ,1965:59.

Örnek 77: J. Haydn, Sonat, 1.bölüm, re majör



Pedal sadece renk amaçlı olarak da kullanılabilmektedir. Örneğin Haydn'ın re majör sonatının birinci bölümünün aşağıda verilen kısmında bu amaca yönelik olarak pedaldan yararlanılabilmektedir:

Örnek 78: J. Haydn, Sonat, 1.bölüm, re majör

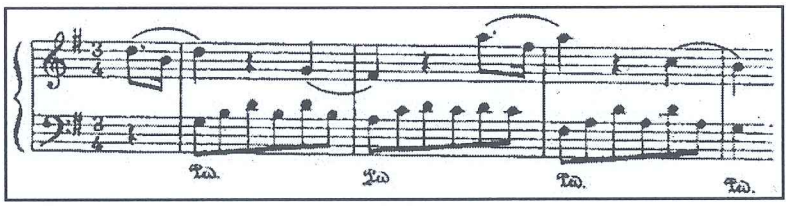


Susların tam anlamıyla yapılması gerekliliğinin klasik dönem müziğinin genel bir özelliği olduğu söylenebilir. Bu açıdan suslarda pedalın bırakılması daha uygun olabilir.

Romantik döneme ait eserlerde sıklıkla kullanılan armonik pedal klasik dönemin eserleri için stilistik açıdan genellikle doğru olmaz. Armonik pedal örneğin Mozart'ın sol majör sonatında susları yutmakta ve cümle hatlarını silikleştirmektedir[109].

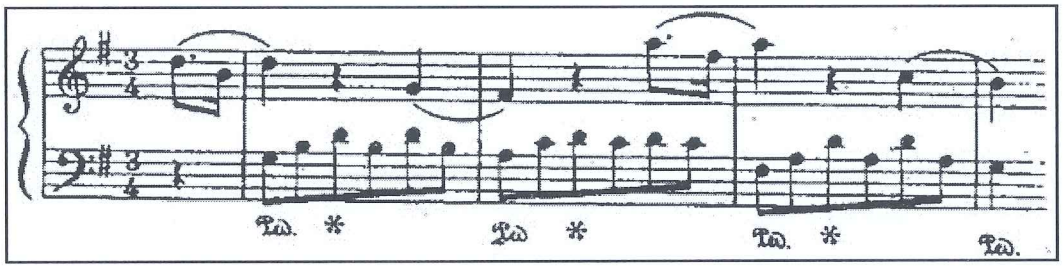
[109] Стоянов,1958:92.

Örnek 79: W.A. Mozart, Sonat, K.No.283, 1.bölüm



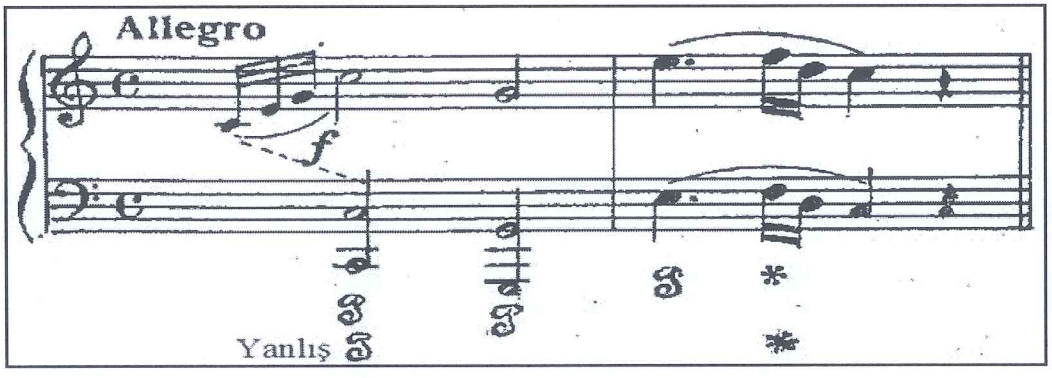
Aşağıda verilen örnekte görüldüğü gibi armonik pedalın yerine sadece birinci vuruşlarda kullanılan kısa süreli pedallar daha uygun olabilir. Böylece susların tam anlamıyla yapılabilmesi mümkün olabilir:

Örnek 80: W.A. Mozart, Sonat, K.No.283, 1.bölüm



Klasik dönem piyano müziğinde pedal kullanımını armonik değil, melodik yapı belirlemektedir. Pedal aynı armoni içinde sıkça değişmekte veya bu armoninin bazı sesleri için kullanılmaktadır. Aşağıdaki Mozart örneğinde üstteki pedallar melodik çizgideki netliği ve eşlikteki duruluğu korumaya olanak sağlamaktadır. Alttaki pedallar ise yanlıştır; böyle bir pedal kullanımından kaynaklanan doğuşkanlar yüzünden ezgi ve ritimdeki netlik bozulmaktadır[110].

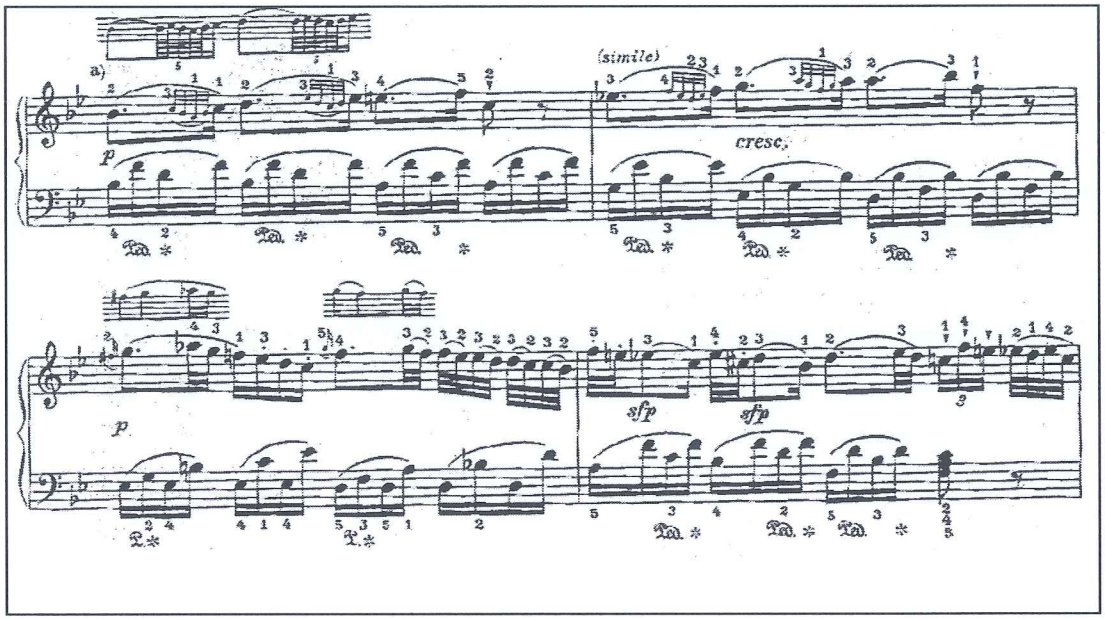
Örnek 81: W.A. Mozart, Sonat, K.No.309, 1.bölüm



[110] Вълчанова,1984:194.

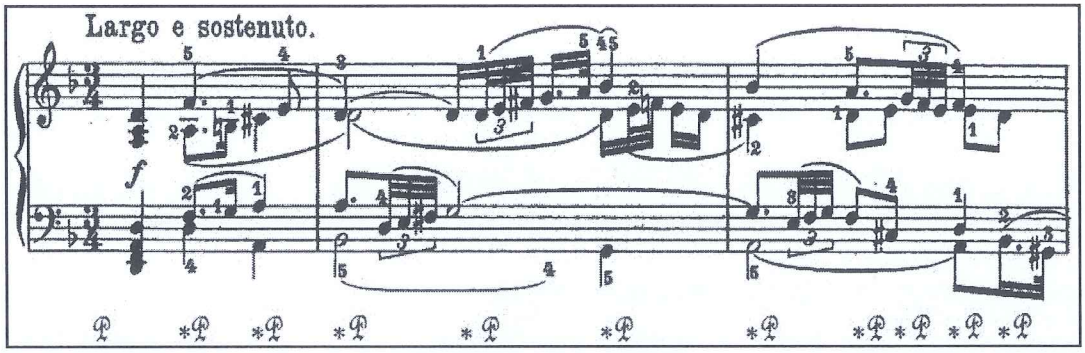
Klasik sonatların ağır bölümlerinde daha yoğun bir şekilde pedal kullanılabilmektedir. Klasik operaların Arya ve Romans'larını andıran bu bölümlerin akıcı ve cantabile bir biçimde icra edilebilmesinde pedalın büyük önemi vardır. Aşağıdaki örnekte ilk üç vuruşta kullanılan pedalllar, ezgideki noktalı sekizlikleri destekleyerek bu seslerin çabuk sönmesini engellemekte ve cantabile bir tınıyla çalınmasına yardımcı olmaktadır.

Örnek 82:W.A. Mozart, Sonat, K.No.332, 2.bölüm



Haydn'ın re majör sonatının koral karakterindeki dört sesli ağır tempodaki ikinci bölümü kontrpuan üslubunda yazılmıştır ve ezgisel bir yapıya sahiptir. Notalamadaki uzun bağlar, bağlayıcı kısmi pedalların yoğun olarak kullanılabildiği bir legato tekniğiyle gerçekleştirilebilmekte böylece müzik akıcılık ve cantabile bir özellik kazanmaktadır:

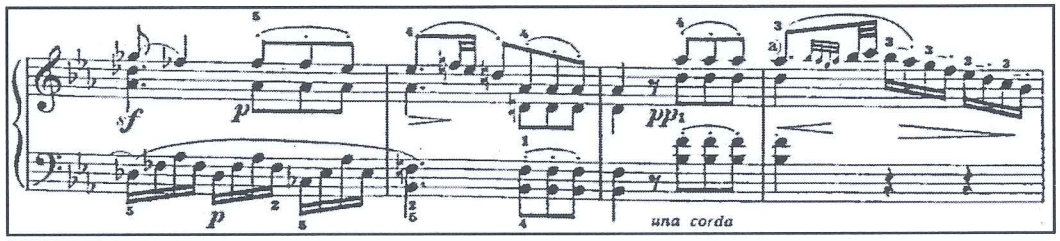
Örnek 83: J. Haydn, Sonat, 2.bölüm, re majör



b) Sol Pedal

Klasik piyano literatüründe sol pedal kullanılmış olsa da Beethoven dışındaki besteciler notalamalarında bu pedalı işaretlememişlerdir. Ancak, Haydn ve Mozart'ın piyano yapıtları ile Beethovenin sol pedalı işaretlemediği piyano yapıtlarında bu pedal, örneğin sürdinli veya farklı bir renk elde edilmesi amacıyla kullanılabilmektedir:

Örnek 84: W.A. Mozart, Sonat, K.No.333, 2.bölüm



20. yy.ın ünlü piyanist ve bestecisi Anton Rubinstein'ın icrasında sol pedala geniş bir yer verdiğine ilişkin bazı bilgiler bulunmaktadır. Piyanist ve pedagog A. Buhovtsev; Rubinstein'in sol pedalı cümle bitişlerini belirginleştiren bir cümleleme aracı olarak, bazen ise bir iki nota için bile kullandığını belirtmektedir. Buhovtsev; ünlü piyanistin bu pedalı tutti ve solo arasındaki zıtlıkları çağrıştıracak bir biçimde stil ve renk açısından etkiler yaratmak için kullandığını da ifade ederek Rubinstein'in şu sözlerini aktarmaktadır: "Ben Haydn ve Mozart'ın eserlerini günümüz piyanolarında özellikle fortelerde olmak üzere hep sol pedalla çalardım. Çünkü onların forteleri karakter açısından Beethoven'in fortesiyle farklılık göstermekteydi. Beethoven'den sonraki besteciler söz konusu olduğunda ise bu fark daha fazlaydı." Buhovtsev; Rubinstein'in, ***pp***'larda artikülasyon açısından özel bir netlik sağlamak için sol pedal kullandığını, fakat neredeyse hiç bir zaman bu pedala sağ pedal eklemediğini de belirtmektedir[111].

3.14.2.1. Ludwig van Beethoven'in Piyano Yapıtlarındaki Pedal Kullanımı

a) Sağ Pedal

Beethoven'in sanatı klasik döneme ait olsa da özellikle sanatının son döneminde olmak üzere müzikal dile kazandırdığı birçok yenilik romantik çağın habercisi olmuştur.

[111] Шляпников,1990:50.

Besteciliğinin yanı sıra büyük bir piyanist olan Beethoven eşsiz piyano yapıtları bestelemiş, pedal kullanma tekniğine önemli katkılarda bulunmuştur.

"Hammerklavier" sözcüğü daha bir önceki sonatın (op.101) notalamasında görünse de, özellikle sonat op.106, klavsen ve klavikordu sıkıştırıp sahneden çıkaran piyanonun sahip olduğu muazzam çalgısal ve anlatımsal olanakları etkileyici bir şekilde sergilemiştir[112].

Beethoven'in çağdaşı olan Steibelt ise, konserlerde eserlerini icra ederken pedal kullanarak çaldığı tremolo pasajlarla ün yapmıştır[113].

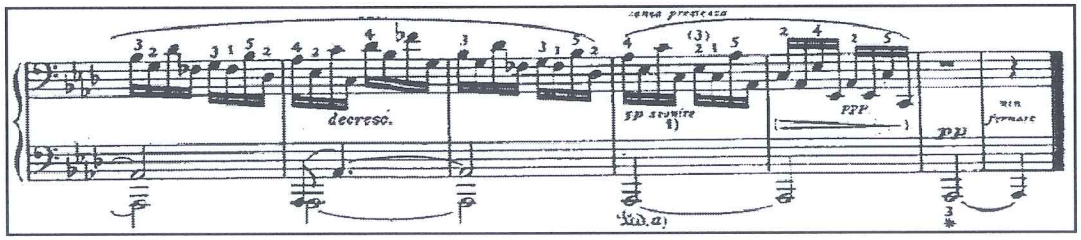
"Steibelt'in pedallara konsantre oluşu, 1793 yılından sonra yazdığı eserlerinde pedal işaretlerini dikkatlice not etmesine ve diğer piyanistlerin de onu takip etmelerine yol açtı. Rieger 1820'de durumu şöyle açıklıyor:"[114]

"Steibelt, eserleri pedalların yoğun olarak kullanımı için yazılmış tek otoritedir... Pek çok kişi Steibelt'i taklit etmiştir"[115].

Beethoven'in çağdaşlarının belirttiklerine göre Beethoven piyano çalarken sıkça sağ pedal kullanmaktaydı. Ayrıca Beethoven'in bazı eserlerini sürekli basılı kalan pedalla icra ettiğine ilişkin bilgiler de bulunmaktadır. Eldvin Fischer, Beethoven'i piyano çalarken dinleyenlerin ifadelerine dayanarak şunları yazmaktadır: Beethoven pedal kullanırken bir gürültü oluşmaktaydı ve dinleyiciler seslerin netlik ve temizlikten yoksun olduğunu düşünmekteydiler[116].

Beethoven'in op.26 lab majör sonatının birinci bölümünün ve finalinin sonunda kullandığı sağ pedal işaretlerinin ise renk pedalı niteliğinde olduğu söylenebilir:

Örnek 85: L.V. Beethoven, Sonat, Op.26, 3.bölüm

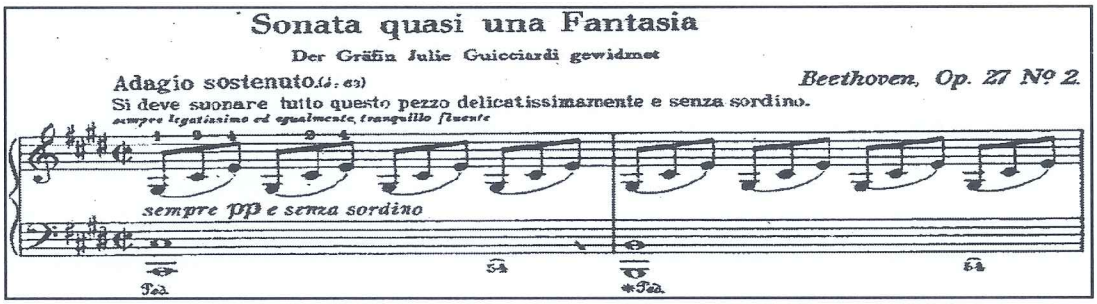


[112]Кремлёв,Ю., (1970): ***Фортепианные Сонаты Бетховена***,Всесоюзное Издательство Советский композитор,Издание второе,Москва: с.276.
[113]Алексеев,1962:23.
[114] Gültek,2007:406.
[115] Rowland,1993:30, (Gültek, (2007): s. 406'daki alıntı).
[116] Шляпников,1990:65,66.

Beethoven'in Op. 27 iki numaralı "Ay Işığı" sonatının birinci bölümünde bir devrim gerçekleşmiş, armonilerin sardığı ve tüm bölüm boyunca süren bir melodi ortaya çıkmıştır. Bu melodinin sihirli etkisi dinleyicileri, hatta acemi dinleyicileri bile hâlâ etkilemektedir[117].

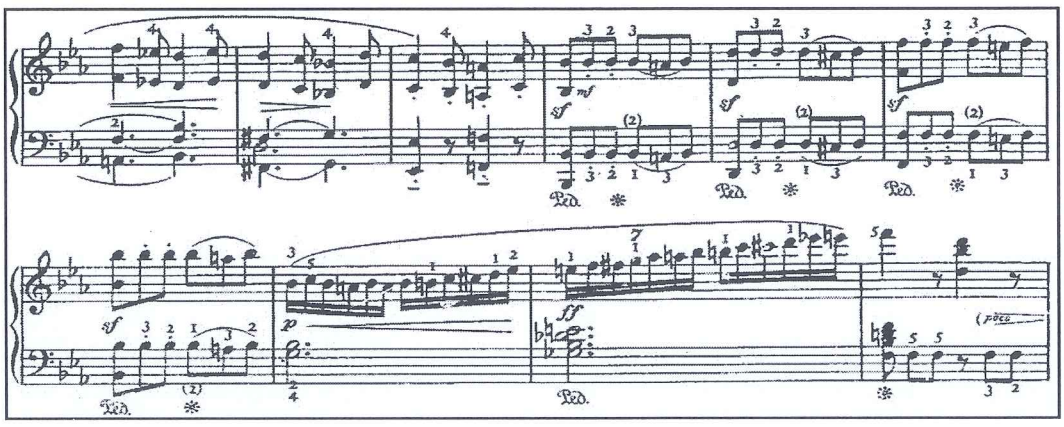
Beethoven "Ay Işığı" sonatının birinci bölümü için ***Tutto guesto pezzo ... senza sordini*** terimlerini kullanmış, tüm bölüm boyunca senkop pedal kullanılmasını öngörmüştür. Çünkü bu bölümdeki armoniyle bütünleşmiş olan melodinin ifadesi için bu pedalın kullanılması en uygun seçenektir.

Örnek 86: L.V. Beethoven, Sonat, Op.27, No2, 1.bölüm



Beethoven'in erken dönem piyano sonatları Haydn ve Mozart'a yakın bir stili korumaktadır. Mozart ve Haydn'ın piyano sonatlarında olduğu gibi Beethoven'in erken dönem piyano sonatlarında da daha çok ritmik pedalın ve renk amaçlı pedalların kullanılması düşünülebilir. Örneğin onun dört numaralı piyano sonatının birinci bölümündeki kısa süreli pedallar *sf* nüansları destekleyen ritmik pedallardır.

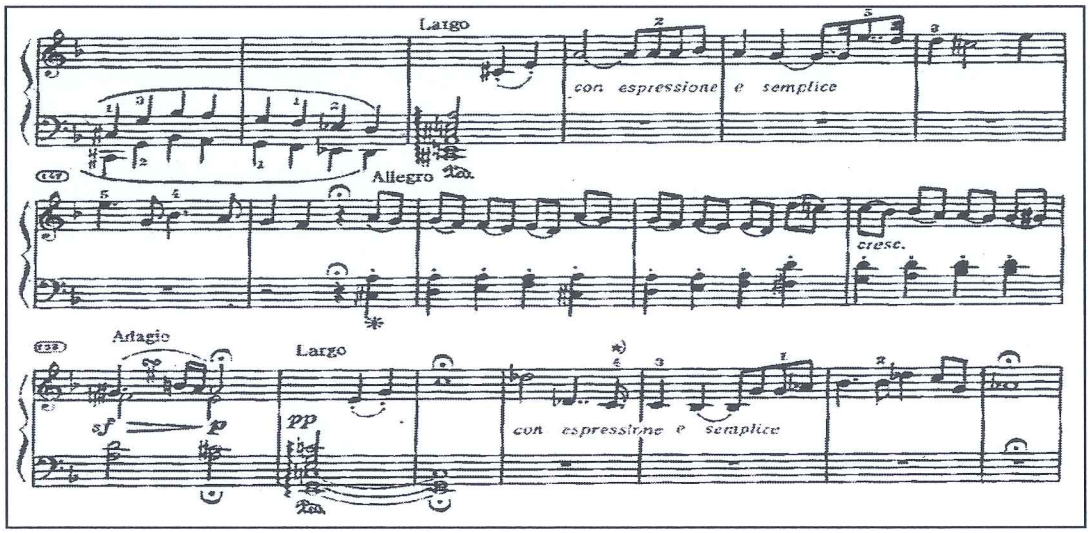
Örnek 87: L.V. Beethoven, Sonat, Op.7, 1.bölüm



[117] Голубовская,1965 63.

Beethoven piyano tekniğine yıllar içinde yeni anlayışlar kazandırarak bu çalgının icra olanaklarını genişletmiştir. Onun olgun dönem sonatlarında, ***ppp*** ve ***piu pp***, ***f***, **mp**, ***mezza voce***, ***sotto voce***, ***piu f***, ***piu crescendo***, ***poco a pocco erescendo***, ***rinfonzando***, ***decrescendo***, ***piu diminuendo***, ***calando***, ***smorzando***, ***mancando***,  ,  ***p*** gibi terimler ve işaretler görülmeye başlanmış, bestecinin pedal konusunda getirdiği tüm yenilikler daha sonra romantik dönem bestecileri için yol gösterici olmuştur. On yedi numaralı piyano sonatında bu yeniliklerden bazıları görülmektedir. Örneğin Beethoven bu sonattaki Recitativ'lerin birinde altı ölçü boyunca pedalın tutulmasını öngörmektedir.

Örnek 88: L.V. Beethoven, Sonat, Op.31, No.2, 1.bölüm



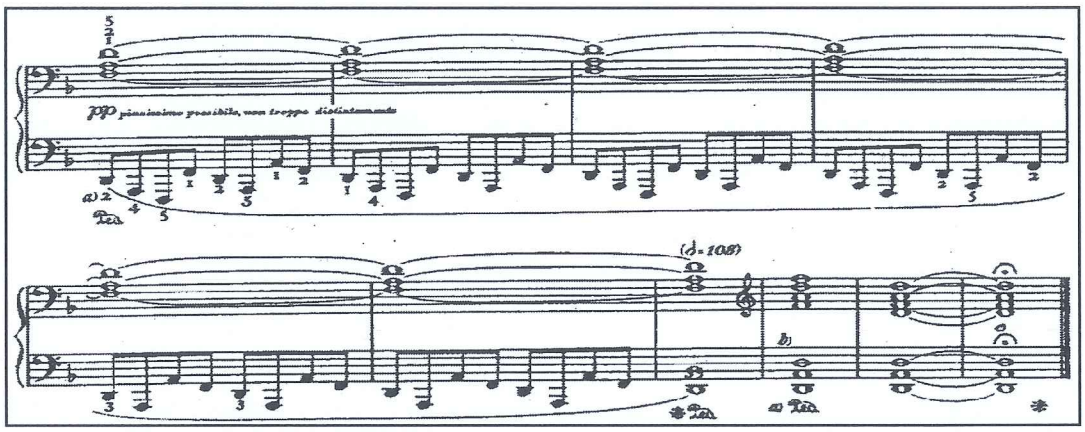
Beethoven'in bu sonattaki pedal işaretleri editör ve eğitimciler için en ürkütücü işaretlerdir. Ancak, Beethoven'in öğrencisi olan Franz Ries (küçüğü) hatıralarında, kendisini şaşırtan bu pedallara ilişkin sorusuna karşılık olarak Beethovenin şöyle cevap verdiğini belirtmektedir: "Ben Recitativ'in mağarada duyulan bir ses gibi tınlamasını istiyorum." Uzayan ve eriyen armonin etkisi Recitativ'in hüzünlü yakarışına özel bir soyutluk ve sıcaklık kazandırmakta, "pis" duyulmaması için iki Recitativ'i de ***pp*** çalmak yeterli olmaktadır. Beethoven'de bundan başka bir nüans yoktur ve aşırı bir dramatizm Beethoven'in belirttiği ***semplice*** (sade) açıklamasına ters düşmektedir[118].

Beethoven on yedi numaralı piyano sonatının birinci bölümünün sonunda altı ölçü boyunca tutulan bir pedal öngörmekte, böylelikle biriken armonilerin oluşturduğu puslu

[118] Голубовская,1965:77.

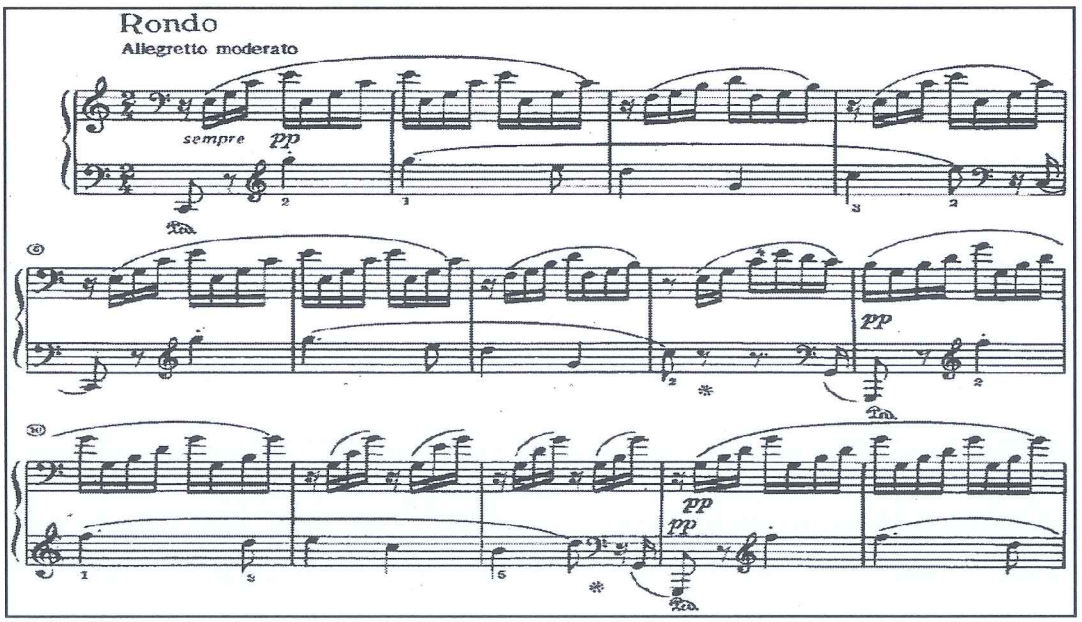
tını örneklerine daha sonraki romantik dönem pedal kullanma tekniğinde de sıkça rastlanılmaktadır:

Örnek 89: L.V. Beethoven, Sonat, Op.31, No.2, 1.bölüm



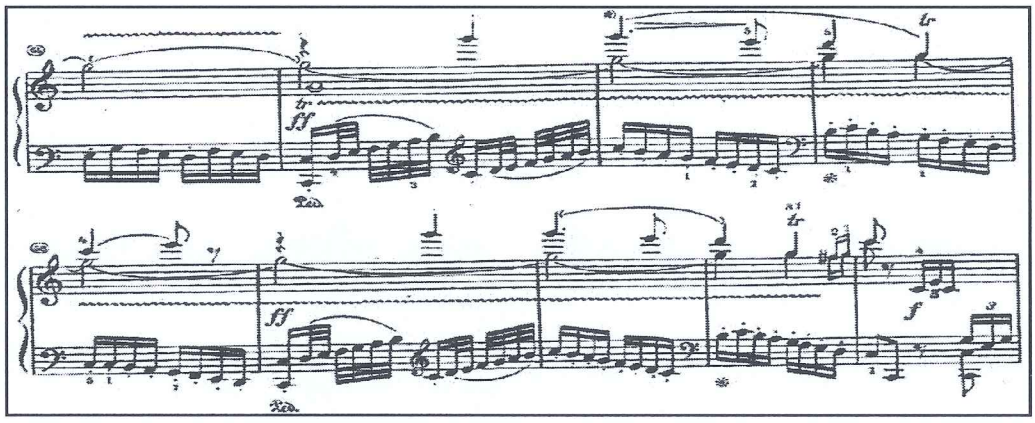
Beethoven'in son dönem piyano sonatlarının giderek daha fazla romantik çizgiler kazanması büyük ölçüde, cesurca ve yenilikçi pedal kullanma yöntemleriyle de ilişkilidir. Örneğin yirmi bir numaralı piyano sonatının üçüncü bölümünde (Rondo) pedalla tutulan basın üzerine kurulmuş olan tonik ve dominant armoniler tek bir pedal içinde birbiriyle kaynaşmaktadır:

Örnek 90: L.V. Beethoven, Sonat, Op.53, 3.bölüm



Besteci söz konusu bu sonatının 55. ile 61. ölçüleri arasındaki tizlerdeki ezgide, orta ses alanındaki trilde ve bastaki pasajlarda kesintisiz bir pedal öngörmekte ancak, 55. ve 59. ölçülerin ilk vuruşlarındaki staccatoların bu pedal süresince tam bir staccato olarak yapılması mümkün görünmemektedir. Romantik müzikte de sıkça rastlanılan bu örnekteki staccatoların daha ziyade elin sıçrama hareketlerine zaman kazandırılması amacına yönelik olduğu söylenebilir:

Örnek 91: L.V. Beethoven, Sonat, Op.53, 3.bölüm



Beethoven'in son dönem piyano sonatlarının yanı sıra son dönem piyano konçertoları da bestecinin pedal kullanma tekniğindeki yenilikçi çizgileri taşımaktadır.

Beethoven piyano yapıtlarında genellikle, özel olarak belirtmek istediği durumlar dışında ayrıntılı pedal işareti vermemektedir. Buna rağmen Beethoven'in çoğu piyano yapıtlarının icrası, eserin yapısına uygun olarak saptanmış bir pedal kullanımı olmaksızın düşünülemez.

Pedal, hem renk açısından hem de ifadesel bir araç olarak zorunludur. Bu nedenle Beethoven'in öngördüğü pedalları uygulamaya çaba gösterilmesi gerekir. Fakat sıra dışı durumlarda bu uygulamalar için ustalık gerekir ve formalite bir uygulama yeterli olmaz. Diğer taraftan onun öngördüklerini sadece uygulamakla yetinmemek, bu uygulamaların arkasındaki tınıları çözümlemek ve icraya yansıtmak gerekir. Bunu gerçekleştirmek güç ise bestecinin öngördüğü pedallardan vazgeçerek daha sade bir pedal kullanımı yoluna gitmek en iyisidir[119].

[119] Голубовская,1965:78,79.

b) Sol Pedal

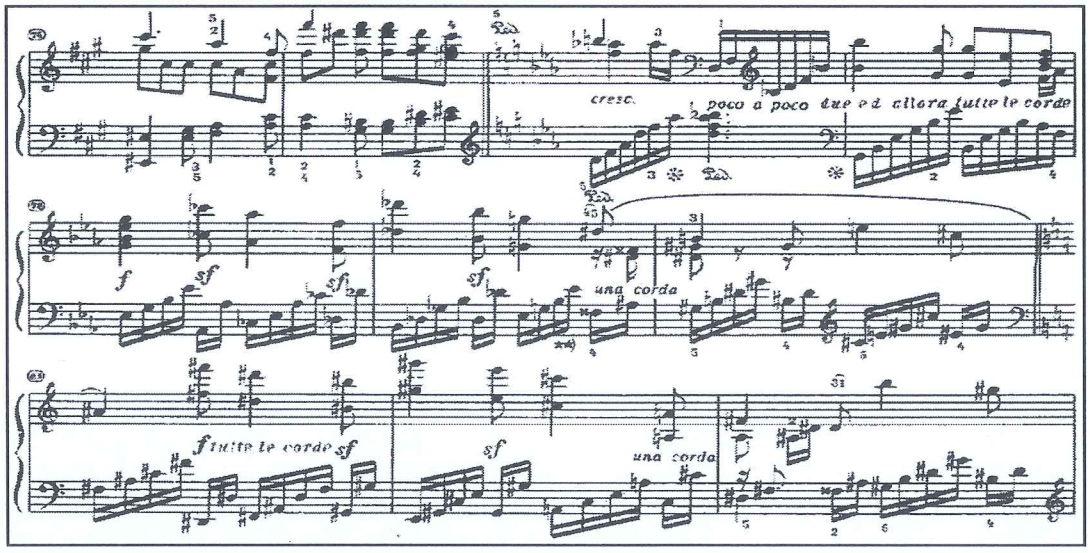
Beethoven, 18.yy.da hâkim olan, ***una corda*** pedalının bir ***p*** pedalı olarak görülmesi biçimindeki düşünceyi "yıkmış" ve bu pedalın tını açısından içerdiği olanakları açığa çıkarmıştır[120].

Beethoven'in sol pedala ilgisi özellikle son dönem sonatlarında sıkça rastlanılan sol pedala ilişkin işaretlemelerinde somutlaşmıştır.

Beethoven'in yaşadığı dönemde sol pedal ***una corda*** terimiyle işaretlenmekte, ***tre corde*** ise sol pedalın bırakılması gerektiğini belirtmekteydi. ***Senza sordini*** terimi sağ pedalı işaretlemek için kullanılmakta, ***con sordini*** terimi ise sağ pedalın bırakılması anlamına gelmekteydi. Daha geç edisyonlarda ***senza sordini***; ***Ped.*** olarak işaretleniyor, ***con sordini*** ise * işaretiyle belirtiliyordu[121].

Beethoven sol pedalı genellikle ağır bölümlerde veya temponun ağırlaştığı durumlarda ve daha çok legatolarda kullanmıştır. Beethoven'in eserlerinde sol pedalın etki süresi motif ve cümleden başlayarak bir bölümün tamamına kadar uzanabilen bir değişim göstermekte, besteci sol pedalın basılışı ve bırakılışını net bir şekilde belirtmektedir. Üstelik pedalın bırakılması eylemi zamanlamayı belirten ***una corda***, ***poco a poco due e allora tutte le corde*** gibi terimlerle kesinleştirilmektedir[122].

Örnek 92: L.V. Beethoven, Sonat, Op.106, 3.bölüm

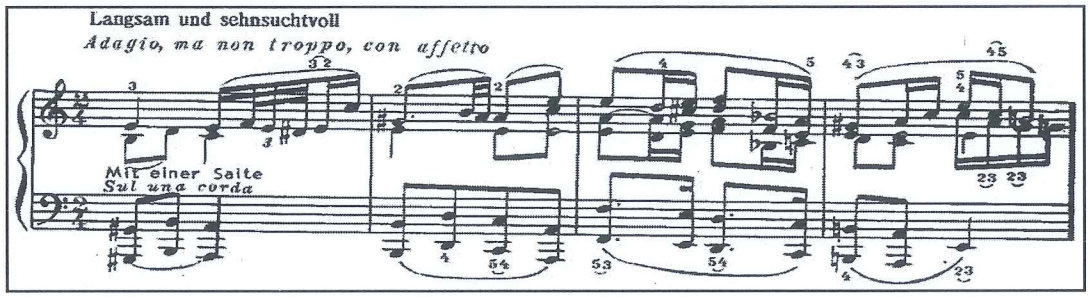


[120] Шляпников,1990:40.
[121] Голубовская,1965:63.
[122] Шляпников,1990:40.

Yukarıdaki terimler Beethoven'in yaşadığı dönemin piyanolarında mevcut olan sol pedala ait kademeli kaydırma mekanizması ile ilişkilidir.

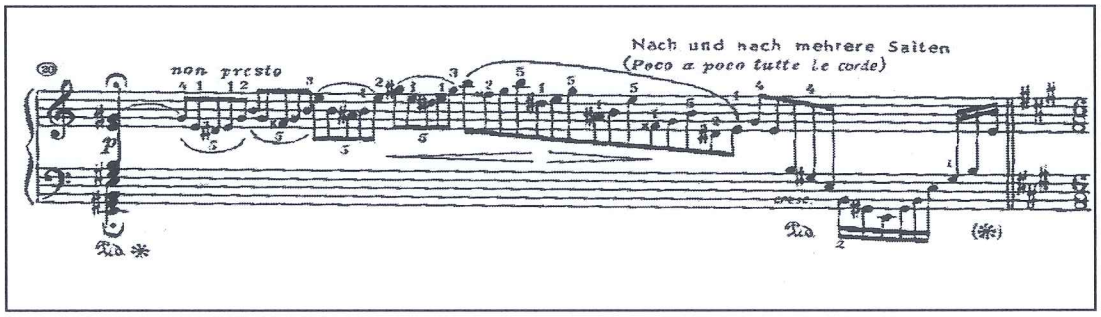
Beethoven'in sahip olduğu piyanolardaki sol pedal mekanizması çekicin eksenini değiştirerek iki tele ve tek tele vurmak üzere giderek kaymasını sağlamaktaydı[123].

Örnek 93: L.V. Beethoven, Sonat, Op.101, 3.bölüm



Beethoven'in geç dönem piyano sonatlarında söz konusu bu terimlerin Almanca yazılışlarına da rastlanmakta, sol pedalın bırakılması onun op.101 piyano sonatının üçüncü bölümünde ***Nach und nach mehrere Saiten*** şeklinde açıklanmaktadır.

Örnek 94: L.V. Beethoven, Sonat, Op.101, 3.bölüm

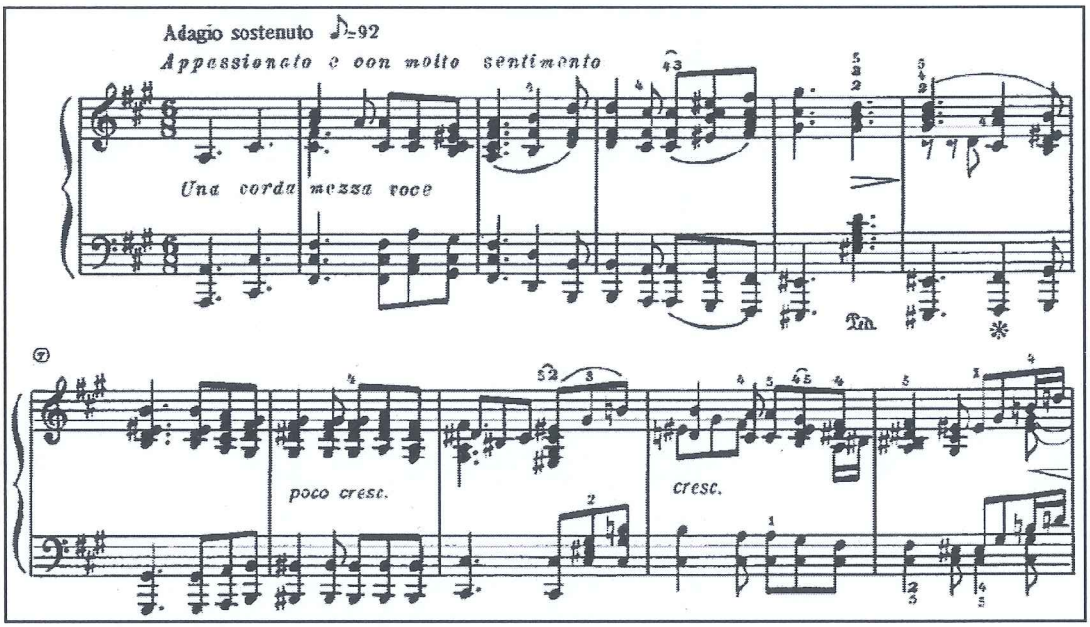


Beethoven ***una corda*** terimini ***mezza voce*** terimi ile, op.106 yirmi dokuz numaralı piyano sonatının üçüncü bölümünde ilk defa olarak birlikte kullanmaktadır. Buradan, ***mezzo voce***'nin dinamik seviyeye ***una corda***'nın ise tınıya işaret ettiği kanaatine varılabilmekte, Beethoven'in öğrencisi olan C. Czerny'nin etütlerinin yer aldığı op.500'de ***mezza voce*** teriminin ***p*** olarak değil, ***mp*** veya ***mf*** olarak açıklandığı görülmektedir.Bu açıklamadaki yorumdan yola çıkıldığında ve ***poco cresc.; cresc.;***  gibi terimler ve işaretler göz önünde bulundurulduğunda, Beethoven'in bazı dinamik yükselişlerde sol pedalı kullanmasının daha sonra romantik müziğin bir özgünlüğü haline

[123] Шляпников,1990:37,38.

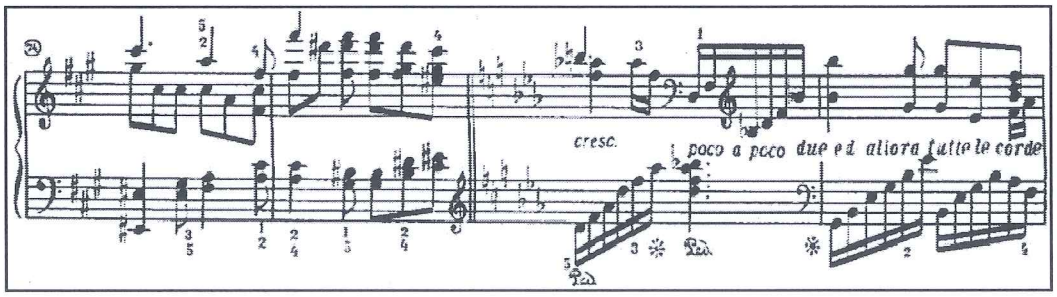
gelmiş bir yöntem olduğu ve böyle bir kullanımın romantik müzikteki söz konusu bu yöntemin bir önsezisi olduğu sonucuna varılabilir[124].

Örnek 95: L.V. Beethoven, Sonat, Op.106, 3.bölüm



Beethoven Op.106 sib majör piyano sonatının üçüncü bölümünde de (Adagio sostenuto) pedala ilişkin bir takım terimler kullanmıştır.

Örnek 96: L.V. Beethoven, Sonat, Op.106, 3.bölüm



Fakat günümüz piyanolarında kademeli kaydırma sistemi bulunmadığından sol pedala basıldığında çekiç üç tel yerine iki tele vurmakta, dolayısıyla sadece ***tre corde*** ve ***due corde*** yapılması mümkün olmaktadır.

[124] Шляпников,1990:42.

3.14.3. Romantik Dönem Piyano Yapıtlarındaki Pedal Kullanımı

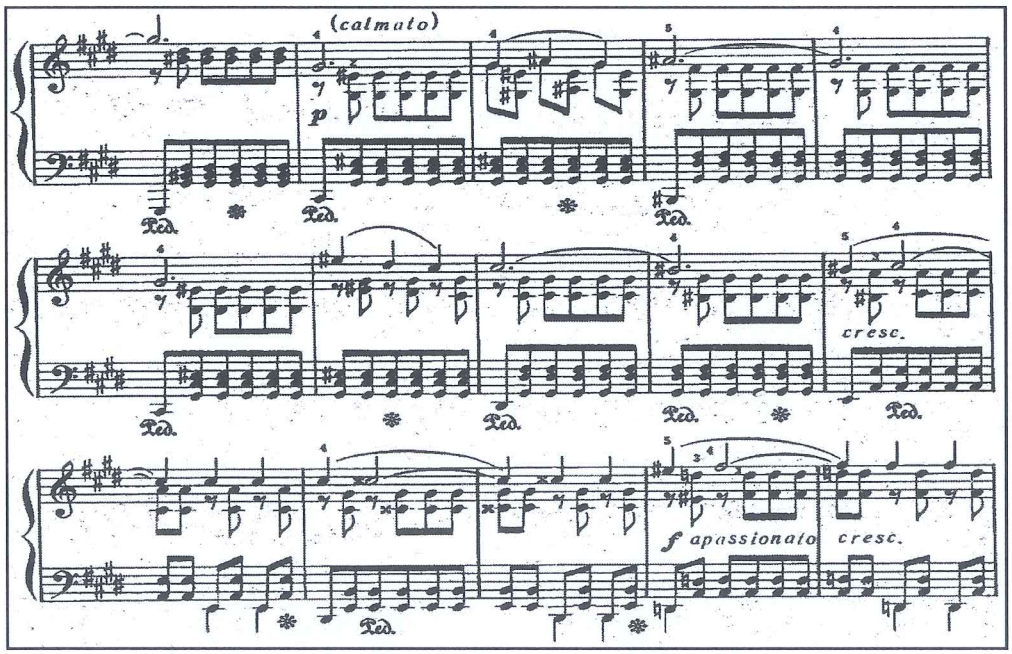
a) Sağ Pedal

Piyano literatüründe romantik döneme Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Chopin, Liszt, Çaykovski gibi isimler damgasını vurmuş, klasik müzikte yapısal, ezgisel ve ritimsel netliğin önem kazanmasına karşın romantik müzikte farklı armoni ve renk arayışları ön plana çıkmıştır.

Schubert'in piyano stilinin oluşumunda Lied, geniş anlamda ise şarkısallık ilkesi başlıca rol oynamıştır[125].

Schubert'in piyano sanatında klasik çizgilerin yanı sıra pedal kullanımının geniş bir alan kazandığı yapısal değişimler ortaya çıkmaktadır: Uzak mesafedeki baslar, şarkı karakterindeki ezgiler ve onları saran armonik fon, tüm bunlar pedalsız düşünülemez. Örneğin Schubert'in op. 90 dört numaralı la bemol majör Impromptu'sünün orta kısmında tizlerdeki ezgiyi bas ve orta ses alanındaki yoğun bir armoni desteklemektedir. Pedalla bu üç katmanın bir araya getirilmesi mümkündür.

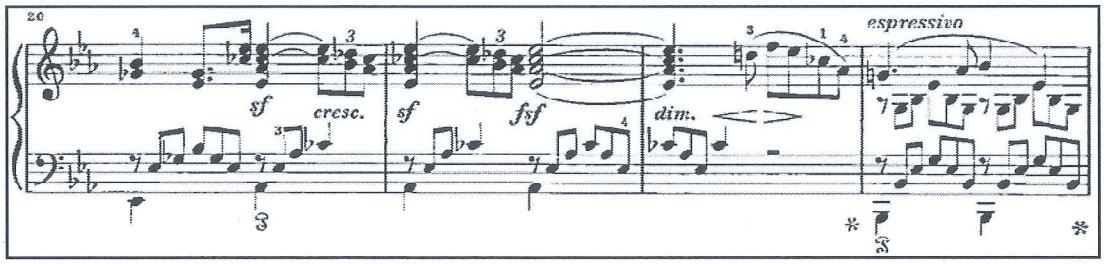
Örnek 97: F. Schubert, Impromptu, Op.90



[125] Конен,В., (1984): ***История Зарубежной Музыки,*** Издательство Музыка , Издание шестое, Москва: с.234.

Diğer bir romantik besteci Mendelssohn'un işaretledeği bazı pedallara ilişkin olarak R. Rifling şöyle demektedir: "Pedalın sıkça, uzun bas notaların (oktav veya akorların) birçok ölçü uzatılması için kullanılması, üstelik bunun basların üzerindeki seslere nasıl etki edeceğinin hiç dikkate alınmaması ilginçtir"[126].

Örnek 98: F. Mendelssohn, "Sözsüz Şarkılar", Op.30, No.1



R. Schumann ise piyano yapıtlarında sıkça "***mit pedale***" notunu vermektedir[127].

Schumann'ın besteciliğe başladığı dönemde Beethoven'den ilham alan genç yetenekler, piyanonun çeşitli ve güzel müzikal duyguların aktarılabilmesini sağlayacak birçok tını gizlediğini keşfettiler[128].

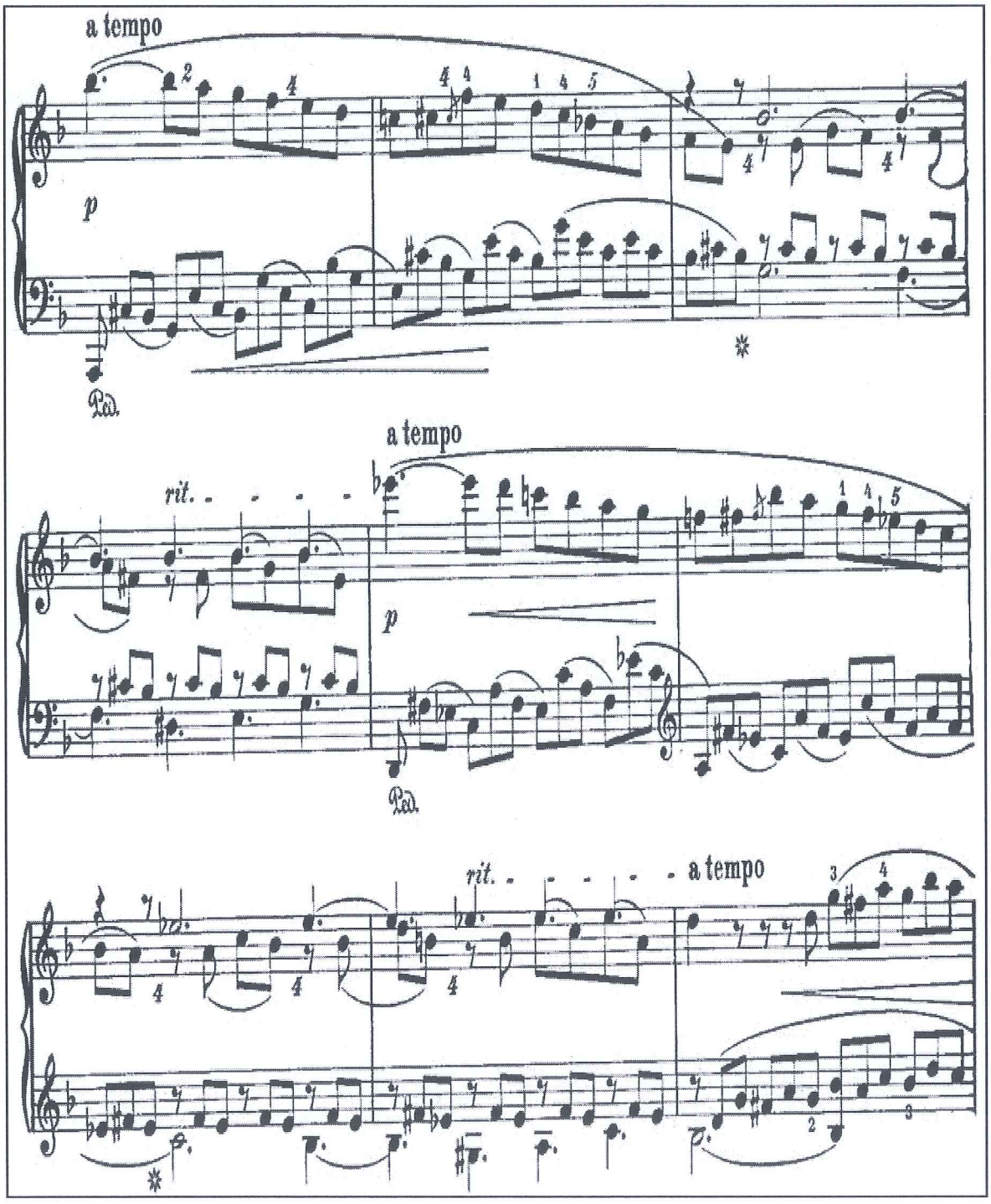
Schumann piyanoda yeni icra yöntemlerine ilişkin olarak cesur deneyler yapmaktaydı. J. Chissel şöyle demektedir: "Pedal, bir ifade aracı olarak onun düşüncesinin ayrılmaz bir parçasıydı. Schumann'ın icrasını dinleyenler onun bolca, neredeyse sürekli fakat hep ölçülü bir şekilde pedal kullandığını, üstelik seslerde hiç bir zaman disonans bir karışıklık duyulmadığını anlatmaktaydılar. Hatta Schumann'ın pedala olan özel sevgisi yüzünden onun piyano çalma stili "org stili" olarak adlandırılmaktaydı. Şüphesiz ki; Schumann kısmi pedal yöntemini kullanmaktaydı. Ancak onun pedal işaretleri çoğunlukla sistemsizdir ve ardıllık gözetilmemektedir. Schumann'ın pedal işaretlerini harfiyen düşünmemek gerekir"[129].

Örneğin besteci op.17 do majör Fantasie'sinin üçüncü bölümünde sol eldeki armoni değişimleri ve sağ eldeki inici ikili aralıklara karşın uzun süre tutulan bir pedal öngörmektedir:

---

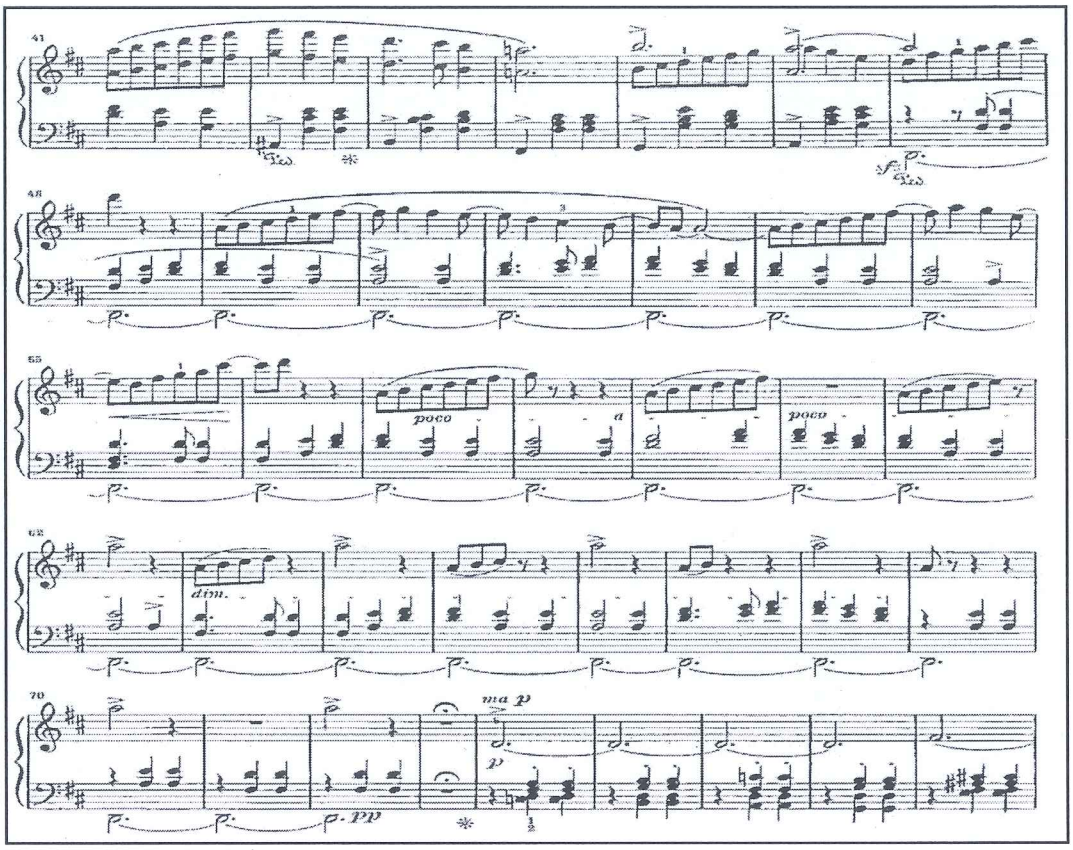
[126] Шляпников,1990:68.
[127] Голубовская,1965:91.
[128] Амброс,А., (1988): ***Роберт Шуман / Жизнь и Творчество,*** Перевод с немецкого А. Серова, Издательство Музыка, Москва: с.42.
[129] Шляпников,1990:68.

Örnek 99: R. Schumann, Fantasie, Op.17, 3.bölüm



Besteci Op. 2 "Papillons" eserinin sonunda ise re notasını yirmi altı ölçü boyunca tutan bir pedal öngörmektedir:

Örnek100: R. Schumann, Op.2, "Papillons"



E. Hutcheson bestecinin yirmi altı ölçülük bu pedal işaretini farklı bir şekilde yorumlamaktadır: "Schumann kâhince bir biçimde gelecekteki sostenuto pedalını önceden sezmiştir"[130].

Schumann'ın Orgelpunkt'larda sıklıkla kullandığı gam türünden pasajlar ikili aralık katmanları oluşturmaktadır ve bu katmanlar aynen Chopin'de olduğu gibi kaçınılmaz bir kusur değil, sanatsal bir araç olmaktadır. Seslere bütünlük, zenginlik kazandıran, tınıyı matlaştıran bu araç olsa olsa dolgun tek bir tınının armonik değişimler sırasında bozulması ve giderek sönmesidir. Söz konusu bu sanatsal araç Chopin için şarkısal, alımlı ve dolgun bir tını anlamına gelirken Liszt'te rengârenk bir paletin parıltısı gibidir. Schumann ise bu sanatsal araçla gizemli ve gerçek dışı tınıların yeni dünyasını yaratmaktadır[131].

Romantik dönemin önemli bestecilerinden biri de Johannes Brahms'tır. Schumann'ın çağdaşı ve yakın arkadaşı olan Johannes Brahms'ın piyano sanatı çağdaş

---

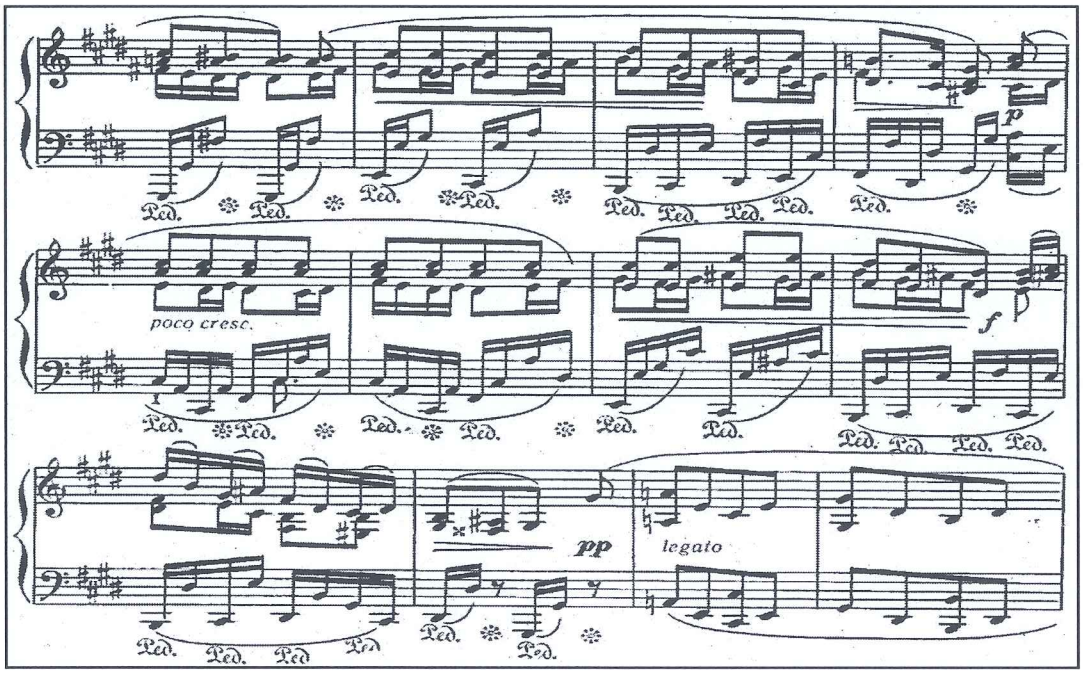
[130] Шляпников,1990: 69.

[131] Голубовская,1965:93.

piyanoların kullanıma sunulduğu bir döneme rastlamaktadır. İlk piyano eserini 1853'te besteleyen Brahms'ın piyano yapıtlarında bestecinin pek sık olmayan pedal işaretlerine karşın neredeyse sürekli pedal kullanılması gerekli olmaktadır[132].

Örneğin baslardaki geniş aralıklarda ve arpejlerin bir arada tutulmasında pedala ihtiyaç duyulmaktadır:

Örnek 101: J. Brahms, Intermezzo, Op.117, No.3



Romantik dönem piyano müziğinin diğer bir önemli bestecisi ve piyanisti Franz Liszt'tir.

Macar asıllı besteci daha çocukken Schubert'le tanışmış, daha sonra ise Mendelssohn, Schumann ve Chopin gibi bestecilerle yakın arkadaşlıklar kurmuştur. 19. yy. piyano geleneklerinin varisi olan Liszt, piyano literatürüne parlak ve gösterişli bir icra tarzı ve görkemli yapıtlarıyla damgasını vurmuştur[133].

Bir icracıyla bir bestecinin beraber çalışması her zaman harika sonuçlar vermiştir. Bir bestecinin tasarımının icrada en mükemmel şekilde yansıtılmasını sağlama çabası, icracıyı yeni renkler, nüanslar ve tınılar aramaya yönlendirmektedir. Besteci Liszt'in

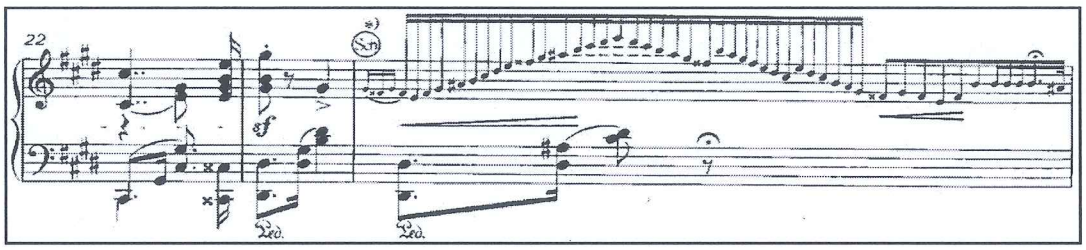
---

[132] Шляпников,1990:71.
[133] Шляпников, 1990:71,72.

deneyimi icracı Liszt'e piyanonun o zamana kadar görülmemiş olanaklarını keşfedebilmesi açısından yardımcı olmuştur[134].

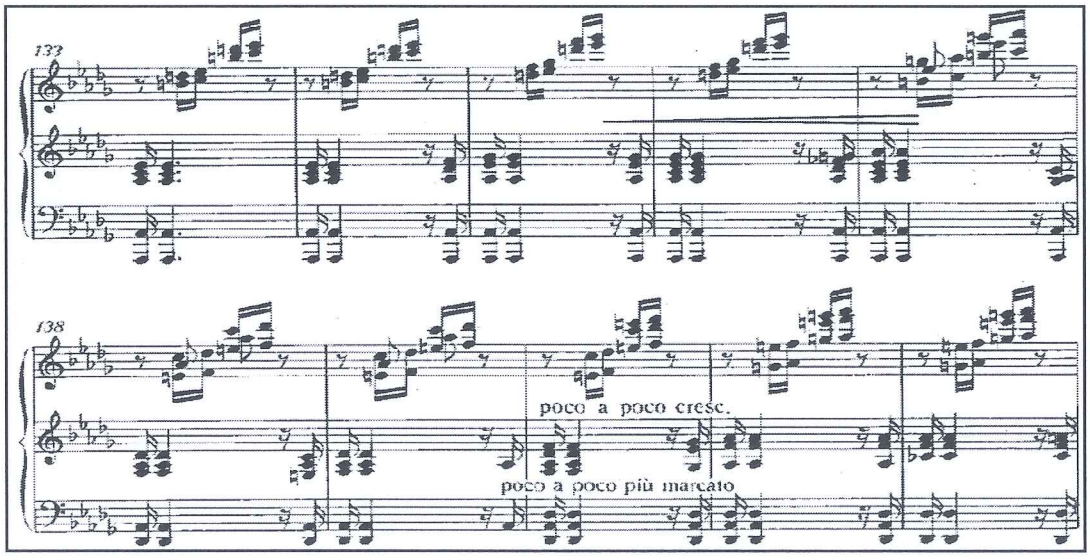
Piyanonun icra olanaklarını geliştiren bu besteci ve piyanistin eserlerinde bas seslerle tizlerdeki inci gibi dizilmiş pasajlar pedal aracılığıyla bir arada duyulmaktadır:

Örnek 102: F.Liszt, Macar Rapsodisi, No.2



Bazen ise partilerin bir arada kullanılan üç dizek üzerine yazıldığı görülmekte ve pedal bu üç partiyi bir arada tutmaktadır.

Örnek 103: F.Liszt, Macar Rapsodisi, No.1

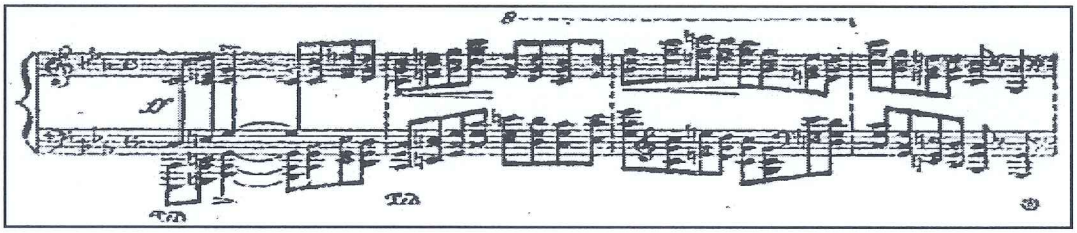


Liszt'in piyano konçertoları piyanoya, orkestrayla eşit öneme sahip olan, orkestrayla yarışabilen bir ihtişam ve senfonik bir güç kazandırmıştır. Onun birinci piyano konçertosunun ilk kadansı altı sesli akorlarla çok gür bir tınıya ulaşmaktadır. Bu törensel

[134] Рацкая ,Ц., (1969): ***Ференц Лист,*** Издательство Музыка, Москва: с.80.

coşkuyu tek bir ara ses olan re notası bozamamakta dolayısıyla pedaldaki sürekliliğin kesintiye uğratılmasını gerektirmemektedir[135].

Örnek 104: F.Liszt, Piyano Konçertosu, No.1, 1.bölüm



Piyanoyu orkestranın muazzam ve çok renkli tınısını çağrıştırabilecek bir biçimde yorumlayan Liszt'e karşılık Chopin sadece piyanoya özgü renk olanaklarını işlemiştir[136].

Chopin piyanoya farklı bir anlayışla yaklaşmış, piyanonun olanaklarını cesurca genişletmiştir. Chopin'in piyano eserlerinde pedalın önemli bir yer tutması onun piyanonun akustik ve özelliklerinin en ayrıntılı bilgilerine sahip olmasıyla ilgilidir. Chopin armoniyle bütünleşmiş şiirsel ve büyüleyici ezgilerin yaratıcısıdır. Eserlerindeki armonik pedal bu nedenle, yani yapısal açıdan özellikle var olmakta, onun piyano anlayışı ve notalamasındaki bütünlük bu armonik pedal temeli üzerinde şekillenmektedir. Chopin pedalı bazen titizlikle bazen ise sadece ipuçları vererek işaretlemekte ancak, bestecinin notalaması pedalın mutlak varlığına dayanmaktadır. Chopin genellikle dikkatli nadiren de çok cesurca pedal yazmaktadır fakat muhtemelen, yazdığı bu pedallar kendisinin uyguladığı pedallardan daha az cesurcadır[137].

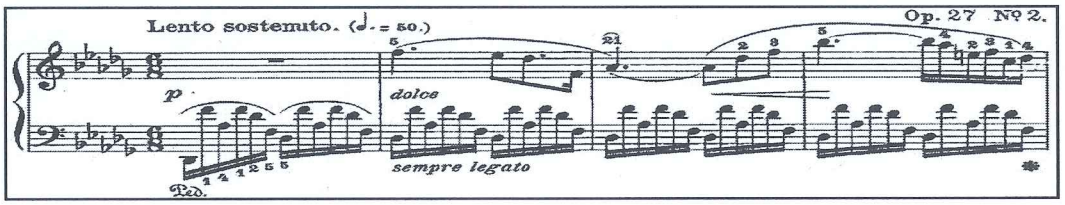
Chopin'in kullandığı piyanolar büyük ölçüde çağdaş piyanolara yakın olmasının yanı sıra bazı farklılıklar da göstermekteydi. Örneğin P. Scholes şöyle demektedir: Chopin'in hayatının son döneminde kullandığı kendisine ait olan bir piyanonun incelenmesi sonucunda, bu piyano ile orta ses alanındaki pasajların pedalın sürekli basılı tutulması yoluyla icra edilmesinin mümkün olduğunun anlaşılmış olmasına karşın, günümüzde seslerde kabul edilmez bir karışıklığa neden olduğundan böyle bir icra yöntemi olanaksızdır[138].

---

[135] Голубовская,1965:96,97.
[136] Конен,1984:454.
[137] Голубовская,1965: 82.
[138] Шляпников,1990:70.

Chopin'in re bemol majör Noctürn'ündeki ilk dört ölçüde kesintisiz bir kısmi pedal kullanıldığında, uzak bir bas sesi temel alan arpejler zarif ezgiyi nazikçe sarmakta, ezgideki ikili aralıklar ise puslu bir tını oluşturmaktadır. Böyle bir atmosfer Chopin'e özgü müzikal yapının bir örneğidir.

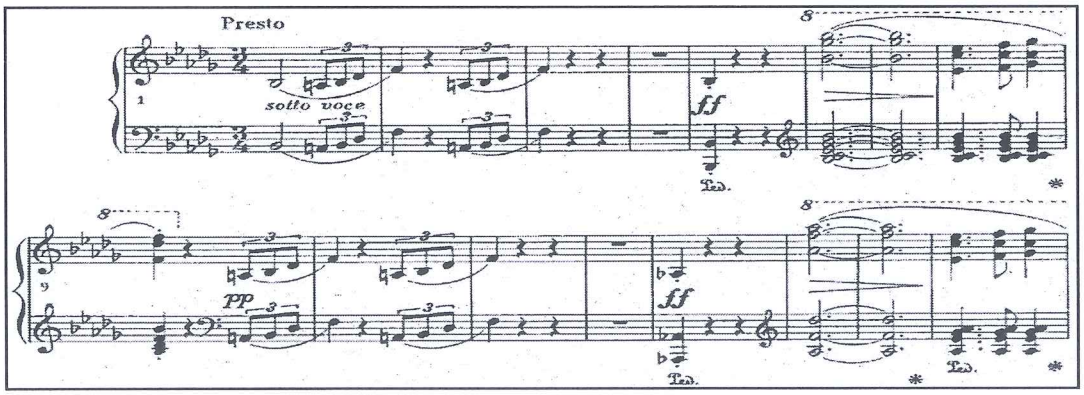
Örnek 105: F. Chopin, Noctürne, Op.27, No.2



Op. 31 sib minör Scherzo'da ise bastaki staccatolar, suslar ve sonrasındaki akorlara rağmen burada pedalın bırakılmaması uygun olmaktadır. Çünkü baslar armoninin temelini oluşturduğundan söz konusu bu basların armoniyle bütünleştirilmeleri gerekmektedir.

Bu Scherzo'da o dönemdeki piyano klavyesinin olabildiğince geniş bir biçimde kapsandığı görülmekte, bu kapsam bir ses alanından diğerine olan sıçrayışlar ve göz kamaştırıcı dinamik zıtlıklarla belirginleşmektedir. Bu dinamik zıtlıklar sayesinde ilk üç ölçüde bulunan bastaki dolgun ünison oktavlar bir gök gürültüsü gibi, tizlerdeki akorlar ise şimşek çakışları gibi tınlamaktadırlar[139].

Örnek 106: F. Chopin, Scherzo, Op.31



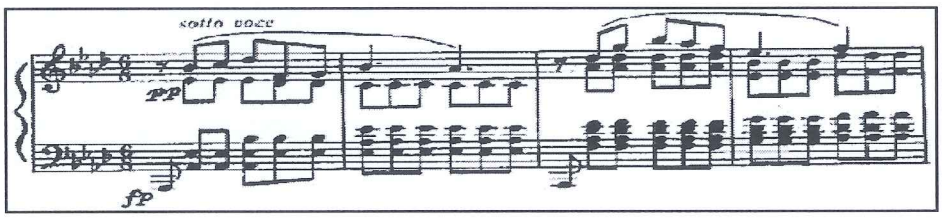
Chopin'in piyano yapıtları farklı pedal derinlikleriyle elde edilebilen bir renk çeşitliliği gerektirmektedir. Dolayısıyla Chopin'in yapıtlarında yarım pedal özellikle önem kazanmaktadır.

---

[139] Белза, И., (1968): ***Шопен,*** Издательство Наука , Москва: с.41.

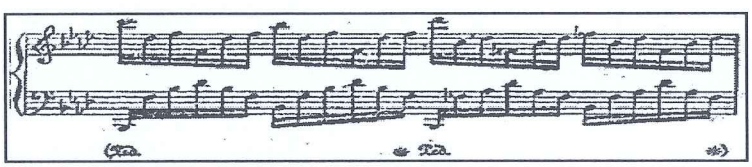
"Chopin'in op.28 la bemol majör Prelüd'ünün Coda'sında, pedalın sesle olan bağı ve nüanslardaki en küçük değişimlerin bile pedal açısından oluşturdukları veya oluşturmaları gereken değişiklikler izlenilebilmektedir. Burada amaç bellidir: bastaki çan sesini çağrıştıran lab sesi iki ölçü duyulmalı yani pedal tutulmalıdır. Fakat aynı zamanda, orta ses alanında bulunan akorlardaki armonin melodiyle birlikte üç kez değişmesi nedeniyle oluşabilecek uyumsuzluklardan kaçınmak için pedal değiştirilmelidir. Çelişki gibi görünen bu durumun çözülmesinden daha kolay bir şey olamaz: bas, (*sfp*) derin fakat yumuşak çalınmalı; ezgi, zarif fakat net bir şekilde artiküle edilerek belirginleştirilmeli; en hafif ise eşlikteki akorlar (*pp*) çalınmalıdır. Armoni değişimlerinde pedal çok az bırakılarak yinelenmeli ki; bu "çeyrek pedal" olarak kabul edilebilir. Böylece sonuç olarak hiç bir ses kirliliği olmamakta, bas ise gerektiği kadar tınlamaktadır. Kurtlar tok kuzular ise sağ salimdir. Fakat akorları biraz fazla gür veya ezgiyi daha az netlikte seslendirdiğinizde veya bas notalarını yetersiz bir derinlikte çaldığınızda ya da bunların tümünü aynı anda yapmayı denediğinizde uyumsuzluklar kaçınılmazdır veya çanın çınlaması kesilmektedir. Ancak, pedal aynen ses gibi aslında aynen tüm müzik gibi kulakla yönetilmekte, kuralları yalnızca kulak dikte etmekte ve hataları yalnızca kulak düzeltmektedir"[140].

Örnek 107: F.Chopin, Prelüd, Op.28, No.17



Chopin'in bazı yapıtlarında, akıcı ve legato pasajlardaki uzak basların armoni içine alınabilmesi için direkt pedala ihtiyaç duyulmaktadır. Aşağıdaki örnekte, pedal bırakıldıktan sonra uzaktaki baslarla eşzamanlı olarak tekrar pedala basılması yoluyla armonilerdeki bütünlük sağlanmış olmaktadır.

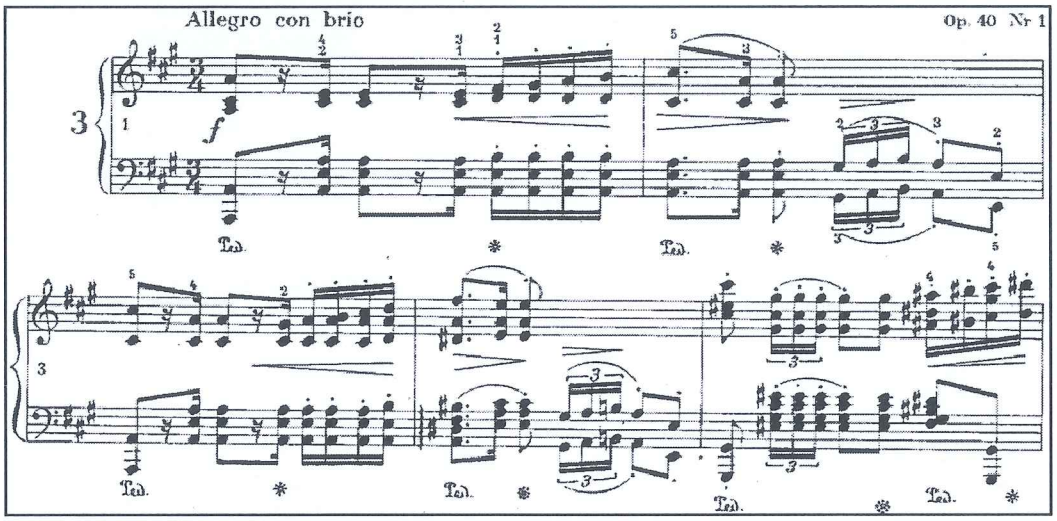
Örnek 108: F. Chopin, Etüt, Op.25, No.1



[140] Нейгауз,1988:139,140.

Chopin'in dans karakterli yapıtlarında da sıklıkla rastlanılan direkt pedal, kuvvetli vuruşlar veya aksanları belirginleştirmektedir.

Örnek 109: F.Chopin, Polonez, Op.40, No.1



b) Sol Pedal

Barok dönemde bir eser değişik türlerdeki klavyeli çalgılarla icra edilebilmekteydi. Bach'ın "Füg Sanatı" bunun bir örneğidir. Zaman içerisinde ses rengine verilen önem artmış ve besteciler yapıtlarının hangi klavyeli çalgıda icra edilmesi gerektiğini belirten kesin açıklamalarda bulunmaya başlamışlardır. Ses rengine ilgi romantik dönemde, özellikle izlenimci akımda ve çağdaş dönemde giderek artmıştır[141].

Romantik dönem bestecileri piyano eserlerinin icrasında yeni ifade biçimleri arayışında olmuşlar, bu arayış içerisinde sol pedaldan da yararlanmışlardır.

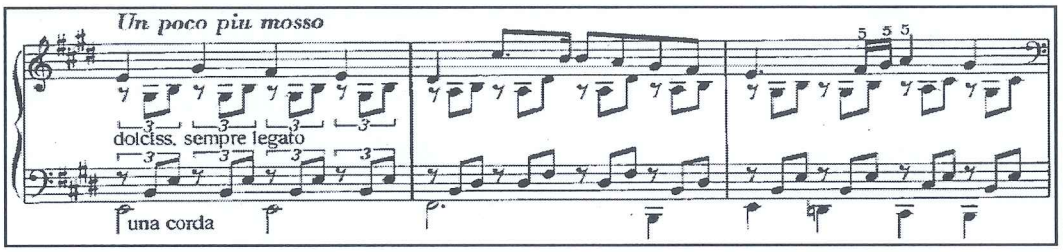
Romantik dönem piyano müziğinde sol pedal artık tipik bir anlatım aracı haline gelmiş, piyanoda yeni renk arayışları romantik bestecilerin sol pedala daha sık başvurmalarına neden olmuştur. Bazı besteciler sol pedalı hiç işaretlememekte (örneğin Weber, Mendelssohn) bazıları ise nadir olarak işaretlemektedirler (örneğin Schubert, Schumann, Chopin). Liszt ise sol pedalı en fazla işaretleyen romantik bestecidir. Romantik dönem bestecilerinin sol pedal işaretlemelerine genellikle ***dolce, dolcissimo, con intimo sentimento, amoroso plaside*** gibi terimler ve ***p, pp, ppp*** gibi nüanslar eşlik etmektedir[142].

---

[141] Шляпников,1990:40.
[142] Aynı:45.

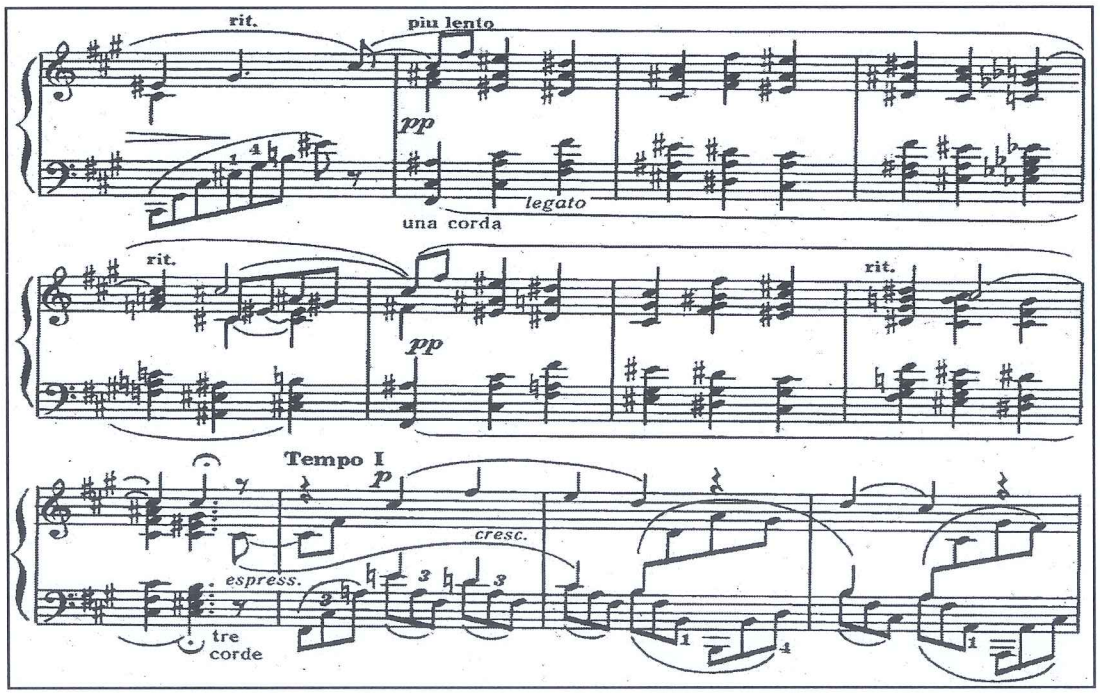
Örneğin, Liszt'in beş numaralı Macar Rapsodisi'nde, ***una corda***; ***dolcissimo*** ve ***sempre legato*** terimleri ile birlikte kullanılmaktadır.

Örnek 110: F. Liszt, Macar Rapsodisi, No.5



Diğer bir örnek olarak Brahms'ın Op. 118, iki numaralı İntermezzo'sunda akorların yoğun olarak bulunduğu pasajlarda ***pp***, ***legato*** ve ***una corda*** terimleri birlikte kullanılmaktadır. Burada sağ pedal legatonun sağlanması için kullanırken, sol pedal akorların oluşturduğu yoğun tınıdaki ***pp*** nüansının ve farklı bir ses renginin elde edilmesini sağlamaktadır:

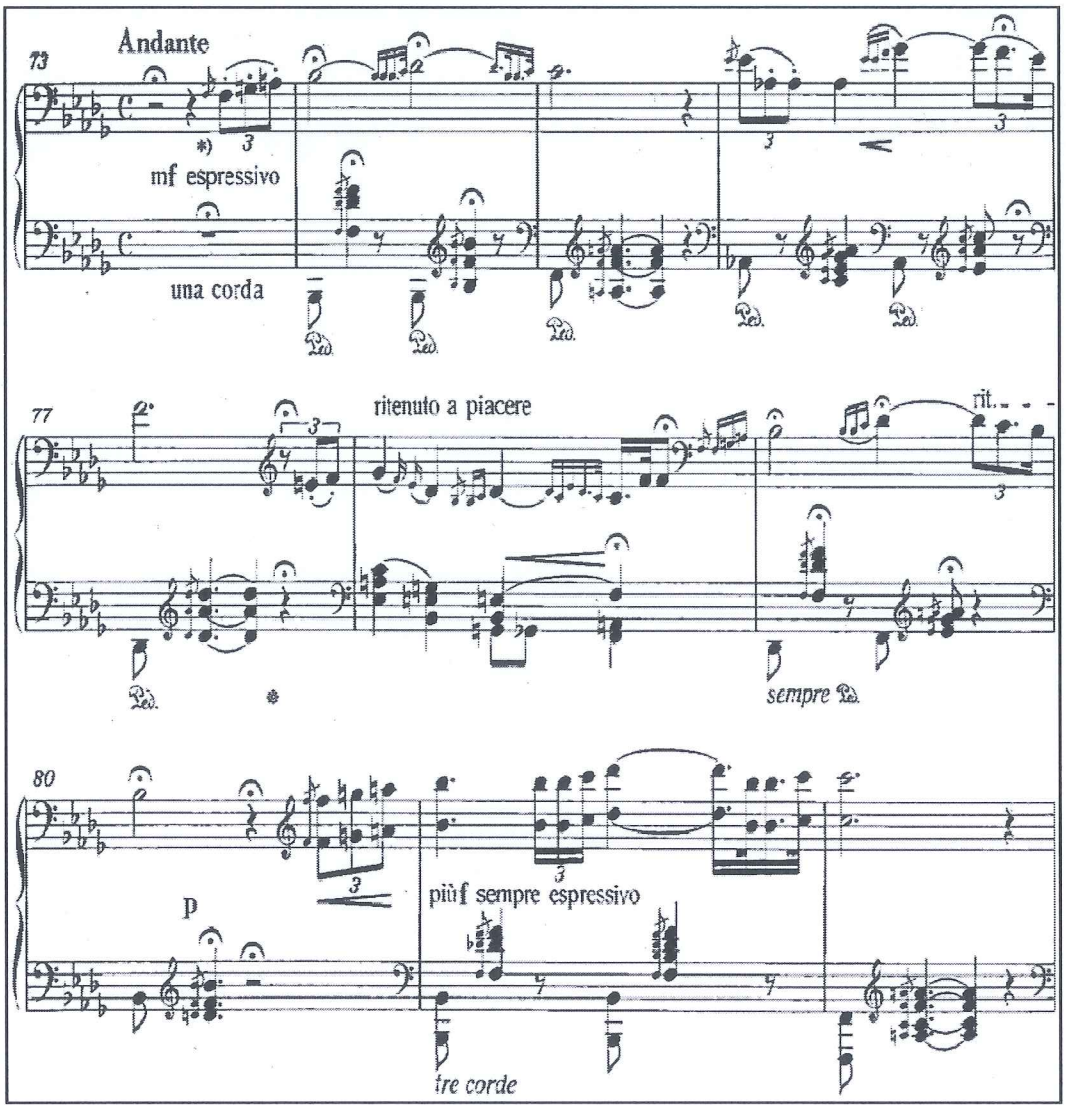
Örnek 111: J. Brahms, Intermezzo, Op.118, No.2



Liszt'in sol pedala olan yaklaşımı özel bir durum oluşturmaktadır. Beethoven'in sol pedal aracılığıyla özel ve yeni renkler bulma arayışlarını devam ettiren ve geliştiren Liszt

bu pedalın kullanımında yeni bir sayfa açmıştır. Sol pedalın diğer nüansların yanı sıra ***mf, f, ff*** ve ***sf*** nüanslarıyla birlikte kullanılabilmesi olgusunu yerleştirmiştir[143].

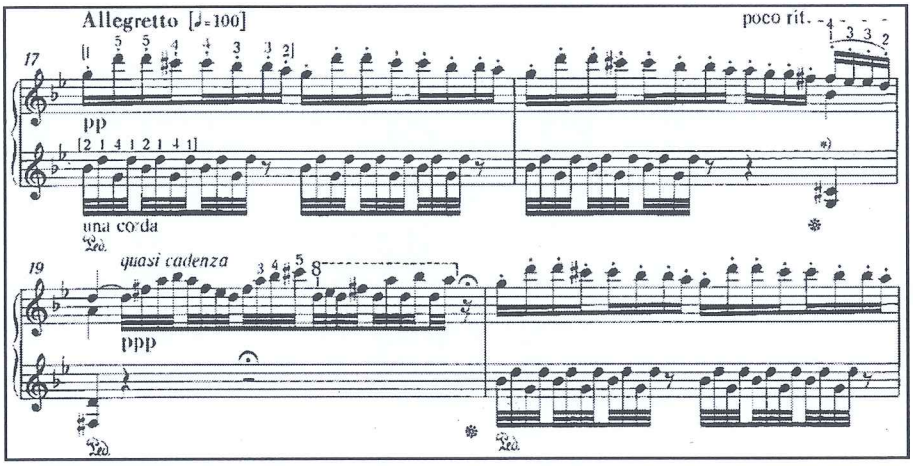
Örnek 112: F. Liszt, Macar Rapsodisi, No.6



Romantik dönem müziğinde sol pedal vazgeçilmez bir ifadesel araca dönüşmüştür. Liszt'te una ***corda ad libitum*** notuna rastlanılması tesadüf değildir. Sol pedal romantik besteciler tarafından genellikle orta veya ağır tempolarda ve legatolarda kullanılmaktayken Liszt bu pedalın kullanım alanını genişleterek hızlı tempolarda ve staccatolarda da kullanmıştır[144].

[143] Шляпников,1990:46.
[144] Aynı:45.

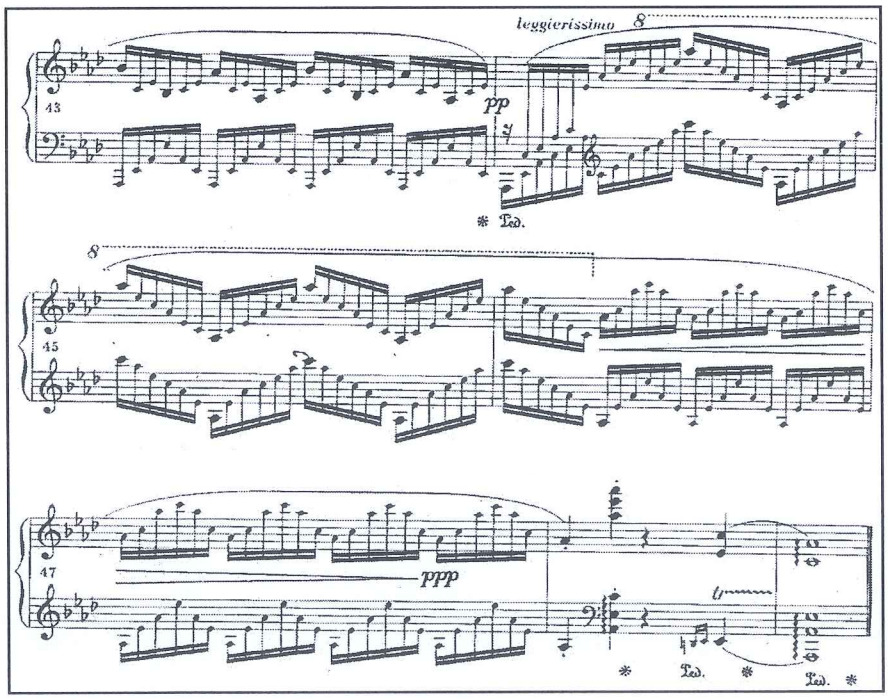
Örnek 113: F.Liszt, Macar Rapsodisi, No.3



Romantik döneme ait piyano yapıtlarında, bestecilerin sol pedala ilişkin işaretler vermeden ***una corda ad libitum*** terimlerini kullanarak bu pedalın kullanımını icracının inisiyatifine bıraktıkları da görülmektedir.

Sol pedal sağ pedal ile eşzamanlı olarak da kullanılabilir. Aşağıda verilen örnekteki ***leggerissimo*** ile ***pp*** ve ***ppp*** nüansları sol pedalın sağ pedalla eşzamanlı kullanılması yoluyla gerçekleştirilebilir.

Örnek 114: F.Chopin, Etüd, Op.25, No.1



3.14.4. Çağdaş Dönem Piyano Yapıtlarındaki Pedal Kullanımı

a) Sağ Pedal

20. yy.ın ilk yarısında ortaya çıkan farklı müzik akımları, çağdaş dönem müziğinin çok boyutlu oluşumunu şekillendirmiştir. Çağdaş dönem piyano müziği farklı ulus ve farklı müzik anlayışlarını içinde barındırarak daha önceki tüm stillerin unsurlarını içermekte ve piyanodaki icranın yeniden yorumlanmasına yeni ve farklı bakış açıları sunmaktadır.

"Uyumsuz sesler 20. yüzyılın başlıca özelliğidir"[145].

"Etnomüzikolojinin gelişimi, bizden, bizim Avrupa merkezciliğimizden uzak halkların müziklerinin açıklığa kavuşturulması, tonal müziğin krizi ve diğer sistemlerin, hepsinden önce de dodekafoni'nin (oniki sesliliğin) keşfi, tarzların ve müzikal düşüncelerin çoğulluğunun bilincine varılmasında belirgin bir etkiye sahiptir. Böylece, yirminci yüzyılda Viyanalı Schönbergci geleneğin Bartok Kodaly ile, Prokofyev ve Sostakoviç'in Stravinsky ve Cage ile, Varese ve Milhoud'un da Messiaen ve Stockhausen ile beraber var olmasını sağladılar"[146].

19. yy.ın sonlarında Fransa'da resim sanatında ortaya çıkan izlenimci akım edebiyat ve müzik sanatında da yansımasını bulmuştur. Debussy ve Ravel gibi Fransız besteciler İzlenimci müzik akımının en parlak temsilcileridir. Piyano literatürüne de önemli katkıda bulunan bu besteciler piyanoda yeni tını arayışlarını sürdürmüş ve piyanodaki icraya yeni ufuklar açan eşsiz yapıtlar bestelemişlerdir.

"Debussy müziği armoniye değil, melodi, ritim ve tını parçacıklarının düşey ve yatay birleşimlerine dayanır[147].

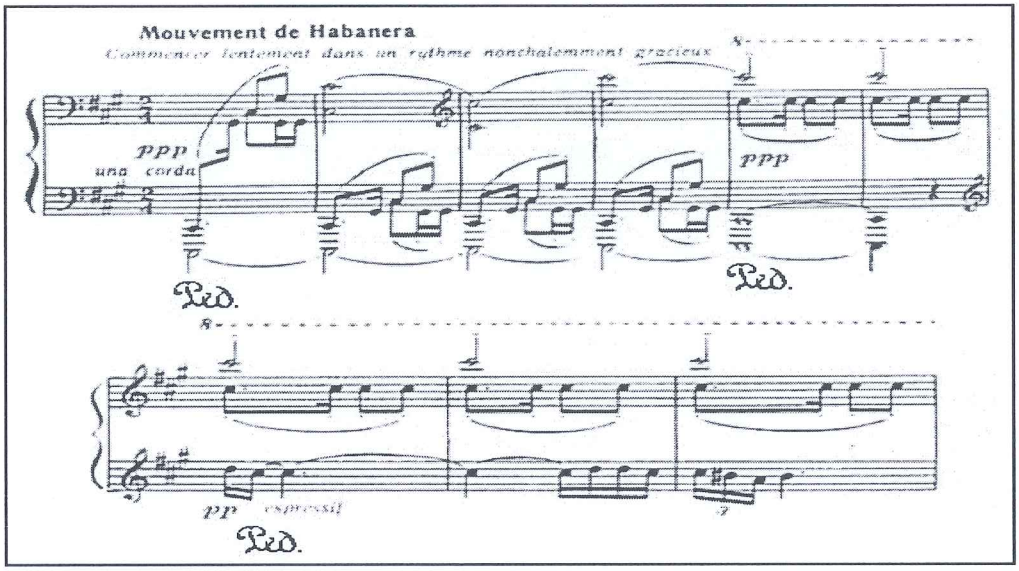
Besteciliğin yanı sıra usta bir piyanist olan Debussy'nin piyano yapıtlarında pedal yeni tını arayışları açısından önemli bir rol oynamaktadır.

Debussy'nin piyano eserlerinde, çok pes ile çok tiz sesler arasındaki tınısal bütünlük pedalla sağlanmaktadır. Örneğin,"Estampes" eserinin "Soirée dans Grenade" bölümünde beş oktavlık geniş bir alanı kapsayan ve pedalla bir arada tutulan tınılar özel, uçarı bir hava oluşturmakta, yedinci ölçüden itibaren ***(pp espressif)*** ise zarif bir ezgi duyulmaktadır[148].

---

[145] A. Say, (1995): ***Müzik Tarihi***, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, s.468.
[146] E. Fubini, (2006): ***Müzikte Estetik***, Çev. Fırat Genç, Dost Kitabevi, Ankara, s.56.
[147] İ., Mimaroğlu, (2006): ***Müzik Tarihi,***Varlık Yayınları, 7. Basım,İstanbul s.121.
[148] Алексеев,1962:33

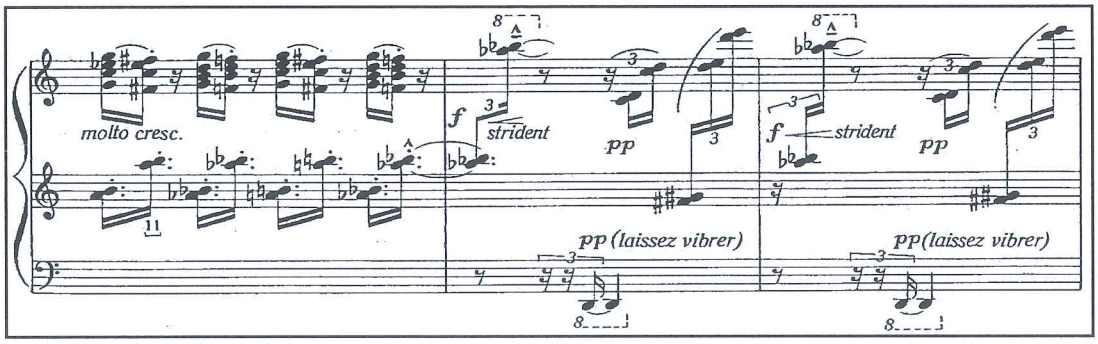
Örnek 115:C. Debussy, "Estampes" - "Soirée dans Grenade"



Pedal titreşimleri Debussy'nin müziğindeki renklerin oluşmasına da yardımcı olmaktadır[149].

Aşağıdaki örnekte Debussy'nin sağ pedalın kullanılmasını gerektiren ***laissez vibrer*** ifadesi yer almaktadır.

Örnek 116: C. Debussy, Preludler, 2.Kitap, No.12

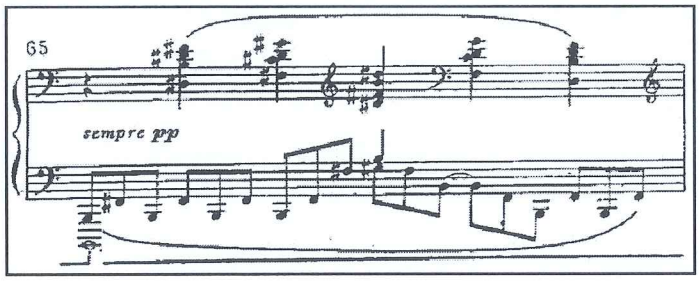


İzlenimci ressamların tablolarının yakın mesafeden bakılarak anlaşılamaması gibi Debussy'nin yapıtlarındaki renk zenginliği de böyle bir bakışla anlaşılamamaktadır. Bu artık tek bir armoni üzerindeki ardışık notaların değil farklı armonilerin karışımıdır ki; bu karışımdan bir bulanıklık değil ışık saçan bir tını ortaya çıkmaktadır. Debussy'nin yapıtlarının icrasında pedalın farklı derinlik dereceleri önem kazanmaktadır. Ses

[149] L. Pamir, (2000): ***Müzikte Geniş Soluklar***, 3. Baskı, Boyut Yayıncılık, İstanbul, s.224.

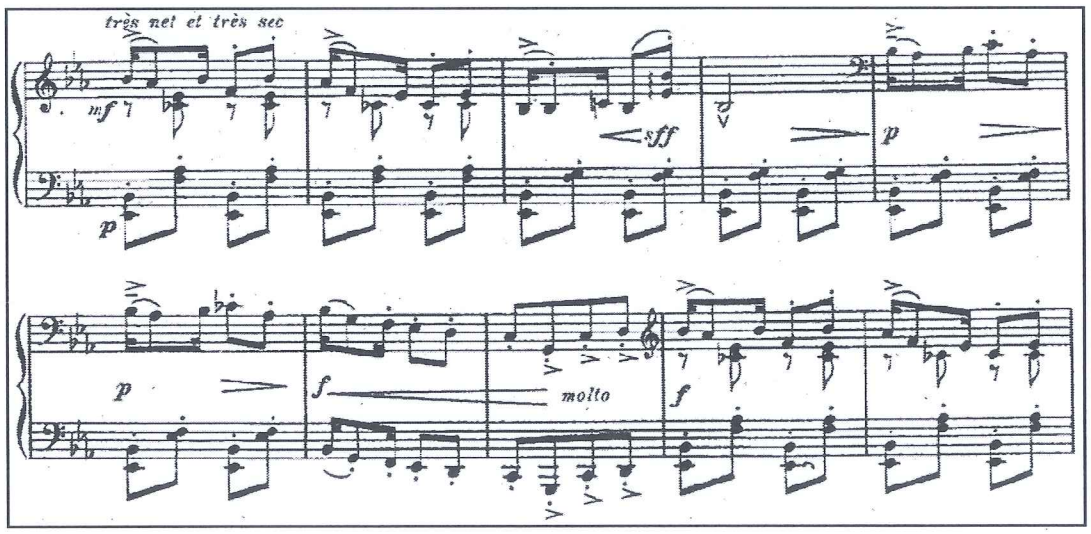
paletindeki bu çeşitliliğin aktarılması ancak çeşitli pedal kullanma yöntemlerini uygulama becerisine sahip olmakla ve cesur bir pedal kullanma anlayışıyla mümkündür[150].

Örnek 117: C. Debussy, Prelüdler, 1.Kitap, No.10



İzlenimci akım piyano müziğinde keskin staccatolar da farklı bir tını rengi olarak kullanılmaktadır. Örneğin Debussy'nin "Çocuk Köşesi"nin "Golliwogg's Cake Walk" bölümünde ***tres net et tres sec*** terimleri bulunmaktadır. Bu da kuru, kesik kesik, dolayısıyla pedalsız bir ses anlamına gelmektedir.

Örnek 118: C.Debussy, "Çocuk Köşesi - Golliwogg's Cake Walk



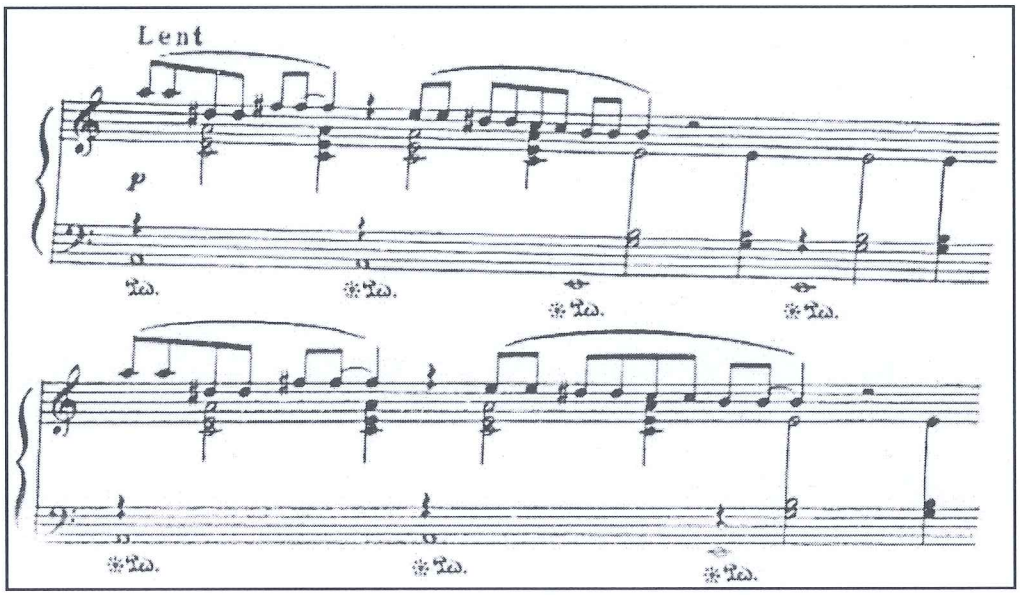
Milhaud, Durey, Auric, Honegger, Poulenc ve Tailleferre'den oluşan, izlenimci müziğe ve Debussy'nin eserlerindeki karmaşık, yoğun müzikal yapıya karşı çıkan besteci grubu ise Satie'nin önderliği altında birleşerek "Altılılar Grubu" nu oluşturdular. Bu yeni ekol, günlük hayatı, arabaların gürültüsünü, şehir hayatının ritmini, caz müziği tınılarını yansıtan bir gündelik sanatı savunmaktaydı. Satie'nin eserlerinde duru ve sade bir anlatım

[150] Голубовская,1965:107,108.

tarzı önem kazanmaktadır. Örneğin, bestecinin üç numaralı "Gnossiena" isimli eserinde ölçü çizgileri belirtilmese de, 4/4 bir ritmin kastedildiği açıkça anlaşılmaktadır[151].

Sağ eldeki ezgiye sol eldeki sade armonilerin eşlik ettiği bu eserde, eşlik partisindeki basların akorlara bağlanabilmesi için senkop pedallardan yararlanılabilir:

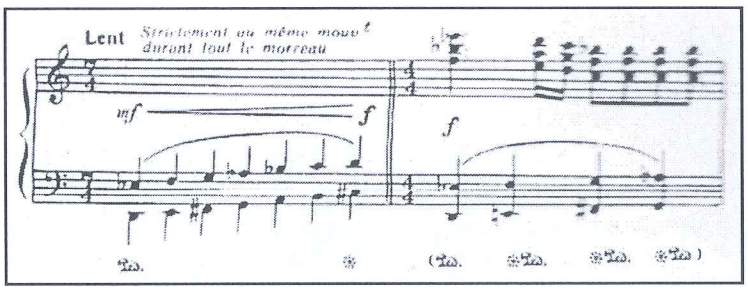
Örnek 119: Satie,"Gnossiena",No:3



Poulenc'in 1921 yılında piyano için bestelediği "Promenades" eserinin "Uçakta" bölümünde ise virajı alan uçak sesleri ve motor gürültüsü, disonans oluşturan paralel aralıklar ve armoniler aracılığıyla aktarılmaktadır[152].

Aşağıdaki örnekte birinci ölçüdeki pasajda kullanılan tek pedal gürlükteki artışı (***mf*** — ***f***) desteklemekte ve böylece uçak sesinin tasvir edilmesine yardımcı olmaktadır. İkinci ölçüde ise senkop pedallar sol eldeki armonilerde legatoyu sağlamaktadır:

Örnek 120: F. Poulenc ,"Promenades"- "Uçakta"



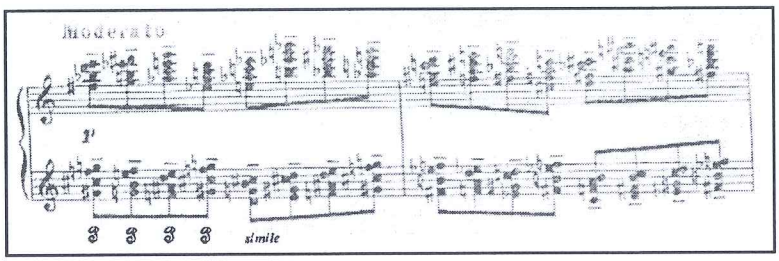
[151] Шнеерсон, Г., (1964): ***Французская Музыка XX Века,*** Издательство Музыка, Москва:с.179,181.
[152] Алексеев:1962:148.

1930'lu yıllarda Fransa'da yeni bir besteci kuşağı yetişmiştir. Bunlardan Messiaen, Lesur, Jolivet ve Baudrier bir araya gelerek 1936 yılında "Genç Fransa" grubunu kurdular. Bu besteciler "hümanizm ve dinsellik" sloganları altında besteler yapmakta, müzikte yeni anlatım araçları aramaktaydılar[153].

Örneğin, Messiaen çağdaş müzikteki modal temelin genişletilmesini savunmakta ve eserlerinde Hint, Endonezya ve diğer doğu modlarını kullanmaktaydı. Besteci, farklı modları bir arada kullanarak, farklı tonalitelerin bir arada duyulması gibi bir etki oluşturabileceğini düşünmekteydi. Bestecinin "Visions de l'amen" isimli piyano yapıtı bunun bir örneğidir[154].

Bu eserde armonilerin ***tenuto*** çalınması için her bir akorda yinelenen senkop pedal yöntemi kullanılabilir:

Örnek 121: O.Messiaen,"Visions de l'amen"



20.yüzyıl Alman müziğinin önemli bestecilerinden Hindemith'in 1942 yılında piyano için bestelediği "Ludus tonalis" eseri ise üç sesli füglerden oluşmaktadır. Bach'ın bestelediği "Eşit Düzenli Klavye"de olduğu gibi, Hindemith de "Ludus tonalis" eserinde, adaş majör ve minör tonalitelerin sentezlenmesi denemeleriyle tonal alana yenilik getirmek istemiştir. Besteci eserlerinin tonalitesini belirlerken, geleneksel majör ve minör sözcüklerinden vazgeçerek sadece tonik sesini belirleyen harf veya harfleri tercih etmektedir[155].

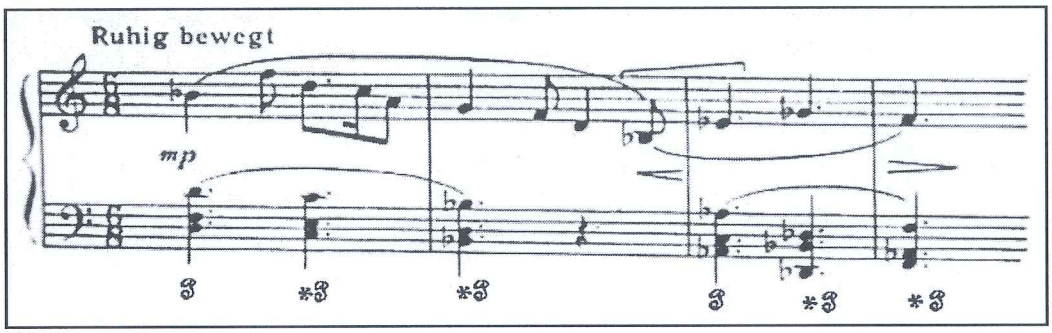
Bu yeniliklerin yanı sıra Hindemith'in eserlerinde barok müzik öğelerine de rastlanmaktadır. Örneğin, üç numaralı piyano sonatının (in B) birinci bölümü Siciliana çizgileri taşımaktadır[156].

---

[153] Шнеерсон,1964: 329,330.
[154] Aynı:334.
[155] Алексеев,1962:137,138.
[156] Aynı:135,136.

Aşağıdaki örnekte birinci ve üçüncü ölçülerin başında direkt pedallar, diğer armonilerde ise sol eldeki akorlarda legato sağlamak için senkop pedallar kullanılabilir.

Örnek 122: P. Hindemith, Sonat, No:3, 1.Bölüm, (in B)

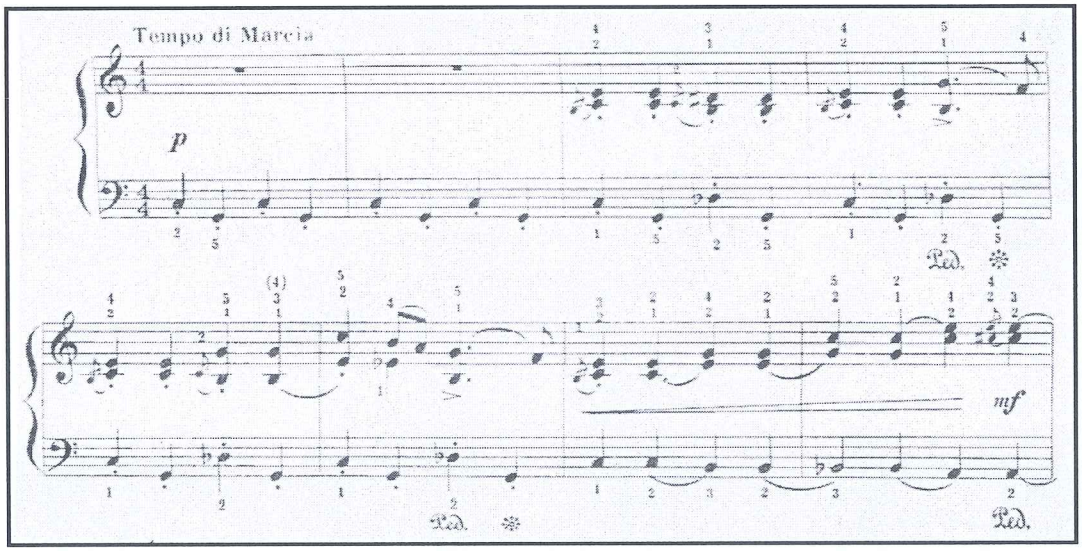


Sergey Prokofyev ise piyano eserlerinde piyanonun çekiçli vuruşlu doğasını ön plana çıkaran pedalsız, kesik kesik, sivri staccato tınılara geniş yer vermiştir.

Prokofyev'in piyano yapıtlarında, unutulmuş bir renk olan piyanonun vuruşlu tınısına bir geri dönüş ve armonilerdeki yumuşaklığa karşı bir protesto sezilmektedir. Ritimdeki sivrilik ve ayrışılmışlık, konturpuanla oluşturulmuş doku ve müzikal telaffuzdaki kopukluk, daha seyrek bir pedal kullanımını gerektirmektedir[157].

Aşağıdaki örnekte sivri, staccato tınılar yoğunluktadır ve sadece aksanlı vuruşlarda olmak üzere kısa direkt pedallar kullanılmaktadır:

Örnek 123: S. Prokofyev, Marş



Besteci ve piyanist Sergey Rachmaninov 20. yy piyano müziğinde önemli yerleri olan ve sıkça icra edilen (2. ve 3. piyano konçertoları gibi) yapıtlar bestelemiştir.

[157] Голубовская,1965:106.

Rachmaninov'un yapıtlarındaki ihtişamlı ve bir o kadar da ezgisel anlatım tarzında pedal büyük bir rol oynamakta ve müzikal yapının ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır.

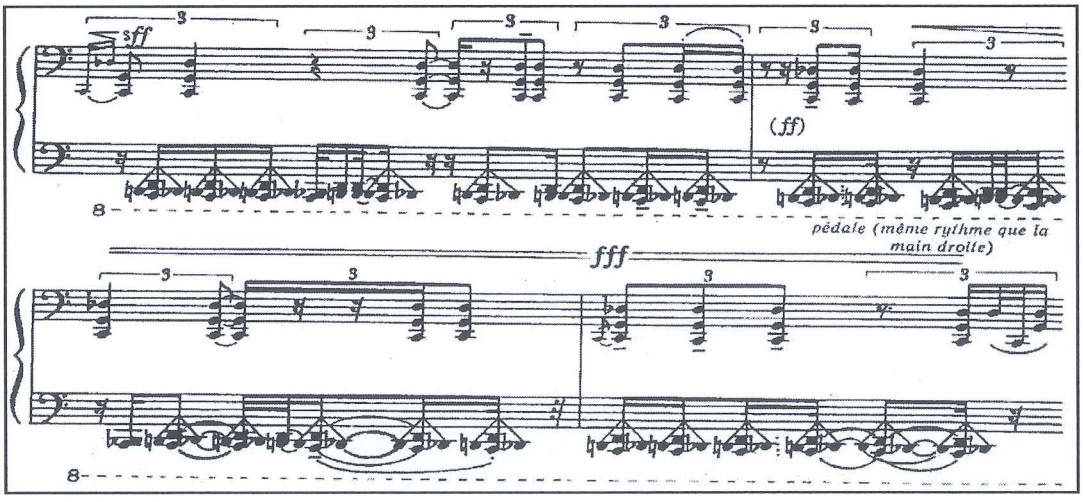
Bestecinin hayal gücü eserlerinde her seferinde farklı bir bireysel oluşum sergilemektedir. Bu nedenle Rachmaninov'un piyano yapıtlarında tipik bir pedal kullanımından bahsetmek güçtür[158].

Çağdaş dönem müziğinde ses rengine verilen önemin artması nedeniyle piyano notalamalarında değişik terimlere rastlanmaktadır. ***Brusgue*** (kaba, sertçe), ***comme un gong tres grave*** (gongu taklit edercesine, çok ağır) ***cuivrez - tres chante*** (metalik, çok cantabile) ***grincant*** (alay edercesine), ***naively*** (naif) ***no nuanses*** (nüans yapmadan), ***laisser mourir le son*** veya ***lais ser s'eteindre le son*** (sesi tamamen kaybolmasına kadar tutarak). Örneğin Andre Jolivet'in "Mana" Süit'inde bu terimlerin bir kısmı pedal işaretlemeleriyle birlikte kullanılmaktadır.

Besteci, öğretmeni Edgar Varese'nin sanatsal prensiplerinden etkilenerek yazdığı bu eseri için şöyle demektedir: "Bu eser bir tür seriyalizm kompozisyonudur, o dönemde Varese'den benimsediğim ve henüz netlik kazanmamış araçların bir sentezidir"[159].

Altı bölümden oluşan Süit'in "Bali Prensesi" isimli bölümünde sağ pedalın sağ el partisindeki ritimle koşut bir biçimde kullanılmasına ilişkin olarak, "***pedale meme rythme gue la main droite***" (pedal sağ el ritminde) açıklaması bulunmaktadır.

Örnek 124: A. Jolivet ,"Mana"-"Bali Prensesi"

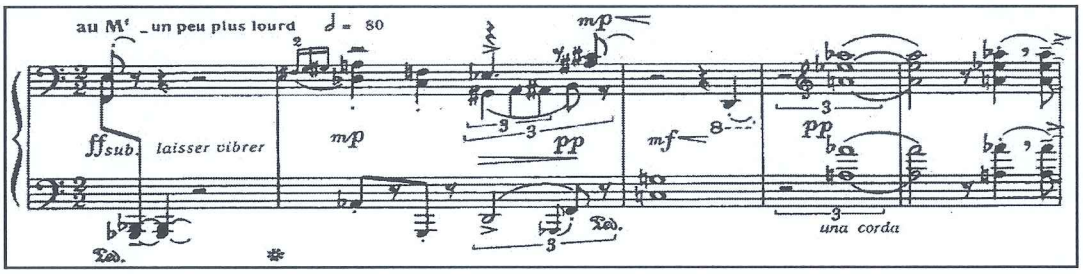


[158] Голубовская,1965:103.

[159]Фильштейн,С.,(1976):***П роизведения Современных Зарубежных Композиторов Для Фортепиано,*** Издательство Музична Украина,Киев: с.116.

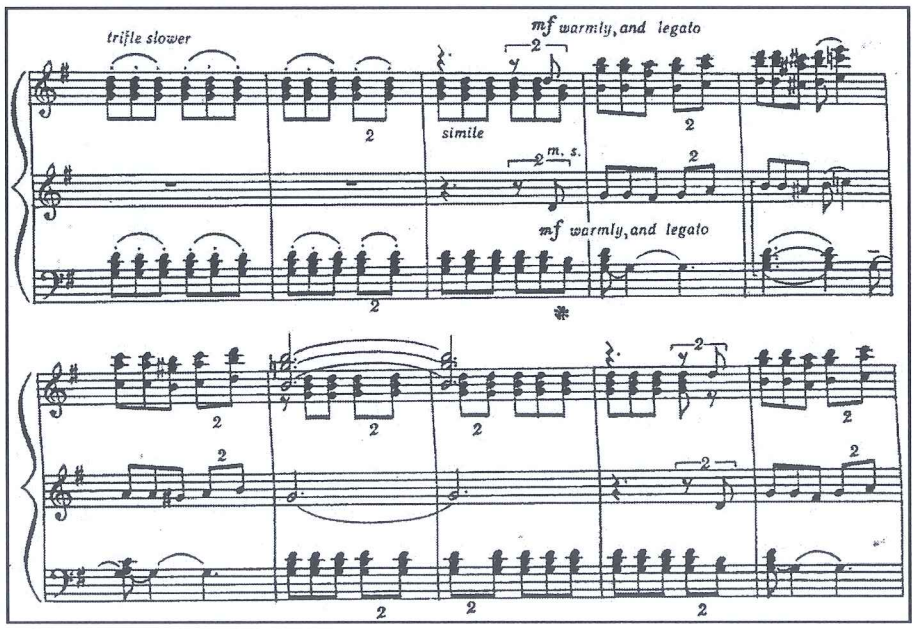
A. Jolivet'in bu Süit'inde ***laisser vibrer*** terimi ile pedalla tutulan bir akor "boşluğa" bağlanmaktadır.

Örnek 125: A. Jolivet, "Mana" - "Palyaço"



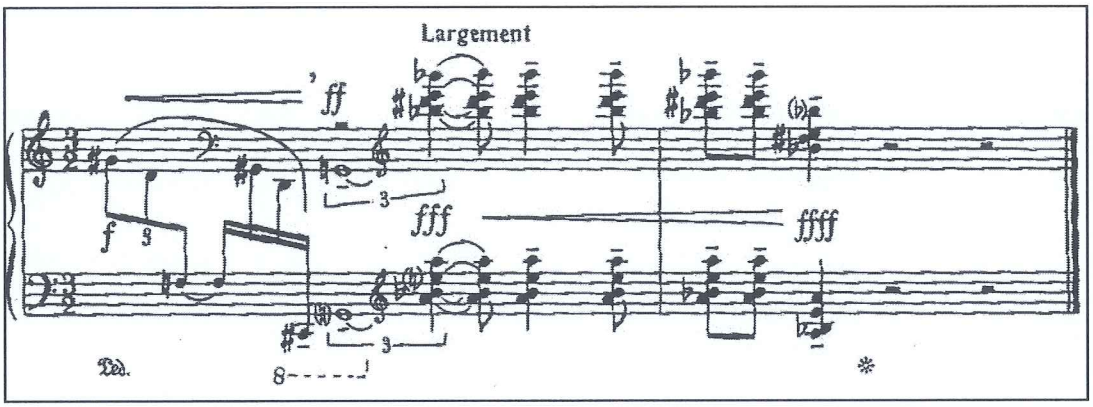
A. Copland'ın "Mexico Salonu" isimli piyano yapıtında ise sıcak ve bağlı anlamına gelen ***Warmly and legato*** ifadesi bulunmaktadır. Buradaki geniş konumlu akorların bağlanabilmesi ve sıcak bir tını için pedal kullanılması gerekli olmakta, buna karşın notalamada herhangi bir pedal işaretlenmemekte, ancak, ***Warmly and legato*** yazılarak ifade edilmektedir.

Örnek 126: A. Copland, "Mexico Salonu"



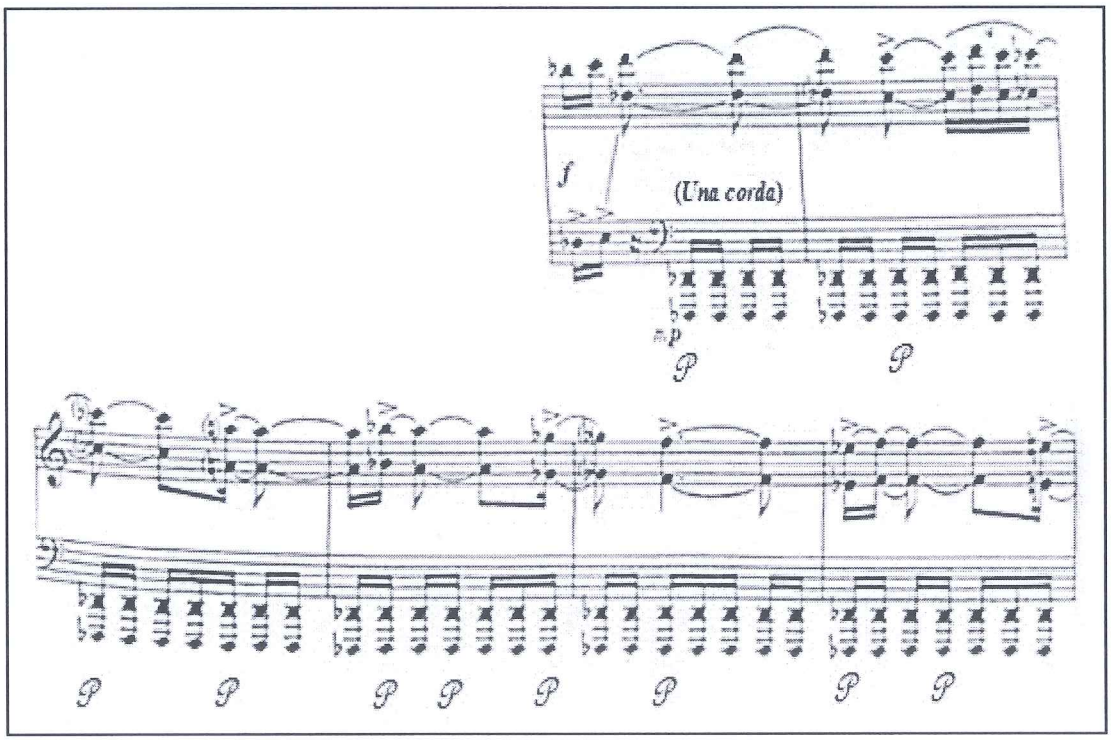
Aşağıdaki örnekte yer alan diğer bir çağdaş dönem piyano yapıtındaki gürlük artışında, daha önce pek kullanılmayan ***ffff*** nüansına rastlanmaktadır. Böylesine gür bir tınıya ulaşılması için gerekli olan destek, gürlük artışı boyunca basılı tutulan sağ pedal aracılığı ile sağlanmaktadır.

Örnek 127: A. Jolivet, "Mana" - "Keçi"



A. Saygun'un Op.15 piyano sonatının üçüncü bölümünün (Horon) aşağıda örnek olarak verilen verilen kısmında ise, sol pedal ile birlikte sağ pedal da kullanılabilir:

Örnek 128:A. A. Saygun, Sonatin, Op.15, 3.bölüm (Horon)

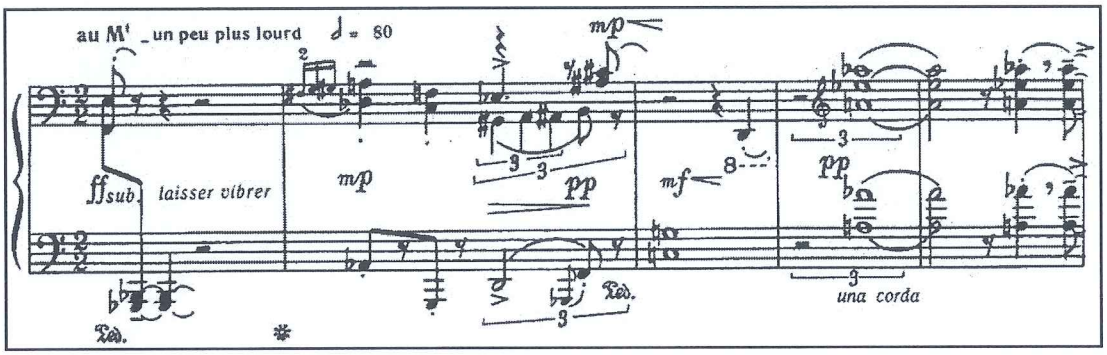


b) Sol Pedal

Çağdaş dönem piyano müziğinde sol pedala ilginin artması bestecilerin farklı renk ve tını arayışlarıyla da ilişkilidir. Özellikle, sağ ve sol pedalın bir arada kullanılması bir renk zenginliği sağlamaktadır. Bu dönem piyano eserlerindeki yapısal özgürlük,

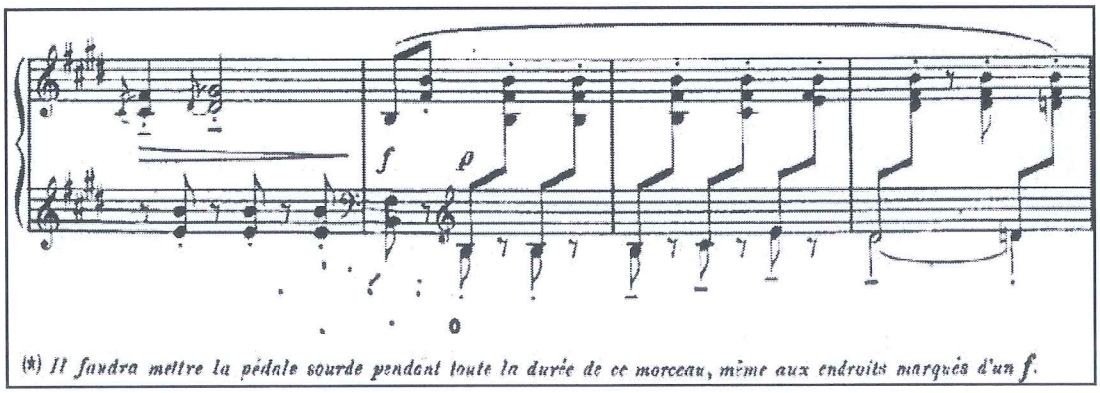
bestecilerin daha cesur pedal kullanma yöntemleri uygulamalarına olanak vermiştir. Aşağıdaki örnekte eşzamanlı sağ ve sol pedal veya sağ ve sol pedalın pedalın birbirini izlediği görülmektedir.

Örnek 129: A. Jolivet , "Mana" - "Palyaço"



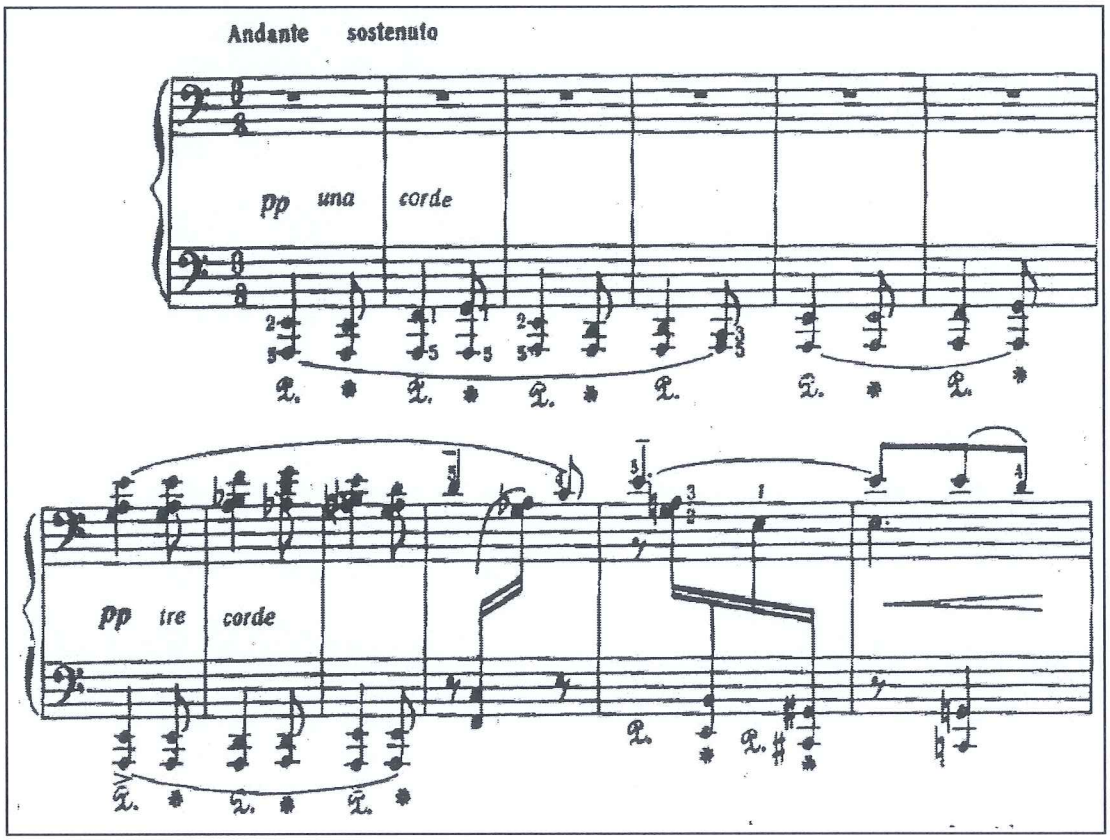
Sol pedal müzikte farklı bir atmosfer oluşturulması için tüm eser boyunca tutulabilmektedir. Örneğin Debussy'in "Çocuk Köşesi" Süit'inin "Serenade of the doll" bölümünde "***İl faudra metre la pedale sourde pendant toute la duree de ce morccau, meme aux endroits margues d'um f***" (Sol pedal tüm eser boyunca, hatta *f* işaretlenen kısımlarda bile tutulmalıdır) açıklaması bulunmaktadır.

Örnek 130: C. Debussy, "Çocuk Köşesi" – "Serenade of the doll"



Çağdaş dönem bestecilerinin sol pedal işaretlemelerini nadiren verdikleri veya hiç vermeyerek tamamen icracının yorumuna bıraktıkları durumlarla karşılaşılmaktadır. Örneğin Amirov'un bir numaralı la minör Prelüd'ünde ilk yedi ölçüye ilişkin olarak verilen ***pp, una corda*** ve ***pp, tre corde*** terimlerinden başka bir açıklama bulunmamaktadır.

Örnek 131: F. Amirov, Prelüd, No.1

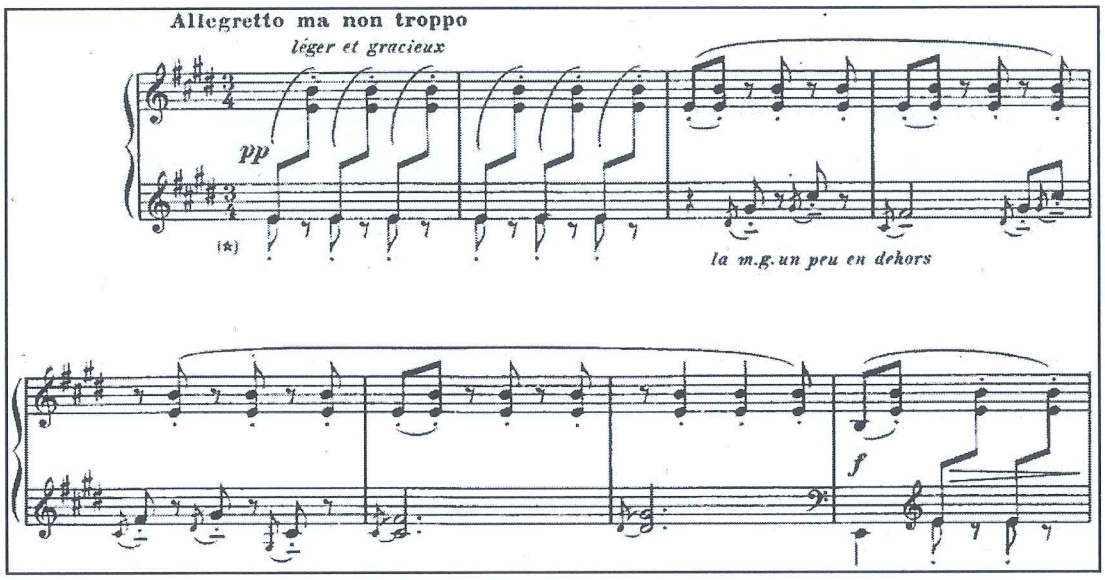


Yukarıdaki örnekte ***pp*** nüansında olmak üzere önce her iki pedal, yedinci ölçüden itibaren ise yalnızca sağ pedalın kullanılmasının değişik renkler elde edilmesi amacına yönelik olduğu söylenebilir. İlk altı ölçüde kullanılan sol pedal "sürdinli" bir tını sağlamanın yanı sıra yumuşak bir ses tonu elde edilmesine de yardımcı olmaktadır.

İzlenimci akımın önemli bestecileri Debussy ve Ravel'in notalamalarında bazen eserin tümünün sol pedalla çalınması gerektiğine ilişkin açıklamalar bulunsa da, bu notalamalarda genel olarak sol pedal işaretlemelerine pek fazla rastlanılmamaktadır. Romantik dönem bestecileri gibi izlenimci besteciler de sol pedalın bırakılma anını genellikle belirtmemekte, ses gürlüğündeki artışlar sırasında sol pedal kullanımına rastlanılmaktadır[160].

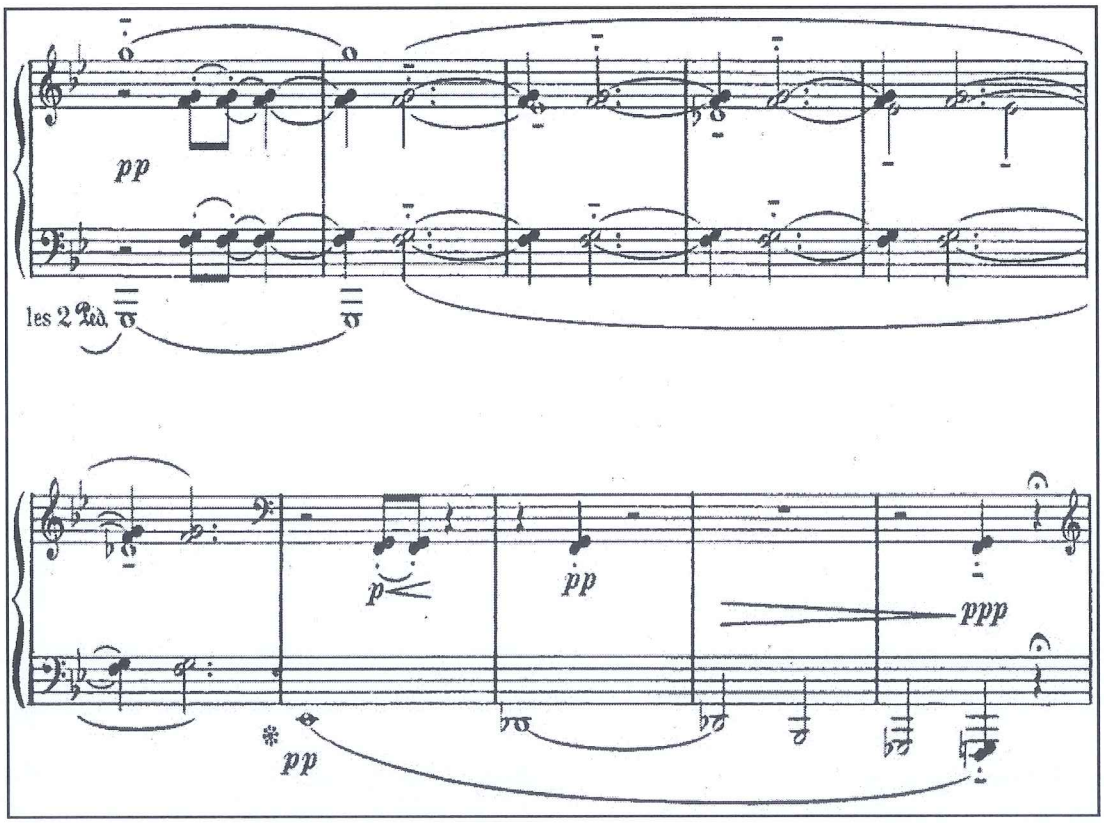
[160] Шляпников,1990:47.

Örnek 132: C. Debussy, "Çocuk Köşesi" - "Serenade of the doll"



Aynı Süit'in "Jumbos Lullabi" isimli bölümünde iki pedalın aynı anda kullanılmasının öngörüldüğü kısımlar da bulunmaktadır.

Örnek 133: C. Debussy, "Çocuk Köşesi" - "Jumbos Lullabi"

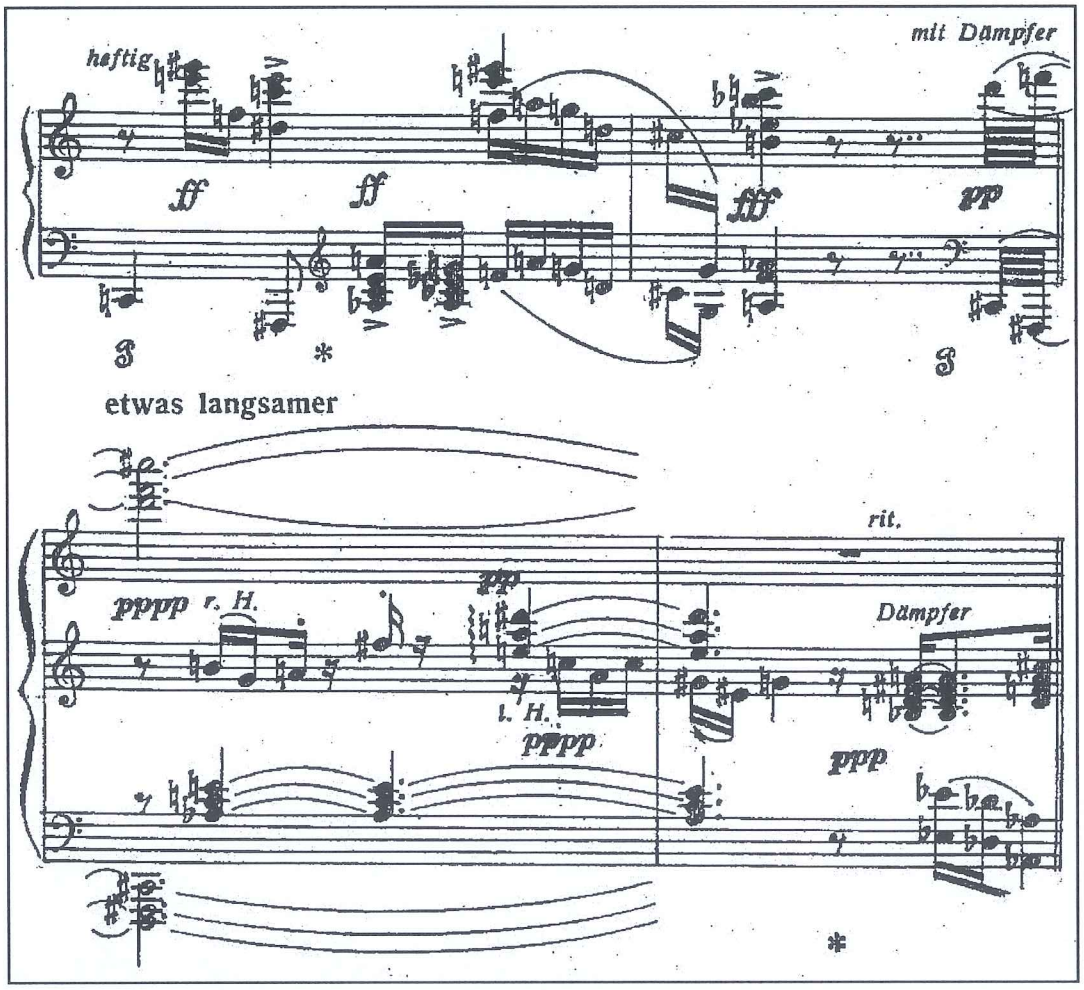


Tıpkı Liszt gibi izlenimci besteciler de sol pedalı, renksel veya tınısal etkiler yaratmak, ses alanları arasındaki zıtlığı belirginleştirmek, aynı tematik malzemeyi çeşitlendirmek gibi çeşitli amaçlar için kullanmışlardır[161].

"Armonide ses dokularının çözülmesiyle katı kural sınırlarının ortadan kalkması, majör-minör tonlarının bir yana bırakılması nedeniyle, tüm koşullardan sıyrılmış zengin ve verimli bir çokseslilik elde edilmesidir ki, 12 yarım sesten oluşan bu yeni metoda, "On iki Ses Tekniği" (Dodecaphonie) adı verildi"[162].

Schönberg'in bu teknikle yazdığı aşağıdaki piyano eserinde yer alan ***pp*** ve ***pppp*** nüanslarda, sol pedal kullanılmasını gerektiren ***mit Dampfer*** (sürdinli) ifadesi kullanılmaktadır.

Örnek:134: A. Schönberg, Op.11, No.3



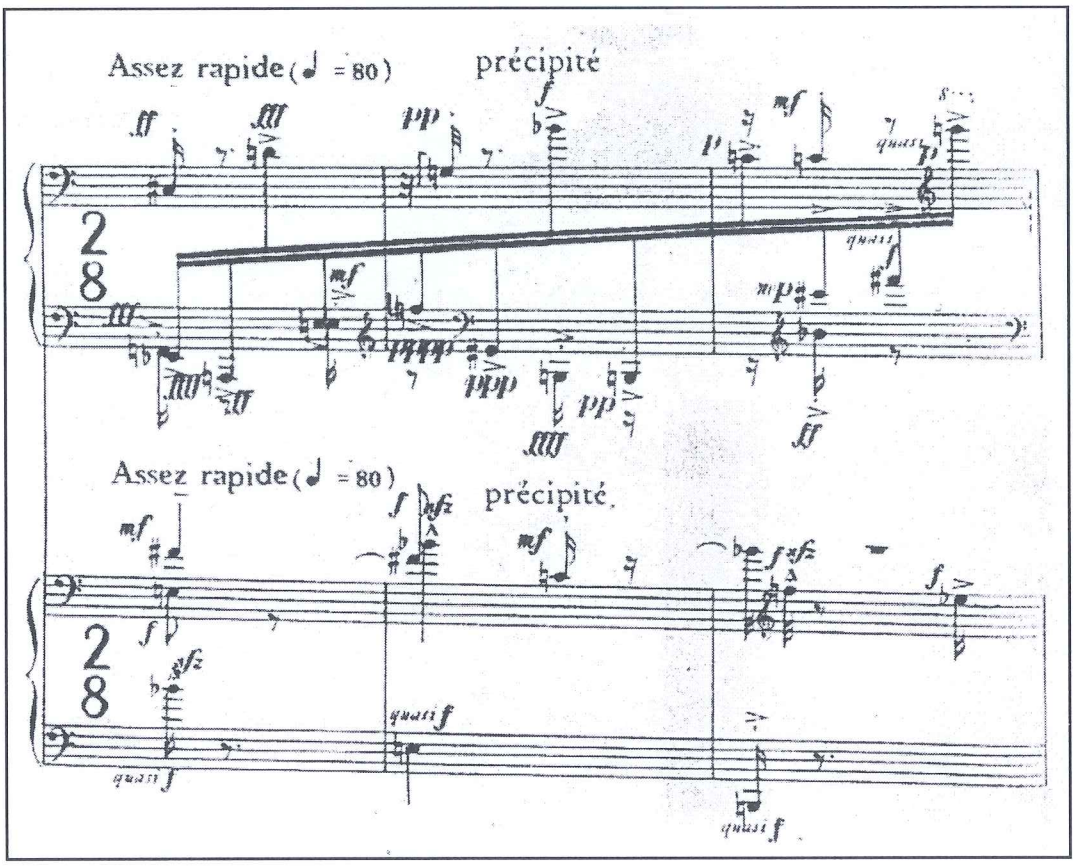
[161] Шляпников,1990:47,48.

[162] A.Saydam, (1997): ***Ünlü Müzisyenler Yaşamları-Yapıtları***, 4. Basım, Arkadaş Yayınevi, Ankara, s.154.

Schönberg'den sonraki besteci kuşağından Boulez, Stockhauzen Ligeti ve Berio gibi besteciler de çağdaş üsluptaki piyano eserleriyle 20 yy. piyano literatürüne katkıda bulunmuşlardır.

Örneğin, Boulez'in 1950'li yıllarda "Structures" isimli iki piyano için bestelediği eserinde, *pppp*'dan *ffff* 'ye kadar uzanan ani nüans değişimleri bulunmaktadır. Aşağıdaki örnekte belirtilmemiş olsa da sağ ve sol pedalların kullanılması bu nüans değişimlerindeki ifadeyi güçlendirebilir.

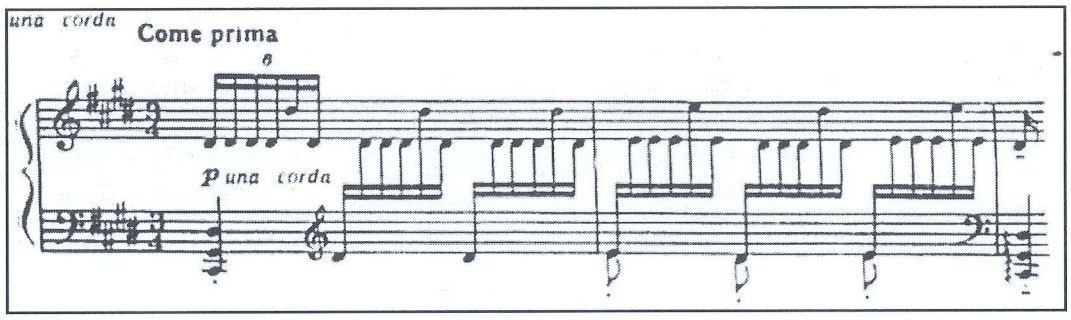
Örnek 135 P. Boulez, "Structures" I



İspanyol besteci de Falla'nın 1916 yılında piyano ve orkestra için bestelediği "Noches en los jardines de Espana" ("İspanya'nın Bahçelerinde Geceler") isimli eserinde ise, piyano partisine geniş yer verilmekte ve bu eserin birinci bölümünde bir gitar tekniği olan "punteado" yu taklit eden altılılar sol pedalla çalınmaktadır [163]:

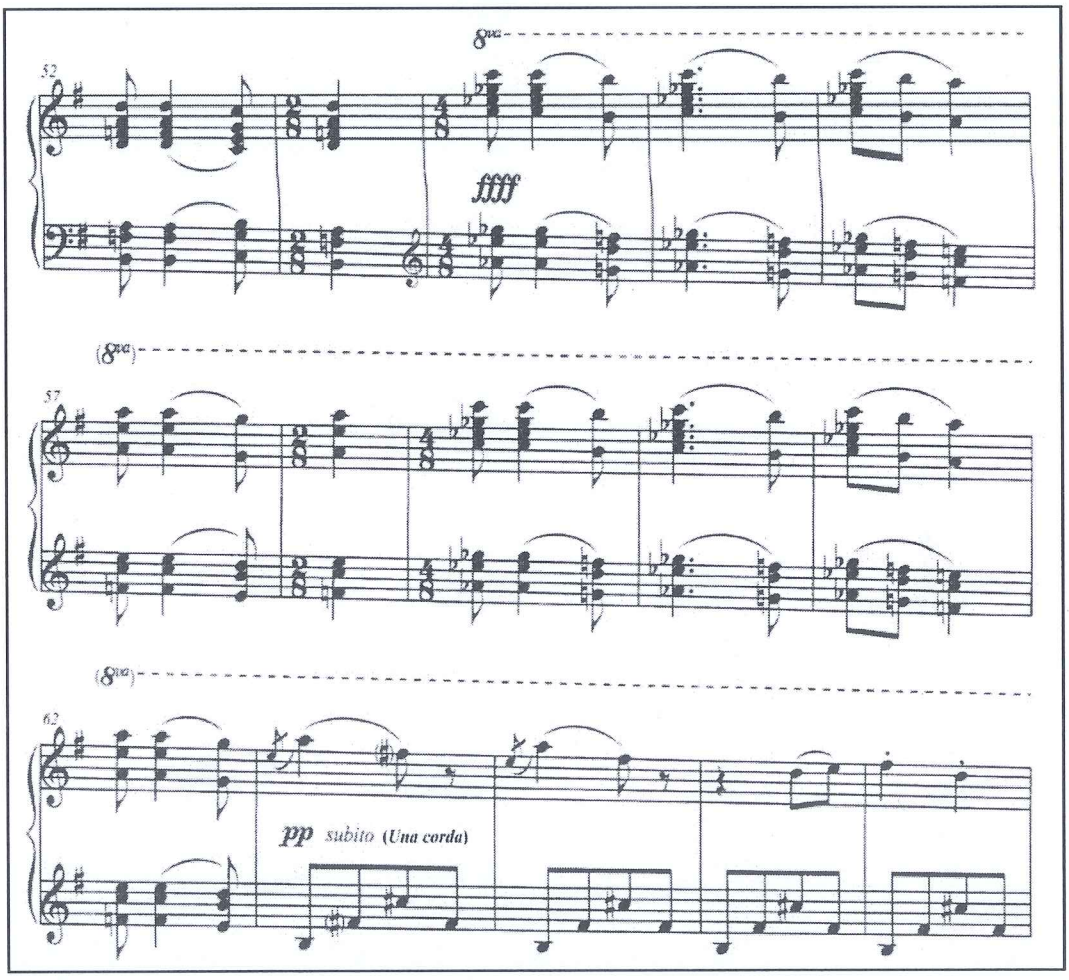
[163] Алексеев,1962:62.

Örnek 136: M.de Falla "Noches en los jardines de Espana"



U. C. Erkin'in piyano için "Duyuşlar" isimli eserinin 5.bölümünün ("Oyun") aşağıda verilen kısmında ise, ***ffff*** için sağ pedal, ***pp subito*** için ise için sol pedal kullanılarak iki farklı karakter oluşturulabilir.

Örnek 137: U. C. Erkin, Duyuşlar-Oyun



BÖLÜM IV

SONUÇ VE ÖNERİLER

Piyano eserleri ait oldukları dönem, karakter, tür ve form gibi açılardan farklılıklar gösterse de pedal kullanımı bazı temel kurallara dayanmakta, her bir eserdeki pedal kullanımı eserin içeriğine ve yapısal özelliklerine aykırı olmamak koşuluyla bireysel bir yaklaşım içerebilmektedir.

Pedal tekniği temelinin oluşturulmasına piyano öğreniminin daha ilk aşamasında başlanması ve pedal kullanma tekniğinin geliştirilmesi için çaba gösterilmesi gerekir. Pedal kullanma tekniği açısından öncelikle kol-bacak dengesinin doğru bir şekilde kurulması ve vücudun tümünün kasılmalardan arındırılması önemlidir.

Başarılı bir pedal kullanımı için, ayak hareketleri el hareketlerinin kontrolüne, bunların her ikisi ise kulağın kontrolüne tabi tutulmalı, hem kulak hem de ayak icradaki müzikal amaca uygun bir tepki verebilmeleri için eğitilmelidirler.

Piyano pedallarının kullanılmasında, icracının kendi icrası ve usta sanatçıların icrasından elde ettiği işitsel ve görsel algıların yanı sıra kendi çalışmalarından elde ettiği pedal kullanma deneyimleri de rol oynamakta, tüm bunlar pedal kullanma tekniğindeki özelliklerin ve ayrıntıların kavranması açısından yararlı ve yol gösterici olmaktadır.

Sağ pedal sesleri uzatmakta, gürleştirmekte ve doğuşkanlarla zenginleştirmekte, sol pedal sesleri kısmakta ve tınıyı değiştirmekte, orta pedal ise istenilen seslerin seçilerek uzatılabilmesini sağlamaktadır. Ancak, sağ pedalın farklı derinlik derecelerinin sesi farklı biçimlerde etkilediği hatırda tutulmalıdır. Bu pedal kullanılırken genellikle gür bir ses ve yoğun bir yapı için derin, yumuşak bir ses için ise kısmi pedalların kullanılması düşünülebilir.

Pedal kullanımının dayandığı temel yapının anlaşılabilmesi için piyano pedallarının sahip oldukları farklı özelliklerin kaynağını oluşturan pedal mekanizmasının işleyişi dikkatle incelenmelidir. İcradaki başarının bir kaynağı da icracının pedalların işlevlerini kavrayışındaki derinlikte ve bu pedalları kullanışındaki ustalıktadır.

Pedal kullanımını akustik, tempo ve kullanılan piyanonun özellikleri gibi parametreler de etkilemekte, pedal kullanımında, müzikal yapının armonik temelini oluşturan baslar önemli bir rol oynamaktadır.

Bir piyano yapıtının müzikal içerik ve yapı açısından daha başlangıçta doğru algılanabilmesi için pedallarıyla birlikte deşifre edilmesi doğru olur. Daha sonra ise ayrıntılı bir pedal kullanımı planı oluşturulabilir. Bir eserdeki teknik zorluklar üzerinde çalışılırken pedal kullanılmaması teknik güçlüklerin aşılmasındaki ilk aşamada gerekli olabilir. Fakat bir esere, tamamen çözülüp öğrenildikten sonra pedal eklenmesi de doğru olmayabilir. Ayrıca, bir piyano yapıtındaki pedal kullanımı için yapılan çalışmalar yapıtın icrasına teknik ve sanatsal açıdan yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır. Ancak, bir eserin hızlı bir tempoda icrası sırasında uygulanan pedal kullanma yöntemlerinin eser ağır tempolarda çalışırken de aynı biçimde uygulanmasının uygun bir yaklaşım olmayabileceğinin hatırda tutulması gerekir.

Ustalıklı bir pedal kullanımı için pedal derinliğindeki tüm düzeylere hâkim olmak gerekir. Özellikle kısmi pedal, netliği ve temizliği bozmaksızın sesleri birbirine bağlamayı sağlayan önemli bir araçtır ve usta piyanistleri diğerlerinden farklı kılan parametrelerden biridir. Bu nedenle usta piyanistlerin icrası izlenirken el hareketleri kadar ayak hareketlerinin de gözlemlenmesi ve ses kayıtlarındaki pedal kullanma ayrıntılarının anlaşılmaya çalışılması yararlı olabilir.

Pedal değişimleri sırasında ayağın yeteri kadar kaldırılmaması veya parmakların bazı tuşları gerektiğinden fazla tutması gibi bazı nedenlerle önceki sesler sonraki seslerle karışabilmektedir. Bu açıdan yeni sesler ile önceki sesler arasındaki bağlantıların kulağın kontrolü altında gerçekleştirilmesi gerekir.

Pedal kullanımı, geleneksel pedal işaretleme sistemi ile çoğu durumda notalamada tam olarak açıklanamamakta, pedal kullanımı özellikle romantik dönem müziğinden itibaren daha da karmaşıklaşmaktadır. Bu nedenle özellikle romantik dönem ve sonrası piyano yapıtlarındaki pedal kullanımının müzikal yapının hangi unsur veya unsurların ön plana alınarak yapılması gerektiğinin saptanması ve pedalların buna göre belirlenmesi yoluna gidilebilir.

İcranın gerçekleştirildiği konser salonunun özelliklerine bağlı olarak gündelik çalışmalarda yapıldığından daha farklı bir pedal kullanımı söz konusu olabilmektedir. Bu açıdan bir eser üzerinde çalışılırken belirlenen pedal kullanma planının icranın gerçekleştiği koşullara bağlı olarak yeniden gözden geçirilmesine ihtiyaç duyulabilir.

KAYNAKLAR

Aktüze, İ., (2004): ***Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü***, Pan Yayıncılık, Genişletilmiş Basım, İstanbul.

Antony Schutz and Others, ***Piano "Forte Pedal" Analysis and Detection,*** Audio Engineering Society Convention Paper, Presented at the 124th Convention, (17–20 May 2008), Amsterdam, The Netherlands.

Büyüköztürk, Ş. ve Diğerleri, (2009): ***Bilimsel Araştırma Yöntemleri,*** Pegem Akademi, 4.Basım, Ankara.

Cangal, N., (2004), ***Müzik Formları***, Arkadaş Yayınevi, Ankara.

Çalışır, F., (Tarihsiz): ***Müzik Dili Sözlüğü,*** Yeni Dağarcık Yayınları.

Finkelstein, S., (1995): ***Besteci ve Ulus***, Çev. H. Halim Spatar, Pencere Yayınları, İstanbul.

Fubini, E., (2006): ***Müzikte Estetik***, Çev. Fırat Genç, Dost Kitabevi, Ankara.

Gültek, B., (2007): ***Piyano-Bir Çalgının Biyografisi***, Epilog, Ankara.

Hodeir, A., (2002): ***Müzikte Türler ve Biçimler***, Çev. İ. Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Kaptan, S., (1995): ***Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri,*** Tekışık Web Ofset Tesisleri.

Kaygısız, M., (2004), ***Müzik Tarihi Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi,*** 2.Basım, Kaynak Yayınları, İstanbul.

Lindo, A. H., (1922): ***Pedalling in Pianoforte Music***, E. P. Dutton & Co. New York.

Mehtiyeva, N., (2008): ***Konser Kılavuzu-116 Kompozitörden 484 Senfonik Yapıtın Analizleri***, 2. Basım, Bilkent Üniversitesi, Ankara.

Mimaroğlu, İ., (2006): ***Müzik Tarihi,*** Varlık Yayınları, 7. Basım, İstanbul.

Mobbs, K. ***Stops and Other Special Effects on the Early Piano,*** Oxford Journals, Source: Early Music, Vol.12, No.4, The Early Piano I (November,1984): 471 - 476, Oxford University Press.

Pamir, L., (2000): ***Müzikte Geniş Soluklar***, 3. Baskı, Boyut Yayıncılık, İstanbul.

Pleasants, V., ***The Early Piano in Britain (c1760-1800),*** Oxford Journals, Source: Early Music, Vol.13, No.1, The Early Piano II (February,1985): 39 - 44, Oxford University Press.

Repp, B. H., ***The Effect Of Tempo On Pedal Timing in piano performance,*** Psychol Res, (1997), 60: 164 -172, Springer-Verlag.

Repp, B. H., ***Effect of Auditory Feedback Deprivation on Expressive Piano Performance***, Music Perception, Vol.16. No.4, (Summer, 1999): 409 - 438.

Rowland, D., (1993): ***A History of Pianoforte Pedalling***, Cambridge University Press, Cambridge.

Say, A., (1995): ***Müzik Tarihi,*** Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Saydam, A., (1997): ***Ünlü Müzisyenler Yaşamları-Yapıtları,*** 4. Basım, Arkadaş Yayınevi, Ankara.

Schmitt, H., (1893): ***Pedals Of The Piano-forte***, Translated by Frederick S. Law, Theodore Presser, Philadelphia.

Sözer, V., (1996): ***Müzik-Ansiklopedik Sözlük,*** 4. Basım, Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul.

Şen, S. B., (2002): ***Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli***, Pan Yayıncılık, 2. Basım, İstanbul.

Venino, A., F., (1893): ***A Pedal Method For The Piano***, Edw. Schuberth & Co. New York.

Xardel, D., (2007): ***Dünya Sahnelerinde Bir Türk Piyanisti-İdil Biret***, Çev. Üner Birkan, Can Yayınları, İstanbul.

Алексеев, А., (1957): ***Работа над Музыкальным Произведением с Учениками Школы и Училища***, Музгиз, Москва. (Alekseyev, A., (1957): ***Müzik Okulu ve Lisesi Öğrencileriyle Bir Müzik Eseri Üzerinde Çalışma***, Muzgiz Yayınevi, Moskova).

Алексеев. А., (1962): ***История Фортепианного Искусства,*** в 3-х частях Государсвенное Музыкальное Издательство, Москва. (Alekseyev, A., (1962): ***Piyano Sanatının Tarihi***, Üç Cilt, Devlet Müzik Yayınevi, Moskova).

Амброс, А., (1988): ***Роберт Шуман / Жизнь и Творчество,*** Перевод с немецкого А.Серова, Издательство Музыка, Москва. (Ambros, A. W., (1988): ***Robert Schumann Hayatı ve Sanatı,*** Çev. A. N. Serov, Müzik Yayınevi, Moskova).

Аронов, А., (1965): ***Об Исполнении Фортепианной Музыки,*** Издательство Музыка, Москва- Ленинград. (Aronov, A., (1965): ***Piyano Müziği İcrası Üzerine,*** Müzik Yayınevi, Moskova, Leningrad).

Баренбойм, Л., (1973): ***Путь к Музицированию,*** Издательство Советский Композитор, Москва. (Barenboym, L., (1973): ***Müzik icrasına Giden Yol***, Sovyet Bestecisi Yayınevi, Leningrad, Moskova).

Белза, И., (1968): ***Шопен,*** Издательство Наука, Москва. (Belza, İ., (1968): ***Chopin,*** Nauka Yayınevi, Moskova).

Булучевский, Ю., u Фомин, В., (1989): ***Краткий Музыкальный Словарь,*** Издательство Музыка, Издание девятое, Ленинград. (Buluçevski, Y. ve Fomin, V., (1989): ***Öğrenciler İçin Kısa Müzik Sözlüğü***, Müzik Yayınevi, Leningrad).

Вълчанова, В., (1984): ***Методика на Обучението по Пиано,*** Издательство Музика, София. (Volçanova, V., (1984): ***Piyano Öğretim Metodu,*** Müzik yayınevi, Sofya).

Гельман, Э., (1954): ***Педализация,*** Государсвенное Музыкальное Издательство, Москва. (Helman, E., (1954): ***Pedal Kullanımı***, Devlet Müzik Yayınevi, Moskova).

Голубовская, Н., (1967): ***Искусство Педализации,*** Издательство Музыка, Москва-Ленинград. (Golubovskaya, N., (1967): ***Pedal Kullanma Sanatı***, "Müzik" Yayınevi, Moskova, Leningrad).

Гофман, И., (1929): ***Вопросы и Ответы,*** Перевод Э. Рашковской, Государственное Издательство Музыкальный Сектор, Москва. (Hofmann, J., (1929): ***Soru ve Cevaplar-Öğrenci Piyanistlere Pratik Tavsiyeler,*** Çev. (E. Raşkovskaya, Müzik Sektörü Devlet Yayınevi, 2. Baskı, Moskova).

Зимин, П., (1968): ***История Фортепиано,*** Издательство Музыка, Москва. (Zimin, P. N., (1968): ***Piyano ve Öncülerinin Tarihi,*** Müzik Yayınevi, Moskova).

Келдыш, Г., (1959): ***Энциклопедический Музыкальный Словарь,*** Большая Советская Энциклопедия, Москва. (Keldış, G., (1959): ***Ansiklopedik Müzik Sözlüğü***, Büyük Sovyet Ansiklopedisi Devlet Bilim Yayınevi, Moskova).

Коган, Г., (1963): ***Работа Пианиста,*** Издательство Музгиз, Москва. (Kogan, G., (1963): ***Bir Piyanistin Çalışması***, Muzgiz, Moskova).

Конен, В., (1984): ***История Зарубежной Музыки,*** Издательство Музыка , Издание шестое, Москва. (Konen, V., (1984):***Yabancı Müziğin Tarihi,*** Müzik Yayınevi, Moskova).

Копчевский, Н., (1986): ***Клавирная Музыка,*** Издательство Музыка, Москва. (Korçevski, N., (1986): ***Klavye Müziği-İcra Meseleleri,*** Müzik Yayınevi, Moskova).

Кремлёв, Ю., (1970): ***Фортепианные Сонаты Бетховена***, Всесоюзное Издательство Советский композитор, Издание второе, Москва. (Kremlyov, Y., (1970): ***Beethoven'in Piyano Sonatları,*** Sovyet Bestecisi, Moskova).

Либерман, Е., (1988): ***Творческая Работа Пианиста с Авторским Текстом,*** Издательство Музыка, Москва. (Lieberman,Y., (1988): ***Piyanistin Özgün Bir Nota lamayla Çalişması,*** Müzik Yayınevi, Moskova).

Нейгауз, Г., (1988): ***Об Искусстве Фортепианной Игры,*** Издательство Музыка, Издание пятое, Москва. (Neyhauz, H., (1988): ***Piyano İcra Sanatı Üzerine,*** Müzik Yayınevi, Moskova).

Рацкая, Ц., (1969): ***Ференц Лист,*** Издательство Музыка, Москва. (Ratskaya, S., (1969): ***Ferenz Liszt,*** Müzik Yayınevi, Moskova).

Стоянов, А., (1958): ***Искусство Пианиста,*** Перевод с болгарского С. Хентовой, Государсвенное Музыкальное Издательство, Москва. (Stoyanov, A., (1958): ***Piyanistin Sanatı,*** Çev. S. M. Hentova, Devlet Müzik Yayınevi, Moskova).

Фильштейн, С., (1976): ***П роизведения Современных Зарубежных Композиторов Для Фортепиано,*** Издательство Музична Украина, Киев. (Filştein,S., (1976): ***Çağdaş Yabancı Bestecilerin Piyano İçin Yazılmış Eserleri,*** Müzikal Ukrayna Yayınevi, Kiev).

Хопрова, Т., (1987): ***Антон Григорьевич Рубинштейн***, Издательство Музыка, Издание второе, Ленинград. (Hoprova,T., (1987): ***Anton Rubinstein***, Müzik Yayınevi, Leningrad).

Шляпников, В., и другие, (1990): ***Педализация Как Специфическое Средство Фортепианной Выразительности,*** Ленинградский Государственный Институт Культуры, Ленинград. (Şlapnikov, V. ve Diğerleri, (1990): ***Piyano Anlatımının Özgün Bir Aracı Olarak*** **Pedal,** Leningrad Devlet Sanat Üniversitesi Piyano Bölümü, Leningrad).

Шнеерсон, Г., (1964): ***Французская Музыка XX Века,*** Издательство Музыка, Москва.