

**KLAVYELİ ÇALGILARDA
PARMAK NUMARALARI**

Yüksek Lisans Tezi

Yıldız Çiçek SİVRİ

Eskişehir, 2019

KLAVYELİ ÇALGILARDA PARMAK NUMARALARI

Yıldız Çiçek SİVRİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Burak BASMACIOĞLU

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran, 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Yıldız ÇİÇEK SİVRİ'nin “**Klavyeli Çalgılarda Parmak Numaraları**” başlıklı tezi **28 Haziran 2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Burak BASMACIOĞLU

Üye : Prof. Oytun EREN

Üye : Prof. Demet AKKILIÇ

Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

KLAVYELİ ÇALGILARDA PARMAN NUMARALARI

Yıldız Çiçek SİVRİ

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2019

Danışman: Doç. Burak BASMACIOĞLU

Bu çalışmada, klavyeli çalgıların gelişimiyle beraber değişime uğrayan parmak numarası kullanımının ve geçirdiği evrimsel süreçlerin inceleme yapılarak eser yorumu içindeki önemi anlatılmıştır. Tarih boyunca tartışılan ve değişkenlik gösteren bir alan olarak ortaya çıkan parmak numaraları, sadece tekniği değil, artikülasyon ve cümlelemeyi de doğrudan etkileyen bir unsur olduğundan, çalışma boyunca parmak numaralarının hem teknik hem de müzikal açıdan öneminin anlatılması esas alınmıştır. İki bölümden oluşan tezin ilk bölümünde klavyeli çalgılar anlatılırken ikinci bölümünde parmak numaralarının tarihsel süreçlerine farklı ekoller ve besteciler doğrultusunda değinilmiştir. Eserlerin, yazıldıkları dönemle örtüşen bir şekilde icra edilebilmesi adına bu çalışmada, non-legato çalış üslubundan legato çalış anlayışına kadar süregelen tüm farklı parmak numarası yaklaşımlarına yer verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Klavyeli Çalgılar, Parmak Numaraları, Klavye, Parmak, Numara.

ABSTRACT

FINGERING ON KEYBOARD INSTRUMENTS

Yıldız Çiçek SİVRİ

Department of Music

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, Jun 2019

Supervisor: Assoc. Prof. Burak BASMACIOĞLU

In this study, the use of fingering which have changed with the development of keyboard instruments and their evolutionary processes are examined and their importance in the interpretation of the work is explained. Since fingering, which have been discussed throughout history as a variable field, affects not only the technique but also articulation and phrasing, the importance of fingering in both technical and musical terms is taken as a basis. This study consists of two chapters. In the first chapter, the keyboard instruments are explained and in the second part, the historical processes of fingerings are mentioned in the direction of different schools and composers. In this study, in order to perform the works in a way that coincides with the period they were written in, all the different fingering approaches from the non-legato to the legato style are given.

Keywords: Keyboard Instruments, Fingering, Keyboard, Finger, Number.

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu çalışma, yüksek lisansla birlikte danışmanım olan ve tez, piyano ve klavsen çalışmalarını yürüttüğüm Doç. Burak Basmacıoğlu ile hem lisansta hem yüksek lisansta yapmış olduğumuz eski müzik çalışmalarının ve fikir paylaşımlarının bir sonucu olarak doğmuştur. Gerek piyanodan önceki klavyeli çalgılarda, gerekse piyanoda, özellikle eski müzik icrasında büyük katkı sağlayan parmak numaralarıyla ilgili bir çalışma olabilmesi esas alınmıştır.

Piyano eğitimim boyunca yanımda olup emeklerini esirgemeyen tüm hocalarıma, danışmanım Doç. Burak Basmacıoğlu'na ve son olarak maddi ve manevi her türlü destekleri için aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yıldız Çiçek SİVRİ

28/06/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Yıldız Çiçek SİVRİ

28/06/2019

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “scientific plagiarism detection program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Yıldız Çiçek Sivri

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES	vii
İÇİNDEKİLER	viii
TABLolar DİZİNİ	x
ŞEKİLLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
1. KLAVYELİ ÇALGILAR	3
1.1. Org	4
1.2. Klavikord	4
1.3. Klavsen	6
1.4. Piyano	7
İKİNCİ BÖLÜM	
2. PARMAK NUMARALARININ TARİHSEL SÜREÇLERİ	9
2.1. 1750 Öncesi Kaynaklar	10
2.1.1. Alman kaynaklar	12
2.1.2. İtalyan kaynaklar	17

2.1.3. İspanyol kaynaklar	21
2.1.4. İngiliz kaynaklar	25
2.1.5. Fransız kaynaklar	27
2.1.3. Değerlendirme	32
2.2. 1750 Sonrası	35
 SONUÇ	 42
 KAYNAKÇA	 44
 ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 2.1. Buchner, “Fundament Buch”, gamlar için parmak numaraları.....	13
Tablo 2.2. Ammerbach’ın gamlar için vermiş olduğu parmak numaraları.....	15
Tablo 2.3. Diruta, “Il Transilvano”, gamlar için verilmiş parmak numaraları.....	19
Tablo 2.4. Banchieri, “Conclusioni nel suono dell'organo” ve “L'organo suonario”, gamlar için verilmiş parmak numaraları.....	19
Tablo 2.5. Bermudo’nun gamlar için verdiği parmak numaraları.....	22
Tablo 2.6. Henestrosa’nın gamlar için verdiği parmak numaraları.....	23
Tablo 2.7. Santa María, “Art of Playing Fantasia”, gamlar için verdiği parmak numaraları.....	23
Tablo 2.8. Hernando de Cabezón’un gamlar için verdiği parmak numaraları.....	24
Tablo 2.9. Arauxo’nun gamlar için verdiği parmak numaraları.....	25
Tablo 2.10. İngilizlerin gamlarda kullandıkları parmak numaraları.....	26
Tablo 2.11. Nivers’in gamlar için kullandığı parmak numaraları.....	28
Tablo 2.12. Tarih boyunca parmak numaralarına verilen rakamlar.....	35

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1. A. Scarlatti, “Toccata Primo”.....	9
Şekil 2.2. Buchner, “Fundament Buch”, hızlı pasajlar için verdiği kuralların bazıları..	13
Şekil 2.3. Buchner, “Quem terra pontus”, ölçü 15-19.....	14
Şekil 2.4. Buchner, “Quem terra pontus”, 5. ve 6. ölçü.....	14
Şekil 2.5. Buchner, “Quem terra pontus”.....	14
Şekil 2.6. Ammerbach, egzersiz (1583).....	16
Şekil 2.7. Ammerbach, diziler (1571, 1583).....	16
Şekil 2.8. Ammerbach, egzersiz (1583).....	16
Şekil 2.9. Erbach, “Ricercar”, 2 ve 3. ölçü (sağ el), 6 ve 7. ölçü (sol el).....	17
Şekil 2.10. Erbach, “Ricercar”, 13 ve 14. ölçü.....	17
Şekil 2.11. Erbach, “Ricercar”, 19, 20, 21. ölçü.....	17
Şekil 2.12. a) Anon, egzersiz (Wegweiser).....	20
b) A. Scarlatti, “Toccata Prima”, 135’ten 138. ölçüye.....	20
c) Hattung, “Fantasien zwischen die Syllaben zu gebrauchen”, başlangıcı.....	20
Şekil 2.13. a) Gibbons, “Fantasia”, son 6 ölçü.....	20
b) Dandrieu, “Gavotte” Re Majör, 3,4 ve 5. ölçü.....	20
c) F. Couperin, “Les ondes”, 4. beyit 1. ölçü, sağ el.....	21
d) C. P. E. Bach, “Versuch”, tab 3, figür 6.....	21
Şekil 2.14. a) Erbach, “Ricercar”, 15. ölçüden 18. ölçüye.....	21

b) J. S. Bach, “Fughetta”, BWV 870a.ii, 30. ölçüden 33. ölçüye, sağ el.....	21
c) C. P. E. Bach, “Versuch”, tab 2, figür 66.....	21
Şekil 2.15. Gibbons, “The King’s Juell”, ölçü 33-6.....	26
Şekil 2.16. Bull, “Prelude”, ölçü 4-5.....	26
Şekil 2.17. Gibbons, “Preludium” (cf, MB xx, 2), ölçü 27-31.....	26
Şekil 2.18. Anon., “An easy one for a beginner” (GB-Lbl 36661), ölçü 4-5.....	27
Şekil 2.19. Bull, “Miserere”, ölçü 12-13.....	27
Şekil 2.20. Hartung, “Minuet”, ölçü 1-2.....	27
Şekil 2.21. D. Scarlatti, “Sonata” KK.96, ölçü 140.....	27
Şekil 2.22. Rameau (1724), “Expression de agréments”, alıntılar.....	28
Şekil 2.23. Raison, “Demonstration des cadences”, alıntılar.....	28
Şekil 2.24. Nivers, 1665, nota bağlantıları örnekleri.....	29
Şekil 2.25. Nivers, 1665 yayımının önsözünde inici gamlar için verilen parmak numaraları.....	29
Şekil 2.26. Saint-Lambert, “Gavotte”, ölçü 6-8.....	29
Şekil 2.27. Dandrieu, “Rondeau”, Do Majör, ölçü 14-16.....	30
Şekil 2.28. Saint-Lambert, bağlı arpejler.....	30
Şekil 2.29. Dandrieu, “Gavotte tendre”, Do Majör, ölçü 3-4.....	30
Şekil 2.30. F. Couperin, “Première prélude”, başlangıcı.....	30
Şekil 2.31. F. Couperin, “progrès d’octaves”.....	31
Şekil 2.32. F. Couperin, “progrès de tierces; progrès de quarts”.....	31
Şekil 2.33. Rameau, 5 parmak egzersizi.....	31

Şekil 2.34. C.P.E. Bach, “Versuch”, tab.1, fig.18.....	32
Şekil 2.35. C.P.E. Bach, La Majör gam sol el için parmak numaraları.....,,,	32
Şekil 2.36. C.P.E. Bach, “Versuch”, tab.2, figs.54d ve 55l.....	33
Şekil 2.37. a) Hartung, “Menuet”.....	33
b) Zipoli ve Anon., “Minuet”.....	33
Şekil 2.38. Della Ciaia, “Toccata” (1727, s.15).....	34
Şekil 2.39. Handel, “Ciacona”, var.11.....	34
Şekil 2.40. Zipoli ve Anon., “Minuet”.....	34
Şekil 2.41. F. Couperin, “Le moucheron”.....	34
Şekil 2.42. Handel, “Ciacona”, var.13.....	34
Şekil 2.43. Rameau, “Les tourbillons” (1724).....	34
Şekil 2.44. Marpung’un rahat bulduğu parmak numaraları.....	36
Şekil 2.45. C.P.E. Bach, La Majör gam için parmak numarası alternatifleri.....	38
Şekil 2.46. Czerny’nin 3’lü aralıklar için verdiği parmak numaraları.....	40
Şekil 2.47. Chopin, op.10 no.2 “Etüt”.....	41

GİRİŞ

Klavyeli algılar tarihinde eserler yorumlanırken hangi parmağın kullanılması gerektiğı her zaman tartışılan önemli konulardan biri olmuş, 1500’lü yıllardan itibaren bu konu üzerine onlarca metot ve kitap yazılmıştır. Parmakların, iyi ve kötü olmak üzere ayrıştırılarak kategorize edildiğı ilk metotlardan itibaren parmak kullanımı, eserlerin içeriklerine göre değışime uğramış ve içinde bulundukları zamanın parametrelerine uyum sağlayarak yeniden yapılandırılmıştır. Çalgı ve stile göre farklılıklar gösteren parmak kullanımı, özellikle 16. yüzyıldan itibaren belli kurallara oturtulmaya çalışılmış ve ileriki zamanlarda klavyeli çalgıların gelişmesi ve repertuvarın teknik açıdan ulaştığı zorluk nedeniyle, sistematığı olan ciddi bir disipline dönüşmüştür. Bütün parmakların eşit ölçüde bağımsız ve güçlü olmasını amaçlayan bu disiplinde pek çok egzersiz ve çalışma üretilirken, modern piyanonun sağladığı yüksek hacimli ses, klavye tekniğini geliştirmeye yönelik yeni fikirlere ilham kaynağı olmuştur. Bunun yanı sıra, parmaklar arasındaki anatomik farklılıkların keşfiyle, her bir parmağın farklı ses çıkarabilme özelliğinin bilincine varılması da romantik tekniğin gelişmesine yol açmış ve klasik tekniğin parmak numaralarıyla ilgili değer yargılarını bir hayli sarsmıştır. Bu sarsıcı etkinin en önemli mimarı olan Frederic Chopin, eserlerini, kendisiyle beraber ortaya çıkan romantik tekniğin parametrelerine göre oluşturmuş ve her bir parmağın kendine özgü tınları üzerinden yola çıkarak, bambaşka bir parmak sistemi ortaya koymuştur.

Çalgı tekniğinde büyük rolü olan parmak numaralarının müzikte cümlelemeyi, ritmi, stili ve tekniğı, dolayısıyla ortaya çıkan tınıyı değıştirdiğı görölmektedir. Klavyeli algıların gelişmesi ve tarih boyunca dönemlerin getirdiğı stil farklılıkları ile parmak numaraları da değışiklik göstermiştir. Sadece çalgıdan çalgıya, dönemden döneme, ülkeden ülkeye değıl, aynı çağda yaşamış olsalar bile, besteciden besteciye de parmak numaralarının değışkenlik gösterdiği görölmüştür. İlerleyen yüzyıllarda bestecilerin yazdıklarına ek olarak, pek çok nota yayımcısının eserlere parmak numaraları eklediğı ve müzisyenlerin gerek urtext yayımlardaki orijinal parmaklarını, gerek editörlerin önerilerini, gerekse kendi numaralarını kullandıkları görölmektedir. Parmak numaraları tekniğin ayrılmaz bir parçasıdır; doğru belirlenmediğı takdirde pek çok teknik sorunu beraberinde getirmekte ve potansiyelin altında bir performans göstermeye sebep olmaktadır.

Bir notaya getirilebilecek parmaklar için pek çok olasılık olabilir. En iyi parmak numarası çözümleri fiziksel ve müzikal kontekste bakılarak bulunabilir. Avuç içi, bilek, önkol ve dirsek, fiziksel kontekste örnek olarak verilebilir ve parmak hareketleri doğrultusunda yönetilir. Parmak numaraları, sadece fiziksel ve teknik kolaylıklar sağlamakla kalmaz, müzikal kontekst bağlamında müziğin cümle yapısına ışık tutarak daha iyi anlaşılmasını da sağlar. Örneğin, Barok Dönem’de yazılmış bir eserdeki parmak numaraları; artikülasyon, bağlar, cümleleme gibi unsurlarla ilgili önemli bilgiler de verir. Bu da eser yapılarının daha iyi anlaşılmasına ve haklarında fikir edinilebilmesine olanak sağlayarak, müzisyenlere, dönemlerin stillerini doğru icra etme şansı verir. Her ne kadar bu durum müzisyenler için tercih meselesi haline gelmiş ve tartışılan bir konu olsa da, eski kaynakların ve eski parmak numaralarının müzisyenler için önemli bir bilgi kaynağı olduğu gerçeği yadsınamaz. Sadece kolay ve hızlı çalabilmeyi amaçlayarak seçilen parmak numaraları, bestecinin asıl istediğini göz ardı etmeye sebep olabilir. Dolayısıyla, klavyeli çalgıları çalan herkes için bu konu büyük önem arz etmektedir.

Bu çalışmanın yapılmasında amaç, teknik düzeyi ne olursa olsun, klavyeli çalgıları çalan her müzisyen, eğitimci ve öğrenciye, özellikle de piyanistlere, parmak numaraları ve tarihsel süreçleri hakkında bilgi edinebilecekleri bir kaynak sunabilmek ve müzikalite açısından parmak numaralarının önemine dikkat çekmektir. Yapılan literatür taramalarında, Türkiye’de bu konu hakkında şu ana kadar yapılmış herhangi bir araştırmaya rastlanmamıştır. Ayrıca konuya ait başvuru kaynaklarının yabancı dillerde de çok az sayıda olduğu görülmektedir. Hem konunun önemini, hem de Türkçe kaynak yetersizliğini göz önünde bulundurduğumuzda, konuyla ilgili çalışmaya ciddi anlamda gereksinim duyulmakta olduğu görülmektedir.

Tüm bu bağlamlar ele alındığında, bu çalışmada, klavyeli çalgılarda parmak numarası kullanımının ve geçirdiği evrimsel süreçlerin incelemesi ve analizi yapılarak eser yorumu içindeki önemi anlatılmaktadır. Tez iki bölümden oluşmakta olup, ilk bölümde klavyeli çalgılar anlatılırken ikinci bölümde parmak numaralarının tarihsel süreçlerine farklı ekoller ve besteciler doğrultusunda değinilmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KLAVYELİ ÇALGILAR

Klavyeli çalgılarda parmak numaralarının tarihini incelemek ve gelişim süreçlerini gözlemleyebilmek için çalgıların tanınması gerekmektedir. Bu çalgıların ve ilk piyano örneklerinin yapıları modern piyanodan çok farklı olduğundan çalma teknikleri de büyük farklılıklar göstermiştir. Gerek o dönemin müzik stili ve cümle yapısı, gerekse çalgılardaki teknik farklılıklar, parmak numaralarının kullanımının geç tekniklerden farklı olmasını sağlamıştır. Çalgıların gösterdiği farklılıklara örnek olarak tekrarlanan notalarda kullanılan parmakların çalgıdan çalgıya nasıl farklılık gösterdiği verilebilir. Modern piyanoda legato çalmanın en iyi yolu aynı parmağı kullanmaktan geçerken, staccato çalmak için parmakları değiştirmek gerekir. Ancak org ve klavsende bunun tam tersi olmaktadır. Bu çalgılarda legato çalmanın yolu parmakları değiştirmekten geçer (Veroli, 2016, s. 67). Çünkü ilk parmak tuştan kalkarken ikincisi tuşa tekrar basabilmektedir. Non-legato çalabilmek içinse aynı parmağı kullanmak gerekmektedir. Bunun sebebi de tekrar basmadan önce biraz zaman geçiyor olmasıdır.

Piyano, Klasik Dönem'in ardından hızla yaygınlaşmıştır ve doğal olarak çalma tekniğindeki birçok yenilik piyano üzerinde gerçekleşmiştir. Ancak parmak tekniğinin gelişimini daha iyi anlamak açısından ailenin önceki önemli üyeleri olan org, klavikord ve klavsenin de incelenmesi ve bu çalgıların tarihi gelişiminin gözden geçirilmesi faydalı olacaktır.

Timpanon ve psalterion adlı çalgılar 12. yüzyılda Asya'dan Avrupa'ya gelmişlerdir. Söz konusu çalgılar 15. yüzyıla doğru geliştirilmiş ve bu çalgılara bir mekanizma eklenmiştir. Bu mekanizma sayesinde elle dokunularak çalınan tellerden, klavye aracılığıyla ses elde edilebilmiştir. Bu şekilde gelişen timpanonun yeni adı klavikord, psalterionunki ise klavsenin bir türü olan epinet olmuştur. 15. yüzyıldan önce klavyenin ilkel örnekleri orgda görülmüş, o çağa kadar orgun tekeline olmuştur (Say, 2005, Cilt 3, s.54).

1.1. Org

Org tüm çalgıların en karmaşıık olanıdır. Orgun mekanizması konsol, klavyeler, ses seçimini sağlayan düğme veya kollar, klavye ve boru takımlarının uyumlu çalışmasını sağlayan arabirimler, hava odacıkları ve basınçlı hava üreten bir sistemden oluşur. Bir orgda eller için çeşitli sayılarda klavye ve büyüklüğine bağlı olarak ayaklarla kullanılan bir pedal klavyesi de bulunabilir.

Diğer klavyeli çalgıların aksine orgda, ses tellerden üretilmez, bunun yerine üflemeli algılardakine benzer bir teknik kullanılır. Ses, havanın körükle verilerek tahta ve metal borulardan geçmesi ve hava sütunlarını titretmesiyle ortaya çıkar. Eskiden bu hava, insan gücüyle verilirken, zamanla elektrik motorunun bulunmasıyla insan gücü olmadan alınabilir olmuştur. ıkan sesler tuşlar basılı tutulduğu sürece uzar, tuşa basma şiddeti sesin gürlüğünü etkilemez; ses gürlüğü boruların yapısına ve hava basıncına bağlıdır.

Yukarıda kısaca değinilen özelliklerinden anlaşıldığı üzere orgun mekanizması da, bu çalgı ile yapılan müzik de piyanodan oldukça farklıdır. Org sadece parmakların değil, ayakların da kullanıldığı ve ellerle çok sayıda düğmenin kontrol edildiği bir klavyeli çalgıdır. Sesleri uzar, ses karakterleri çok farklıdır ve nefesli bir çalgıdır ancak en eski klavyeli çalgı olması sebebiyle parmak numaraları ve parmak tekniğiyle ilgili ilk çalışmalar org üzerinde yapılmış, ilk metotlar org için yazılmıştır. Yani eski dönemin klavyeli çalgı tekniğinin temelleri orgla atılmış ve bu gelenek diğer çalgılara da yansiyarak devam etmiştir. Eski dönemdeki org ekollerinin ve çok sayıdaki ünlü orgcunun klavyeli çalgı tekniğine katkısı çok büyüktür. Bu sebeple eski dönemde org için üretilmiş metotları ve tezleri incelemek, dönemin parmak numaralarını ve tekniğini anlamaya ışık tutacaktır.

1.2. Klavikord

Bilinen en eski telli-klavyeli çalgı olan, 14. yüzyıl başlarında monokordun gelişmesiyle oluşan klavikord, mekanizması ile modern piyanodan oldukça farklıdır ancak bir diğer yandan da mekanizması sebebiyle piyanonun asıl atası olan çalgıdır. Genellikle dikdörtgen biçiminde, birbirlerinden uzunluk ya da kısalık olarak farklı olmayan metal telleri ve onların sağladığı ses sayısı kadar tuşu olan klavyeli bir çalgıdır.

Kasasının sağındaki akort çivilerinden başlayan teller, ses tahtası üzerine oturtulmuş bir ya da daha fazla köprü üzerinden geçerek soldaki kavrama pimlerine bağlanır ve tıpkı diğer klavyeli çalgılarda olduğu gibi sesler, sağa gittikçe tizleşir, sola gittikçe pesleşir. Klavsene benzeyen ancak mekanizması klavsen gibi çekmeli olmayan, piyano gibi vurmali olan klavikordda, tuşa basıldığında tele vuran mızrap (pirinç çubuk), teli titreştirerek ses çıkmasını sağlar. Ses genişliği 3.5 ile 5 oktav arasındadır. Boyutları piyano ve klavsene oranla çok daha küçüktür ve üretimi oldukça ekonomiktir.

İlk örnekleri 15. yüzyılda üretilmiş olan klavikordda, bir telden, uzunluğuna bağlı olarak ve farklı noktalardan teli susturarak, 2, 3, 4 ses elde edilebilmiştir. Teli susturmalı bu süreçte klavikorda bağlı çalma manasına gelen gebungen denmiştir. 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başında oldukça geliştirilmiş olan klavikord döneminin en popüler çalgısı olmuştur. Pianofortenin icadından sonra bile, ifadeli sesi, ekonomikliği ve portatifliği sayesinde popülerliğini korumuştur. Fiyatının ucuz oluşundan ötürü döneminde “fakirin klavyesi” olarak adlandırılmıştır.

Sesin tanjant yardımıyla titreştirilerek elde edildiği bir sistemi olan klavikordda, klavsenin aksine nüans yapılabilir. Diğer bir ifadeyle, çalan kişinin dokunuş hassasiyetini yansıtabilmekte, crescendo ve diminuendo yapabilmeyi mümkün kılmaktadır. Hatta bu çalgıda bebung (klavikordda yapılan vibratoya verilen ad) denilen bir etki yaratmak bile mümkün olmuştur. Bu olanaklarıyla onu diğer klavyeli çalgılardan ayıran özelliği, ifadeli çalabilmeyi mümkün kılması, olumsuz yanı ise sesinin çok yetersiz çıkıyor olmasıdır. Bunun sebebi, telin metal çubukla (tanjant) köprü arasında kalan sağdaki (uzun) bölümü titreşirken; soldaki (kısa) bölümün sesinin, tele bastırılan keçeler yardımıyla susturulmasıdır. Ayrıca tanjant, telle kontak halinde kaldığından, telin titreşimini de önleyerek, çalgının sesinin zayıf çıkmasına neden olmuştur. Bu bakımdan klavikordun sesi piyano kadar güçlü değildir. Oda müziğiyle birlikte çalındığında sesini duymak pek mümkün olmaz. Solo çalındığındaysa ancak küçük bir odanın içerisinde duyulabilecek kadar sese sahiptir. Klavikordun aksine piyanoda tellere tanjant yerine küçük çekiçler vurduğundan ve telin tümünü titreştirdiğinden, daha güçlü bir ses çıkmaktadır.

18. yüzyılda özellikle Almanya’da yaygınlaşan klavikordu J.S. Bach ve W.A. Mozart gibi besteciler zaman zaman öteki çalgılara yeğlemişlerdir. Adı geçen besteciler, klavikord için yazdıkları parçalarla çalgının solo müzik alanında önem kazanmasını

sağlamışlardır. Öte yandan C. P. E. Bach, “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*” (Klavye çalma sanatı üzerine deneme) adlı tezinde klavikorda yer vermiştir. L. van Beethoven da duygulu ses tonları ve anlatım gücü açısından klavikordu klavyeli çalgıların en güçlüsü saymıştır.

1.3. Klavsen

Klavsen, santurun mekanikleşmiş hali de denilebilecek, kanat şekilli bir çalgıdır. Her tuşun çalıştırdığı bir mekanizma vardır ve bu mekanizmanın ucunda duran mızrapların telleri çekmesiyle ses elde edilir. Elde edilen ses oldukça mekaniktir. Mızrapların teli her defasında aynı kuvvetle çekmesi sebebiyle tüm sesler aynı şiddette duyulur. Bu çalgıya dair en eski bilgi, clavicembalum adıyla anıldığı 1397 tarihli bir yazıya dayanır. İlk önemli klavsen yapımcılarına ev sahipliği yapan ülke ise İtalya’dır.

Klavsenle aynı sınıfa giren, daha küçük boyutlu ve mızraplı çalgılar da vardır: Virginal ve spinet. Virginalde tek bir klavye ve her tuş için yalnızca tek bir tel vardır. Virginali klavikordla benzer fakat klavsenle farklı kılan özellikler ise, ses tahtasının dikdörtgen şeklinde olması, iki köprüsü olması ve aynı zamanda tellerinin klavyeye paralel olmasıdır. Virginal isminin o dönemde genç kadınların sıklıkla çalmasından ötürü bu şekilde isimlendirildiği yaygın olarak kabul edilen bir görüştür. Çalgının tarihi ve repertuarı açısından en büyük önemi taşıyan çalışmalar 17. yüzyıldaki virginalistlerin eserleridir. Bu eserlerin toplamalarından oluşan kitapların bazıları; “*Fitzwilliam Virginal Book*” (Fitzwilliam Virginal Kitabı), “*My Ladye Nevill’s Book*” (Ladye Nevill Kitabı) ve “*Benjamin Cossyns Virginal Book*” (Benjamin Cossyns Virginal Kitabı)dır.

Spinette de her tuş için tek tel vardır ve genellikle tek klavyelidir. Virginalden farkı, ses tahtasının kanat şeklinde olmasıdır. Teller, çoğunlukla klavyeye çapraz durmaktadır. Spinetein ağırlıklı olarak kullanıldığı ülke Fransa, virginalin ise İngiltere’dir.

Zamanla, klavsenin küçük formları olan virginal ve spinetein sesleri az kaldığı için daha yüksek ses ihtiyacı doğmuştur. Bu durum spinetein kanat şekilli daha geniş yapılara dönüşmesini sağlamış ve klavsen oluşmuştur. Virginal ve spinetein aksine,

klavsende birden fazla klavye ve dolayısıyla her bir ses için birden fazla tel bulunabilir. Nadiren de olsa üç ve dört klavyeli klavsenler de görülebilir. Ses tahtasının genişlemesiyle daha uzun tellere sahip olan klavsenle, daha fazla ses elde edilmiştir. Başlarda fazla mekanik duyulan ve kulak tırmalayan ses renginden kurtulabilmek için farklı düzeneklerin kullanıldığı çalgılar üretilmiştir. 15. yüzyılda, yeni düzenekler eklenen çalgı büyük miktarda iyileşme göstermiştir. Takip eden yüzyıllarda daha da geliştirilmiş ve tel sayıları artırılmıştır.

Klavsen, 17. yüzyılda Avrupa'nın en popüler çalgısı olmuştur. Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), Louis Couperin (1626-1661), Jean-Philippe Rameau (1683-1764) ve François Couperin (1668-1733) gibi besteciler Fransız Klavsen Okulu'nu oluşturmuşlardır. Klavsen, dönemiyle, yani Barok Dönem'le ayrılmaz bir bütün olmuştur. Çünkü çalgı bu dönemde başrol oynamıştır. Müzik ve çalgı tamamen birbirine göre şekillenmiştir. Klavsenle gelen sürekli bas tekniği, o dönemde doğaçlama sanatını üst düzeye taşımış, istenildiği kadar ses basma özgürlüğünü sağlamıştır. Barok'tan sonra gelen ve daha yalın bir dile ihtiyaç duyan Klasik dönemle birlikte bu özgürlük bitmiştir.

1.4. Piyano

Klavsendeki müzikal imkânların kısıtlılığı, ifade yoksunluğu ve daha yüksek ses ihtiyacı, klavsenin mekanizmasının değiştirilmesi ve klavyenin teke düşürülmesi ile fortepiyanoyu ortaya çıkarmıştır. Klavikord ve klavsenin soyundan gelen piyano, 1711'de Cristofori tarafından icat edilmiştir ve ilk piyanolara fortepiano denmiştir.

İsminden de anlaşılacağı üzere forte ve piano çalmaya, dahası her türlü nüansı yapmaya olanak sağlayan ve ses tonu oldukça yüksek çıkabilen bu çalgı, klavyeli çalgı mekanizmasını doruk noktasına ulaştırmıştır. Klavsenin aksine, sesin telin mızrapla çekilmesiyle değil, önünde keçeler olan ahşap tokmaklarla tellere alttan vurulmasıyla elde edildiği piyanoda, pedallar yardımıyla sesleri uzatabilmek ve bağlı (legato) çalabilmek de mümkün olmuştur.

Daha büyük salonlarda ve konser salonlarında sesini duyurabilen bu çalgı kuyruklu ve oldukça büyük olmuştur. Kuyruk boyu uzadıkça tellerin de boyu

uzayabilmekte ve daha yüksek ses elde edilebilmektedir. Teller yatay ve klavyeye dik konumda konuşlandırılmış, tuşa veya sağdaki uzatma pedalına basıldığı sürece susturucu teli susturmadığından sesler uzatılabilmektedir. Zamanla gelişim gösteren çift maşalı mekanizma, piyanonun teknik gelişimine yarar sağlamıştır. Pedalların gelişimi ise piyano müziğine yeni bir renk kazandırmıştır. Tüm bu gelişmeler tekniğin de gelişmesini sağlayarak virtüözite tekniğinde önemli bir gelişme sağlamıştır. Değişen renkler ve gelişen teknikle üretilen besteler, parmak numaralarını da etkilemiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. PARMANUMARALARININ TARİHSEL SÜREÇLERİ

Tarih boyunca klavyeli çalgılarda pek çok farklı parmak numarası sistemi kullanılmıştır. Eski sistemlerde başparmağa 0, işaret parmağına 1, orta parmağına 2, yüzük parmağına 3 ve serçe parmağına 4 gelirken, 18. yüzyıldan beri kullanılmakta olan modern sistemde aynı parmaklara sırasıyla 1, 2, 3, 4 ve 5 gelir. Parmak numaralarının değişim evrelerinde değişik sistemler de kullanılmış fakat yaygınlaşmamıştır. Örneğin A. Scarlatti'nin parmak numarası yerine şekiller kullandığı görülmektedir (Bkz. Şekil 2.1). Bu yazıda parmak numaraları modern sistemi temel alarak kullanılacaktır.

7



(These are very likely drawings from Scarlatti's own hands.)

TOCCATA PRIMO.



Şekil 2.1. A. Scarlatti, "Toccata Primo" (Shedlock, J.S. (1843-1919). s. 7.)

Klavye üzerinde bir tuşa basılacağı zaman hangi elin çalacağı belliyse, tek bir notayı çalarken bile çalan kişinin parmak sayısı kadar ihtimal vardır. Ancak, bir pasaj ele alındığında her bir notanın öncesi ve sonrası da hesaba katılmalıdır. Dolayısıyla parmak numaralarını belirlerken, çalınan pasaja bağlı olarak çok sayıda olasılık mevcuttur. Bu olasılıkların her biri pasajın karakterini farklı bir şekilde etkileyecektir. Bu sebeplerle, parmak numaraları, erken çağlardan itibaren klavye tekniği için çok önemli ve tartışmalı bir konu olmuştur. Uzunca bir süre parmaklar, güçlü ya da zayıf oluşlarına göre “iyi” veya “kötü” olarak adlandırılmış ve ayrılmıştır. Metrik olarak önemli ya da önemsiz kabul edilen, yani güçlü veya zayıf zamanlara denk gelen notalara göre kullanılmıştır. Güçlü zamanlara iyi, zayıf zamanlara kötü görülen parmaklar getirilmiştir ve bu durum cümleme ve artikülasyonda oldukça etkili olmuştur. Üflemeli çalgılarda dilin ve yaylı sazlarda arşenin kullanımına benzer olarak klavyeli çalgılarda parmak numaraları, erken klavyeli çalgı yorumcularının denemiş olduğu gibi, artikülasyonu ortaya çıkarabilir. Döneme ait parmak numaralarıyla farklı coğrafi bölgelerin stil farklılıkları da anlaşılabilir (Bae, tarihsiz, s.1).

Klavyeli çalgıların gelişmesinin, farklı ekollerin ve müzikal dönemlerin getirdiği stil farklılıklarının etkisi ile parmak numaraları da değişkenlik göstermiştir. Parmak numaraları ve çalış tekniği hakkındaki fikirler, modern zamanlara kadar sürekli olarak değişkenlik ve farklılık göstermiş, yeni metotlar türemiştir.

2.1. 1750 Öncesi Kaynaklar

16, 17 ve 18. yüzyıllarda klavyeli çalgılarda kullanılan parmak numaraları daha sonraları olduğundan oldukça farklıdır. Modern piyano tekniğinin zayıf parmakları güçlendirmeyi, tüm parmakların aynı eşitlikte olmasını amaçlayan teknik algısı bu dönemin düşüncesiyle oldukça zıttır. Bu nedenle güçlü parmaklar güçlü notaları çalmada, zayıf parmaklarsa zayıf vuruşlardaki zayıf notaları çalmada kullanılmıştır. Kimi kaynaklarda 2 ve 4, kimi kaynaklardaysa 1 ve 3 güçlü parmaklar olarak gösterilmiştir (Vapaavuori ve Hynninen, tarihsiz, s.104). Genel olarak 2, 3 ve 4. parmaklar sıklıkla kullanılırken, 1 ve 5 nadiren kullanılmıştır. Buna sebep olarak pek çok faktör gösterilebilir. Örneğin, o dönem yaygın bir üslup olan non-legato çalış, parmak numarası tekniklerini derinden etkilemiştir. Dönemin telli-klavyeli çalgılarının

yapısal değişiklikleri de bu etkenlerden biridir. Dönemin algılarında tuşların boyutlarının daha küçük olması bu etkenlere bir örnek niteliğindedir. Bu algıların kendilerine özgü olanakları müziğin yapısını, dolayısıyla parmak numaralarını büyük ölçüde etkilemiş ve değiştirmiştir.

Yine erken döneme ait bazı genel “parmak kuralları” vardır. Bu kurallar arasında zayıf parmak, pozisyon değiştirme sayısı, ikili parmak, aralık ve akorlarda parmak seçimi, siyah tuş üzerinde 4. parmak ve siyah tuş üzerinde kısa parmak kuralları bulunur (Clarke, 2016). Bu kurallar, dönemin bestecileri ve eğitmenleri tarafından belirlenmiş ve benimsenmiş olan alış tekniklerinin bir yansımasıdır. Ülkeden ülkeye ve besteciden besteciye değişiklik gösterebilir. Zayıf parmak kuralı yukarıda da bahsi geçtiği üzere, zayıf vuruşlara, zayıf olduğu düşünölen parmakların getirilmesidir. İkili parmak kuralı, bir pasajın içindeki notaları ikili gruplar halinde, aynı iki parmağı kullanarak alınmasıdır. Ancak, hangi iki parmağın kullanılması gerektiği konusunda farklı görüşler olduğu için bu da kurallaştırılmış ve her besteci kendi kurallarını belirtmiştir. Aynı şekilde aralık ve akorlarda parmak seçimi besteciden besteciye farklı olmuş ve kurallaştırılmıştır. Siyah tuş üzerinde 4. parmak ve kısa parmak kullanımına dair de bazı kısıtlamalar getirilmiş ve bu konuda da bazı kurallar konulmuştur.

Erken dönem müzikleri diğer dönem müziklerinden daha fazla özgürlüğe sahiptir. Klasik Dönem’den itibaren besteciler, yorumcudan istediklerini notaya yazmaya başlamışlardır ve modern dönemlerde bu durum oldukça ayrıntılı bir boyuta ulaşmıştır. Notaya bağlı kalma geleneği ortaya çıkmış ve yazılandan farklı şekilde almak mümkün olmamaya başlamıştır. Ancak erken dönem müziklerinde notaya bağlı kalma geleneği olmadığı gibi, bestecilerin notlarına da çok az rastlanır. Buna ek olarak, dönemin müzik anlayışında, notaya eklenebilen notalar, tekrarlarda yapılan doğaçlamalar ve ritimde uygulanan eşitsizlik de vardır. Dolayısıyla, erken dönem müziklerini icra etmek renk, artikölasyon, parmak numarası ve performansın diğer yönleri hakkında, diğer dönemlere kıyasla daha fazla bilgi sahibi olmayı gerektirir. Özellikle parmak numarası, doğru seçildiğinde artikölasyon uygulamayı, cümlemeyi ve süsleme yapmayı kolaylaştırabilen bir unsurdur. Doğru parmak numaraları nabızı ve ölçüyü daha iyi hissetmeye de yardımcı olabilir. Rönesans veya Barok Dönem’e ait bir eserde uygun parmak numaraları kullanıldığında, eserin stile uygun icra edilme ihtimali çok daha yüksek olur. Bazı piyanistler besteciye ait orijinal numaraların ve o döneme ait

teknik kuralların modern piyano tekniğine hiç uymadığını düşünmektedir. Yazılan parmak numaralarını bire bir aynı şekilde kullanmak gerekmeseyse de, bestecinin yazmış olduğu parmak numaralarını incelemek ve çalışmak, bestecinin amacını anlayabilmek hususunda çok yardımcı olur. Burada önemli olan, neden o numaraların kullanıldığını anlayabilmektir. Orijinal parmak numaraları müzikal bir rehber olarak düşünülebilir, çünkü bestecinin yaratmak istediği etkiyi anlamamanın ve göstermenin yolu bu parmakları incelemekten geçer. Bestecilerin fikirlerini, ait oldukları dönemin stil yapısını ve ekol farklılıklarını anlayabilmek için çağdaşlarının yazmış olduğu çalışmalarda belirtilen kurallar da çok önemlidir ve önerilen parmak numaralarıyla birlikte bu kurallar da dikkate alınarak kullanılabilir (Chai, 2016, s.13). Yine de, döneme ait parmak numaralarını kullanmak, kendi içinde tutarsız ve çelişkili olabilir ve bu nedenle iyi bir tecrübe sahibi olmayı gerektirir (Bae, tarihsiz, s.1). Erken dönem klavyeli çalgı müziğinde pek çok ekol ve hepsinin kendine ait parmak numarası geleneği vardır. Tüm bu farklı görüşlere rağmen, bu konudaki genel fikrin altını çizmek, parmak kullanımına dair genel üslubu anlayabilmek mümkündür (http-1).

2.1.1. Alman kaynaklar

Eski müzikte parmak numaralarının kökeni Hans (Johannes) Buchner von Constanz (1483-1538) ve Elias Nikolaus Ammerbach'a (1530-1597) dayanmaktadır. Alman ekolü, 17. yüzyıl başlarına kadar Ammerbach ve G.Diruta'nın, C.Erbach'ın eseri *Ricercar*'dan örnek alarak tercih ettikleri parmak kurallarının etkisi altında kalmıştır (Ferran, 2009, s.4). Öte yandan Jan Pieterseon Sweelinck (1562-1621), kuzey Alman org ekolünün kurulmasına yardım etmiş, öğrencileri Jacob Praetorius II, Heinrich Scheidemann, Paul Siefert, Melchior Schildt, Samuel ve Gottfried Scheidt bu okulu oluşturmuş ve onun parmak numarası kurallarını benimsemişlerdir.

Alman besteci ve orgcu Buchner, Paul Hoffhaimer'ın (1469-1537) öğrencisidir. Buchner'in "*Abschrift M. Hansen von Constanz, des wyt [sic] Beriempten Organisten Fundament Buch sinen [sic] Kinden Verlosse*" (Orgcuların Temel Kitabı, 1551) kitabı klavyeli çalgılar için parmak numaraları hakkında bilgi veren en eski kaynaktır. Muhtemelen 1526 civarlarında yazılmış olan kitap, 1551 yılında Christoph Piperinus tarafından hazırlanmış, Latince ve Almanca dillerinde 3 el yazması olarak sonraki

çağlara kalmıştır. Fundament Buch’un birinci bölümünde, parmak numaraları için bir dizi kural ve Alman org tablatüründe parmak numaralarına örnek teşkil eden üç sesli olarak düzenlenmiş bir ilahi yer alır. Vermiş olduğu parmak teknikleri pek çok istisna içerdiğinden, Buchner, kitabın girişinde bu tekniklerin hayli karmaşık olduğunu kabul eder. Parmak numaralarının önemini ise şöyle belirtir: “Notalara doğru parmakla basılmadığı takdirde, çalış değeri ciddi anlamda kaybedilebilir. Doğru parmak kullanımı melodiye harika bir lütuf ve neşe katar (Lindley, 1993, s.42).”

Tablo 2.1. Buchner, “Fundament Buch”, gamlar için parmak numaraları

	Çıkıcı	İnici
Sağ el	23 23	43 43
Sol el	43 43	23 23

Fundamentum’da verilen örneklerde 1 ve 5’in kullanımından kaçıldığı görülür. Bilinen en eski kurallar örnekte verilmiştir (Bkz. Şekil 2.2). Buchner, erken klavyeli çalgı metodu yazan pek çok diğer besteci gibi modern parmak sistemini kullanmamıştır. Bazı istisnalar dışında Buchner’e göre 3 zayıf parmak, 2 ve 4 ise güçlü parmaklar olmuştur. 3. parmağı mordan olan bütün notalarda, zayıf zamana gelen dörtlük, sekizlik ve on altılıklarda, bazen de zayıf ya da güçlü zamana gelebilen ikiliklerde kullanmıştır (Bkz: Şekil 2.3). “2 ve 4’ü güçlü zamanlarda kullanın. Sağ elin çıkıcı ve sol elin inici pasajlarında 23 23, sağ elin inici ve sol elin çıkıcı olduğu pasajlarda ise 43 43 kullanın.” demiştir (Buchner ve Schmidt, 1974). Ek olarak 3’lü aralıklarda 2-4, 5’li ve 6’lı aralıklarda 2-5, oktavlarda 1-5 kullanımını önermiştir (Bkz: Şekil 2.3, 2.4).



Şekil 2.2. Buchner, “Fundament Buch”, hızlı pasajlar için verdiği kuralların bazıları



Şekil 2.3. Buchner, “Quem terra pontus”, ölçü 15-19



Şekil 2.4. Buchner, “Quem terra pontus”, 5. ve 6. ölçü

Buchner, çalışmasının sonunda “Quem Terra Pontus”u parmak numaralarıyla birlikte vermiştir (Crandall, 2008, s.54). Ne var ki Buchner’in burada verdiği bazı parmak numaralarına uymak hayli zordur (Bkz. Şekil 2.5). Kitapta verilen kurallar, parmak geçişleri hakkında ayrıntılı bilgi içermemekle birlikte, verilen örneklerin bir analizi, modern dönem standartlarına göre alışılmamış el pozisyonları içerir.



Şekil 2.5. Buchner, “Quem terra pontus”(Crandall, 2008, s.54)

Howard Ferguson ve Kimberly Marshall’ın da görüşleri bu yöndedir. Örneğin 5. ölçüde sol elde atlayan parmak oldukça tuhaftır. İki usta da, partisyonda yazan parmak numaralarına uyulduğunda notaların kendi değerinden daha kısa tutulması gerektiği

konusunda hemfikir olmuştur. Marshall yazılan numaraların bazı olumlu yönlerini de vurgulamıştır: “Üst ses partisinde aynı sese sırasıyla farklı parmaklarla basmak, yapılandırılmış bir legato oluşmasını ve “cantus firmus”un (kontrpuanla yazılmış bir parçaya bütünlüğünü veren ana ezgi) ortaya çıkmasını sağlar (Nicholas ve Webber, 1999, s.114).” Diğer yandan, Buchner’in ezgide süsleme olan notalarda 3. parmağı kullandığını görmek hayli ilginçtir. Buchner bu tarz süslemelerde, alttaki nota sürekli çalınırken trilin üst sestten alınmasını önermiştir. Bu efekt, Marshall’ın tanımıyla uzun notalarda etkili bir titreşim sesi yaratma efektidir (Leupold ve Johnson, 1994, s.18). Her ne kadar şekilde 3. parmak kullanılmış olsa da, 2. parmak süslemelerde daha faal olarak işlem görmektedir (Bae, Tarihsiz, s.3).

Alman orgcu Elias Nikolaus Ammerbach da (1530-1579), 1571’de Leipzig’de “*Orgel oder Instrument Tabulatur*” (Org ya da Tab Çalgısı) adlı kitabını yayımlamıştır. Bu kitap, Almanya’da basılmış en eski org müziği kitabıdır. Daha sonra egzersizleri revize etmiş olduğu versiyonu, 1583’de Nürnberg’de yayımlanmıştır. Her iki kitap da esasen Lüttherien koral ezgilerinin ve danslarının antolojisi niteliğindedir ve çeşitli eserlerin transkripsiyonlarını içerir. Kolorist besteciler grubuna dâhil edilen Ammerbach, klavye için tablatür sistemini geliştirmiştir. Bu sistem sonraları nota yazısında yukarıya konumlandırılmış ritmik sembollerin seslerini belirtmek için kullanılmıştır.

Ammerbach, kitabının önsözünde parmak numaralarına ait bazı kurallardan bahsetmiş, ardından egzersizler vermiştir. Ancak bu talimatları anlatan metinlerden çok egzersiz bulunmaktadır. Çünkü Ammerbach, parmak numaralarının karmaşıklığının, uzun sözlü açıklamalar için uygun olmadığını fark etmiştir ve bunu şu şekilde belirtmiştir: “Parmak numarası uygulaması kurallar aracılığıyla açıklanamaz. Ben bu kuralları başka bir yolla ve stille kolayca anlaşılacak örneklerle vermek istiyorum (Ammerbach, 1571, s.189).”

Tablo 2.2. Ammerbach’ın gamlar için vermiş olduğu parmak numaraları

	Çıkıcı	İnici
Sağ el	23 23	432 32 32
Sol el	43 21	23 23

Ammerbach'ın parmak numaraları için kurduğu sistem Buchner'inkiyle benzerdir. İki usta da geçişli parmak sistemini kullanmış, 2 ve 4'ü güçlü parmaklar olarak görmüşlerdir. Ammerbach, Buchner'den farklı olarak sol elin çıkıcı dizilerinde, si bemolde bile, başparmağı da kullanmıştır (O döneme ait diğer Alman kaynaklarda sağ elde başparmak kullanımına dair ise hiçbir şey yoktur). Sol elde kullandığı başparmak genellikle nota gruplarının sonunda gelmiştir (Bkz. Şekil 2.6, 2.7). 3. parmağı ise hem güçlü hem zayıf notalarda kullandığı görülmektedir (Bkz. Şekil 2.7, 2.8). Bunların dışında, örneğin aralıklar için kullandığı parmak numaraları da Buchner'le aynıdır. Ammerbach, gruplandığı notalara birbirinden bağımsız parmak numaraları vermiştir. Genelde bir grubun son notasıyla ondan sonra gelen grubun ilk notası aynı parmak numarasıyla yazılmıştır, bu da grupların birbirinden ayrılmasını ve non-legato etki yaratılmasını sağlar. Zayıf notaların parmak hareketiyle, güçlü notaların ise el hareketiyle çalınarak birbirini izlemesini istemiştir.



Şekil 2.6. Ammerbach, egzersiz (1583)



Şekil 2.7. Ammerbach, diziler (1571, 1583)



Şekil 2.8. Ammerbach, egzersiz (1583)

Dönemin Alman kaynaklarına ek olarak verilebilecek bir diğer örnek, Alman besteci ve orgcu Christian Erbach'ın (1568-1635) *Ricercar*'ıdır. 1620'lerin Bavyera el yazmalarında parmak numaraları ile bulunmuştur. Burada bir kez daha 3. parmağın zayıf vuruşlardaki sekizlik ve on altılıklarda kullanıldığı görülür (Bkz. Şekil 2.9). Şekil 2.10'da Re'ye getirilen 4. parmak kasıtlı bir rubato ve artikülasyona yol açar. Şekil 2.11'de sağ eldeki bazı üçlü ve dörtlülerin çalınışında yüksek bileğin kolaylık sağladığı görülür (<http-2>).



İtalyan orgcu, müzik teorisyeni ve besteci Girolamo Diruta'nın (1554-1610) "*Il Transilvano Dialogo Sopra il Vero Modo di Sonar Organi e Instrumenti da Penna*" (Org ve mızraplı çalgıları çalma üslubu hakkında Transilvanya'da geçen diyaloglar) adlı eseri klavyeli çalgılar için yazılmış ilk metottur. Diruta, klavyedeki parmak kullanımıyla müzikal vurgu arasındaki ilişkiyi vurgulayan ilk kişidir. *Il Transilvano*, hoca kimliğiyle, Transilvanyalı hırslı bir klavye sanatçısı kimliği arasında kendiyi yaşadığı diyaloglar olarak yazılmıştır (Soehnlén ve Bradshaw, 1983). İlk basımı 1597 yılında olmuş ve notasyonu, gamları, klavye tekniğinin parmak numarası ve süsleme gibi yönlerini tartışmıştır. 12 toccata da bu basımdadır. İkinci basım 1609 yılında yapılmıştır ve bazı vokal eserlerin klavye müziği transkripsiyonlarını içerir (Ashley, Tarihsiz, s.28).

Aynı zamanda öğrenciler yetiştiren ve tanınmış virtüöz Claudio Merulo'nun hocası olan Diruta, *Il Transilvano* başlıklı metodunda el ve kol seviyesiyle ilgili teknik bilgiler de verir. Klavsen stilinde yazılmış danslar dışında her zaman hafif ve rahat el ile çalınması gerektiğinin üzerinde durmuştur. Kolun eli yönlendirmesi gerektiğini ve parmakların kıvrık durması gerektiğini söylemiştir.

Diruta'nın metodu parmakların iyi ve kötü olarak ayrılmaları fikrine dayanmaktadır. Yani güçlü vuruşlardaki notaların iyi parmaklarla (2 ve 4) çalınması gerekir. Başparmak ve 5. parmak kötü parmaklar olarak tanımlanır. Bu yüzden zayıf vuruşlardaki notaları çalmada kullanılmalıdır. 3. parmağı da zayıf vuruşa denk gelen kötü notalar için ayırmıştır. Eğer ilk nota güçlü vuruştaysa, çıkıcı bir dizide sağ elin parmak numaraları 234 34 34, sol elin parmak numaraları 432 32 32 olmalıdır. Diğer seçkin isimler 4. parmağı tercih ederken, Diruta gamlarda sol elin inici dizilerinde de 23 kullanılması gerektiğini söylemiştir. Sol elde 4. parmağı kullanmamasının ve önermemesinin sebebi sağ ele göre daha zayıf olduğunu düşünmesidir. Elin geçiş ve atlama pozisyonlarında dizinin gittiği yöne doğru yönelmesi gerektiğini ve kesintisiz bir artikülasyon motifinin ilk vuruşları vurgulaması gerektiğini düşünmüştür (Thistlethwaite ve Webber, 1999, s.117). Bu atlamalı pasajlarda kötü notaların 3. parmakla çalınmasını söylemiş ve 5'liden büyük aralıklara 1 ve 5 ile de atlanabileceğini eklemiştir. Ancak egzersizlerinde bunlara ait örnek verilmemiştir.

Tablo 2.3. Diruta, “Il Transilvano”, gamlar için verilmiş parmak numaraları

	Çıkıcı	İnici
Sağ el	234 34 34	432 32 32
Sol el	432 32 32	23 23 23 2

Diruta’ya göre dimünisyon çalarken bir parmak bir tuştan kalkmadan diğerine basılmamalıdır, parmaklar aynı anda hareket etmelidir. Ancak, 7’li aralıkları içeren dimünisyon örneklerinde 2 ve 5. parmağı en yumuşak parmak olarak belirtmesi kurallarıyla örtüşür.

İtalyan parmak numaralarına dair Diruta’nın çağdaşı olan tek diğer kaynak, İtalyan besteci, müzik teorisyeni, orgcu ve şair Adriano Banchieri’nin (1567-1634) “*Conclusioni nel suono dell’organo*” (Orgun sesi üzerine çıkarımlar) adlı eseridir (1608). Bu kaynak, el pozisyonları ve parmak numaraları hakkında bazı bilgiler içerir ve “virtüöz genç organiste mektup” şeklinde yazılmıştır (Lindley ve Jenkins, 2001, Vol.8, s.832-833). Kaynak ağırlıklı olarak aralıklar için verilmiş parmak numaralarıyla ilgilidir.

Diruta’nın hem çağdaşı hem de hayranı olan Banchieri’nin parmak numarasıyla ilgili görüşleri ondan oldukça farklıdır. O, notaları kötü ve iyi notalar olarak ayırmaktansa, Diruta’nın aksine 3. parmağın ölçü başlarına gelmesini önermiştir. Zaten Banchieri dâhil tüm İtalyan ustalar (Frescobaldi gibi) 3. parmağı güçlü vuruşlara getirmiştir. Banchieri’nin bu yönü onu İngiliz virginalistlere benzer ve uyumlu kılmıştır. Bunun dışında, Banchieri de ikili parmakları kullanmıştır. Sağ elin çıkıcı dizilerinde 34 34, inici dizilerinde 32 32 önermiştir. Sol elde, çıkıcı dizilerde 21 21 kullanmış, inici dizilerde ise 34 34 kullanmıştır.

Tablo 2.4. Banchieri, “*Conclusioni nel suono dell’organo*” ve “*L’organo suonario*”, gamlar için verilmiş parmak numaraları

	Çıkıcı	İnici
Sağ el	34 34	32 32
Sol el	21 21	34 34

Verilen tüm bu bilgilere bakıldığında görülür ki, modern yorumcuların bu verilen numaralarla ve eski sistemle sorun yaşamalarının sebebi sağ eli işaret parmağıyla değil başparmakla ilerletmeye alışık olmalarıdır. Eski ekol, eski parmak numaraları, başparmak dışındaki parmakları kullanmayı gerektirir. Örneklerde bu yaklaşımın 17. ve 18. yüzyıl başlarına dek sürdüğü görülmektedir (Bkz. Şekil 2.12). Bir elin iki partiye bölünmesi ve aynı parmağın ardışık iki notayı çalması (Bkz. Şekil 2.13) tekniği 16., 17. ve 18. yüzyıllarda alışılâgelen bir durum olmuştur. Dönemin bazı ustaları içerik ne olursa olsun aynı aralıklardan ve akorlardan oluşan notaların aynı parmaklarla çalınmasını söyler (Bkz. Şekil 2.14).



a) Anon, egzersiz (Wegweiser)



b) A. Scarlatti, "Toccata Prima", 135'ten 138. ölçüye



c) Hattung, "Fantasien zwischen die Syllaben zu gebrauchen", başlangıcı

Şekil 2.12.



a) Gibbons, "Fantasia", son 6 ölçü



b) Dandrieu, "Gavotte" Re Majör, 3,4 ve 5. ölçü

Juan Bermudo (1510-1559)'nın “*Declaracion de instrumentos musicales*” (Müzik aletlerinin tanımı) adlı kitabı 1555 yılında yayımlanmıştır. 5 ciltten oluşan oldukça iddialı olan bu eserin, yayımlanmamış 2 cildi daha olduğu bilinir (Rodgers, Tarihsiz, s.35-36). Klavye için parmak numaralarına dair talimatlar 4. kitapta bulunur.

Bermudo, parmak kullanımıyla ilgili kurallarını örneklerle vermiş ve her kurala uygulanabilecek bazı istisnalardan bahsetmiştir. Aynı zamanda dört sesli bir parça da yazmış ve öğrencilere, parmak numaralarını, verdiği kurallara uyarak kullanmalarını tavsiye etmiştir. Parmakları modern sistemdeki gibi numaralandırmış ve her iki elde de başparmağı kullanmıştır. Örneğin, sağ elde çıkıcı bir diziye verdiği parmaklar 1234 1234'tür. Bununla birlikte, başparmağın diğer parmakların altından geçtiğine dair bir açıklama mevcut değildir ve 5. parmak esasen kullanılmamıştır.

Tablo 2.5. Bermudo'nun gamlar için verdiği parmak numaraları

	Çıkıcı	İnici
Sağ el	1234 1234	4321 4321
Sol el	4321 4321	1234 1234

Özellikle büyük ölçekli parmak örneklerin bulunmaması nedeniyle tam olarak açıklığa kavuşamamış olmasına rağmen, Bermudo'nun tezi, doğrudan klavye öğretimindeki yeni bir yaklaşıma bağlanan bir açıklama içerir: “Tüm parmaklarla egzersiz yapmanız ve hepsini iyi çalışır hale getirmeniz gerekir; çünkü bu parmakların hepsine ihtiyacınız olabilecek bir pasaj olabilir (Juan, 1955, s.203).”

Bir diğer kaynak Luis Venegas de Henestrosa (1510-1570)'nın İspanyol klavye müziğinin ilk koleksiyonunu derlediği, 1557'de İspanya'da basılmış olan “*Libro de cifra nueva para tecla harpa y vihuela*” (Arp ve vihuela tonları için yeni şifre kitabı) adlı kitabıdır (Sachs ve Ife, 1981, s.68). Bu koleksiyon bir talimat kitabı değildir, daha çok eserlere yer verilmiştir. Ancak girişte parçaların nasıl çalınacağına dair tavsiyeler ve parmak numarasıyla ilgili bazı bilgiler vardır. Bu bilgiler başlangıç düzeyindeki müzisyenlere tavsiyeler niteliğindedir.

Henestrosa, Bermudo'yla benzer parmak numaraları kullanır ve sağ el dizilerine başparmakla başlar. Ancak Bermudo'nun yaklaşımının aksine, dizinin devamı 3 ve 4. parmakların alternatiflerini içerir. Verdiği dizilerde sol el 4321 321 (veya 4321 21 21)

ile çıkıp 1234 34 34 şeklinde iner. Sağ el ise 4321 3... şeklinde inerken (5 ile de başlayabilir) çıkışta 34 34 kullanır. Henestrosa'nın sağ elin inici dizisi için verdiği 54321 321 321 şeklindeki parmak numaraları, 3. parmağın başparmağın üstünden atladığını gösteren ilk yazılı kaynak olmuştur (Rodgers, Tarihsiz, s.46).

Tablo 2.6. Henestrosa'nın gamlar için verdiği parmak numaraları

	Çıkıcı	İnici
Sağ el	1234 34 34 2345 34 34	4321 3... 54321 321
Sol el	4321 321 4321 21 21	1234 34 34

Tomás de Santa María'nın (1510-1570) "*Arte de tañer fantasia, assi para tecla, como par vihuela, y todo instrumento*" (Dokunma sanatı fantezisi, Vihuela'da ve tüm çalgılarda ton kavramı) adlı tezi, 16. yüzyılın parmak numarası tekniğinin en detaylı ve kapsamlı verilmiş olanıdır. Sadece İspanya'da değil bütün Avrupa'da etkili olmuştur. Genellikle *Arte* adıyla anılan eser, 1541 yılında yazılmaya başlanmış ancak kâğıt sıkıntısı nedeniyle 1557'ye kadar bastırılmamıştır. Eserin 1565 basımının ön sözünde Antonio de Cabezón ve kardeşi Juan de Cabezón'un tezi inceleyip onayladığı yazar. İki cilde ayrılmış olan *Arte*'nin ilk cildi klavye tekniğine ilişkin bir bölüm içerir.

Santa María, kol ve el pozisyonuyla ilgili detaylı bilgiler vermiştir ve bütün parmak hareketlerinin özenle üzerinde durmuştur. Tüm parmakların, çalınacak bir sonraki notaya yönelerek çalmasını ve önceki notadan kaldırılmadan çalınmaması gerektiğini söyler. Örneğin sol eldeki inici bir dizide 4. parmaktan sonra başparmak gelecekse, 4. parmak notayı bırakırken el dışa doğru yönelmelidir. Parmakların bükülmeleri gerektiğini yani elin kapalı pozisyonda tutularak çalınması gerektiğini söyler. Kitabın 1565 tarihli basımında diziler için verdiği parmak numaraları şöyledir:

Tablo 2.7. Santa María, "*Art of Playing Fantasia*", gamlar için verdiği parmak numaraları

	Çıkıcı	İnici
Sağ el	23 23 23 23	32 32 32 32
Sol el	43 43 43 43	34 34 34 34

Birçok kaynakta, Santa María'ya göre iyi parmakların sağ elde 2, sol elde 4 olduğu yazılmaktadır ancak güçlü ve zayıf parmaklar için kendisi şunları söylemiştir: “Sağ elde bir, sol elde iki tane temel parmak olduğu unutulmamalıdır: Sağ elinki ortanca olan 3. parmağıdır; sol elinkilerse 2 ve 3'tür (Cordouda, 1565, s.229).”

Kitabın parmak anlayışına en büyük katkısı, farklı değerdeki notalara alternatif parmak numaraları vermesidir (Sachs ve Ife, 1981, s.8). Buna ek olarak, triller, aralıklar ve bastaki kısa oktavlar için detaylı olarak verilmiş parmak numaraları içerir.

Diğer yandan, Santa María'nın çağdaşı ve ilk önemli İspanyol orgcusu ve bestecisi Antonio de Cabezón (1510-1566) “*Obras de musica para tecla, arpa y vihuela*” (Ton için müzik eserleri, arp ve vihuela) adlı eserini bestelemiştir. Eser zorluk seviyelerine göre ayarlanmış parçalar içerir ve ölümünden 12 yıl sonraya dek yayımlanmamıştır. Oğlu Hernando de Cabezón (1541-1602), babasının eserini 1578'de bir giriş yazısıyla birlikte yayımlamıştır. Yazı sadece Hernando'nun zamanının parmak numaraları ve performansı hakkında genel bilgiler sunmaktadır. Dizilerde kullandığı parmak numaralarında sağ elde parmak ikililerini kullanırken sol elde ardışık parmakların kullanılmasını önermiştir (Sachs ve Ife, 1981, s.66):

Tablo 2.8. Hernando de Cabezón'un gamlar için verdiği parmak numaraları

	Çıkıcı	İnici
Sağ el	34 34 34	32 32 32
Sol el	4321 21 21	1234 34 34

Son olarak, Franciso Correa de Arauxo (1576-1663), 1626'da Alcalá'da yayımlanmış olan “*Libro de tientos y discursos de musica practica y teorica de organo intitulado facultad organica*” (Tientos kitabı ve müzikal pratik ve org teorisi hakkında org okulu fikirleri) adlı tezinde birçok kural ve örnek sunmuştur. Bu tez 17. yüzyıl İspanyol müziğinin en önemli eserlerinden biridir. Klavye müziğinin gerçek altın çağına karşılık gelen bir zamanda yayımlanmıştır. Bu dönemde virginalistlerin parlak okulu zirve noktasına ulaşmış, Sweelinck, etrafında bir Avrupa ışıltısı geliştirirken, Titelouze, Fransa'da onun “Kilise İlahileri”ni org için yayımlamış ve Frescobaldi “Toccata”larını düzenlemiştir (Ferran, 2009, s.9). Arauxo, verdiği örneklerde 3 ya da 4 notalık gruplar bulunsada, tipik parmak ikilisi sistemini önermiştir.

Tablo 2.9. Arauxo'nun gamlar için verdiği parmak numaraları

	Çıkıcı	İnici
Sağ el	Diyatonik dizi: 34 34 Kromatik dizi: 234 34 34 1234 1234	Diyatonik dizi: 32 32
Sol el	Diyatonik dizi: 21 21 Kromatik dizi: 321 321 4321 4321	Diyatonik dizi: 34 34

Tüm bu isimler ve bunlara ek olarak Pablo Nassare (1650–1730), İspanya’da süsleme, ritmik alterasyon ve müzik performansının diğer yönleri ışığında parmak numaralarını tartışan isimler olmuşlardır. Genel olarak İspanyol kaynaklar başparmağın, özellikle sol elde, yaygın olarak kullanılmasının ilk örnekleridir. Parmakları modern sistemdeki gibi numaralandıran ilk kaynaklar da bu ekolde görülür.

2.1.4. İngiliz kaynaklar

İngiliz kaynaklara bakıldığında, parmak numaraları verilmiş pek çok nota bulunur. Ancak ne bu notaların önsözlerinde, ne el yazmalarında, ne de basılı kitaplarda konuyla ilgili yazılmış bir açıklama veya tez vardır. John Bull (1562-1628), William Byrd (1543-1623), Orlando Gibbons (1560-1900), Thomas Tallis (1505-1585) ve Thomas Tomkins (1572-1656) gibi bestecilerin el yazmalarında parmak numaraları da bulunur. İngiliz virginal okulu, William Byrd, John Bull ve Orlando Gibbons ile 1575-1625 yılları arasında zirveye ulaşmıştır (Apel, 1972, s.293).

Parmak numaraları için kullanılan sistem sağ elde modern sistemle aynıdır ancak sol elde tam tersidir: Küçük parmak 1, başparmak ise 5 ile gösterilmiştir. Dönemin diğer kaynaklarında olduğu gibi İngiliz kaynaklarda da parmak ikililerine bolca rastlanır. Ancak Alman, İtalyan ve İspanyol ekollerinin aksine, sağ elde 3., sol elde de 1. ve 3. parmakları güçlü vuruşlara koymuşlardır. 2 ve 4’ü zayıf parmaklar olarak görmüşler ve zayıf vuruşlarda kullanmışlardır.

Tablo 2.10. İngilizlerin gamlarda kullandıkları parmak numaraları

	Çıkıcı	İnici
Sağ el	34 34 34	32 32 32
Sol el	321 21 21	34 34 34

İngilizler, 5. parmağı da ilk kullananlar olmuştur. Kullandıkları yerse genellikle sağ elin çıkıcı pasajlarının son notaları olmuştur (Bkz. Şekil 2.15). Bu da doğal olarak güçlü notaları 3 ile almakla sonuçlanmış ve ısrarcı bir alışkanlığa dönüşmüştür (Bkz. Şekil 2.16). Ancak zaman zaman 3 notadan oluşan gruplarda parmak değiştirmeye direnmişlerdir (Bkz. Şekil 2.17). Sol elin başparmağını çıkıcı dizilerde çoğu zaman 3. parmak yerine kullanmışlardır (Bkz. Şekil 2.18). Tekrarlanan notalar farklı parmaklarla alınmıştır (Bkz. Şekil 2.19); 18. yüzyılda bile bu şekilde kullanılmaya devam edilmiştir (Bkz. Şekil 2.20) ancak bazen aynı parmak da getirilmiştir (Bkz. Şekil 2.21).



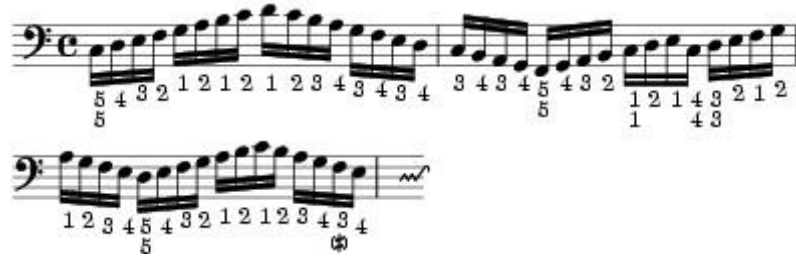
Şekil 2.15. Gibbons, “The King’s Juell”, ölçü 33-6



Şekil 2.16. Bull, “Prelude”, ölçü 4-5



Şekil 2.17. Gibbons, “Preludium” (cf, MB xx, 2), ölçü 27-31



Şekil 2.18. Anon., “An easy one for a beginner” (GB-Lbl 36661), ölçü 4-5



Şekil 2.19. Bull, “Miserere”, ölçü 12-13



Şekil 2.20. Hartung, “Minuet”, ölçü 1-2



Şekil 2.21. D. Scarlatti, “Sonata” KK.96, ölçü 140

2.1.5. Fransız kaynaklar

Barok Dönem Fransız parmak tekniğinin en önemli kaynağı André Raison’un (1640-1719) 1680 tarihli “*Livre d’Orgue*” (Org kitabı) adlı eseridir. Raison, Fransız müziğini etkileyen önemli bir bestecidir ve döneminin en ünlü orgcularındandır. Org çalışmalarını içeren *Livre d’Orgue*, iki seride yayımlanmıştır: 1688 ve 1714.

1688 tarihli “*Démonstration des cadences*” (Kadansların gösterilmesi) adlı yapıtında ses bağlantılarının örtüşen bir overlegatoyla (parmak pedalıyla, aşırı bağlı çalarak) yapılması gerektiğini söylemiştir. Saint-Lambert 1702’de, Rameau ise 1724’te Raison ile hemfikir olmuştur (Bkz. Şekil 2.22). Raison bazı süslemeleri de numaralandırmıştır (Bkz. Şekil 2.23). Sağ elde mordanlar için 323, triller içinse 4343 numaralı parmakları kullanmıştır.



Şekil 2.22. Rameau (1724), “Expression de agréments”, alıntılar



Şekil 2.23. Raison, “Demonstration des cadences”, alıntılar

Bir diğer parmak numarası kaynağı Guillaume-Gabriel Nivers’in (1632-1714) “Premier Livre d’Orgue” (İlk org kitabı, 1665) adlı eseridir. Fransız orgcu, besteci ve müzik teorisyeni Nivers’in bu eseri, geleneksel Fransız org ekolü formlarını yaşatan, yayımlanmış en eski kitaptır. 3. parmağı isteğe bağlı olarak zayıf veya güçlü vuruşlara getirebilmiştir.

Tablo 2.11. Nivers’in gamlar için kullandığı parmak numaraları

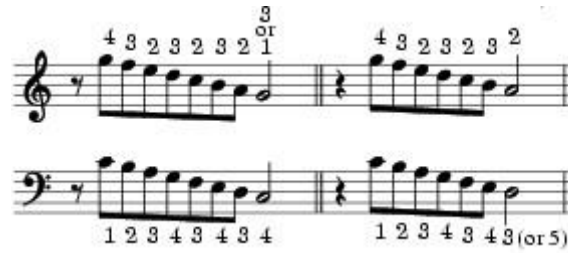
	Çıkıcı	İnici
Sağ el	(1)234 34 34	432 32 32(1) ya da (3)
Sol el	(4)321 21 21	1234 34 34 1234 34(3) ya da (5)

Nivers kitabında legato ve non-legato çalış hakkında görüşler belirtmiştir. Tıpkı bir şarkıcının yaptığı gibi bütün notaları belirgin bir şekilde işaretleyerek ve bazılarını da bağlayarak çalmanın çok çekici olduğunu söylemiştir. Örneğin ardı ardına gelen notalarda diminuendo yapabilmek için parmakların çok yukardan gelmemesi gerektiğini, tuşlara daha yakın durmaları gerektiğini belirtmiştir. Şekil 2.24’te de

görüreceği gibi seslerin bağlantı noktalarında notaların belirtilmesi gerektiğini fakat bunu yaparken parmakları çok hızlı kaldırmamak gerektiğini söylemiştir. İnci diziler için önerdiği numaralar Şekil 2.25’de verilmiştir.



Şekil 2.24. Nivers, 1665, nota bağlantıları örnekleri

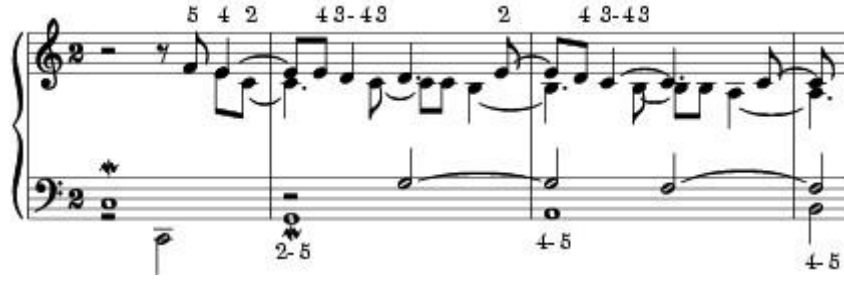


Şekil 2.25. Nivers, 1665 yayımının önsözünde inci gamlar için verilen parmak numaraları

Bir diğer Fransız besteci Saint-Lambert’dir. Hakkında hiçbir şey, hatta doğum ve ölüm tarihleri bile bilinmemektedir; ancak onun parmak tekniğiyle ilgili bazı kaynaklara ulaşılabilir. Parmakların, başparmağa kadar ulaşacak ancak onu geçmeyecek kadar kıvrık olmaları gerektiğini söylemiştir. Tam olarak neyi kastettiği Şekil 2.26 ve 2.27’de görülebilir. Bağlı arpejlerde tüm seslerin sonuna kadar tutulmasını istemiştir (Bkz. Şekil 2.28). Dandrieu de bu öneriyi 1713’te uygulamıştır (Bkz. Şekil 2.29). Saint-Lambert ayrıca, sağ elin hızlı çalınan inci pasajlarının 32 32, sol elin çıkıcı pasajlarının ise 21 21 ile alınmasını önermiştir. Ancak bu fikir benimsenmemiş gibi görülmektedir.



Şekil 2.26. Saint-Lambert, “Gavotte”, ölçü 6-8



Şekil 2.31. F. Couperin, “progrès d’octaves”



Şekil 2.32. F. Couperin, “progrès de tierces; progrès de quarts”

Diğer yandan, 18. yüzyılın en önemli Fransız bestecisi ve müzik teorisyeni Jean Philippe Rameau (1683-1764)’dan söz etmek yerinde olacaktır. Rameau’nun müzik teorisi hakkında yayımladığı kitap 1722 tarihli “*Treaté de l’Harmonie Réduite a ses Principes Naturels*” (Armoninin doğal prensiplerinin küçük kitabı) adlı kitaptır. Rameau, 1724 tarihli “*Pièces de Clavecin*” (Klavsens parçaları) adlı kitapta parmak tekniğine dair şunları belirtmiştir: “Bir parmağın yükselişiyle öbürünün başka bir tuşa dokunması aynı anda olmalıdır.” Rameau, Şekil 2.33’te verilen bölümün tekrar ve tekrar, hareket eşitliğiyle çalınması gerektiğini tarif etmiştir ve bu egzersiz, 19. yüzyılın 5 parmak egzersizlerinin öncüsü olmuştur.



Şekil 2.33. Rameau, 5 parmak egzersizi

Tüm bunlara ek olarak, geç Barok Dönem’in Fransız okulunun klavsene uygulanmış en ilginç parmak numarası örneklerinin Saint-Lambert’da (1702-1704), Dandrieu’nün “*Pieces de clavecin courtes et faciles*” (Küçük ve kolay klavsens parçaları) adlı kitabında (1713), François Couperin’in etkili eseri “*Art de touche le clavecin*” (Klavsens çalma sanatı) isimli kitapta (1710) ve Rameau’nun 1722, 1724 ve 1732 tarihli yayınlarında görüldüğü söylenebilir.

2.1.6. Değerlendirme

Genel olarak Avrupa'ya bakıldığında, 18. yüzyılın ilk yarısında baskın olan eğilimin önceki teknikleri terk etmeden yeni teknikler geliştirmek olduğu görülür. Özellikle 1710-1720 tarihli kaynaklarda eski teknikleri sürdürürken yenilerine yönelme olduğu görülür. Bu durum, bariz bir sistemi olmayan, müzikal bağlamla tamamen ilgisiz parmaklar kullanılmasına sebep olmuştur. Bu yönelimdeki besteciler arasında J.S. Bach, A.B. Della Ciaja, G.F. Handel, A. Scarlatti ve D. Zipoli de vardır.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) da parmak numarası alanında çok önemli diğer bir isim olmuştur. 1753 yılında ilk basımı yapılan “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*” (Klavye çalmanın gerçek sanatı üzerine deneme) adlı denemesinin 1780 yılında 3.basımı yapılmıştır. Bu eser, Clementi ve Cramer’in metotlarının öncüsü ve temeli olmuştur. Versuch'ta babasının tekniğini esas olarak kabul ettiğini belirten Emanuel Bach, onun tekniği hakkında çok fazla bilgi vermemiştir. Baba ve oğulun eğitimleri arasında da düşündürücü bir farklılık olduğu bilinmektedir. Parmakların hep kıvrık olması gerektiğini ve ön kolun klavyeden biraz alçakta olması gerektiğini söylemiştir. Emanuel Bach'ın yarattığı asıl devrim, diziler için pek çok alternatif parmak vermiş olmasıdır (Bkz. Şekil 2.34 ve 2.35). Bu verdiği numaraların çoğu koyduğu kurallara da uymaktadır. Çıkıcı pasajlarda başparmağın kromatik notalardan sonra, inici pasajlarda ise kromatik notalardan önce alınmasını önermiştir. Bu yüzden de çıkıcı La Majör gam dizisinin sol elinin 21 321 432 şeklinde çalınmasını 54321 321 numaralarıyla çalınmasından daha kullanışlı bulmuştur.



Şekil 2.34. C.P.E. Bach, “Versuch”, tab.1, fig.18



Şekil 2.35. C.P.E. Bach, La Majör gam sol el için parmak numaraları

Bununla birlikte, 54321 321 numaraları, Johann Philipp Kirnberg'in 1781'de J.S.Bach'a attığı kurala da (çoğu durumda başparmak önemli notaların öncesine veya sonrasına yerleştirilmelidir) cevap vermektedir. Emanuel ayrıca, kendisinin de kabul etmiş olduğu 43 43 veya 21 21 gibi ikili parmakların, başparmak üzerinden 3. veya 4. parmağı geçirmeyle aynı bağı yarattıkları ve aynı teknik uygulanarak çalındıklarını belirtmiştir. 43 veya 21 çalarken de, 1'in üzerinden 3 veya 4 geçirirken de bu iki nota bağlanarak ikili gruplar oluşmaktadır. Bunun dışında, arıza olmayan dizilerde 4343 veya 2121'in kullanımının daha yumuşak bir etki yaratacağını çünkü kromatik notalar olmadan başparmağı alttan geçirmenin daha güç olduğunu dile getirmiştir. Hızlı çalınan 3'lü pasajların 1 çift parmakla alınması gerektiğini ancak tempo yavaş olduğunda farklı alınmasını söylemiştir. Kırık akorların da kırılmayan akorlardan farklı parmaklarla çalınmaları gerektiğini çünkü netliğin her zaman eşit, düz dokunuşlarla üretildiğini belirtmiştir (Bkz. Şekil 2.36).



Şekil 2.36. C.P.E. Bach, "Versuch", tab.2, figs.54d ve 55l

Eski sistemle yeni teknikler arasında kalmış bu dönemde çok ilginç parmaklar görülebilmıştır. Uygun bir durumda 4, 3, hatta 2, 5'in üstünden (Bkz. Şekil 2.37), 5 ise 1'in (Bkz. Şekil 2.38) veya 3'ün (Bkz. Şekil 2.39) altından atlayabilmiş, 2 ve 4 de birbirlerinin üstünden (Bkz. Şekil 2.40 ve 2.41) atlamıştır. Başparmak kimi yerlerde siyah tuşlara getirilmiş, kimi yerlerde ise getirilmemiştir (Bkz. Şekil 2.41 ve 2.42). Gamlar iki ele bölüştürülerek çalınabilmıştır (Bkz. Şekil 2.43).



a) Hartung, "Menuet"





Şekil 2.38. Della Ciaia, "Toccata" (1727, s.15)



Şekil 2.39. Handel, "Ciacona", var.11



Şekil 2.40. Zipoli ve Anon., "Minuet"



Şekil 2.41. F. Couperin, "Le moucheron"



Şekil 2.42. Handel, "Ciacona", var.13



Şekil 2.43. Rameau, "Les tourbillons" (1724)

Tüm bu ekoller, klavyeli çalgılar tarihinde ve parmak tekniğinin gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Hangi parmağın güçlü veya zayıf olduğu görüşü ülkeden ülkeye, dönemden döneme farklılık göstermiş olsa da, bazı belirli parmakların diğerlerinden güçsüz olduğu fikri baki kalmıştır. İngiliz besteci ve müzikolog Ferguson (1975), Girolamo Diruta ve İngiliz virginalistlerine göre gamlardaki parmak numaralarının örneklerini sunmuştur. “İyi” parmaklar Diruta’ya göre 2 ve 4 iken, virginalistlerde 1, 3 ve 5’tir. Benzer şekilde Couperin’in, daha 1716’da parmakların birbirinden farklı olduklarının bilincinde olduğu görülmektedir. “İcranın yeterliliği için parmaklar arasında daha güçlü olan parmakların zayıf parmaklara tercih edilmesi gerektiğini” söyleyerek bunu göstermiştir. Onun için parmaklar, “iyi çalmaya büyük katkısı olan” belirleyici bir unsur olmuştur. Kullanılan sistemler yavaş yavaş değişmeye başlamış, 1. parmağın kullanılmaya başlanması ve esas parmak rolünü üstlenmesiyle de modern parmak numarası sistemine doğru bir evrim süreci başlamıştır.

Tablo 2.12. *Tarih boyunca parmak numaralarına verilen rakamlar*

	Sol el	Sağ el
Modern	5 4 3 2 1	1 2 3 4 5
Eski	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
	1 2 3 4 5	6 7 8 9 10
	4 3 2 1 0	1 2 3 4 5
		0 1 2 3 4
	4 3 2 1 +	+ 1 2 3 4

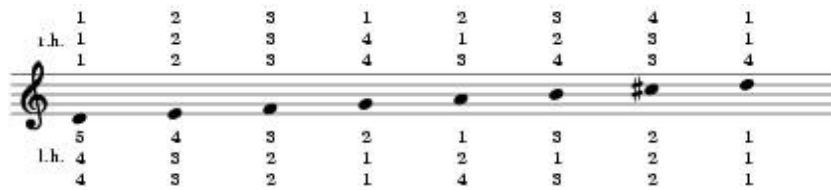
2.2. 1750 Sonrası

Farklı ekollere mensup klavyeli çalgı eğitimcileri 18. yüzyılın ikinci yarısında parmak tekniği için temel kaynaklar olmuşlardır. Bu isimlere örnek olarak Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), Nicola Pasquali (1717/18-1757), George Simon Löhlein, August Eberhard Müller (1767-1817), Carl Czerny (1791-1857), Daniel Gottlob Türk (1750-1813), Johann Carl Friedrich Reilstab (1759-1813), Jan Ladislav Dussek (1760-1812) ve Muzio Clementi (1752-1832) verilebilir.

1750 öncesi yazılan metotlarda kullanılan sistemler, örneğin parmak ikilileri, C.P.E. Bach'ın neslinin eğitmenleri için önemli bir sorun oluşturmuştur. Eski metotlar klavyeli çalgı çalmanın öyle yerleşmiş bir parçası haline gelmiştir ki, tamamen reddetmek istememişlerdir. 1789'da modern üslubun neredeyse tamamen eskisinin yerine geçtiğini yazan Türk, yine de Friedemann Bach'ın yalnızca iki parmağı (3-4) ile çalabildiğine de değinmiştir. İkili parmak tekniğiyle ilgili ilk eleştiriler ise uzun parmağı kısa parmağın üstünden atlatmanın zorluğuyla ilgili değil, 1 ve 5'in dışlanmasıyla ilgili olmuştur.

Friedrich Wilhelm Marpurg, 1750 tarihli *“Die Kunst das Clavier zu spielen”* (Klavye çalma sanatı) adlı kitabında her parmağın eşit derecede önemli olduğunu vurgulamıştır. Hatta eski teknikleri “bir şarkıcının dilinin veya dişlerinin bazı kısımlarını çıkararak şarkı söylemesine” benzeterek bu üslupla dalga geçmiştir. Hartung, Marpurg ve Emanuel Bach, gamlara her ton için farklı parmak alternatifleri veren ilk kişiler olmuşlardır. Marpurg'un verdiği parmak numaraları ve onların tüm minör tonlarda, sol el için yazılmış versiyonları, modern metotlara çok benzer. Ayrıca tüm inici ve çıkıcı dizilerin her tonda aynı numaralarla çalınmasını istemiştir. Böylelikle Marpurg'un, modern parmak numaralarının temellerini atmış olduğu söylenebilir çünkü onun önerdiği numaralar modern metotlarda da neredeyse aynı kalmıştır. Dizilerde kullanılan modern parmak numaralarının oluşumunun temelini atan bir diğer isim de Johann Carl Friedrich Rellstab'dır.

Marpurg, ilerici yaklaşımına rağmen eski teknikteki pek çok özelliği de devam ettirmiştir. Marpurg, Şekil 2.44'te verilmiş parmak numaralarının kullanım açısından çok daha rahat olduğunu ve sağ eli daha hazır konuma getirdiğini düşünmüştür. Bu numaraların aynı zamanda parmakların sert veya bükülerek çalmaktan kaçınmasını sağladığını da savunmuştur. Yine de Marpurg, tezinin 1762 tarihli basımında, önceki bazı fikirlerini yeniden gözden geçirmiş, çok garip ve rahatsız oldukları düşüncesiyle değiştirmiştir.



Şekil 2.44. Marpurg'un rahat bulduğu parmak numaraları

Michael Johann Friedrich Wiedeburg da, 1765 yılında yayımlanan “*Der sich selbst informirende Clavier spieler*” (Kendini eğiten klavyeci) adlı kitabında sol elde başparmak geçişlerinin sağ ele göre daha rahat ve özgür olduğunu belirtmiştir.

Tüm bu farklı yaklaşımların sorumlusu dönemin çeşitli eğitmenlerinin tarif etmiş olduğu farklı pozisyonlar olmuş olabilir. Örneğin Marpurg ve Couperin, sağa yönelmiş şekilde oturmayı ve dizler birbirinden ayrı dururken sağ ayağın dışa doğru durmasını önermiştir. Bu pozisyon, sol elin küçük parmağıyla sağ elin başparmağının siyah tuşların uçlarına doğru yönelmesini sağlar. O dönemde arızalı dizilerde başparmak kullanımından hala kaçınılmaktadır. Bunun sebebi dönemin çalgılarında siyah tuşlarla beyaz tuşların uç mesafesinin oldukça kısa olması olabilir.

Başparmak geçişleri de bu dönemde kullanılmaya başlanmıştır. Ancak ne var ki 18. yüzyılın sonlarına dek başparmak geçişlerini kullanan pek çok eğitmen olmasına rağmen, bu tekniğin yaygınlaşmadığını gösteren kanıtlar da bulunmaktadır. Başparmakların 3 ve 4’ten geçirilmesine olan büyük eğilim George Friedrich Wolf’un “*Kurzer aber deutlicher Unterricht*” (Kısa ama öz ders, 1783) adlı tezinde ve Türk’ün “*Clavierschule*”sinde (Klavye okulu, 1789) görülür. Esasında, eski usulün bu şekilde birçok kaynakta ısrarla kullanılmaya devam edilmesinin sebebi pratik değerinden çok tarihi değeridir. J.H. Knecht, “*Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere*” (Acemiler ve deneyimliler için eksiksiz org okulu, 1795) başlıklı tezinde, çalgıcıların başparmak ve küçük parmağı kullanmanın esas gerekliliğini kavrayamadıklarından yakınmıştır.

Farklı ekollere bakıldığında; Almanların, çağdaşları olan Fransız ve İtalyanlardan daha uzun süre eski üsluba bağlı kaldıkları görülür. Bunun sebebi klavikorda olan bağlılıkları ve Viyana piyanolarının tuşesinin hafifliği olabilir.

Niccolo Pasquali’nin (1718-1757), “*The Art of Fingering Harpsichord*” (Klavsende parmak tekniği sanatı, 1760) adlı tezi de bu dönemde geniş bir popülariteye ulaşmıştır. Tezinde, ardışık beş nota olan pasajlarda eli yukarı-aşağı hareket ettirebilmek için başparmağın doğru kullanılması gerektiğine değinmiş, hatta başparmak olmadan bunun pek mümkün olamayacağını söylemiştir. Robert Broderip (1757-1808) ve dönemin pek çok İngiliz eğitmeni de onunla hemfikir olmuşlardır. Broderip’in “*Young Performers on the Piano Forte or Harpsichord*” (Piyanoforte ya da klavsende

genç yorumcular, 1788) adlı tezinde, uzun parmakların birbirlerinin altından veya üstünden asla geçirilmemesi gerektiğini söylemiş olması buna bir kanıt niteliğindedir. İngiltere genel olarak “başparmağı alttan geçirme” (thumbs-under) tekniğini tercih etmiştir. Bunun yansımaları, John Casper Heck’in (1740-1791) “*The Art of Fingering*” (Parmak tekniği sanatı, 1766) adlı kitabında görülebilir. Heck, kitabının başında Emanuel Bach’a borçlu olduğunu belirtmiş ve onun metodunu kullanmış olsa da, tüm gamlardan ikili parmak numaralarını çıkartmıştır.

Başparmakla ilgili tutarsızlıklar devam ettiği için eski parmak metotları tam olarak ortadan kalkmamıştır. Emanuel Bach’ın La Majör diziye yazdığı parmak numaralarında da bu görülebilir (Bkz. Şekil 45). Başparmağın bir veya daha fazla siyah tuşun ardından kullanılması kuralı, özellikle Majör dizinin sol elinde ilginç parmak numaralarıyla sonuçlanmıştır. Emanuel Bach’ın re minör dizi için vermiş olduğu parmak numaralarının da iki farklı alternatifi vardır. Burada da başparmağın 3 veya 4’ten sonra geçebileceğini göstermiştir ancak verilen ilk numarayı tercih ettiğini belirtmiştir (Bkz. Şekil 2.45). Ancak söz konusu olan esas nokta başparmaktan ziyade 5. parmağın kullanımıdır. Dönemin müzisyenleri 5. parmağın kullanımına henüz tam olarak hazır değildir. Bu parmak hala çok az kullanılmakta, hatta hiç kullanılmamaktadır. Örneğin Bach, verdiği kurallarda 5. parmağın pasajlarda yedek olarak tutulmasından, sadece başlangıç ve bitiş notalarında kullanılmasından bahsettiği halde, bu parmağı tamamen dışlayan metotları tercih etmiştir.



Şekil 2.45. C.P.E. Bach, La Majör gam için parmak numarası alternatifleri

Emanuel Bach’ın diziler için verdiği parmak numaralarından dönemin bazı piyano eğitimcileri de doğrudan etkilenmiştir. Örneğin J.C.F. Rellstab (1759-1813), yayımladığı “*Anleitung für Clavierspieler den Gebrauch de Bachschen Finger setzung, die Manieren und den Vortrag betreffend*”de (Klavye çalanlar için Bach tarzı parmak kullanımı, stil ve ders odaklı kılavuz, 1790), Bach’ın Versuch’da vermiş olduğu bu parmak numaralarını kullanmış ve onun yöntemlerindeki zayıflığı düzeltmiştir. Başparmağın kullanımına ilişkin kuralları ele almış ve parmak numaralarını buna göre

yeniden düzenlemiştir. Şekil 2.45’te verilmiş olan, Emanuel Bach’ın La Majör dizi için vermiş olduğu parmak numaralarından ilkinin doğal olmadığı gerekçesiyle reddetmiştir. Böylece, gamlarda modern çağa dek devam eden parmak numaralarının oluşmasında hayati bir adım atmıştır.

Klavyeli çalgıların tümü parmak numarası açısından birbiriyle ilişkilidir. 18. yüzyılın ikinci yarısında getirilen kurallar, sonraki gelişmeler için sağlam bir temel oluşturmuştur. Modern parmak numaralarına geçiş ancak yüzyılın sonlarında tamamlanabilmiştir. Philip Jacop Milchmeyer (1750-1813), Louis Adam (1758-1848), Jan Ladislav Dussek (1760-1812), Muzio Clementi (1752-1832), August Eberhard Müller (1767-1817) gibi ustaların piyanoya özel olarak yazdıkları yazılarla eski metotların kullanımı geride bırakılmıştır. Burada Clementi’nin 1801’de yayımlanan *“Introduction to the Art of Playing the Piano Forte”* (Piyano forte çalma sanatına giriş) adlı kitaptaki sözlerine değinmek gerekir: “En iyi etkiyi yaratmak, tamamen parmak sanatına dayanır. En iyi etkiyi yaratacak parmak numarasını seçmekse çok önemlidir. Kolay çalınabilen değil, etki yaratan parmak numaraları tercih edilmelidir (Clementi, 1974, s.14).”. Dönemin sonunda yaşanan gelişmelerin ışığında parmak tekniğinin yeni ilkeleri Friedrich Guthmann, Jean Jousse, Carl Czerny (1791-1857) ve Charles Neate (1806-1879) gibi bazı 19. yüzyıl müzisyenleri tarafından benimsenmiştir. 19. yüzyıl piyano yazısında çok daha karmaşık figürlerin bulunması, parmak numarası sorunlarına daha verimli ve yapıcı çözümler getirmeyi gerektirmiştir.

Carl Czerny bu konuda önemli bir isim olmuştur. Beethoven’ın öğrencisi, Liszt’in öğretmeni olan Czerny, op. 500 *“Voralständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule: von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend und mit allen nöthingen zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen”*’de (Tam donanımlı teorik-pratik piyano forte okulu: Başlangıçtan en yüksek seviyeye ilerleyerek ve bu amaç için oluşturulan tüm gerekli örneklerle, 1839) parmak egzersizlerini zirveye ulaştırmıştır. 3 ciltlik op.500’e 1846’da eklenen *“Die Kunst Des Vortrags Der Alten und Neuen Klavierkompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit”* (Eski ve yeni klavye kompozisyonlarının anlatım sanatı veya: Son zamanlara kadar olan gelişmeler) isimli 4. ciltte bu egzersizlere Chopin, Liszt ve diğer bestecilerin eserlerini icra etmeyle ilgili tavsiyelerini de eklemiştir. Czerny, Chopin’in op.10 no.2 etüdünü örnek göstererek, bu etütte olduğu gibi özel durumlar dışında, uzun

parmakların asla birbirinin alt ve üstlerinden geçmemeleri gerektiğini söylemiş ve bununla uzun parmak geçişlerini yasaklayan ilk isim olmuştur. Başparmağın elin tek eksenini olduğunu ve el pozisyonunu gereksiz yere değiştirmekten kaçınmak gerektiğini söylemiştir. Başparmak ve küçük parmağın gamlarda siyah tuşlara gelmemesini savunmuş, gam haricindeki pasajlarda da siyah tuşlarda kullanımlarından kaçınılması gerektiğini düşünmüştür. Ancak yine de başparmak ve küçük parmağı kullanmıştır. Aynı parmakla iki veya daha fazla siyah tuşun çalınmamasını, bunun ancak iki cümle arasında, sus gelen yerlerde, staccato pasajlarda veya siyah tuştan beyaz tuşa geçerken hoş görülebileceğini eklemiştir. Tekrar eden notalarda ise parmak değiştirmek gerektiğini belirtmiştir. Hızlı ve kendini tekrar eden pasajlarda aynı parmak numaralarının kullanılması ise icrada mükemmel bir eşitlik sağlamak için önemlidir. Arpejlerdeki parmak seçiminin ise başparmak ve küçük parmak arasındaki genişliğe göre olması gerektiğini belirtmiştir.

Czerny, 19. yüzyılın başlarında piyano tekniğinde gerekli olan kromatik pasajlar ve nota tekrarları gibi tüm öğelerde parmak hareketini geliştirmiştir. Kendisinden önce gelen M. Clementi ve J.N. Hummel gibi, Czerny’de de parmak metodunun odak noktası gamlardır. 5 parmak pozisyonundan başlayarak giderek zorlaşan, 3’lü ve 6’lı aralıkları ve dizi pasajlarını geliştirmeye yarayan egzersizler üretmiştir. 3’lü ve 6’lı aralıklardan oluşan pasajlar için, bestecinin arzuladığı artikülasyon ne ise ona göre parmak seçimi yapılmasını önermiştir (Bkz. Şekil 2.46).



Şekil 2.46. Czerny'nin 3'lü aralıklar için verdiği parmak numaraları

Czerny, kuşkusuz oluşturduğu sayısız teknik egzersizle, her piyanistin piyano eğitimindeki en tanınmış figürlerden biri olmuştur. Her bir çalışma belirli bir teknik detay üzerine odaklanmıştır. Clementi, Hummel ve Czerny, parmak eğitiminde egzersiz yaklaşımının evriminde en önemli isimler olmuştur.

19. yüzyılın başında eğitmenlerin esas aldığı kurallar tıpkı erken dönemdeki meslektaşları gibi el pozisyonunu sabit tutmaya yönelik olmuştur. Genellikle kabul edilmiş olan görüş parmakların el ve koldan bağımsız olması gerektiğidir. Parmakların

yalnızca klavyede sağdan sola ilerlemesi gerektiği düşünülmüştür. Ancak 19. yüzyılın ortalarında klavye genişlemiştir. Bununla birlikte daha fazla hareket gerekmiş ve icracıların yalnızca parmaklarını değil, kol, dirsek, omuz ve vücutlarını da kullanmalarını gerektirmiştir. Bu gereklilikle birlikte eğitimciler de tekniğin daha serbest uygulanmasını önermiştir. Parmak ekolünün dışına çıkan yeni teknikte devrim yapan isim ise Chopin olmuştur.

Frédéric François Chopin (1810-1849) gelmiş geçmiş bütün kuralları yıkarak parmak numaralarında devrim yaratmıştır. Yaklaşımı, önceki yüzyıllardaki parmak eşitliği ilkesine tamamen aykırı olmuştur. Parmakların anatomik farklılıklarının bilincinde olarak, onları daha iyi ses çıkarma gayesiyle kullanmıştır. Kullandığı parmaklarla piyanoda renk yaratmayı ve daha legato çalmayı başarmıştır. Siyah ve beyaz fark etmeksizin, farklı tuşlarda aynı parmağı kullanabilmiştir. Başparmağın yardımı olmadan uzun parmakları birbiri üzerinden geçirmiş, bu tekniği özgürce kullanmıştır.

Chopin'in 1833'te yazdığı Op.10 etütler, yepyeni bir teknik ve müzikal anlayışla bestelenmiş eserlerdir. Bu etütler farklı teknik yaklaşımlarıyla, geleneksel parmak tekniğini alt üst ederek, romantik piyano tekniğinin kurallarını belirlemiştir. Özellikle ikinci etüt (Bkz. Şekil 2.47), piyano literatüründe bir dönüm noktası olmuştur. Teknik açıdan 5. parmaktan sonra 3. ve 4. parmakların kullanımı zor olsa da, bu etüt ile güçsüz parmakların klavyedeki kromatik akışta özgürce dolaşabilmesi hedeflenmiştir. Bu anlayış, Czerny'nin kurallarını yıkıp geçmiştir. Elin pozisyonu yeni bir açı kazanmış, piyano çalış tekniği farklı bir boyuta taşınmıştır. Romantik anlayışın benimsemiş olduğu legato çalış tekniği, bu etütle doruk noktaya ulaşmıştır.



Şekil 2.47. Chopin, op.10 no.2 "Etüt"

SONUÇ

Besteciler ve yorumcular tarafından daima önemsenmiş bir alan olarak, klavyeli çalgılarda kullanılan parmak numaralarına dair yaklaşımlara kronolojik açıdan bakıldığında dönemler arasında büyük farklar olduğu görülür. Özellikle piyano öncesi dönemde klavyeli çalgıların yapısal farklılıkları ve non-legato çalış stili anlayışının benimsenmesi sebebiyle başlangıçta tüm parmaklar kullanılmamış, ardından parmakların güçlü/zayıf şeklinde ayrımı yaygınlaşmış, zamanla başparmak en güçlü ve temel parmak olarak benimsenmiştir. C.P.E. Bach, 1753'de yayımlanan “*Versuch*” başlıklı çalışmasında da bu durumdan bahsederek, önceki dönemlerde kullanışsız olan bu parmağın artık esas parmak rolünü üstlendiğini gösterir. Bach’ın tezini, fortepiyanonun gelişmesiyle birlikte, yeni çalgının ve repertuvarının artan zorluklarına eşlik etmeye çalışan pek çok yeni metot ve tez takip etmiştir. P.J. Milchmeyer, L. Adam, J.L. Dussek, M. Clementi, A.E. Müller, F. Guthmann, J. Jousse, J.N. Hummel, C. Neate, C. Czerny gibi parmak tekniği üzerine önemli çalışmalar yapmış ustalar tarafından bu konuyla ilgili pek çok metot üretilmiştir. 1830’larda Chopin Op. 10’u tasarlamaktayken, Op.299 “*Velocity Okulu*” sayesinde Czerny’nin adının uluslararası olarak bilinir hale geldiği görülür. Aynı dönemlerde gerçekleşmiş olan bu iki farklı anlayış, bir yanda parmakları birbirine eşitlemeye ve bağımsızlaştırmaya çalışan üslubu, diğer yanda her birinin karakteristik özelliklerinin keşfedilmesinin ardından gelen devrimi ortaya çıkarır. Yine aynı dönemlerde Jean-Jacques Eigeldinger, klasik kuşaktan gelen pedagogların çoğunun, virtüözitenin, uzun saatler süren ve inatla tekrarlanan egzersizlerin her gün tekrar edilmesiyle kazanılacağını düşündüklerini belirtirken, Chopin, yeni değerler yaratarak, kendi zamanının, öğretim yaklaşımları mekanik bir anlayışa dayanan birçok piyano profesörüne kararlı bir biçimde sırt çevirmiştir. Bu yeni algıyla ve parmaklar arasındaki anatomik farklılıkların bilincine varılmasıyla parmak tekniğinde devrim yapılmış, yeni anlayışlar benimsenmiştir. Chopin’in devrimsel fikirleriyle, kuru ve mekanik yaklaşımlardan uzaklaşıp, modern denilebilecek yeni bir teknik anlayış ortaya çıkmıştır.

Eserlerin yazıldığı dönemdeki parmak numaralarını incelemek, artikülasyon, bağlar, cümleme gibi unsurlarla ilgili önemli bilgiler verir; farklı dönemlerin kendine özgü üslubunun doğru anlaşılmasına ve böylelikle doğru icra edilmesine olanak tanır.

Teknik kolaylık sağlayan ve müziğin cümle yapısına ışık tutan parmak numaralarını doğru değerlendirebilmek bu noktada çok önemlidir. Parmak numaralarının seçimi ve kullanımında çok farklı seçenekler olsa da, tarih boyunca süregelmiş teknikleri bilmek, pasajlara getirilebilecek parmak numaralarını bağlama uygun seçebilmeye olanak tanır.

KAYNAKÇA

- Ammerbach, E.N. (1571). *Orgel oder Instrument Tablatur*. Leipzig, Jacob Berwalds Erben.
- Ashley, C.Q. (1987). *An Examination of Early Keyboard Fingering with Emphasis on the Development of National Styles: A Creative Project Paper*. 28.
- Apel, W. (1972). *The History of Keyboard Music to 1700*. Indiana University Press, Indiana, Hans Tischler tarafından çevirildi ve revize edildi. 293.
- Bach, C.P.E. (1949). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. W.W. Norton, William John Mitchell tarafından yayınlandı. 42.
- Bae, J-S. (Tarihsiz). *Early Keyboard Fingering: Theory and Pracricality, Adapting the Fingering in the Early Keyboard Music: Between the Theory and Practically*. 1-5. (MAKALE)
- Bermudo, J. (1555). *Declaracion de Inst[r]umentos Musicales [Ossuma: Juan de Leon]*. Library of Congress tarafından mikrofilmlendi. (ÇEVİRİ)
- Buchner, H. ve Schmidt, J.H. (1974). *Sömtliche Orgelwerke*. Frankfurt: H. Litolf's Verlag.
- Bush, D.E ve Kassel, R. (2006). *Encyclopedia of Keyboard Instruments "The Organ, an Encyclopedia"*. Routledge, Taylor&Francis Group, 270 Madison Avenue, New York, NY10016. 198.
- Chai, C. (2016). *Selecting Fingering for Performing Mozart's Piano Music*. Doktora Tezi. University of Kansas, School of Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas. 11-15 (TEZ)
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la Técnica Pianística*. Alianza Editorial, Madrid. 220.
- Clarke, E. (1997). *Talking Fingers: An Interview Study of Pianists' Views on Fingering*. *Musicae Scientiae* 1, no.1, doi:10.1177/102986499700100106, 87-107.
- Clementi, M. (1974). *Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte*. Da Capo Press, New York. 14.
- Constanz, H.B. von ve Constanz, A.M.H. von. (1993). *Beriempten Organisten Fundament Buch sinen [sic] Kinden Verlosse, 1551; trans. Mark Lindley in Ars Ludendi: Early German Fingerings c.1525-c.1625*. Neuhof: Tre Fontane, 42.
- Couperin, F. (1933). *L'art de Toucher le Clavecin*. Chés l'auteur, Paris, 1717. Yeniden basım: *Ouvres Completes de François Couperin*. L'oiseau Lyre, Paris, Maurice Cauchie tarafından yayınlandı. 13.
- Crandall, B.J. (2008). *Connections Between Wind Tonguings and Keyboard Fingerings (1500-1650)*. Thesis (D.M.A.) – University of Houston. 54.
- Eigeldinger, J.J. (1987). *Chopin: Pianist and Teacher: As Seen by His Pupils (3. Basım)*. Cambridge University Press, İngiltere. 16.

- Eren, O. (2014). *Klasik Batı Müziği Tarihinde Kırılma Anları*. Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı, Ankara. ISBN: 978-605-62953-9-3. 97-99.
- Ferran, D. (2009). *Pour un Historique des Doigtés Anciens*. 3-10 (Clavecin en France’da 21 Mart 2009’da kullanılmış makale.)
- Fytika, A. (2004). *A Historical Overview of the Philosophy Behind Keyboard Fingering Instruction from the Sixteenth Century to the Present*. Elektronik tez, Florida State University, School of Music.
- Gültek, B. (2007). *Piyano: Bir Çalgının Biyografisi*. Epilog yayınları.
- Kipnis, I. (2007). *Encyclopedia of Keyboard Instruments “The Harpsichord and Clavichord, an Encyclopedia”*. Taylor&Francis Group, LLC, United States of America, 10987654321. 284-287.
- Leupold W. ve Johnson, C. (1994). *Historical Organ Techniques and Repertoire: An Historical Survey of Organ Performance Practices and Repertoire*. United States, Wayne Leupold Editions. 18.
- Lindley, M. ve Jenkins, G. (2001). *Fingering: Keyboard. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2. Basım)*. Cilt 8. Macmillan Publishers Limited, Stanley Sadie tarafından yayınlandı. 832-833. (MAKALE)
- Nicholas, T. ve Webber, G. (1999). *The Cambridge Companion to the Organ*. Cambridge University Press. Online yayın: September 2011, online ISBN: 9781139002110. 114.
- Pipa, L. (2013). *Fingers as Individuals: The Pianist’s Art of Choosing the Right Fingering*. International Smposium on Performance Sience, ISBN: 978-2-9601378-4-0, AEC tarafından yayınlandı.
- Rodgers, J. (2010). *Early Keyboard Fingering, ca. 1520-1620*. University of Oregon, Michigan Üniversitesi, Birleşmiş Devletler. 35, 36, 46, 229.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. Cilt 3. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara. ISBN 975-7436-34-8. 54.
- Sachs, B. ve Ife, B. (1981). *Anthology of Early Keyboard Methods*. Gamut Publications, Cambridge. 8, 68.
- Soehnlen E..J. ve Bradshaw M.C. (1983). *Girolamo Diruta, Il Transilvano. Bibliotheca Organologica*. Buren: Knuf, 44.
- Thistlethwaite, N. ve Webber, G. (Tarihsiz). *The Cambridge Companion to the Organ*. Cambridge University Press, İngiltere. 117.
- Vapaavuori, P. ve Hynninen, H. (Tarihsiz). *The Baroque Pianist*. (Çev: M. Kornohen). Könemann Music Budapest, K216. 104.
- Veroli, C. di. (2016). *Baroque Keyboard Fingering: A Method (7. Basım)*. Bray Baroque, 67.

İNTERNET KAYNAKLARI

http-1: www.organduo.It/home/how-to-choose-the-best-fingering-in*early-organ-music (Erişim tarihi: 20.02.2018)

http-2: Lindley, M., Jenkins, G., Slatford, R., Walls, P., Monosoff, S., Crum, A., Wijsman, S., Myers, A., Ecochard, M., & Haynes, B. (2001). Fingering. *Grove Music Online*. Retrieved 19 Feb. 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040049>. (Erişim tarihi: 19.02.2018)

http-3: <http://www.hetorgel.nl/e2004-05a.php> (Erişim tarihi: 10.01.2018)

http-4: Dirksen, P. (2004). Fingering in 17th-Century Keyboard Music (Scheidemann), *het orgek* 100, nr.5. (Çev: Y. Sivri.) Özet (s.10-15), <http://www.hetorgel.nl/e2004-05a.php> (Erişim tarihi: 30.02.2018)