

ANNA NİKOLAYEVNA YESİPOVA’NIN PİYANO ÖĞRETİM YÖNTEMLERİ¹

ANNA NIKOLAYEVNA YESİPOVA’S PIANO PEDAGOGICAL METHODS

Valeriya ÖZKAN² Bahar GÜDEK³

Özet: Bu çalışmada, Anna Nikolayevna Yesipova’nın (1851-1914), piyano öğretim yöntemi incelenmiştir. Yesipova pedagojisinin kapsamlı bir analizi yapılmıştır. Onun uyguladığı metodun teorik ve pratik yönleri, pedagojik görüşleri ortaya konulmuştur. Yayınlanmamış eseri olan “Yesipova’nın Piyano Okulu”, inceleme ve araştırmayla gün yüzüne çıkarılarak önemli bilgilere ulaşılmıştır. Yesipova’nın icracılık tecrübesi, uzun yıllar boyunca eğitimbilimsel alanda etkili ilke, metot ve formların birleştirilmesine, bunun sonucu olarak da yetenekli piyanist ve eğitimcilerin yetişmesine imkân sağlamıştır. Bu sebeple Yesipova’nın pedagojik başarıları, metot yöntemi, çalışma tarzı ve tavsiyelerinin etkin bir biçimde çözümlenmesi müzik eğitim sürecinin teorik ve uygulamalı hususlarının geliştirilmesine katkı sağlayacaktır.

Anahtar kelimeler: Anna Yesipova’nın piyano pedagojisi, Anna Yesipova’nın piyano metodu, Rus piyano okulu

Abstract: This is a study of Anna Nikolayevna Yesipova’s (1851-1914), piano pedagogical method. The practical and theoretical aspects of her method and her pedagogical ideas are emphasized. Her unpublished work, Yesipova’s school of Piano, discovered through a careful search, has helped reach some important information. Yesipova’s execution in the field of education that combined principles, methods, and forms has provided skilful pianists and educators with opportunities to flourish. The analysis of Yesipova’s methods, system, way of study and recommendations has contributed to the improvement of theories and practice in the course of music education.

Keywords: Anna Yesipova’s pedagogy of piano, Anna Yesipova’s piano method, Russian school of piano

1 *Bu çalışma, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimler Enstitüsü’nde hazırlanan yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir.*

2 *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi GSEB Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi*

3 *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi GSEB Müzik Eğitimi ABD, Samsun*

1. GİRİŞ

Sosyo-kültürel yaşamdaki hızlı değişimler, genel ve mesleki eğitim organizasyon ve metotlarında ciddi düzenlemeler ve farklılıklar getirme zorunluluğunu ortaya koymaktadır. Eğitimde, kuram ve metodun mükemmelleştirilmesi için yapılan çalışmalar, müzik eğitimcilerinin önünde güncel sorunlar olarak çözüm beklemektedir. Genç müzisyenlerin yetiştirilmesindeki eğitim sürecinde geçmişin önemli müzisyen pedagoglarının deneyimlerine başvurmak ve onların en iyi olanı elde etmek amacıyla yapmış oldukları metodik miraslarına sahip çıkmak büyük önem taşımaktadır. Bu önemli pedagoğlardan biri de Anna Nikolayevna Yesipova'dır (1851-1914). Rubinstein'dan sonra dünya çapında tanınan ilk Rus piyanist olan

Yesipova, Avrupa çapında piyano pedagojisi alanında şöhret sahibidir. Yesipova Saint-Petersburg Konservatuarı'nda öğretmenlik yaptığı 20 yıla aşkın sürede çok yetenekli piyanistler yetiştirmiştir.

Onun öğrencilerinden birçoğu (Vengerova, Drozdof, Kalantarova, Prokofyev, Kreytser, Yudina ve diğerleri) kendilerini sadece konser salonlarında değil, öğretmenleri Yesipova'nın öğretilmesini daha da geliştirerek piyano pedagojisi alanında da başarıyla göstermişlerdir (Bertenson, 1960: 21). Eski piyano okullarında ağır, zorlayıcı sert sesleri çıkarma tekniği ve yeterince doğal olmayan, abartılı, yüklü seslerle çalma v.b. gibi unsurlar daha ön plandaydı. Anna Nikolayevna Yesipova'nın piyano pedagojik okulunda ise özgün yorum detaylarına büyük ilgi, mükemmel bir şekilde geliştirilmiş parmak tekniği ve seslerin bütün renklerinin çıkarılması için gerekli tüm yaklaşımlar ön plandadır (Berkman, 1948:15).

12 Şubat 1851'de Rusya'nın Saint-Petersburg'da şehrinde doğmuş olan Anna Nikolayevna Yesipova'nın mükemmel müzik kulağı ve aynı derecedeki müzik belleği daha altı-yedi yaşlarında fark edilmiştir. Eylül 1864 yılında Saint-Petersburg Konservatuarı'nda C.Czerni'nin öğrencisi olan R.O.Leshetitski'nin (1830-1915), piyano öğrencisi olarak müzik eğitimine başlamıştır. Yesipova'nın sanatsal kişiliği ve ilkeleri üzerinde R.O.Leshetitski'nin büyük etkisi olmuştur. Gerek öğrencilik yıllarında gerekse de sonrasında Avrupa, Amerika ve Rusya'daki şehirlerde vermiş olduğu konserlerle müzik dünyasının ilgisini ve dikkatini çekmiş, övgüler ve başarılar kazanmıştır. Yesipova'nın yeteneği ve başarılarına ilişkin kanıtlara örnek olarak, vermiş olduğu konserlerden birkaçının eleştirileri verilebilir.

Viyana konserleri ile ilgili eleştiri yazılarında, Yesipova'nın başarısı sadece dinleyiciler için değil, virtüözlere karşı son derece acımasız tutumlarıyla bilinen ve en önde gelen eleştirmenlerden olan Tanslik ve Schelle tarafından da müthiş bulunmuştur. Her iki eleştirmen de, olağan dışı, mükemmel gelişmiş tekniğini, fevkalade ince zevkini, herkeste sık rastlanılmayan zarafetini, müziğindeki sıcaklığını belirterek, piyanisti birinci sınıf virtüöz grubuna dâhil etmişlerdir (Tanslik and Schelle,1873:21).

1873 yılında Budapeşte'de Liszt'in sanatsal faaliyetleri ile ilgili olarak doğumunun 50. yıldönümü etkinlikleri gerçekleştirilmiştir. Yesipova bu konserlerin birinde, Liszt'in yıldönümünü kutlayanlarla birlikte sahne almıştır. Liszt, kendisini dinledikten sonra ona hayran kalmış, hatıra olarak şu yazıları içeren kendi portresini hediye etmişti: *"Anna Yesipova'ya 10 Kasım 1873, en içten sadık*

hizmetkârı Franz Liszt” (GIALO arşivi, fon kodu 361, katalog numarası 345, cilt 200).

1874 yılında Yesipova'nın katılımıyla Londra'da verilen konserler, filarmoni topluluğu tarafından en dikkate değer konserler olarak adlandırılmıştır. O “*erkek piyanistlere özgü güçle ve ekspresyonist tarzındaki müzik icrası ile dinleyicileri hayretler içerisinde bırakmaktadır*”. İngiliz eleştirmenler tarafından Yesipova, dünyanın en büyük usta piyanistlerinden biri olarak kabul edilmiştir (Shnnersohn, 1938).

1876 sonbaharında Yesipova Amerika'ya davet edilmiştir. Eleştirmen Kui, onun bu Amerikan turnesi hakkında söylemlerini şöyle ifade etmiştir: “*Sanatçılardan pek azı bu kadar kısa sürede, bizim yetenekli birinci sınıf piyanistimiz Bayan Yesipova gibi böyle parlak bir üne kavuşma imkânına sahip olmuştur. O, birkaç yılda yalnızca Avrupa'da değil, tüm dünyada ün kazanmıştır. Öyle ki, Amerika'da daha önce Rubintein'i dinlemiş olanlar bile, Bayan Yesipova'yı dinlemek istemişlerdir.*” (Kui, 1958: 105-107). Daha birçok konserinde Yesipova'ya yapılan olumlu ve övgü dolu eleştiriler, onun, dönemimde ne kadar beğenilmiş ve tanınmış bir sanatçı olduğunu göstermektedir.

Anna Nikolayevna Yesipova, Petersburg piyano ekolünün en önemli pedagoğ ve sanatçılarından biridir. Konservatuvarda kendi meslektaşları arasında lider bir konuma sahip olmasına karşın onun piyano sanatındaki pedagojik görüşleri literatürde hak ettiği ilgiyi görememiştir. Bilimsel çalışmalarda Yesipova'nın öğretisine pek fazla önem verilmediği görülmüştür. Berkman ve Bertenson'un kitapları hariç birçok kitapta, onun piyano eğitim metodu yerine sadece biyografisiyle yetinildiği görülmüştür. Bu nedenle

bu araştırmada Yesipova'nın piyanodaki zengin pedagojik deneyim ve yaklaşımları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2. YESİPOVA'NIN PİYANO ÖĞRETİM YÖNTEMLERİ

Yesipova'nın sadece bir eğitim bilimcisi değil, yetenekli bir piyano sanatçısı olması onun pedagojisine ayrı bir değer katmıştır. Yesipova'nın pedagojik yöntemleri Rus piyano sanat tarihinde önemli bir rol oynamakta ve çağdaş piyano eğitimi için çok değerli talimatlar içermektedir. Bu bağlamda çağdaş bir piyano eğitimcisinin, Yesipova'nın pedagojik alanda yaptığı çalışmalara başvurabileceği ayrıca bunlardan pratik yararlar da sağlayabileceği düşünülmektedir.

Yesipova o dönemin ilkeleri doğrultusunda, “A.N.Yesipova'nın Piyano Okulu” olarak adlandırıldığı yöntem çalışmalarında, kendi izlediği eğitim bilimsel yolları ve ilkeleri bir araya toplamıştır.

“A.N.Yesipova'nın Piyano Okulu” üzerinde yapılan analiz bu bölümün temelini oluşturmuştur. Bu bölümü yazarken arşiv verilerinden yararlanılmış (Yesipova A.N. *Zapisniye knijki*. Gosudarstvennyy tsentralnyy muzey muzikalnoy kulturi imeni Glinki (GTMMK arşivi, fon kodu 456, cilt 78), ayrıca T. Berkman (Berkman, 1948), Bertenson (Bertenson, 1960) ve Skorulsky (Skorulsky, 1970)'nin Yesipova hakkında yazmış oldukları kitaplar da kullanılmıştır.

2.1. Yesipova'nın Temel Piyano Eğitimi İlkeleri

Yesipova'nın eğitim bilimci olarak büyük bir popüleriteye sahip olmasının en önemli etkenlerinden birisi, kendi sanatsal ve pedagojik

otoritesini hiç bir zaman kötüye kullanmamış olması ile açıklanmaktadır. Yesipova her zaman ikna edici olmuş, öğrencinin tek başına çalışırken kendisini geliştirmesini, kendi öz düşüncesini yansıtmamasını, yaratıcı düşünceyi geliştirmesini benimsemiştir (Yesipova A.N. *Zapisniye knijki*. Gosudarstvennyy tsentralnyy muzey muzikalnoy kultury imeni Glinki (GTMMK arşivi, fon kodu 456, cilt 78).

Yesipova'nın icracılık alanında öğrencilerinden çok yüksek talepleri olmuştur. Onun için dikkatin yoğunlaştırılması gereken nokta, icra edilen esere ses yönünden hâkim olmak, ses kalitesinin üzerinde özenle çalışmaktır. Bu sebeple piyanoda tuşe kullanımına önem vermiş, tuşenin insanın doğasından gelen bir özellik olduğunu düşünmemiş, bu yüzden de piyano seslerinin melodik ve kaliteli olması için çok titiz çalışma yapılmasında ısrar etmiştir (GTMMK, 456, 78).

Yesipova, profesyonel piyanist olduğundan temel piyano müziğinin öğretilmesi üzerinde pek fazla çalışmayı sevmemiştir. Bu nedenle icracılık yönünde kendini daha fazla geliştirmiş olan öğrencilerle çalışmayı tercih etmiştir. Onun en önemli yöntemlerinden biri, öğrencilerine bütün eserleri piyanoda çalarak göstermesidir. Yesipova'nın öğrencilerine gösterdiği en önemli tecrübesi; kendine özgü müzik hissini, piyanoda mükemmel bir şekilde cantilena (lirik, melodik geçit) çalma özelliğini aşılayıp aktarmasıdır (GTMMK, 456, 78).

Yesipova'nın piyanoya karşı bakış açısı, kendisinin sarf ettiği şu cümlelerde gizlidir: "*Piyanoda çalmayı öğrenirken, mümkün olduğunca piyanoya has olmayan bir şeyi ondan çıkartmak için, örnek*

tonda, çok fazla ve düşünerek çalışma yapılması gerekmektedir" (Bertenson, 1960:124-125).

Birinci derecede önemli olan, piyano seslerine yumuşaklık ve cantilenaya (lirik, melodik geçit) melodik ses kazandırılmasıdır. Yesipova ellerin piyanodaki yerleşimi ve duruş şeklinin doğru olması üzerinde ısrarcı olmuş, çalmaya başlamadan önce piyanoya ilk olarak teknik açıdan başlamak gerektiğini önermiştir. Bunun için de bilek ve parmakların doğru konumda olmasını, bilek konumunun, ideal sesin elde edilmesini sağlayacak pozisyonda olması gerektiğini savunmuştur (GTMMK, 456, 78).

Yesipova, alıştırmanın her şeyden fazla parmakların gelişmesini sağladığını fakat bu alıştırma- larla öğrencilerin fazla zorlanmaması gerektiğini söylemiştir. Onun için alıştırma miktarından daha önemlisi kalitedir, alıştırma saatlerce zaman ayrılmaması gerektiğini vurgulamıştır, yani bilinçli ve doğru yapılacak olan alıştırmanın, sıkı sıkıya ses kontrolünün ve kusursuz ritmik disiplinin altında gerçekleşmesi gereklidir (GTMMK, 456, 78).

Çağdaş piyano eğitiminde eserlerin ultra legato yöntemiyle çalınması gerek görülmemektedir, fakat Yesipova'nın piyano eğitiminde bu tür yöntemin uygulamaya konulması, ilerleme için önemli görülmüştür. Böylece melodik yönden insan sesine benzeyen piyano çalış tarzına ulaşma arzusu, yeni bir piyanizm yöntemi ortaya çıkarmıştır. Bu yöntem, o zaman için Batı Avrupa okullarında ve Rusya'daki baskın olan öğretiyeye özgü, piyanonun soğuk instrumental yorumunun hâkim olduğu anlayışa karşı gelmiştir. Bu konudaki fikrini, Yesipova şu şekilde belirtmiştir:

“Parmakların söylemesi gerekir” (Bertenson, 1960:117-118).

Yesipova'nın, birçok öğrencisinin de şahit olduğu gibi eğitim bilimsel faaliyetlerinin son döneminde gitgide büyük bir dinamik bölünmeye doğru yöneldiği görülmüştür. O kısa nefeste çalınan parçaları ve sık sık cümleyi bölen nüansları sevmemiştir. Örneğin, çoğu zaman öğrencileri ile yapılan dersleri sırasında birden kendini tutamamış, onlara şu şekilde seslenmiştir: “*Nasıl olur da bu kadar kısa düşünceye sahip olursunuz!*” (Bertenson, 1960:115-117).

Yesipova'nın düşüncesine göre, agojizm'in (tempo değişikliği) dinamik de olduğu gibi, insan konuşmasına benzetilmeye çalışılan müzik icrasıyla kullanılması gerekmektedir. Ayrıca ona göre ritimli çalmak, sabit ritim elde etmek için metronoma göre çalınması anlamını taşımaktadır. Tam tersine, hareketlerde değişiklikler yapılırken bununla beraber simetrik olunması gerekmektedir.

Yesipova, icra edilen eserde duyguların aşırı derecede gösterilmesine her zaman karşı çıkmıştır. O, yalnızca piyanonun doğal ses sınırları içerisinde bulunan güç ve canlılığını sevmiş, piyano müziğinin geniş kitlelere basit ve anlaşılabilir olmasını sağlayan canlılık ve tazelik hislerine çok fazla değer vermiştir. Yüzeysel, aşırı mizaçta, sıkıntılı ve göstermelik olan, çok fazla abartılı serbestlikle çalınan eserler Yesipova'ya son derece ters düşmüştür. Aynı zamanda, yapmacık, kibirli ve abartılı zarıflıkta çalma onun tarafından kabul edilmemiştir (Berkman, 1948:40-42).

Birkaç kelime ile tüm bu yazılanları özetleyecek olursak, Yesipova okulunun taşıdığı en önemli karakteristik çizgiler aşağıda belirtilmiştir.

- a) Yüksek profesyonel kültür,
- b) Mükemmel geliştirilen parmak tekniği,
- c) Piyano sesini ustaca kullanabilme,
- ç) Sert, baskıcı seslerin görülmeşi,
- d) Ölçülü pedal kullanımı,
- e) Spontan unsurların olmayışı,
- g) Çalmada aşırı agojizmin (belirli bir tempounun, geçici olarak hızlanması veya ağırlaşması) görülmesi,
- ğ) Onun okulunun esas temelini oluşturan parmak tekniğine öncelik verilmesi,
- h) Klasik piyano tekniklerinin kusursuz kullanımı,
- k) Doğal müzik icrası,
- l) Ritim doğruluğu ve esnekliği,
- m) Artikülasyonun çeşitliliği,
- n) Kusursuz cantilena,
- o) Form bütünlüğüdür.

Yesipova okulunun en önde gelen karakteristik çizgilerini değerlendirirken, bazı eksikliklerinin olduğunu söylemek mümkündür. Bunlardan en önemlisi parmak tekniğine çok fazla dikkat verilmesidir. Yesipova, Leshetitski'nin nasihatlerine sadık kalarak, aktif parmak tekniğinin piyano çalmanın esasını oluşturduğuna ikna olmuş yandaşıdır. Onun tarafından kabul görünen bir diğer durum da parmakların hareketini birleştiren bileklerin de

parmak tekniği ile birlikte kullanılabilirliği. Bu alanda Yesipova ilerici bakış açısıyla beraber 19. yy. sonlarında mevcut olan öğretimi metotlarından tamamen kopmamıştır.

Yesipova'nın pedagojisi başlangıçta, eskimiş okul geleneklerinden elde ettiği küçük ses tonlarına karşı olan aşırı ilgisi nedeniyle sıkça yargılanmıştır. Fakat gerçekte bu duruma farklı yaklaşımlarda gösterilmiştir. Örneğin, Yesipova'nın icra ettiği piano eserlerinden çıkartılan anlam; karmaşık, dinamik ve agojizm ile örülmüş müziğinin, bir nevi insan konuşmasına benzemeye eğilim göstermesidir.

2.2 Piyano Öğretim Metotları

“Yesipova'nın Piyano Okulu”ndaki kayıtları birkaç bölüm altında toplanabilir (GTMMK, 456, 78):

- a) Yesipova'nın bir piyanistin çalışması ile ilgili genel talimat ve tavsiyeleri
- b) Oturuş, eller ve parmakların pozisyonu
- c) Gamlar
- ç) Akorlar ve arpejler
- d) Üçlü aralıklar ve oktavlar
- e) Atlamalar
- f) Legato ve stacato
- g) Melodi
- ğ) Ses ve ritim
- h) Pedal

2.2.1. Yesipova Piyano Metodunun Genel Yaklaşımları

Yesipova notlarına şu şekilde yazmıştır: “İyi bir piyanist olabilmek için müziğe karşı sevgi,

irade gücü, daha sonra akıl ve büyük gayretin olması gerekmektedir. Piyanistin gelişme yolunda ortaya çıkan en önemli engellerinden biri, amatör ruhluluktur (diletantizm). Diletant ruha sahip olan birisi ne kadar iyi olursa olsun, hiçbir eseri sonuna kadar çalamayacak, sadece ulaştığı seviyede sınırlı kalacaktır. Diletant eğilimi olan kişiler tedavisi olmayan bir hastalığı taşımaktadırlar. Diletantizm ruhunu kökiinden yok etmek, büyük gayret ve yüksek irade gücü ile mümkün olacaktır” (Berkman, 1948:123-124).

Yesipova'nın düşüncesine göre bir piyanistin tüm çalışmalarını en yüksek seviyede ve bilinçli olarak yapması gerekmektedir. O, çalışmaların mekanik olarak yapılmasına ve aynı sayfanın tekrar tekrar otomatik olarak çalınmasına kesinlikle karşı gelmiştir. Yesipova aşırı uzun derslerden kaçınılması için uyarmıştır. Günde en fazla üç dört saat, mantıklı ve sistemli bir çalışma yapılması gerektiğini vurgulamış ve yorgunluk hissedildiğinde ellerin dinlenmeye bırakılması gerektiğini savunmuştur (GTMMK, 456, 78).

O, eser üzerinde şu şekilde çalışmanın yapılmasını tavsiye etmiştir: “Eserin sanatsal düşüncesini kavradıktan sonra, baştan sona kadar okuyunuz, birkaç ölçü çalınız (eğer bu cantilena ise, mümkün olduğunca tümcenin tamamını alınız), bestecinin bütün, en ufak ayrıntılarına bile dikkatlice bakınız. Kendi çaldığınıza kulak vererek, pedalı da dikkate alarak güzel ses ve nüansları elde etmeye çalışınız. Devamında bir kaç ölçü daha çalınız. Daha sonra bunu birinci ölçü ile birleştiriniz v.s.” (Betrenson, 1960:82)

Yesipova'nın düşüncesine göre pasajların çok yavaş öğrenilmesi gerekmektedir. Parmaklarda ve notalarda güven hissedildikten sonra, hızı

artırarak daha çabuk çalma denenebilir ve yavaş yavaş tempoya ulaştırılır. Yesipova kısa pasajların uzunluklarına göre öğrenilmeleri gerektiğini tavsiye etmiştir: eğer pasaj iki ölçü uzunluktaysa, yarım ölçü ve bir nota ile başlanır ve devam ederek, bu notaya tekrar yarım ölçü ve bir nota ilave edilir v.b. Bütün bunlar, pasajın akıcı çalınması ve parçalara bölündüğünün fark edilmemesi içindir. Daha uzun pasajlara gelince Yesipova'ya göre onları şu şekilde öğrenmek gerekmektedir: 2 ½ ölçü ile başlanır ve bunları en yavaş tempoda nüansları ile çalınır. Bunu tamamladıktan sonra, bir 2 ½ ölçü daha ilave edilir. İlk günlerde yarım sayfayı geçmeyecek şekilde çalışılır. Bir sonraki gün ise yarım sayfalık çalışmaların aynısı tekrar edilir. Üçüncü günde ise eserin geri kalan bölümleri aynı sırayı takip ederek çalışılır (GTMMK, 456, 78).

Yesipova ayrıca, sıkça öğrencilerine konserlere gidilmesini, çünkü dinlenen her bir piyanisten öğrenilmesi gereken bir şeyler olabileceğini, özellikle üzerine vurgu yaparak söylemiştir.

2.2.2. Piyanoda Duruş, Ellerin ve Parmakların Pozisyonu

Yesipova, piyano başında duruş pozisyonuna çok fazla önem vermiş, alınan pozisyonun piyanonun doğru çalınması için gerekli olan şartlardan biri olduğuna inanmıştır. O, piyanoda tuşların serbest kullanımını, rahat hareketlerini ve ellerin gücünü doğrudan oturuş pozisyonu ile ilişkilendirmiş, dışarıdan bakıldığında el hareketlerinin rahat ve güzel görünmesini önermiştir. Piyanodan ses elde etmeden önce, kolların omuzdan parmak uçlarına kadar serbest hissedilmesine dikkat edilmelidir. Klavye üzerindeki ellerin pozisyonunun doğal durması, bileklerin, dirseklerle aynı seviyede

bulunması, parmakların da son ekleminden bükülü halde değil de birazcık yuvarlatılmış şekilde olması gerekmektedir. (GTMMK, 456, 78).

Yesipova ellerin esnek olması koşulunu öne sürmüştür; yani elastik parmaklarla eller aşağı yukarı doğru hareket edebilir. Parmakların klavyeye yatay bir biçimde, yana doğru değil de, dik olarak basmaları gerekmektedir. Bu kural, klavye üzerinde yan ve dairesel biçimde çalan birinci parmak için geçerli değildir. Ses elde etmede parmağın yönü ve doğru vuruş şekli büyük önem taşımaktadır. Tuşlar üzerinde hareket edecek olan parmağın hazır bulunması gerekir. Çalma sırasında parmakların birbirinden birazcık ayrılmış olmaları ve her birinin serbest hareket edecek şekilde ve eşit vurma gücünde olması gerekmektedir. Bu yüzden Yesipova, sürekli alıştırmaya ile güçsüz olan parmakların güçlendirilmesini önermiştir (Berkman, 1948: 74-76). Parmak alıştırmaları sırasında, ellerin gereksiz vurgu yapmamasına dikkat edilmelidir. Başlangıçta eller kasılmadan, parmaklar yüksek kaldırılmalıdır. Yesipova, özellikle, parmakların yüksek kaldırılmasının yalnızca alıştırmalarda yapılmasını, eser çalarken ise yapılmaması gerektiğini belirtmiştir.

Onun bir diğer kuralına göre ellerin pozisyonu ile ilgili olarak beşinci parmağın düz ve gerilmiş bir şekilde durması büyük hatadır. Piyanistlerde sıkça görülen bu hatanın, verimsiz kas kasılmalarına neden olmaktadır. Bunun için beş tuşa birden basabilen elin, parmakların uçlarıyla sanki dinlenmesi için piyanonun tuşlarına bastığını hissetmesi gerekmektedir (Skorulskiy, 1970:7).

Yesipova, alıştırmaların her bir el ile ayrı ayrı ve kesintisiz olarak yarım saatten fazla yapılmamasını vurgulamıştır. Ayrıca yorgunluk ya da elde ağrı

hissedildiğinde alıştırmaların bitirilmesini tavsiye etmiştir. Yesipova, ilk aşamalarda alıştırmaya çalışılırken yüksek sestten kaçınılması gerektiğini belirtmiş, başlangıçta forte alıştırmalarına özenilmemesi ve parmak kaslarının normal gücünü kazanıncaya kadar beklenilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Ona göre alıştırmaya çalışmaları sırasında zamanla parmaklar sağlamlaşıp güçleneceklerdir (GTMMK, 456, 78). Bu tavsiye, özellikle çocuklarla yapılacak olan çalışmalarda büyük ve pratik bir önem taşımaktadır. Fakat sıkça rastlanıldığı gibi bazı eğitimciler daha ilk çalışmalarda çocukların forte elde etmeleri ve tam ses elde etmeleri için zorlamaktadırlar. Bu durum, daha sonraki aşamalarda giderilmesi zor olan kas kısımlarına neden olmakta, bazen de hayat boyunca kalıcılaşan ve piyanist hastalığı olarak adlandırılan durumun ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

2.2.3.Gamlar

Yesipova'nın düşüncesine göre, gamların öğrenilme aşamasına, parmakların yarı daire şeklinde durmaya alışmalarından ve elin doğru konumu almasından sonra geçilmelidir. Yesipova tarafından daha fazla detaylı ve ayrıntılı hale getirilen diatonik gamların öğrenilmesi ve bunların kusursuz icra edilmesi, parmak tekniğinin gelişmesi için esas önemli noktadır (Skorulskiy, 1970:15).

Başlangıçta gamlar yavaş tempoda icra edilir, öğrendikçe tempo hızlandırılır, fakat bu hızlandırma icra edilecek olan eserin çalma kalitesine negatif etki etmeyecek şekilde olmalıdır. Yesipova'nın gamlarla ilgili bir önemli uyarısı daha vardır. Öğrencilerde, özellikle ilköğrenim dönemlerinde, parmakların kaldırılması değil de, bunları doğrultulması eğilimleri mevcuttur. Parmakların

kaldırılırken hiçbir şekilde doğrultulmaması gerekir. Parmaklar, mümkün olduğunca, kaldırılırken konumlarını değiştirmemeleri gerekmektedir (Skorulskiy, 1970:17).

Gamları düz ve hızlı çalmaya başladıktan sonra, bunlara ses çalışması da eklenmelidir. Örneğin, pianissimo olarak başlamak ve crescendo yapılarak forteye kadar, ters yönde ise forteden diminuendo yapılarak pianissimoya kadar ulaşılmalıdır. Bu müzik nüansları tersine de icra edilebilir. Fakat bu durumlarda pianissimo ve fortissimo gamlarda ve parmak pasajlarında, parmakların eşit güçte olması, sadece ellerin tuşlara uyguladığı baskı gücünün değişmesi hakkında Yesipova'nın önemli talimatlarına dikkat edilmesi ve göz önünde bulundurulması gerekir. Elbette, bu baskı gücü omuzdan gelen bir güçtür ve crescendoda yükselmeli, diminuendo'da azalmalıdır (Berkman, 1948:78-79).

Yesipova, gam çalarken en zor teknik güçlüklerden birisi olan birinci parmağın alttan geçirilmesi konusu üzerinde çok fazla eğilmiştir. Birinci parmağın her hangi bir itme ya da sarsıntı yapmadan, tuşların üzerine yavaşça indirilmesi ve elin gergin olmamasına dikkat edilmesi gerekir. Dönüş gamlarında, birinci parmak üzerinden üçüncü ve dördüncü parmakları geçirirken, bu parmaklar hazır olmalıdır. Kol, gamların hareket yönünde kaydırılmalıdır. Gam ne kadar yavaş öğrenilecekse, parmakların o kadar yükseğe kaldırılmaları gerekir. Hızlı olan gamlar, parmaklar neredeyse kaldırılmadan, sanki tuşlar üzerinden kaydırılarak çalınır. Çok uçuşan, sesli pasaj ve gamlar için, Yesipova istisnai bir durum olarak, düz parmaklarla çalınmalarına izin vermiştir (GTMMK, 456, 78).

2.2.4. Akorlar ve Arpejler

Yesipova akorların kullanım tekniğine büyük önem vermiştir. Onun teknik esaslarına göre akora bütün elle basılmalıdır. Ayrıca gerekli ses tonu aramalarında, piyanonun yanında, ayakta durarak o akora basılmasını, daha sonra aynı ses tonunun oturarak elde edilmesini tavsiye etmiştir. Yesipova güçlü, yüksek sesli akorlar elde ederken, gergin ve abartılı sesin ortaya çıkmasına her zaman karşı çıkmıştır. Ona göre çok gergin sesli olan akorlar (force acord) sadece özel etkileme niteliğindedir ve bazen kullanılmaları mümkün olabilir ama hiçbir zaman eserin tümü bu şekilde çalınmamalıdır. Ayrıca güçlü bir akor tonunun, yumuşak, forte el yardımı ile elde edilmesine özen gösterilmesi gerekmektedir (GTMMK, 456, 78).

İki elle alınan akor sesinin daha güçlü ve aynı zamanda yumuşak olması için, Yesipova, sol eldeki akoru aşağıdan yukarıya doğru hafif bir arpej şeklinde, sağ eldeki akoru ise sol eldeki arpejin son notasına gelecek şekilde yapılmasını tavsiye etmiştir. Her zaman sağ elin çaldığı sesler, sol elin seslerinden biraz daha sesli olması gerekmektedir ve akorlarda, parmak alıştırmaya çalışmalarına büyük önem verilmelidir (Berkman, 1948:81-86).

Yesipova, arpej tekniğinde öncelikle birinci parmağın alttan geçirilmesi problemi üzerinde durmuştur. Birinci parmak, gamlarda da olduğu gibi, kendi notasını çaldıktan hemen sonra üçüncü parmağın altına geçer. Bu durumda birinci parmağın üçüncü parmakla daha rahat bağlanabilmesi için el hafifçe sağ yöne doğru bir eğim alır. Bir oktav dâhilinde olan arpej için, el esneklik açısından geliştirilmelidir. Yesipova bunun için arpejin yukarı aşağı yönlü, dalgalı el hareketiyle çalınmasını önermiştir. Böyle bir

durumda el gergin halde olmamalıdır. Örneğin, do, fa, la, do çalarken, ikinci parmakla fa notasında el hafifçe kaldırılır, la notasında daha da kaldırılır, do notasında ise birinci parmakla aşağı indirilir. Dönüşte üçüncü parmakla el kalkmaya başlar ve birinci parmakla birlikte aşağıya iner. Bu alıştırmalar ellerin esnekliğinin gelişmesini sağlamaktadır (Bertenson, 1960:85-87).

2.2.5. Üçlü ve Oktavlar

Yesipova ikili notalar üzerindeki çalışmalara büyük önem vermiştir. İki nota çalışmalarında parmakların daha fazla güç kazandıklarını düşünmüştür. Üçüncü parmağın dördüncü ya da beşincinin üzerinden geçirilmesi, üçlülerle, gamların icrasında yeni ve oldukça zor olan bir durum ortaya çıkarmaktadır. Bunu gerçekleştirirken azami bir legato elde edilmelidir. Yesipova üçlülerle, gamların öğrenilmesi için gamların özel bir yöntemle icra edilmesini tavsiye etmiştir. Yükselen gamda üst ses sert legato olarak, alt ses ise hafif stacato olarak çalınmalıdır. Dönüşte ise tam tersi, alt ses legato olarak, üst ise stacato şeklinde çalınmalıdır (Skorulskiy, 1970:17-19).

Oktavlar, Yesipova'nın önerisine uygun olarak yarı dairesel şeklini almış olan birinci ve beşinci parmağın ucu ile çalınmalıdır. O, oktav öğrenilirken, her hangi bir yöntemle göre değil de, elde edilmesi öngörülen sesin karakteri doğrultusunda farklı yöntemler kullanmıştır. Piano olarak çalınan oktavlar için serbest el atlamaları kullanılmalıdır. Burada hızlı oktavlarda tuşların hemen hemen sonlarına basılarak, bunlar üzerinde sanki kayı-yormuşçasına çalınır. Ağır oktavlar ise gergin, yüksek el ile çalınır, çünkü daha güçlü ses elde edilmesi için ellerin mümkün olduğunca yüksekte bulunması gerekir. Yesipova'nın şu önerisine

özellikle dikkat edilmesi gerekmektedir. “*Ok-tavlar mutlak surette güçlü ve hızlı öğrenilmesi gerekmektedir; başka türlü onlar hiçbir zaman parlak olmayacaktır*” (GTMMK, 456, 78).

Yesipova, kabul görülen genel düşüncenin tam tersi olarak, tüm stacato çalınan oktavların, hangi tuş üzerinde bulunurlarsa bulunsunlar, beyaz ya da siyah olsun, özellikle birinci ve beşinci parmakla icra edilmelerini tavsiye etmiştir. Onun düşüncesine göre, siyah tuşlarda, dördüncü parmağın kullanılması stacatolu oktavın icrasına bazı legato elementlerini de katmakta ve ağır çalma izleniminin doğmasına neden olmaktadır. Stacatolu oktavlarla uzun ve yorucu kısımların icra edilmesi sırasında, ellerin daha alçaktan yükseğe doğru ve tersi yönde de, kasların kısmi dinlenmesinin sağlanması için, kolların konumu değiştirilmelidir. Yesipova, sadece el ile icra edilen stacatolu oktavlarda, elde edilen ses gücünün büyük olmayacağını, bundan dolayı sesin yükseltilmesinin ön omuzun yardımıyla, fortissimo da ise sadece omuz yardımıyla sağlanacağını düşünmüştür (GTMMK, 456, 78).

2.2.6. Süslemeler

Yesipova alıştırmalarda kullanılacak olan tekniğe çok fazla önem vermiştir. Tril çalışmaları için, parmak eklemleriyle ve parmak hareketleri ile uzun süre yavaş ve güçlü çalışılması gerekir. Triller birinci ve üçüncü, üçüncü ve beşinci, en güçlü olan parmakla çalınır. Fakat hangi parmaklarla çalınırsa çalınısın düzgün ve hızlı bir trilin elde edilebilmesi için her bir parmağın gücünün eşitlenmesi gerekir. Triller üçleme olarak ve vurgu yapılarak öğrenilmelidir. Vurgu yapılacak olan notalardaki parmaklar kaldırılarak, forte olarak çalınır, bir sonraki iki nota ise parmaklar

kaldırılmadan eşit güçle ve piano olarak çalınır (Berkman, 1948: 92).

Forte olarak çalınan trilde el gerilir ve alçak pozisyonda tutulur. Piano trilinde ise elin yüksek pozisyonda tutulması gerekir. Yesipova, forte trilinde ise, ilk iki notanın birlikte alınmasını, bundan sonra da trile devam edilmesini önerir (Berkman, 1948:93).

Trilde ayrıca iki el arasında akorların dağıtılması metodu uygulanmalıdır. Bu, icranın sadeleştirilmesi ve bununla birlikte daha iyi bir sesin elde edilmesi için yapılır. Forshlang, baş notayla birlikte aynı zamanda çok kısa olarak çalınır ve parmaklar hızlı çekilir. Üstünde çizik bulunan nota ise her zaman piano olarak çalınır. Grupetto ise her zaman piyano ve pedalsız çalınır, istisnai bir durum ise, grupetto yavaş tempodaki melodinin bir parçası niteliğini taşıdığı anda pedallı çalınabilir. Bu durumda nüansla ile çalınması da gerekmektedir. Morden çalınmasında, uygun vurgu elde edilmesi amacıyla baş notanın güçlü parmakla çalınması gerekir (Bertenson, 1960:94).

2.2.7. Atlamalar

Legatissimo çalmanın tersi, hızlı ve uzun atlamalardır (bir notaya, oktava ve ya akora kadar). Yesipova bunu şu şekilde öğrenilmesini tavsiye etmiştir. Birinci notayı çaldıktan sonra el çok hızlı bir hareketle, tuşların üzerinden fazla kaldırılmadan, nota veya akor üzerine getirilir, sadece bir an duraklar ve önceden nişan alınarak tuşa basılır. Bu nişan alma için gerekli olan zaman dilimi, başlangıçta her ne kadar fazla olsa da, giderek azalır ve gerekli olan tempoya yavaş yavaş yaklaşılır. Bazı atlamalarda üst notayı beşinci parmakla değil de üçüncü parmakla almak daha

uygun olur. Bazen yukarı yönlü sağ eldeki atlamalarda, atlamanın son notası, biraz doğrultulmuş ve geniş açı oluşturacak şekilde beşinci parmak ile yapılır. Bunun sonucunda beşinci parmak ile tuşlar arasında daha fazla temas noktaları oluşur ve atlamanın daha emin bir şekilde yapılması sağlanır (Berkman, 1948:98).

Yesipova'ya göre küçük atlamalar elin yana döndürülmesi ile yapılmalıdır. Tabi ki, uzun olarak tabir edilen atlamalarda da elin döndürülmesi hareketi mevcuttur. Bu hareket elin büyük esnekliğini gerektirir ve legatoda uygulanır (Berkman, 1948:100).

2.2.8. Melodi

Yesipova melodi icrası ile ilgili konuya büyük önem vermiştir. Burada parmak eklemlerinin her hangi bir rolü yoktur, çünkü parmak gücü ile elde edilen ses kuru ve kısa olmaktadır. Cantilenada zengin, uzayan, nameli sese gerek vardır. Bu, ellerin yukarıdan aşağı hareket ettirilmesiyle sağlanır. Ellerin sarsılmaması gerekmektedir.

Melodinin düzgün olması için güçlü olan birinci, ikinci ve üçüncü parmaklarla çalınması gerekir. Cantilenada dördüncü ve beşinci parmaklar istisna olarak melodinin birinci parmaktan sonra beşinci parmakla çalınacağı durumlarda kullanılır. Birinci parmağı notanın üzerinde tutarak, elin yüksek kaldırılması ve nota üzerine beşinci parmak ile bırakılması gerekmektedir. Melodinin notaları her zaman bağlanmalıdır. Melodi, eşit sesle sadece noktalı notadan sonra daha hafif çalınmalıdır (Skorulskiy, 1970:29).

Yesipova'ya göre melodik sesin eşit olması kuralının uygulanması için başka sınırlandırmalar da mevcuttur:

- Daha kısa olan notalar zayıf çalınmalıdır.

- İki bağlı notadan her zaman için ilki ikincisinden biraz daha sesli çalınmalıdır. Çünkü ilk notanın ikinci notadan ses olarak daha uzun duyulması gerekir.

- Geçiş notalarının diğerlerinden daha zayıf olmaları gerekir.

- Aynı ölçüdeki, biri zayıf diğeri güçlü vuruştaki iki eşit notalardan, ilki ikincisinden her zaman daha az sesli olmalıdır. Zayıf vuruşa yapılan vurgu, istisnai bir durumdur.

- Armonik dizi şeklinde yazılmış olan hızlı nota gruplarında, her bir grubun yalnızca birinci notası vurgulu işaretlenir (Berkman, 1948:98-104).

Yesipova, aynı zamanda bu talimatların standarda dönüşmemeleri için de uyarıda bulunmuştur. Ona göre tüm durumlarda "tarz ve duymaya" göre hareket edilmesi gerekmektedir. Örneğin, crescendonun sonundaki notanın birden daha hafif bir şekilde çalınması güzel bir ses ortaya çıkarmaktadır. Bu da tüm tümceye yumuşaklık vermektedir. Genellikle, sol elle elde edilen sadece bir adet bas notasını belirten sesin, sağ elindeki seslerle karşılaştırılmayacak kadar daha zayıf olması gerekir. Sol el eşliği, sağ elle birlikte müziğin nüanslarının ortaya çıkarılmasını sağlar. Fakat ondan çıkan sesin hiçbir zaman sağ eldeki sesi bastırmaması gerekmektedir (Skorulskiy, 1970: 29).

2.2.9. Ses ve Ritim

Bu bölümünde Yesipova okulunun, melodi kısmının devamı olan ses ve ritim konuları ele alınmıştır. Yesipova bu konuda şu şekilde yazmıştır: "Müzikte iki adet renk tanımlaması mevcuttur, bunlar forte ve pianodur. Bunlardan

başka, müzik eserine renk ve gölge yapan, yani canlılık katan başka renkler de mevcuttur: bunlar crescendo; yani sesin aşamalı olarak yükselmesi, diminuendo; sesin aşamalı alçalması ve ayrıca vurgudur” (Skorulskiy, 1970:29).

Yesipova'nın düşüncesine göre gamdaki crescendo için yumuşak el hareketi ile yapılan pianissimo ile başlanır, sonra iki oktava kadar bu şekilde devam edilir, üçüncü oktavda ise el gerdirilmeye başlanır, parmaklar yardımıyla canlılık getirilir, dördüncü oktavda ise el daha gergin bir hal alır ve fortissimo çalınır. Dönüşte ise bunun tersi yapılır. Bunun yanında, Yesipova piano ve pianissimonun yanlış anlaşılmasından kaçınılmasını tembih etmiştir. Pianissimonun çok az duyulacak şekilde çalınmaması gerekir, çünkü bu şekilde ses yok olmaktadır. Piyano yapılırken, forte de olduğu gibi, tuşa derinden basılır, ama daha az güç uygulanır (Skorulskiy, 1970: 30).

Ona göre, aynı tip müzik tümcesinin tekrarlanmasında kontrast efekti uygulanabilir; ilkinde tümce forte, ikincisinde ise piano olarak çalınır. Fakat Yesipova bu metodun uygun yerde kullanılmasını ve o kadar da sık kullanılmamasını önerir. Nerede kullanılacağına ise eserin stiline göre karar verilmesini önermiştir. Pianodan forteye hızlı geçiş sık kullanılmaması gereken bir karşıtlıktır.

Yesipova'nın yukarıda belirtilen yöntemleri haricinde, çalmaya çok fazla renk veren bir diğer yöntemi daha vardır. Bu bağ olarak adlandırılan yumuşak bir çeşit vurgudur. Vurgu çalarken notaların sesi kurudur, bağda ise melodik ve şarkımsı yapıdadır. Vurgu, bir tonun işaretlenmesini yani bu notanın diğerleri arasından açık bir şekilde ayırt edilmesini sağlar (Skorulskiy, 1970: 32). Bağ ise seslerin bağlanmasını sağlar. Bağın başladığı

yerde nota hafif şekilde vurgulanır, bağın sonunda ise sesler hafifletilir (Berkman, 1948:106).

Yesipova'nın üzerinde durduğu diğer bir düşünce ise çalınan eserin genel nüanslara göre çalınması, vurgunun gücünün de bu nüanslara bağlı bulunmasının gerekliliğidir. Forte yerlerde, piano yerlere nazaran vurgu daha güçlü olmaktadır. Yesipova'nın sarf etmiş olduğu sözler doğrultusunda, çalmanın insan konuşmasına benzemesi için hal ve hareketlerin zenginleştirilmesi gerekmektedir. Ne kadar fazla hareketlilik ve ses rengi olursa, çalma bir o kadar daha zevkli olur. Ona göre eserin baştan sonuna kadar aynı hareketle çalınması imkânsızdır. Müzik tümcesinin bazısını uzatmak, bazısını da daha canlı çalmak gerekir. Ritimli çalmak, metronoma göre çalmak anlamını taşımamaktadır (GTMMK, 456, 78).

O, ritmi “simetriyi korumanın içgüdüsel hissi” olarak tarif etmiştir. Hareketlerde değişiklikler gereklidir, fakat bunların simetrik olmaları şarttır. Örneğin, ölçünün başında tempoda bir duraklama yapılmışsa, istenilen temponun değişmemesi için, temponun hızlandırılması gerekir. Diğer bir ifadeyle, öyle çalmak gereklidir ki, sonuç itibarıyla her bir ölçü eksiksiz bir tartı olmalıdır. Bu durumda, tüm meydana gelen duraklamalarda ve hızlandırmalarda sadeliğin ve doğallığın sınırlarının aşılmaması gerekmektedir. Ona göre sanat eserinin icrasında, yapmacık tavırlar ve ucuz etkiler hoş görülmemelidir (GTMMK, 456, 78).

2.2.10. Pedal

Yesipova, pedal geliştirme (pedalizasyon) konusu üzerinde çok fazla durmuş, daha eğitimin ilk aşamalarında bile pedala fazlasıyla önem vermiştir. Yesipova'nın düşüncesine göre pe-

dal, piyanonun en zor ve en fazla sorumluluk gerektiren hususlarından birisidir. Pedalın en ince ayrıntılarına kadar anlatılması imkânsızdır. İyi bir müzik kulağına sahip olan yetenekli bir piyanist her hangi bir talimat almadan da iyi pedal kullanma yeteneğini geliştirebilir. Pedal, piyano icrasının ayrılmaz bir parçası niteliğini taşımaktadır. Pedalın kullanım amacı, anlamsız gürültü çıkarmak ya da dissonansları bağlamak değil de, sesleri uzatmak ve yükseltmek, sesler arasında ahenklik sağlayarak bağ kurmak ve efektlerde yardımcı olmaktır.

Yesipova'ya göre pedalın daima orkestra şefinin çubuğu gibi ritmik olması gerekir. Pedalı yalnızca “bir” ya da “ve”, ya da “iki”, “üç”, “dört” v.s. şeklinde her zaman tartıma göre kullanmak gerekmektedir. En basit uygulama biçiminde pedal, ölçünün güçlü vuruşlarında kullanılır. Örneğin, valste pedal sadece “bir”de kullanılır, “iki” ya da “üç”te kaldırılır. Eğer melodide üç tane dörtlük nota var ise, pedal mutlaka “iki”de kaldırılır, eğer melodide yarım ve dörtlük var ise pedal “üç”te bırakılır. Eğer melodi hafif ve sekizlik notalarla yazılmış ise, stacatoda “bir” de basılır, ikinci sekizlik ise pedatsız çalınır. Dört dörtlük sayımda, pedal “bir”de ve “üç”te basılabilir, “iki” ve “dört” te ise pedal kaldırılır. (Berkman, 1948: 94-101).

Yesipova tüm yukarıda belirtilenlerin genel bir şemayı ifade ettiğini ve pedalın basılması ve kaldırılmasında uygun zamanlamanın tespit edilmesi kulağın denetimine bağlı olduğunu vurgulamıştır. O, pedal kullanımının genel kurallarının yanında, eserlerin tarzına ve özelliklerine göre pedal kullanımı ile ilgili daha birçok öneri vermiştir. El ile melodinin notalarını bağlanmak mümkün

değilse, pedal yardımıyla bu yapılabilir. Eğer aynı nota birkaç defa tekrarlanıyorsa, tekrarlamalar pedalla ve mutlaka nüanslar ile çalınması gerekir (Berkman, 1948:106-112).

Her bir armoni değişikliğinde bastaki notada pedal basılması gerekir. Pedal ile bastaki nota üzerinde basılı kalınarak, basın ses devamlılığı sağlanabilir. Eğer aynı armoni birkaç ölçü devam ediyorsa, pedal değiştirilmez (Skorulskiy, 1970:33-43).

Pedal arpejlerde, gamlarda, aşağıdan yukarıya giden pasajlarda kullanılır, eğer pasajlar yukarıdan aşağıya giderse, pedal bırakılması gerekir. Bastaki pasajlarda pedal kullanılmaz. Bas tellerin titreşimleri uzundur, bastaki hızlı oktavlar ve pasajların net olmaları için, pedal kullanılmadan (ya da neredeyse hiç pedal kullanılmadan), hatta stacato çalınması gerekir. Aynı şekilde kromatik gamlarda da pedal sadece istisna durumlarında kullanılır. Pasajlarda ve akorlarda yükselen crescendoda, çeşitli armoniler değişirken de pedal kullanılabilir (Skorulskiy, 1970: 45-47).

Pedalın direkt ve senkop çeşidi vardır. Direkt pedal elin veya parmağın erişemediği notayla birlikte basılır. Eğer bas akordan ayrı olarak çalınırsa, pedal basla birlikte basılır ve akorun uzunluğu kadar pedal basılı tutulur. Senkop pedalı ise notanın yarım değeri olan noktada ve yalnızca el bu notayı tutuyorsa basılır. Yarım notanın, onun ikinci dörtlüğünde pedal basılır, dörtlük notanın ise onun ikinci sekizliğinde v.b. Senkop pedalın çeşidi olan gecikmeli pedal o kadar tanınmıştır ki, Yesipova tarafından kullanılmış yöntemlerin, günümüzde de kabul görülen yöntemlerle aralarında bir fark bulunmamaktadır (Berkman, 1948:109-113).

Yesipova bazı durumlarda “sahte” denilen pedal kullanmıştır. Bu yöntemde, bir pedalda birkaç farklı notalar veya akorlar icra edilir ve sonuçta sesin sahtelik hissini ortaya çıkmasına neden olduğundan, bu yöntemin çok dikkatli olarak kullanılmasını tavsiye eder. Sol elle yapılan yoğun armonik figürasyonlar, bir pedalla çalınan gamdaki sesin sahtelik hissini tamamen ortadan kaldırmaktadır (Skorulski, 1970:44-47).

Yesipova, genel anlamda pedal ile ilgili birkaç tekniğin üzerinde durmuştur. Onun tavsiyesi doğrultusunda, pedala ayak parmakların uçları ile dokunulması ve basılsın ya da basılmasın, bir saniye bile ayağın pedaldan ayrılmaması gerekir. Yesipova, pedalı kullandıktan sonra ayakların sandalyenin altına kaldırılmasının ve de pedala basarken ayak tabanı ile ses çıkarılmasının kötü bir alışkanlık olduğunu düşünmüştür. Bunları gidermek için iki, üç günde bir alıştırmaya çalışmalarında, ayağın kalın bir lastik bağ ile pedala bağlanılarak çalışılmasını tavsiye etmiştir.

3. SONUÇ

Sadece Rusya’da değil, yurt dışında da, en fazla üne sahip olan piyanistlerin arasında, haklı olarak Rus piyanist Anna Nikolayevna Yesipova’nın ismi de bulunmaktadır. Yaşadığı dönem boyunca onun özgün ve parlak sanat icrası Rus müzik kültürünün önemli olaylarından biri sayılmaktadır. Yıllar geçtikçe Yesipova’nın sanat olgunluğu, icra ettiği faaliyetleri, bir nevi yüksek derecede profesyonelleşmiş ve genç Rus piyano sanatının eriştiği büyük sonuçlarla, ikna edici bir gösteriye dönüşmüştür. Zira Yesipova sadece haklı olarak dahi piyanist ünvanını elde etmekle kalmamıştır. 1893 yılında, Petersburg konservatuvarında profesörlüğünü alarak, kendisini pedagojik alanda

da geniş kitlelere tanıtmış ve Petersburg piyano okulunun en önemli isimlerinden biri olmuştur.

Yesipova’nın bırakmış olduğu mirası sadece Rus piyano okulunun temelinde isminin yer almasıyla olmamıştır. Onun icracılık tecrübesi, uzun yıllar boyunca, eğitim bilimsel alanda etkili ilke, metod ve formların en iyi biçimde birleştirilmesine, bunun sonucu olarak da fazlasıyla ilgi uyandıran, yetenekli piyanist ve eğitimcilerin yetişmesine imkân sağlamıştır.

Günümüzde de piyano eğitimcilerinin karşılaştıkları birçok sorunun çözümlenmesi için yapılan başarılı girişimler, eski nesil piyanistlerin tecrübelerine ve ayrıca Yesipova’nın eğitim pedagojisine dayanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu yüzden, onun pedagojik başarıları, metod yöntemi, çalışma tarzı ve tavsiyelerinin etkin bir biçimde çözümlenmesi ve piyano öğretiminin çağdaş uygulamada benimsenmesi, eğitim sürecinin teorik ve uygulamalı kısımlarının geliştirilmesine katkı sağlayacaktır. A.N.Yesipova’nın temel çalışma şekillerinin analiz edilmesi, onun kullanmış olduğu hem bireysel hem de grup çalışma tarzının, her bir öğrencinin azami düzeyde kişilik özelliklerinin ortaya çıkarılmasına yönelik olduğunu göstermiştir. Yesipova’nın öğrencileri ile resmi olmayan ortamlarda yaptığı dersler, sohbetler gibi iletişim kurma şekli, o zamanki pedagoji için bir yeniliktir. Bu, eğitimcinin öğrenci ile karşılıklı iletişim temeline dayalı bir ilişkinin kurulmasını sağlamaktadır.

Yesipova’nın, öğrencilerin bağımsız olarak yaratıcılık kabiliyetinin geliştirilmesi ile ilgili görüşleri de pedagojisinin bir parçasını oluşturmuştur. Yesipova’nın bir icracı, eğitimci olarak oluşumunu daha iyi anlayabilmek için, onun yaratıcılık kabiliyetinin kısa yaşam öyküsü ve

pedagojik görüşleri bu çalışmada aydınlatılmıştır. A.N.Yesipova'nın eğitim bilimsel görüşlerinin çözümlenme ve sıralanması, periyodik ve periyodik olmayan yaygın, arşiv verileri gibi çeşitli kaynaklar araştırılarak yapılmıştır.

Yesipova'nın eğitim bilimsel mirasına kesin sıralama yapılamamış ve bizlere, onun piyano eğitim yöntemlerini içeren bilgiler el yazısı ile ulaşmıştır. "Yesipova'nın Piyano Okulu"; piyano öğrenimi ile ilgili teknik tavsiyeleri, yöntem özelliklerini ve somut piyano öğretilerini içermektedir.

"Yesipova'nın Piyano Okulu" esas itibarıyla, Leshetitski ilkelerinin bir anlatımıdır. Yesipova uzun yıllar kendi uygulamasında Leshetitski'den edindiği ilkeleri yalnızca kullanmakla kalmamış, onun ilkelerini geliştirmiş ve birtakım değişiklikler de yapmıştır. Tüm bunlar, Yesipova'nın söylemlerine, örneklerine ve alıştırmalarına somut ve bağımsız değer katmaktadır.

Yesipova'nın çalışmaları Rus piyano okulunun gerçekçi ilkelerinin anlatımının bir ifadesidir. Rus piyano okulu her şeyden önce eserin doğru anlatımını amaç edinmiş, müzikte melodiyi kılavuz olarak değerlendirmiş, sesin kalitesinde ise piyanistin esas teknik kalitesini görmüştür. Tüm bunlarla birlikte "A.N.Yesipova'nın Piyano Okulu", Breithaupt, Steingauze'nın ve o dönemin "anatomî-fizyoloji" okulunun diğer ünlü ve şöhretli temsilcilerinin yapmış oldukları çağdaş ve daha sonraki dönemlerdeki çalışmalarından, kesin ve daha faydalı bir şekilde ayırt edilmektedir. Günümüz gerçekliği ışığında bir Rus piyanist olarak Yesipova, 19. ve 20. yüzyılın başlarında öncü batı piyano eğitimlerine nazaran çok daha fazla tercih edilen piyano eğitimci olarak ortaya çıkmaktadır. Tüm bunlar, Yesipova'nın, kıyaslama

yapılamayacak kadar yüksek seviyedeki piyano kültürünün yanında, piyano eğitiminin şimdisinde ve geleceğinde söz sahibi temsilcisi olduğuna da şahitlik etmektedir.

KAYNAKLAR

BERKMAN, T.L. (1948). A.N. Yesipova. Leningrad: Muzgiz

BERTENSON, N. (1960). A. Yesipova. Leningrad: Muzgiz

Gosudarstvenniy İstoriçeskiy Arhiv Leningradskoy Oblasti, (GİALO arşivi), fon kodu 361, katalog numarası 345, cilt 200.

KUI, S. (1958). İzbranniye statyi ob ispolnitelyah. Moskva: Muzgiz

TANSLİK, S. AND SCHELLE, M. (18.11.1873). Muzıkalniy Listok. s. 21

SHNNERSON, G. (12.10.1938). Muzıka v Londone 1888-1889 gg. Sovetskoye iskusstvo

SKORULSKIY, M.A. (1970). Elementami osnovi fortepiannoi tehniki v şkoli A.N.Yesipovoy. Kiyiv: Muzıçna Ukraina

Gosudarstvenniy Tsentralniy Muzeı Muzikalnoy Kulturi İmeni Glinki, (GTMMK arşivi), Yesipova, A.N. Zapisniye knijki. fon kodu 456, cilt 78.