

PİYANO EĞİTİMİ TARİHİ – Buğra Gültek

Piyano Öncesi Dönemin Pedagojik Yaklaşımlarına Genel Bakış

Piyano öncesi klavyeli çalgıların ilk dönemlerinde, bu çalgılara özel olarak yazılmış eserlere rastlanmamaktadır. Genellikle lavta için yazılmış eserlerin, halk şarkılarının ve çeşitli dansların uyarıldığı, polifonik vokal eserlerin de org tabulaturlarına dönüştürüldüğü görülmektedir. Repertuvar açısından görülen yetersizlik, bu çalgıların kendilerine has özelliklerinin o dönemde anlaşılmadığı anlamına gelmemektedir. Çalıcılar, bu çalgılara uygun çalma teknikleri geliştirmişlerdir. Örneğin, vokal eserlerin uzun aralıkları klavyede çalınırken, doğaçlama süslemelerle doldurulmuşlardır. Bestecilerin bu süslemelere sadece yol gösterdikleri ve yorumu çalıcının kendi düşgücü ve sanatsal anlayışına bıraktıkları bilinmektedir. Farklı dönemlere ve coğrafi bölgelere göre süslemeler değişmektedir. Süslemelerin besteci tarafından yazıldığı durumlarda bile, çalıcı, durumun ve armoninin gereklerine bağlı kalmak kaydıyla, serbest hareket edebilmektedir. Süslemelerin yanı sıra, eserlerin belirli bölümleri de (kadanslar ya da diğer çalgılara yapılan eşlikler gibi) numaralandırılmış baslara göre doğaçlanmaktadır.

Çalıcıların bu görevlerini tam olarak yerine getirmeleri için uzun yıllar süren teorik çalışmalar yapmaları gerektiği bilinmektedir. Bu nedenle eski metot kitapları, teori, armoni, kontrpuan ve sürekli bas konularını öğretmekteydiler, dolayısıyla, bu metotların en önemli karakter özelliği, çok genel olmalarıydı. Bunlar, tüm klavyeli çalgıları kapsamakta ve sık sık başka çalgıları da içermekteydiler. Eski müzik kitaplarının, Cabezon'un 1578'de yazdığı "*Obras de Musica Para Tecla Arpa y Vihuela*" adlı eserinde olduğu gibi, tüm telli çalgıları kapsadıkları da görülebilmekteydi. 1571 tarihinde orgcu Elias Ammerbach (1530-1597) tarafından yazılan "*Orgel Oder Instrument Tabulatur*" adlı metotta da benzer bir genelleme bulunmaktadır. Yazar, org sanatının sadece org için düşünülmesinin zorunlu olmadığını, aynı zamanda klavikord, virjinal, klavsen ve benzeri çalgılara da uygulanabileceğini belirtmektedir.

16. yy.'da klavyeli çalgıların gelişme göstermeye başlamasıyla, bu çalgıların eğitimine olan ihtiyaç da belirgin hale gelmiştir. Avrupa'da, özellikle İspanya, Almanya, İtalya ve Fransa gibi ülkelerde, teorik ve pratik konuları öğretmeye başlayan ilk öğretmenler görülmeye başlanmıştır. Bunların yazdıkları metot kitapları, piyano eğitimi tarihindeki ilk örnekleri oluşturmaktadır.

Bu metotlar, bugünün örneklerinden içerik ve yapı olarak farklıydılar. İlk bölümleri tabulaturlara ve çalma tekniklerinin temellerine ayrılmaktaydı. Genellikle metin ağırlıklı olup, alıştırmalara çok az yer verilmekteydi. Bu alıştırma da sıklıkla süslemelerle ve çoğunlukla da trillerle ilgiliydi. Günümüzde olduklarından çok daha farklı olan ve tarih boyunca sürekli gelişme gösteren parmak numaralandırma sistemleriyle ilgili de pek çok referans bulunmaktaydı. Eski metotlarda ritim öğretimi de oldukça önemliydi, ayrıca, bestenin karakterine göre tempo seçimi, zaman zaman bunun değiştirilmesi gerektiği ve nasıl yapılacağı da yazılmaktaydı. Bu metotların ikinci cildi armoni, kontrpuan ve numaralı bas üzerinde yoğunlaşmaktaydı. Dolayısıyla, metotlar bugünkü düşünce yapımıza göre çok zor, karmaşık ve öğretim metodlarından yoksunlardı.

Klavyeli çalgılar için yazılmış bilinen en eski metot, 1410-1473 yılları arasında yaşayan orgcu Conrad Paumann tarafından 1452 yılında yazılan "*Fundamentum Organisandi*"'dir. Bu eser, aslında bir org kontrpuan kitabıdır; ilk bölümünde tabulaturlara, ikinci bölümde ise kontrpuan teorisine yer verilmektedir. Üç bölümden oluşan kitabın son bölümü ise prelüdler, koraller ve dünyanın farklı bölgelerine ait şarkılardan oluşmuştur.

Conrad Paumann'ın yazdığı metot, bilinen ilk metotsa da, günümüzün metodolojik ve pedagojik yaklaşımlarına uygun öğeler içermemektedir. Bu anlayışın ilk örnekleri İspanya'da görülmüştür. Tomas de Santa Maria isimli bir İspanyol rahip, 1565 yılında, on altı yıl çalışarak hazırladığı "*Arte de Taner Fantasia*" metodunu tamamlamıştır. Santa Maria, pedagojik yönü çok kuvvetli bir eğitimcidir. Dört yüz sayfalık eserinin birinci cildinde, temel bilgilerin yanı sıra, o dönemde çok fazla görülmeyen bir biçimde pratik örneklerle de yer vermektedir. İlk cildin 13. bölümünde, iyi çalmanın sekiz önemli özelliğinden bahsedilir. Bu özellikler:

1. doğru ritimle çalmak,
2. ellerini güzel tutmak,
3. klavyenin karşısına iyi oturmak,
4. kesin ve temiz çalmak,
5. çıkıcı ve inici pasajları iyi çalmak,
6. doğru parmaklarla çalmak,
7. keyif vererek çalmak,
8. süslemeleri iyi yapmaktır.

Birinci cildin on beşinci bölümünde, parmakların tuşlara basışıyla ilgili gözlemlere yer verilmektedir. Santa Maria, tuşlara parmakların yumuşak kısımlarıyla basmak gerektiğini, bu şekilde daha yumuşak ve güzel sesler elde edilebileceğini belirtmektedir. Ayrıca tuşlara yüksekte basılmamasını, parmakları tuşlara yakın tutmayı ve bastıktan sonra çok fazla kaldırmamayı da tavsiye etmektedir.

17. yy. sonu - 18. yy. başı döneminin en büyük klavsencilerinden ve pedagoglarından Francois Couperin (1668 – 1733), “*Pieces de Clavecin*” adlı kitabında, günümüzün piyano metotlarına uygun bir yaklaşım sergilemektedir. Daha önceki metotların tüm müzik konularını içeren genel yaklaşımlarına karşın bu eser, klavseni ana eksen olarak almaktadır. Teori konuları kısaca geçilmekte, klavsen çalımına yönelik konular detaylı anlatılmaktadır.

Couperin’in metodu oldukça özdür ve ilk derslerden itibaren pratik konulara yer vermektedir. Yazara göre ellerin en iyi eğitilebileceği dönem 6-7 yaştır. Pratik konuların başında oturuş anlatılmaktadır. Dirsekten itibaren ön kol, bilekler ve parmaklar aynı çizgi üstünde olmalıdır. Çalanın vücut yapısına göre değişmekle birlikte, klavyeden uzaklık, yaklaşık, çeyrek metre olmalıdır. Eğer, bileklerden birisi diğerine göre çok fazla yüksekte tutuluyorsa, bir başka kişi elastik bir çubuk almalı ve onu yukarıda duran bileğin üstünde tutarak diğer bilekle aynı hizaya getirmelidir. Tuşeye çok önem veren Couperin, bu konuyla ilgili pratik öğütlerde bulunmakta, parmakların güçlü basımlarından ziyade, rahat hareketle yumuşak basmaları gerektiğini söylemektedir. Yumuşak tuşe için parmaklar, klavyeye mümkün olduğunca yakın tutulmalıdır; yukarıdan düşürülen el, daha sert bir tona sebep olmaktadır.

Johann Sebastian Bach, yaşadığı dönemde, besteciliğinden çok, org virtüozluğu ve öğretmenliğiyle tanındığı bilinmektedir. “*Das Wohltemperierte Clavier*” albümündeki 24 prelüd ve füg, onun müzik tarihine getirdiği en büyük yeniliklerden birisidir. Bugün kullanılan eşit düzenli sistemin temellerinin örneklendiği eser iki cilttir. Bundan önceki akort sistemine göre, farklı büyüklüklerdeki yarım seslerin doğru kullanılabilmesi için çalgıların yeni tona uygun olarak tekrar akortlanmaları gerekmekteydi. Bu da, pratikte sorunlara neden olmaktaydı. Besteciler, belirli tonlarda yazmaktan kaçınmaktalardı. Bach’ın çağdaşı olan bir besteci, si bemol majör ve la bemol majör tonlarda çok az, fa diyez majör ve do diyez majör tonlarda da hiç beste yapmadıklarını söylemişti. Eşit düzenlenen akort sistemi ise, bütün bu zorlukları ortadan kaldırmıştır.

İki ciltlik bu eser, kendinden sonra gelen müzisyenlerin yetişmesinde çok büyük öneme sahip olmuştur; aynı zamanda, o güne kadar yazılmış olan eğitim amaçlı eserlerin hiçbirinin ulaşamadığı yüksek sanatsal değere de sahiptir. Başlıkta yazan *Clavier* kelimesi, Almanca’da hiçbir klavyeli çalgıyı tek başına göstermemekte, genel bir ifade taşımaktadır. Bununla beraber bazı prelüd ve füglerin, içeriklerine bakıldığında, belirli çalgıları hedefledikleri anlaşılabılır. Örneğin, birinci kitaptaki do diyez minör ve mi bemol minör prelüd ve fügler, lirik ve sostenuto karakterleri ile klavikordda daha verimli çalınabilecekken, aynı kitaptaki la minör prelüd ve füg, en uygun orgla çalınabilir.

Piyanonun İcadı ve İlk Teknik Problemler

Piyano, kendinden önce gelen tuşlu çalgılardan hem ses kalitesi hem de mekanizma olarak farklılıklar göstermektedir; bu da, yeni bir çalma tekniğine ihtiyaç doğurmuştur. Ortaya çıkan farklılık, temelde, aşağıdaki nedene dayanmaktadır:

“Piyano çalma tekniğinde, tuşun aşağı hareketinin hızının kontrol edilmesi birinci önceliktedir. Bu nedenle, ağırlığın ve itmenin kontrolü için kol kaslarının düzgün çalışması ve dengesi gerekir ki bu, piyano tekniğinin en temel sorunlarından birisidir. Klavsen çalımında bu sorun yoktur; bunun yerine, parmağın tuşa çarpış kesinliği (artikülasyon) birinci önemdedir” (Kochevitsky, 1967:2).

Eski çalgılara göre daha sert tuşlara sahip olan ilk piyanolar, çalıcıların parmaklarında yorulmalara ve rahatsızlıklara sebep oluyorlardı. Bununla beraber, eski klavyeli çalgılarla yeni piyanonun tuşesi arasında büyük farklar yaratılmadığı için, bu çalgıya göre uyarlanmış özel bir teknik gerektiğinin henüz farkına varılamamıştı. Bu nedenle, hareketlerin en az seviyede tutulduğu ve birbirinden bağımsız parmakların aktif kullanımına dayanan klavsen çalma tekniği, oldukça uzun bir süre güncelliğini korudu. Erken dönem piyano tekniği, parmakların bağımsız hareketine ve süratine dayalıydı. Kolun ve elin yardımı devre dışı bırakıldığı zaman parmakların başarılı şekilde geliştirilebileceğine inanılıyordu.

Erken dönem piyano eğitimcileri, çoğunlukla, eski teknikleri devam ettirdiler. Besteciler ve eğitimciler, 19. yy.'ın sonunda bile, hala eski klavsen ve klavikord çalma kurallarına göre piyano eserlerini ve etütlerini yazmışlardır. Buna belirgin bir örnek olarak, 1893 yılında Hugo Reimann'ın piyano öğretmenlerine, Rameau'nun 1724'te yazdığı “*Pieces de Clavecin*” eserindeki teknikleri önermesi verilebilir. Rameau'nun hayatında hiç piyano görmediği ve bu eserdeki tüm tekniklerin klavsen çalgısına yönelik olarak anlatıldığı unutulmamalıdır. Bu anlayışın kırılması yirminci yüzyılın başlarını bulmuş, bu yüzyılın başında, artık, eğitimde eski tekniklerin bırakılması gerektiği genel kabul görmüştür.

Parmak Ekolü

Piyano pedagojisinin ilk yüz yılında, çoğunlukla üç temel ilkenin kabul edildiği görülmektedir:

- 1) Piyano çalma tekniğinde sadece parmaklar kullanılmalıdır, kolun üst kısımları sabitlenmelidir.
- 2) Teknik çalışma tamamen mekanik bir işlemdir, günlük olarak yapılan uzun çalışmalar gerektirir.
- 3) Öğretmen dersin tek otoritesidir, öğrenci onu taklit eder.

Bu öğretim, temelde, parmak hareketlerine dayandığı için, **Parmak Ekolü** olarak adlandırılmıştır. Tüm eğitim, öğretmenin tecrübesine dayalıdır. Genellikle, doğrudan taklit yapılır: öğretmen bir piyanoda çalar, öğrenci diğer piyanoda onu takip eder. Ardından, öğrenci tam olarak öğrenene kadar defalarca tekrar yapılır.

Bu dönemin, piyano öncesi klavyeli çalgılar döneminden farkı, mekanik içeriğin, zaman alan ve verimi düşük alıştırmalarla, müzikal içerikten daha önemli hale getirilmesidir.

Piyanonun bu ilk çalma tekniği ve eğitim anlayışının en önemli temsilcisi Muzio Clementi'dir (1752 – 1832). Clementi, önceki besteci ve eğitimcilerin, genellikle, klavsen ve klavikorda dayanan ve belirli bölümlerinde de piyanodan bahseden metotlarından farklı olarak, tamamen piyanoyu düşünerek etütler ve besteler hazırlamıştır. Pedagogik etütlerin babası sayılabilecek olan Clementi, beş parmağın tamamının eşit güçte olması gerektiğini savunmuştur. Bu amaca ulaşmak için öğrenci, çalışırken elini hareket ettirmeden sabit tutmalı, parmakları yukarıya kaldırıp yüksek bir kuvvetle tuşlara basmalıdır.

Clementi, her gün düzenli olarak pek çok saat çalışması gerektiğini savunan ilk eğitimcilerdendir. Günlük çalışmada eksik kalan saatler varsa bunları, bir sonraki günün çalışmasına eklemek gerektiğini yazmıştır.

Aynı anlayışı savunan Johann N. Hummel (1778 – 1837) de, tüm parmaklar üzerinde kontrol sağlandığı zaman teknik mükemmelliğe ulaşılabilceğini iddia etmiştir. Hummel, bu anlayışa uygun olarak, farklı parmak kombinasyonlarının kullanıldığı kısa, genellikle durağan ve birbirine benzer iki binden fazla alıştırma yazmıştır.

Karl Czerny (1791 – 1857) ise, tüm çalma problemlerini çözmeye yönelik kısa ve uzun binlerce etüt yazarak, kendi eğitim anlayışını oldukça sistematik bir biçimde ortaya koymuştur. Czerny'nin düşüncesine göre, parmak gelişimi, mekanik jimnastiğe dayalıdır; yolunda gitmeyen konular, sürekli mekanik tekrarlarla çözümlenmelidir. Ona göre teknik, müzikten bağımsız olarak geliştirilmeli, sonra da geliştirilen bu teknik, müzik sanatının hizmetine sunulmalıdır. Czerny, müziksel içerikle teknik içeriğin birbirinden ayrılması gerektiğini ilk olarak dile getiren eğitimcilerdendir.

Parmak Ekolü'nün bir başka temsilcisi olan Charles L. Hanon, ünlü *Il Pianista Virtuoso* albümünün girişinde, piyano tekniği problemlerini çözmek için oldukça basit bir yaklaşım sunmuştur. Hanon'a göre elin beş parmağı da eşit şekilde eğitilirse, piyano için yazılabilecek her eser çalınabilir; tek problem, bu hareketlerin kendi aralarındaki uyumunu sağlamaktır ki, bu da, kolaylıkla çözülebilir (!).

Mekanik gelişim o kadar ön plana çıkarılmıştır ki, kolun “zararlı” etkilerinden parmakları korumak için, bir takım mekanik aletler de icat edilmiştir. Bu aletlerin ilk örneklerinden birisi olarak kabul edilen **Chioplast**, Johann B. Logier tarafından 1814'te patentlenmiştir. Bileği kolun ağırlığından kurtaran bir alt çubuk ve buna paralel konumlanmış, bileğin yukarı kalkmasını engelleyen ikinci bir üst çubuktan oluşan bu aletle elin düşey olarak oynatılması engellenmiş ve sadece yatay konumdaki hareketine izin verilmiştir. Benzer biçimde, piyanist ve eğitmen Friedrich W. Kalkbrenner (1785 – 1849) da, 1830 yılında, Logier'inkinden biraz daha basit olan kendi icadını sunmuştur. Elin düşmesini önleyen tek bir çubuktan oluşan alet, öğrencinin, kol ağırlığını hissetmesine engel olmayı amaçlamıştır; bu sayede parmak süratinin daha çabuk artırılabilceği savunulmuştur. Kalkbrenner, çalışmayı tamamen mekanik bir işlem halinde düşünmüş, eli, yukarıda sözü edilen aletle sabitledikten sonra, öğrencinin, saatler boyu alıştırma yapmasını ve bunu yaparken de sıkılmamak için bir yandan gazete okumasını tavsiye etmiştir.

Kol Ağırlığının Kullanımı ve 19. yy. Eğitiminin İleri Fikirleri

19. yy. da, bestecilerin geniş hayal güçleri ve yaratıcılıkları, çalıcıların yüksek teknik kapasiteleri, piyano yapımcılarının zekice fikirleri yeni sorunlar üretmiş ve salt parmak tekniğine dayalı eski ekol, bu sorunları çözmekten uzak kalmıştır. Eğitim anlayışlarının çağın gerisinde kalmasına rağmen, bu dönemde, oldukça fazla piyanistin yetiştigi de görülmektedir. Kochevitsky (1967:8) bu çelişkiyi şöyle açıklamaktadır:

“Pedagoji ve psikoloji anlayışlarının geri kalmasına rağmen, bu dönemde de büyük piyanistler yetişebilmiş, yetenek ve deha, öğretmen öğrenciye uygun olmayan yöntemler öğretse de, kendi yolunu bulmuş ve sıyrılmıştır. Gerçek yeteneğe sahip öğrenci, deneme yanılma yoluyla kendine en uygun tekniği bulmuş ve önüne çıkan engelleri aşabilmiştir”.

19. yy.'ın ikinci yarısında, piyanistlik açısından, eski ekolün katı dogmalarıyla modern anlayışın pratik gerekleri arasındaki çelişkiler gözle görülür hale gelmiştir. Konser salonlarında piyanistler, öğretmenlerinin gösterdiklerinden daha farklı tekniklerle çalmaya başlamışlardır. Eski anlayışlara bağlı eğitimciler ise, kendi ulaştıkları yüksek seviyeleri örnek göstererek, yeni anlayışların gereksizliğini savunmuşlardır.

Çalgının gerektirdiği yeni tekniklere adapte olunamaması, beraberinde fiziksel sorunlara da yol açmıştır. Teknik açıdan akrobatlara dönüştürülmüş öğrenciler, müzik yetenekleri çok güçlü değilse, yaratıcı müzikal ifadeyi ortaya çıkartmakta zorlanmışlardır. En kötü örneklerde, doğal yapısına aykırı olarak çalan ve gerilen parmak kasları, gerginlik ve kasılma yaratmış, bu da, sakatlanmalara ve rahatsızlıklara yol açmıştır.

19. yy.'da Parmak Ekolü'nün mekanik prensipleri, müzisyenler ve eğitimciler arasında çok popüler olsa da, piyano pedagojisinde yeni fikirler arayan müzisyenler de bulunmaktaydı. Eğitimciliğinin ilk yıllarında Logier'in Chiroplast aletini kullanacak kadar mekanik prensiplere bağlı olmasına rağmen, piyanist Friedrich Wieck, daha sonraları müzikal içeriğe ve ton kalitesine önem vermiş, öğrencilerine işitmeyi ön plana almalarını öğütlemiştir. Öğrencilerine, sanatsal değeri olmayan eser ya da etütlerden uzak durmalarını söylemiş; başlangıç öğrencilerine bir yıl kadar nota eğitimi vermemiş, bu sürede işitmelerini geliştirmiş ve müzikal aktivitelere onları hazırlamıştır. Bu, o dönem için oldukça ileri görüşlü bir yaklaşımdır.

Piyano tarihinin en önemli bestecilerinden olan Frederic Chopin (1810 – 1849), eğitime fazla eğilmemesine rağmen, ortaya koyduğu fikirlerle gerek çalma tekniklerini, gerek de piyano eğitimini etkilemiştir. Piyano klavyesine geleneksel yaklaşım olan “do majör ton”la başlangıcı reddetmiş, en doğal ve uygun pozisyonun, uzun parmakların kısa (siyah) tuşlara, kısa parmakların da uzun (beyaz) tuşlara konduğu “si majör ton” olduğunu belirtmiştir. Chopin’e göre öğrenci, gam çalışmalarına si majör tonla başlamalıdır; beş parmak alıştırmaları ve gamlar, öncelikle, farklı derecelerdeki non-legato tuşuyla çalışılmalı, bu yapıldıktan sonra legatoya geçilmelidir.

Chopin, geleneksel yaklaşıma katılmayarak elin, bileğin, ön kolun ve kolun uyumlu biçimde kullanılması gerektiğini söylemiştir. Gam çalınırken piyanistin kolunu gam boyunca yatay olarak hareket ettirmesi gerektiğini düşünmüş, pasajlarda, arpejlerde ve gamlarda baş parmak geçişleri yapılırken elin döndürülmemesi gerektiğini savunmuştur. Bestelerinde kullandığı yeni teknik yapılar, kolun yatay olarak hareketinin yanı sıra, bileğin de aktif katkısını gerektirmektedir

Müzikal içerik ve kalite, Chopin’in öncelikleri arasındadır:

“Chopin, farklı tuşeler öğretiyor, legato ve cantabile’ye özel önem veriyordu. Cümleme ve legato için “*o daha iki notayı bile birbirine bağlayamıyor*” dediğinde, bu en büyük eleştirilerinden biri olurdu. Piyano şarkı söyler gibi çalabilmek için, öğrenciler iyi şancıları dinlemeliydiler” (Sykora 1973:107).

Chopin’e benzer biçimde, eğitime çok fazla eğilmemiş, ancak, piyano tekniği ve öğrenme yöntemleri üstüne yazdıklarıyla müzisyenleri ve eğitimcileri doğrudan etkilemiş bir başka besteci de Robert Schumann’dır (1810 – 1856). Geleneksel ekolün mekanik prensiplerinden uzaklaşmayı tavsiye eden Schumann’a göre, her gün sürekli ve uzun saatler boyunca yapılan gam ve alıştırma, güzel konuşmak için alfabeyi her gün saatlerce tekrarlamaya benzer ve gereksiz bir uğraştır. İçinde farklı teknik güçlükler olan karmaşık bir besteyi çalışmak, bundan daha iyi bir teknik çalışma olabilir.

Schumann’ın düşüncesine göre bir müzisyenin en önemli özelliği, kendi çaldığını dinleyebilmesidir. Piyaniste, eseri çalmadan önce, içeriğini zihninde çalışmasını önermektedir. Ona göre bu çalışma, ölçü ölçü besteyle mücadele etmekten çok daha verimlidir. Müzisyen, eseri zihninde tam olarak duymadan çalışmaya başlamamalıdır. Parmaklar beynin istemlerini yerine getirmelidir; bunun tam tersi, yanlış sonuçlar doğurur.

19. yy.’ın en önemli piyano virtüözlerinden Franz Liszt (1811 – 1886), tekniğin, alıştırmanın içeriğine değil, alıştırma yapma tekniğine bağlı olduğunu savunmuştur. Piyano tekniğini analiz ederek tüm problemleri birkaç temel formüle indirgemıştır. Bu temel formüller üzerinde uzmanlaşan bir piyanistin, belirli düzenlemeler yaptıktan sonra, piyano için yazılmış her eseri çalabileceğini iddia etmiştir. Schuman’a ve Chopin’e benzer biçimde bir müzisyenin ilk ödevinin dinlemeyi öğrenmek olduğunu savunan Liszt’e göre, müzisyenin gerçek tekniğe sahip olabilmesi için, vücudunu ve parmaklarını kulaklarıyla bütünleştirebilmesi gerekmektedir.

Bilimsel verilerden yoksun olmakla birlikte, günümüzün anlayışlarına 19. yy. sonlarında yaklaşabilmiş Alman orkestra şefi ve piyano eğitimcisi Ludwig Deppe, dönemin en radikal fikirlerini seslendirmiştir. 1885 yılında yazdığı makalelerde, sesin elde edilişinin, sadece parmağın vuruşuyla değil, kolun tüm bölgelerinin koordineli hareketiyle gerçekleştirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu, elin ve

parmakların daha zayıf olan kaslarına doğal olmayan şekilde aşırı yükün binmesini engellemektedir. Bilimsel kanıtlara sahip olmamasına rağmen Deppe, sezgileriyle, piyano tekniğinde ve pedagojisinde yeni bir fikre imza atmıştır. Piyano çalımında parmakların oynadığı büyük rolü gözardı etmemekle beraber, eski ekolün savunduğu bağımsız parmaklar fikrine karşı çıkmış ve piyanistin ellerini ve kollarını serbest olarak kullanması gerektiğini savunmuştur. Eğer, el ve parmaklar kolun serbest hareketleriyle desteklenirse, efor, omuzdan parmak uçlarına kadar dengeli bir biçimde dağıtılabilir. Ona göre kol, bilek ve parmaklar, makinanın parçaları gibi, mükemmel bir uyum içerisinde çalışmalıdırlar. Deppe, yuvarlak ve muntazam hareketleri önermiştir, ön kolun ve üst kolun yuvarlak hareketler yapmasını söylemiş, bileklerin rahatlatılmasını istemiştir. Beyinden parmak uçlarına kadar zihinsel bir rotadan bahsetmiş, parmaklar ve ellerle beraber, zihnin de alıştırma yapması gerektiğini savunmuştur.

Deppe'nin önsezileriyle yaklaştığı sonuçlar, bilimsel verilerle, sonraki yıllarda kanıtlanmıştır:

“Fizyoloji biliminin verileri ışığında Deppe'nin fikirlerinin doğruluğu onaylanmıştır. Bir piyanist, elin en zayıf kaslarına bütün işi yaptırır ve daha güçlü kas gruplarını dışarıda bırakırsa, meslek hastalıkları oluşur. Parmak ve kol kaslarının, sadece, hızlı ve amaca uygun omuz hareketleriyle desteklenmeleri sayesinde düzgün hareket edebilecekleri bilinmektedir. Bir başka bulgu da, yuvarlak sürekli hareketlerin, açılı düz çizgisel hareketlere göre daha ekonomik oluşudur” (Kochevitsky 1967:9).

Takip eden yıllarda, Deppe'nin devrimsel nitelikli buluşları, öncelikle kendi takipçileri ve öğrencileri tarafından deforme edilmiş, onun ton kalitesi ve parmak hissine verdiği önem gözardı edilerek sadece, hareketssel konularda söylediklerine ilgi gösterilmiştir.

Yukarıda aktarılan bilgiler ışığında, 19. yy. piyano eğitimi ile ilgili olarak, dönemlerine göre daha ileri fikirlerle hareket eden piyanist ve eğitimcilerin yeni fikirler ortaya sürdükleri görülmektedir. Temel düşünce, Parmak Ekolü'nün katı mekanik kurallarından sıyrılıp, teknik gelişmeyi müzikle birlikte ele almaktır. Piyanistik gelişme, sadece parmaklarla değil, kolun tümünün hareketleriyle beraber sağlanabilir. Daha sonra gelecek eğitim anlayışlarına temel sağlayan en önemli fikirler Deppe tarafından ileri sürülmüş, fiziksel konuların yanında ilk kez bir eğitimci, zihinsel alıştırmanın önemini ısrarla vurgulamıştır.

Anatomik – Fizyolojik Ekol

19. yy.'ın ikinci yarısı, bilimin kesinliğine ve objektifliğine olan inancın arttığı bir dönemdir. Bu eğilimden etkilenen müzisyenler ve eğitimciler, piyano çalışmasının prensiplerini ortaya koymak ve bunları bilimsel temellere oturtmak istemişlerdir. Bilimsel ilerlemenin getireceği kazanımlara dair yaygın inançlar, oldukça yüksek beklentiler yaratmış, kusursuz bir tekniğin çok yakın zamanda tamamen keşfedilebileceği umudu artmıştır. Bu felsefenin temeli, kas ve iskelet yapısının anatomi ve fizyolojisinde olduğundan, bu ekole Anatomik-Fizyolojik Ekol adı verilmiştir.

Bu anlayışın savunucuları, insanın günlük motor aktivitesinin içinde yer alan hareketlerin çok azının, piyanistin ihtiyacı olan hareketlerle örtüştüğünü düşünmüşlerdir. Amaçları, kusursuz hareketlerden oluşan, ideal olarak tasarlanmış bir motorun çalışmasını andıran gerçekçi bir teknik bulmaktır. Yeni anlayışın temsilcileri, doğru hareketleri zihinde çalışmanın mekanik alıştırmanın yerini alabileceğini savunmuşlardır. İçlerinden bir grup, oldukça ileri giderek, saatlerce piyano çalışmanın gereksiz olduğunu ileri sürmüş, zorlu teknik sorunları çözmek için çalışıcının hangi kasları, nasıl ve ne zaman kullanması gerektiğini bilmesinin yeterli olduğunu iddia etmiştir.

Yetersiz bilimsel veriler, dönemin teorisyenlerini, belirli kas gruplarını istemli bir şekilde kontrol edebilecekleri yönünde yanılgıya sürüklemiştir. Daha sonraki yıllarda, merkezi sinir sisteminin hangi şartlarda hangi grup kasları kontrol edebileceğinin anlaşılması, bu tezin çürütülmesine neden olmuştur. Kochevitsky (1967:10)'ye göre bu ekolün savunucularının düştüğü en büyük yanlış şudur:

“Piyano çalışmaları sırasında zihinsel olarak nelerin elde edilip nelerin edilemeyeceği konusunda hataya düşerek, kas gerilmelerini önlemek için,

sadece o hareket için gerekli kasların kullanımını önerdiler. Göz önüne almadıkları gerçek şuydu: merkezi sinir sisteminin çalışma kuralları, çalma sırasında bu tarz hesaplamalar yapmaya izin vermiyordu. Kasları düzene sokmak zorunluluğu olmakla beraber, bu çok farklı bir yöntemle sağlanabilirdi. Bu ekolü temsil edenler, o günün bilim adamlarının, ellerinde olan bilginin yetersizliğini kabul ettikleri bir dönemde, sahip oldukları kısıtlı bilimsel verileri çok abartmışlardır.”

Anatomik-Fizyolojik Ekol’ün iki önemli düşüncesi, öğrenciler ve eğitimciler tarafından çok önemle karşılanmıştır: kol ağırlığıyla çalmak ve rahatlamak. Bunlar tümüyle yeni fikirler değildir, daha önce Adolph Marx, Adolf Kullak ve Ludwig Deppe gibi teorisyenler de bu fikirleri benzer şekilde savunmuştur. Anatomik - Fizyolojik Ekol, Parmak Ekolü’nün bağımsız parmaklar felsefesine ve kolun üst kısımlarının kullanımının yasaklanması fikirlerine karşı çıkmıştır. Özellikle, üst kolun yuvarlak hareketlerinin, parmakların daha aktif çalışması için gerekli olduğu vurgulanmıştır.

Parmak Ekolü’nden farklı olarak bu dönemde, sayısız kitap ve makale yayınlanmıştır. Bu yayınlar çoğunlukla anatomi ve mekaniği açıklayan detaylı bilgiler ve şekillerle başlamış, kolların, kemiklerin ve kasların resimleri ve açıklamalarıyla uzayıp gitmişlerdir.

Anatomik – Fizyolojik Ekol, Parmak Ekolü’nün katı kurallarını ve öğretmen otoritesinin abartılığını da eleştirmektedir. Öğrenci, herhangi bir konuya yaklaşımının nedenlerini anlatmaya özendirilmekte, körü körüne öğretmen otoritesine bağlanması istenmemektedir.

Parmak çalışmasının önemini genelde azımsayan ekol, kolun üst kısımlarının yuvarlak hareketlerine fazla önem vermiştir. Bu hareketler, parmak hareketlerinin yerini alınca, piyano çalmak daha kolay hale gelmesine rağmen, hassas hareketlerde sıkıntı olmuştur.

Savunduğu temel fikirlerin bir kısmının sonradan çürütülmesine karşın, Anatomik – Fizyolojik Ekol’ün piyano çalma tekniğinde ve eğitiminde yarattığı önemli olumlu değişiklikler de olmuştur. Öncelikle katı ve otoriter anlayışların kırılması ve kişisel yorumlardan bilimsel objektif verilere dönüşmesi sağlanmıştır. Parmak Ekolü’nün neden olduğu piyanist rahatsızlıklarının büyük bölümü ortadan kalkmış, rahatlamanın ve insan fizyolojisine daha uygun çalma tekniklerinin önü açılmıştır. Bu sayede, ilk ekolün neden olduğu piyanist rahatsızlıklarının büyük bölümünün de giderilmesi sağlanabilmiştir.

Piyano Eğitiminde Zihinsel Çalışmanın Öneminin Artması

Alıştırma Fizyolojisi ve Du Bois-Reymond

Tanınmış Alman fizyolojisti Emil Du Bois-Reymond, piyano çalma problemleriyle doğrudan ilgilenen ve çok önemli sonuçlara ulaşabilen ilk bilim adamıdır. 1881 yılında alıştırma yapmanın fizyolojisi üzerine verdiği bir seminer büyük yankı uyandırmıştır. Du Bois-Reymond, insan vücudunun motor aktivitesinin, kasların gerilme kuvvetlerinden çok, birbirleriyle olan uygun iletişime dayandığını belirtmiştir. Ona göre, her kasın gerilme enerjisi, belirli kurallara ve mükemmel zamanlamaya bağlı olarak artar, aynı kalır ya da azalır. Sinirler, beyindeki hücrelerden alınan komutları kaslara ilettikleri için, karmaşık hareketleri kontrol eden mekanizmaların merkezi sinir sisteminde bulunduğu açıktır. Bu verilerden, vücut alıştırma çalışmalarının, sadece jimnastik hareketleri olmadıkları ve tüm sinir sistemini kapsadığı sonucu çıkmıştır. Karmaşık bir hareket ne kadar çok çalışılırsa, merkezi sinir sisteminin bu hareketle ilgili aktivitesi de bilince o kadar az gerek duyar. Algılayıcı sinir sistemi ve beyin de alıştırma yapmak zorundadır ve gelişmeye açıktır. Alıştırma yapmak, insanoğlunun sinir sistemine uygundur ve algılayışını keskinleştirmektedir.

Yine bu alıştırma çerçevesinde jimnastik yaparak kasları güçlendirmek ve dayanıklılıklarını artırmak mümkündür, ancak sadece bu yöntemle karmaşık hareketlerin yapılmasını sağlamak mümkün değildir. Karmaşık hareketleri gerçekleştirebilmek için *amaç duygusu ve uygunluk* gerekir. Du Bois-Reymond’a göre Franz Liszt’in ya da Anton Rubinstein’in virtüözlüklerinin özünde, çok kuvvetli kaslara sahip olmaları değil, merkezi sinir sistemleri yatmaktadır. Virtüözlükleri, çok hızlı ve doğru işitsel ve kassal algılara,

beyinden kaslara giden çok hızlı emirlere ve motor tepkilerin güç ve zamanlama açısından düzenine dayanmaktadır.

Du Bois-Reymond'ın bilimsel gelişim süreci daha sonraki yıllarda devam etmemiş, fizyolojistler ve hatta piyano eğitimcileri zamanlarının bilimsel verilerini incelemekten uzak durmuşlar ve bunları uygulamamışlardır.

Oscar Raif ve Deneyleri

Piyano çalma mekanizmasının zihinsel temellerini ortaya koyan en önemli deneysel bulgular, Alman Piyanist Oscar Raif tarafından elde edilmiştir. İnsan fizyolojisi ve merkezi sinir sisteminin çalışma prensiplerini aydınlatmak için yıllarca yürütülen pek çok deney, gerek piyanistlere ve gerekse bu eğitimi almamış insanlara uygulanmış ve çarpıcı sonuçlara ulaşılmıştır.

Genel düşünce olarak Raif, öğretmenlerin, kendilerini, öğrencilerinin parmak süratlerine odakladığını, ancak göz, kulak ve parmak koordinasyonuna odaklanmadıklarını gözlemlemiş, deneylerini, öğrencilerin zihinsel hünerlerinin artırılmasının parmak becerisinden önemli olduğu ve aslında parmak becerisinin, zihinsel koordinasyona bağlı olduğunu ispatlamak için gerçekleştirmiştir.

Bu deneylerde ortaya konan sonuçlara göre ortalama bir insan, ikinci ve üçüncü parmaklarını kullanarak saniyede beş ila altı, diğer parmaklarıyla da saniyede dört ila beş hareket yapabilir. Zeki ve eğitilmiş insanlar, parmaklarını, diğer kimselere göre daha hızlı hareket ettirebilirler. Parmak kullanım kapasitesi göz önüne alındığında, piyanistlerin, piyanist olmayanlardan bir farkı yoktur. Hiç piyano çalmamış bir kimse, saniyede yedi harekete çıkabilirken, ünlü bir piyanist beş harekette kalabilir. Eğer, her bir parmağın hareketinin piyano çalmadaki önemi abartılırsa, bu sonuçlar şaşırtıcı bulunabilir. Tek bir parmağın süratli hareketine tam olarak sadece tril çalarken ihtiyaç duyulur. Saniyede sekiz ila on iki ses basılması gereken bir trilde her bir parmağın saniyede dört ila altı hareket yapması gerekir. İki oktavlık bir do majör gamın, bir saniyede, yani, olabilecek en hızlı tempoda çalınması halinde bile, birinci, ikinci ve üçüncü parmaklar saniyede dört, dördüncü parmak iki ve beşinci parmak sadece bir hareket yapmaktadır.

Raif, uzun yıllar boyunca öğrencilerini gözlemlemiş ve performansları üstünde kayıtlar tutmuştur. Düzenli çalışma sayesinde beş parmak alıştırmalarında, gamlarda, arpejlerde ve benzeri teknik çalışmalarda, tempo sınırları yükselmekle beraber, her bir parmağın sürat kapasitesi aynı kalmıştır. Buna ek olarak, sağ elde $\text{♩} = 120$ ve sol elde $\text{♩} = 116$ kapasitede olan öğrenciler, sadece sağ elleriyle çalışmışlar ve iki ay sonra $\text{♩} = 186$ 'ya ulaşırlarken, bütün bu zaman boyunca piyanoya dokunmamış olan sol el de $\text{♩} = 152$ hızına ulaşmıştır. İki elin birlikte çalışmasına geçilmesiyle kısa süreli bir zorluk yaşanmış, Raif'in gamları ters hareketle çaldırmasıyla kısa sürede bu sorun giderilmiş ve sol el de sağ elin hızına çabucak ulaşabilmiştir. Sağ elde bir pasajın çalışılması, sadece ters hareketli pasajlarda, sol elin de kendiliğinden bunu öğrenmesine yardımcı olabilirken, aynı yönde yapılan hareketlerde durum daha karmaşık hale gelmiştir. Sol elin nöral merkezleri, bu sefer yanlış yaptıklarını algılayıp istenene karşı çıkmışlardır.

Sonuç olarak Raif, her bir parmağın süratini geliştirmeye çalışarak piyano tekniğini ilerletmeye çalışmanın yararsızlığını ortaya koymuştur. Zorluk, hareketin kendisinde değil, parmakların ardı ardına gelen hareketlerinin kusursuz zamanlamasını sağlamaktadır. Bu zamanlamanın algılama ve isteğe bağlı olduğu düşünülmüşse, bunun merkezi sinir sistemi tarafından yapıldığı açıktır. Raif ayrıca iki sonuca daha ulaşmıştır:

1) Du Bois Reymond'ın da savunduğu gibi, kas yapısındaki organik gelişmeler daha güçlü ve dayanıklı parmaklar yaratır, ancak, beceriyi artırmazlar.

2) Her piyanistin tecrübe ederek öğrendiği gibi, daha önceden duyulmuş ve öğrenilmiş bir parça, parmaklara daha çabuk öğretilir.

Steinhausen

1905 yılında Dr. Friedrich Adolph Steinhausen'in yazdığı *Die Physiologische Fehler and Umgestaltung der Klavier-technik* (Pişano Tekniğinin Fizyolojik Yanlış Anlamaları ve Yeniden Organize Edilmesi) adlı kitap, tartışmalara yeni bir boyut eklemiştir. Bu kitapta eski Parmak Ekolü'ne ve daha yeni Anatomik - Fizyolojik Ekol'e ciddi eleştiriler getirilmiştir.

Steinhausen'e göre kolların, ellerin ve parmakların hareketleri, vücudun diğer bölgelerinin hareketlerinden farklı değildir ve aynı kanunlara bağlıdır. Pişanist hareketlerini diğer hareketlerden ayıran özellikler ise, bu organlarda değil, merkezi sinir sisteminde yer almaktadır. Kişiler, herhangi bir hareketi gerçekleştirmek için hangi grup kasları kullanmaları gerektiğini bilemezler. Eğer, bilseler bile, bu bilgiyi kullanamazlar, çünkü bu kas gruplarına bilinç kullanılarak komuta edilemez. Gerekli kasların kullanımı bilinçsiz ama kesin biçimde yapılır ve bu yapılırken gerekmeyen tüm diğer kaslar işlemin dışında tutulur. Çok fazla kas hareketinin önlenmesi sürat gelişiminin temelidir. Alıştırma yaparak pişanistler kesin, akıcı ve süratli hareketleri, belirlenen amaç için en az kas gücü kullanarak yapmayı öğrenirler.

O güne kadar yapılan çalışmalarda pişano teorisyenlerinin pek çoğu tekniğı, müzikal problemlerden ayrı olarak düşünmek ve sorunları böyle çözmek gerektiğine inanırken, Steinhausen, tekniğın sanatsal problemlerden ayrılamayacağını belirtmiştir.

Steinhausen, bir hareketin enerjisinin, o hareketi tetikleyen sanatsal isteğın duruluğı ve gücüne bağlı olduğunu açıklamıştır. Pişanist daha yetenekli oldukça, hareketleri, onun sanatsal isteklerine daha çabuk ayak uyduracaktır. Sonuç olarak Steinhausen, tüm fiziksel özgürlükten bahsetmektedir. Ona göre vücut, serbest bırakıldığında, doğru ve emin yolu bulur.

Temel fikirlerinin tamamının doğruluğı onaylanamasa da Steinhausen, pişano tekniğı sorunlarına akılcı yaklaşımlar getirmiş bir teorisyendir. Pişanistin dikkatini, çalma organlarından bunları kontrol eden merkezi sinir sistemine çevirmiş, amacın ve imgelemin teknik gelişim için önemine işaret etmiştir.

Psiko-Teknik Ekol

20. yy.'ın başında pişano pedagojisinde üç ana anlayış bulunmaktadır. Bazı öğretmenler, Parmak Ekolü'nün hatalı kısımlarından haberdar olmakla beraber, öğretilerine bu eksiklikleri giderecek yenilikler eklemek ve bu ekolü devam ettirmek amacındaydılar. Bu yenilikler, ellere ve hatta kollara daha fazla rahatlık vermek ve parmakları çok fazla kaldırmamak olabilir. Bir başka grup öğretmen, Anatomik-Fizyolojik Ekol'ün fikirlerinden etkilenmişti; ağırlık ve rahatlama sorunları üstünde fikir yürütüyor ve çalışmalar yapıyorlardı. En doğal ve doğru hareket biçimlerini arıyorlar, bunu elde etmek için kolun hangi kısımlarını ve hangi kas gruplarını kullanmaları gerektiğini inceliyorlardı. Dönemin en ileri müzisyenleri ise, pişanist problemlerinin çözümlerini farklı bir boyutta arıyorlardı: "Akıl ve psikoloji". Onlara göre "dış" teknik çalışma "iç" teknik çalışmaya dönüşmeliydi. Pişano çalma ve eğitim ekollerinden üçüncüsü olan bu ekole Psiko - Teknik Ekol adı verilmiştir.

Beynin, teknik gelişim için önemli olduğu düşüncesi, şüphesiz, yeni değildir. Ancak, ilk kez bu fikirler pişano çalma konusundaki teorik çalışmalarda daha fazla yer almışlardır. Ferruccio Busoni, Grigori Kogan, Grigori Prokofiev, Leopold Godowsky, Artur Schnabel ve Walter Gieseking gibi 20. yy.'ın önemli pişanist – eğitimci ve teorisyenleri, pişano tekniğini yeni bir temele oturtmak için diğer ekolleri eleştirmişlerdir. Eğer, eski ekoller kendilerini *ne yapmak* ve *nasil yapmak* üzerinde yoğunlaştırdıysa, bu yeni ekolde de *nasil düşünmek* ve çalışma ve çalma işlemlerini *nasil organize etmek* gerektiğı düşüncesi ön plana çıkmıştır.

Psiko – Teknik Ekol'ü savunanlar, mekanik alıştırmaların gerçekçi olmadığını ve geçerliliğini yitirdiğini düşünmekteydiler. Bu düşüncenin temel dayanağı, kas – iskelet ve sinir sistemlerinin çalışma prensiplerinin artık daha gerçekçi olarak ortaya konabilmiş kurallarına dayanmaktadır. Kasların kompleks ve düzgün hareketleri, kasılmaları, gevşemeleri, çalan organların birbirleriyle olan ilişkileri, bilincin doğrudan dahil olmadığı süreçler içerisinde gerçekleşir. Buna rağmen insanın motor aktivitesi, hatasız ve oldukça güvenilir olarak yerine getirilir. Hazırlık devresinde bu aktivitelere bilincin belirli oranlarda

katılması gerekebilir de, performans sırasında bu katılım istenmez ve motor aktiviteye zarar verebilir. Bununla beraber bu oluşumu kişiler, dolaylı olarak, motor aktivitenin *amacı* üzerine konsantre olarak etkileyebilir, düzenleyebilir ve geliştirebilirler. Bu yöntemle bilinç, bilinçaltını etkileyebilir.

Alıştırma yapmak psiko-fizyolojik bir işlemdir. Başarılı alıştırma, müziksel amaca uygun zihinsel algının açık olmasına, dikkati yoğunlaştırmaya ve bu amaca yönelik olarak enerjiyi yönlendirmeye bağlıdır.

Psiko-Teknik Ekol'ün temsilcileri, çalınacak eserin müzikal içeriğini parmak süratinden çok daha önemli görmüşlerdir. Busoni, piyanistin müzikal problemlerinin teknik problemlerinden daha önemli olduğunu söylemiş, bir piyanistin, müzikal anlamını tam olarak kavramadan klavyeye dokunmaması gerektiğini savunmuştur. Ona göre klavyeye dokunulduğu zaman müzikal anlam dağılabilmektedir. Piyanodan uzak zihinsel çalışma yapmak hazırlık aşamasının önemli bir parçasıdır.

Bu yeni ekol, piyanistin tüm çalma organlarının, vücudun tamamından parmak uçlarına kadar, serbest ve tüm kullanımını savunmaktadır. Bu, evrensel ve gerçek anlamda *doğal* bir koordinasyon tekniğidir. Ağırlığın, kas enerjisinin sayısız farklı kombinasyonu ile kullanımı mümkündür. Bir piyanist, kendi müzikal amacına ve teknik kolaylığa uygun kombinasyonları bulmalı ve problemlerini çözmelidir.

Daha önceden inanıldığı gibi anatomik farklılıklar çalgı çalmada çok önemli bir rol oynamamaktadır. Farklı tarz ellere sahip pek çok ünlü virtüöz vardır. Normal kas-kemik yapısına sahip her vücut, yüksek teknik düzeye ulaşabilir; bu da, o ellerin ardındaki merkezi sinir sisteminin sayesinde olur.

Büyük piyanistleri dinlemek, öğrencilerin sadece müzisyenliklerini geliştirmez, aynı zamanda motor kapasitelerini de yükseltir. Öğrencinin teknik olarak zorlandığı bir bölümü öğretmenin çalarak göstermesinden sonra daha rahat yapabilmesi, müziksel imgenin daha açık ve canlı olarak anlaşılmasındandır.

Grigori Kogan (1958:17)'a göre başarılı piyano çalışmasının üç temel şartı vardır:

- 1) Eseri içsel olarak gerek tüm anlamıyla, gerek detaylarıyla duyabilmek,
- 2) Müzikal imgeyi ortaya çıkartmak için en tutkulu ve ısrarcı isteğe sahip olmak,
- 3) Gerek günlük çalışmaya, gerek sahnede yaptığı işe tamamen konsantre olabilmek.

Bu ekolün savunucuları, daha önce yaşamış olan büyük piyanist ve eğitimcilerin, olgunluk dönemlerinde öğütlediklerinden de esinlenmişlerdir. Franz Liszt'in gençliğinde, öğrencilerine, dört parmaklarını klavyeye yapışık tutarak beşinci parmağı kuvvetle tuşa bastırıldığı bir alıştırma yaptırmasını örnek göstermişlerdir. Burada genç Liszt, Parmak Ekolü'nün salt parmak gelişimine dayalı düşüncesini benimsemektedir. Öğrencilerinin sıkılmalarını önlemek için alıştırma yaparken aynı zamanda bir şeyler okumalarını öneren Liszt, olgunluk döneminde ise, teknik problemlerden çok az bahsetmiştir. Weimar'dan gelen ve piyano tekniği ile ilgili bazı sırlar öğrenmek isteyen öğrencileri hayal kırıklığına uğrattığı bilinmektedir. Onlara, tekniklerini ilhamlarından kendilerinin yaratmalarını ve mekaniğe bel bağlamamalarını öğütlemiştir.

Psiko-Teknik Ekol, her ne kadar piyano eğitiminin objektif bilimsel verilere dayanması gerektiği fikrini savunsa da, pedagojik olarak öğretmenin öğrenci üzerinde oynadığı büyük role de önem vermiştir. Piyano eğitimi, bilimsel temellere dayandırılrsa da sonuçta uğraşılan, bir sanat olduğu için, öğretmenin bilgisi, tecrübesi ve yeteneği en yüksek öneme sahiptir. Bu ekolün temsilcilerinin, teknik hakkında çok az konuşmaları da şaşırtıcı görülmemelidir. Bütün dikkatlerini öğrencinin mekanik gelişimi yerine müziksel gelişimine vermişlerdir. Sanatsal düşüncelerini piyanoda çalarak göstermişler, bu şekilde öğrencilerini esinlemeye çalışmışlardır.

Diğer tüm ekollerde olduğu gibi, bu ekolün de sonradan eleştirildiği konular bulunmaktadır:

“Psiko-Teknik Ekol'ün, piyano tekniği gelişimine ilişkin bazı açıklamaları, birtakım yanlış anlamalara da neden olmuştur. Bilimsel olarak kanıtlanmış ve

sadece piyano tekniğinin psikolojik yanı göz önüne alınmış bir teknik geliştirme yöntemi yoktur. Bu yaklaşımla, doğru yoldan çıkılabilir.

Sorunların sadece müziksel olduğunu düşünmek ve teknik olmadıklarını söylemek doğru değildir. Her piyano öğretmeni, çok yetenekli öğrencilerinin bile, el yeterliliklerinin gelişiminde, sıklıkla, hiç de küçük olmayan teknik sorunlarla karşılaştıklarını bilir” (Kochevitsky 1967:18).

KAYNAKÇA

- BÖHMOVA, Zdenka. (1973). **Kapitoly z Dejin Klavirnich Skol**. Prag: Editio Supraphon.
- DOLGE, Alfred. (1972). **Pianos and Their Makers**. New York: Dover Pub.
- EHRlich, Cyril. (1990). **The Piano – A History**. New York: Oxford University Press.
- FRISKIN, James. (1973). **Music For The Piano**. New York: Dover Publications Inc.
- GILLESPIE, John. (1972). **Five Centuries of Keyboard Music**. New York: Dover Publications Inc.
- GÜLTEK, Buğra. (2004). *Piyano Eğitiminde Varolan Eğitim Ekollerinin Felsefeleri ve Günümüz Çalışmalarında Kullanılabilirlikleri Hakkında Öğretim Elemanlarının Görüşleri (G.Ü.G.E.F. Örneği)*, Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi.
- GÜLTEK, Buğra. (2007). **Piyano: Bir Çalgının Biyografisi**. Ankara: Epilog Yayıncılık
- HILDEBRANDT, Dieter. (1988). **Pianoforte. A Social History of the Piano**. Londra: Hutchinson.
- KOCHEVITSKY, George. (1967). **The Art of Piano Playing – A Scientific Approach**. Miami: Summy-Birchard Inc.
- LOESSER, Arthur. (1990). **Men, Women and Pianos – A Social History**. New York: Dover Pub.
- PAMİR, Leyla. (tarihsiz). **Çağdaş Piyano Eğitimi**. İstanbul: Beyaz Köşk Müzik Yayınları.
- PARAKİLAS, James. (2001). **Piano Roles**. New Haven: Yale University Press.
- PRUNER, Jaroslav. (1999). **Klavir, Historie, Psychologie, Diskografie**. Prag: Montanex.
- ROWLAND, David. (1993). **A History of Pianoforte Pedalling**. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHONBERG, Harold C. (1987). **The Great Pianists**. New York: Simon&Schuster Inc.
- SCHONBERG, Harold C. (1997). **The Lives of the Great Composers**. New York: W&W Norton & Company
- SYKORA, V.J. (1973). **Dejiny Klavirniho Umeni**. Prag: Panton Nak.
- VLASAKOVA, Alena. (1992). **Klavirni Pedagogika I**. Prag: Akademie Muzickych Umeni.
- WOLFF, Konrad. (1990). **Masters of the Keyboard**. Bloomington, Indiana University Press.

