



T.C.

Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Müzik Eğitimi Bilim Dalı

ANNA NİKOLAYEVNA YESİPOVA’NIN SANATSAL FORMASYONU VE PİYANO ÖĞRETİM YÖNTEMİ

Hazırlayan
Valeriya ÖZKAN

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Bahar GÜDEK

Yüksek Lisans Tezi

SAMSUN, 2011

T.C.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Müzik Eğitimi Bilim Dalı

ANNA NİKOLAYEVNA YESİPOVA’NIN SANATSAL FORMASYONU VE PİYANO ÖĞRETİM YÖNTEMİ

Hazırlayan
Valeriya ÖZKAN

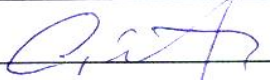
Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Bahar GÜDEK

Yüksek Lisans Tezi

SAMSUN, 2011

KABUL VE ONAY

Valeriya ÖZKAN tarafından hazırlanan "ANNA NİKOLAYEVNA YESİPOVA'NIN SANATSAL FORMASYONU VE PİYANO ÖĞRETİM YÖNTEMİ" başlıklı bu çalışma, 02.05.2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oy çokluğuyla başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan:  Doç. Dr. Süleyman TARMAN
Üye:  Yrd. Doç. Dr. Bahar GÜDEK
Üye:  Yrd. Doç. Dr. Ebru OĞUZ

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

10.05.2011

Prof. Dr. Memduh ERKİN

Müdür



BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinin çalışmasında, bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet ettiğimi, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu taahhüt ederim.

01/06/2011

Valeriya ÖZKAN

ÖZET

Bu çalışmada, Anna Nikolayevna Yesipova'nın (1851-1914), sanatsal formasyonu ve piyano öğretim yöntemi incelenmiştir.

Araştırmada öncelikli olarak Anna Yesipova'nın çocukluğunun, okul hayatının, sanatsal kişiliğinin nasıl ve kimin etkisi altında olduğu, sanatsal açıdan büyümesi ve gelişmesinde hangi etkenlerin rol oynadığını ele alınmıştır.

Araştırmanın devamında Yesipova'nın yaşadığı dönemin kaçınılmaz gerçeklerinden biri olan; yurt dışındaki dinleyicilerin güvenini kazanma gerekliliğinden kaynaklanan yurt dışındaki hayatı ve konser faaliyetleri üzerinde durulmuştur. Bundan sonra Yesipova'nın hayatındaki Petersburg dönemi ve o dönemde yaşadıkları, özellikle Petersburg konserleri ve konservatuar çalışmaları aydınlatılmıştır.

Araştırmanın bir sonraki bölümde Anna Yesipova'nın piyano öğretim yöntemleri ve pedagojik prensipleri incelenmiş, 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. Ayrıca, Yesipova'nın metodunun daha iyi anlaşılabilmesi için piyano nota örnekleri de verilmiştir. Araştırmanın sonuna Yesipova'nın öğrencilerinin tam listesi ve anıları eklenmiştir.

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 Sözcükler: Anna Yesipova'nın piyano pedagojisi, Petersburg konservatuvarı, Anna Yesipova'nın piyano metodu.

ABSTRACT

This is a study of Anna Nikolayevna Yesipova's creative ability and her piano pedagogical method.

In the study, initially, Anna Yesipova's childhood, school life, and the factors that had a role in the formation of her artistic life are discussed.

Later in the study, the necessity to gain the confidence of listeners abroad, her life abroad and concerts are discussed. Then, Yesipova's life in Petersburg, especially her concerts in Petersburg and studies in the conservatoire are among the topics discussed.

In the next part, Anna Yesipova's pedagogical principles and methods are studied and her pedagogy is analyzed comprehensively. 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. In addition, some examples of piano notes are given. At the end of the study is attached a complete list of her students and memories.

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.

Key Words: Yesipova's pedagogy of piano, Petersburg Conservatoire, Anna Yesipova's piano method

ÖNSÖZ

Bu araştırma Anna Nikolayevna Yesipova'nın sanatsal formasyonu ve piyano öğretim yöntemini incelenerek, müzik eğitim sürecine uygulamalı ve kuramsal katkı getirmesi amacıyla yapılmıştır.

Araştırmamda benden bilgisini ve emeğini esirgemeyen, görüşleriyle katkı sağlayan başta tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Bahar Güdek'e ve Doç. Dr. Süleyman Tarman'a önerileri ile tezin düzenlenme aşamasında bana yardımcı olduğu için teşekkürlerimi arz ederim.

Değerli aile dostumuza Nurettin Taşçı'ya da katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Ayrıca bu çalışmam sırasında bana gösterdikleri destek için anneme ve eşime teşekkürlerimi sunarım.

Valeriya Özkan

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	II
ÖNSÖZ.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	VI

BÖLÜM I

GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Problem Cümlesi.....	2
1.3. Araştırmanın Amacı.....	3
1.4. Araştırmanın Önemi.....	3
1.4.1. Kuramsal Önem.....	3
1.4.2. Pratik Önem.....	4
1.5. Kapsam ve Sınırlıklar.....	4
1.6. Tanımlar.....	4

BÖLÜM II

2. 1. Yöntem.....	6
2.2. Veri Toplama.....	6
2.3. Verilerin Çözümlemesi.....	6

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM.....	8
3.1. YESİPOVA’NIN SANATSAL FORMASYONU VE PEDAGOJİK GÖRÜŞLERİNİN OLUŞUMU.....	8
3.1.1. Çocukluğu ve Okul hayatı.....	8
3.1.2. Yesipova’nın Piyanistik Gelişimi.....	14
3.1.3. A.N.Yesipova’nın Yurt Dışındaki Hayatı ve Konser Faaliyetleri.....	17
3.1.4. Repertuarı.	29

3.1.5. Rusya'ya Dönüşü ve Petersburg Dönemi.....	35
3.1.5.1. Petersburg'a Dönüş.	35
3.1.5.2. Petersburg Konservatuvarındaki Çalışma Hayatı.....	35
3.1.5.3. Petersburg'taki Konser Faaliyetleri.....	40
3.1.5.4. A.N.Yesipova Hayatının Son Yılları.....	42
3.2. YESİPOVA'NIN PİYANO ÖĞRETİM YÖNTEMLERİ.....	44
3.2.1. Yesipova'nın Temel Piyano Eğitimi İlkeleri.....	44
3.2.2. Piyano Öğretim Metotları.....	49
3.2.2.1. Yesipova Piyano Metodunun Genel Yaklaşımları.....	50
3.2.2.2. Piyanoda Duruş, Ellerin ve Parmakların Pozisyonu.....	52
3.2.2.3. Gamlar.....	61
3.2.2.4. Akorlar ve Arpejler.....	65
3.2.2.5. Üçlü ve Oktavlar.....	71
3.2.2.6. Süslemeler.....	84
3.2.2.7. Atlamalar.....	87
3.2.2.8. Melodi.....	88
3.2.2.9. Ses ve Ritim	89
3.2.2.10. Pedal.....	93
3.3. A.N.YESİPOVA PİYANO OKULUNDAN YETİŞEN ÖĞRENCİLER.....	106
3.3.1. A. N.Yesipova'nın Öğrencilerinin Anıları.....	106
3.3.2. A.N.Yesipova'nın Öğrencileri.....	113
BÖLÜM IV	
SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	117
4.1. Sonuçlar.....	117
4.2. Öneriler.....	119
KAYNAKÇA.....	121

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1.....	8
Fotoğraf 2.....	11
Fotoğraf 3.....	16
Fotoğraf 4.....	18
Fotoğraf 5.....	28
Fotoğraf 6.....	42
Fotoğraf 7.....	113

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

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 dahi müzisyen pedagoglarının deneyimlerine başvurmak ve onların en iyi olanı elde etmek amacıyla yapmış oldukları metodik miraslarına sahip çıkmak büyük önem taşımaktadır.

Bu dahi pedagoğlardan biri de Anna Nikolayevna Yesipova'dır (1851-1914). Rubinstein'dan sonra dünya çapında tanınan ilk Rus piyanist olan Yesipova, Avrupa çapında piyano pedagojisi alanda 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 öğretilerini daha da geliştirerek piyano pedagojisi alanında da başarıyla göstermişlerdir (Bertenson, 1960: 21).

Yesipova'nın mesleki yaşamına ilişkin yapılan literatür taraması onun piyano eğitimi alanında yetkin bir kişilik olduğunu ortaya koymaktadır. Buna karşın Yesipova'nın pedagojik yaklaşımları ölümünden sonra haksız eleştirilere de uğramış ve bu nedenle bazı piyano öğrencileri eğitim süreçlerinde onun metodundan yeterince yararlanamamışlardır (Kogan, 1948, Nikolayev, 1979).

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 plandaydı (Berkman, 1948:15).

Yesipova, Petersburg piyano ekolünün en önemli öğretmenlerinden biridir. Konservatuvarda kendi meslektaşları arasında lider bir konuma sahip olmasının 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 diğer kitapların çoğunda onun piyano eğitim metodu yerine sadece biyografisiyle yetinildiği görülmüştür. Bu nedenle bu araştırmada Yesipova'nın zengin pedagojik deneyimlerine yönelinmiş ve onun yetenekli genç müzisyen yetiştirme çalışmalarının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Yesipova'ya göre piyanist pedagog, profesyonel hazırlığın kalitesini yükseltmeli genç öğrencilerin yetiştirilmesinde, eğitim sürecinin güçlendirilmesinde ve geliştirilmesinde daha verimli katkıda bulunmalıdır. Yesipova'nın pedagojik yaklaşımları aşağıda maddeler halinde kısaca verilmiştir (Baydalinov, 2003:5):

- Piyanist öğrencinin müzikal-entelektüel ve profesyonel-kişisel özelliklerinin çok yönlü geliştirilmek.
- Öğrencinin bilgi hazinesini geliştirilmek ve müzik kulağını zenginleştirmek.
- Yetiştirilecek piyano eğitimcisinin bünyesinde sanatsal, harekete geçiren teknik yönleri geliştirmek ve birleştirmek.
- Piyanist öğrencinin yetiştirilmesi için gerekli çeşitli form ve metotları esnek kullanmak.
- Öğrencinin iletişim ve motivasyon özelliklerini geliştirmek, özgün fikir üretebilme yetisini artırmak.

1.2. Problem Cümlesi

Giriş kısmında yapılan açıklamalar ışığında problem cümlesi şu şekilde oluşturulmuştur:

“Anna Nikolayevna Yesipova’nın sanatsal formasyonuna dayalı piyano öğretim yöntemleri nelerdir?”

Bu ana problem cümlesi ışığında aşağıdaki alt problemlerin yanıtları aranacaktır.

1. Yesipova’nın sanatsal formasyonu ve pedagojik görüşlerinin oluşumu nasıldır?
2. Yesipova’nın piyano öğretim yöntemleri nelerdir?
3. “Yesipova Piyano Okulu”ndan yetişen öğrenciler kimlerdir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın Amacı;

- Çağdaş piyano pedagojisi için Yesipova’nın piyano eğitiminde uyguladığı yöntemlerin kuramsal ve metodik yönlerini analiz etmek ve genelleştirmek,
- Yesipova’nın sanatsal yaşamını ve piyano eğitimciliği yaptığı yıllardaki mesleki gelişimini analiz etmek,
- Yesipova’nın uygulamalarını ortaya koymak ve bu uygulamalar ışığında oluşan kuramsal metodik ve bilimsel olguları saptamak,
- Yesipova’nın tamamlanmamış eseri olan “Piyano Okulu”nun anahtar metodik bilgilerini yaygınlaştırmak ve yazılı çalışmalarının önemli pedagojik yönlerini ortaya koymak,
- Lisans düzeyindeki mesleki müzik eğitimi kurumlarında Yesipova’nın piyano öğretimin yöntemlerinin kullanılmasıdır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın kuramsal ve pratik olmak üzere iki açıdan önemi vardır.

1.4. 1. Kuramsal Önem

1. Yesipova’nın öğretmenlik yaşamı ve piyano okulu ile ilgili çalışmalarını bilinen ve daha önce üzerinde çalışılmamış kaynaklarla geliştirilmesi,
2. Yesipova’nın eğitim metodunun kapsamlı analizi yapılarak pedagojik kazanımlarının ayrıntılı bir biçimde ortaya konulması,

3. Yesipova'nın piyano sanatına dair görüşlerinin belirlenmesi,
4. Yesipova'nın öğrencileriyle yaptığı çalışmalardaki pedagojik tutum ve yaklaşımlarının çağdaş piyano öğretim yöntemlerine katkı sağlaması açısından önemlidir.

1.4.2. Pratik Önem

1. Araştırma sonuçlarının gelecekte piyano eğitimcilerinin profesyonel anlamda hazırlanmalarına katkı sağlaması,
2. Piyano pedagojisi metotlarının ve geçmişteki problemlerinin daha kapsamlı incelenmesi,
3. Yesipova piyano okuluna dayalı metotların, lisans düzeyindeki mesleki müzik eğitimi kurumlarında verilmekte olan piyano derslerinde kullanılması açısından önemlidir.

1.5. Kapsam ve Sınırlılıklar

Bu araştırma;

Yesipova'nın sanatsal yaşamı ve piyano öğretim yöntemlerine ilişkin Rus dilinde ve Rusça yazılan kitaplar, dosyalar, mektuplar, günlükler, biyografiler, dokümanlar, v.b. gibi kaynaklar ile sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Müzik Eğitimi, temelde, bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış geliştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış geliştirme sürecidir (Uçan, 2005).

Çalgı Eğitimi yoluyla bireyler ve toplumların devinişsel, duyuşsal ve bilişsel davranışlarında kendi yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişiklikler oluşturma yada yeni davranışlar kazandırma sürecidir (Günay E., Uçan A., 1980)

Pedagoji çocukları yetiştirme bilimi ve sanatı. Pedagoji, belli kurumsal çerçeveler içinde icra edilen ve bazı ahlaki ve felsefî amaçların gerçekleştirilmesini hedef alan eğitim faaliyetlerinin incelenmesi, seçilmesi ve uygulamasıdır (Albay, 2010).

Piyano Pedagojisi öğrencinin duyacağı piyanistik gelişimine temel oluşturacak kaliteli altyapıyı sağlamaktır. Bu eğitim, öğrencinin kişisel gelişiminde de, duygusal bileşenlerinin derinleştirilmesi ve terbiye edilmesi, sanatsal yönlerinin gelişmesi, motor becerilerinin artması gibi çok yönlü ve olumlu etkiler yaratmaktadır (Gültek, 2010).

BÖLÜM II

2.1. Yöntem

Bu araştırmada tarihsel yönetime dayalı nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır. Tarihi araştırma tekrarı mümkün olmayan gözlemlere ve olaylara dayanmaktadır. Gözlemler ve olaylar çoğu zaman istenilen şekilde organize edilmiş olmadıklarından, tarihi araştırma yoğun ve ciddi bir kütüphane veya arşiv çalışmasını gerektirmektedir (Kaptan, 1989).

Tarihte geçmiş zaman içinde meydana gelmiş olay ve olguların araştırılmasında ya da bir problemin geçmişle olan ilişkisi yönünden incelenmesinde kullanılan araştırma yöntemine “Tarihi Araştırma Yöntemi” denir. Tarihi araştırma, gerçeği bulmak, başka bir deyişle, bilgi üretmek için geçmişin eleştireli bir gözle incelenmesi, analizi, sentezi ve rapor edilmesi sürecidir. Tarihi araştırma, “Ne idi?” sorusuna cevap aramaya yönelik bir araştırma türüdür (Özçelik, 2001).

2.2. Veri Toplama

Bu araştırmanın verileri, Yesipova ile ilgili müzik pedagojisi tarihi konusundaki literatür, müzikoloji ve müzik psikolojisi alanlarındaki bilimsel çalışmalar, genel pedagojik faaliyetler, kitaplar, arşivsel materyaller, mektuplar, eleştiriler, makaleler, anılar ve başka olgusal veriler incelenmesiyle elde edilmiştir.

Bu verilere Ukrayna Kiev Parlamento Kütüphanesi’nden, Saint-Petersburg Gosudarstvennyy istoričeskiy arhiv Leningradskoy oblasti (GİALO) arşivinden ve Gosudarstvennyy tsentralnyy muzey muzıkalnoy kultury imeni Glinki (GTMMK) arşivinden ulaşılmıştır.

2.3. Verilerin Çözümlemesi

Bu araştırmanın verileri taranan bilimsel ve edebi kaynakların, betimsel analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Bu yönetime göre “elde edilen veriler, daha önceden

belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Betimsel analizde doğrudan alıntılara sık sık yer verilir. Elde edilen veriler önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir, daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır” (Yıldırım, Şimşek, 2006).

Bu tezde tespit edilen problem durumuyla ilgili denenceler geliştirilmiş, doğrulayıcılar ileri sürülmüştür. Daha sonra veriler toplayan araştırmacı tarafından, bunlar değerlendirilmiş, yani denenceleri test edilmiş ve elde edilen bulgular rapor halinde yazılmıştır.

Verilerin çözümlenmesinde, küçük parçalardan, ayrı ayrı olaylardan, çeşitli kanıtlardan, az genel önermelerden bütüne gidilmiş, genel önermelere ve yargılara varılarak sonuçlar çıkarılmıştır.

BÖLÜM II

BULGULAR VE YORUM

1. YESİPOVA’NIN SANATSAL FORMASYONU VE PEDAGOJİK GÖRÜŞLERİNİN OLUŞUMU



Çağdaş eğitim biliminin gelişmesi büyük ölçüde eğitim bilimsel mirasın irdelenmesi ile benimsenmesine ve üstün yetenekli müzisyen-eğitim bilimcilerin tecrübelerine dayanmaktadır. Böyle bir eğitim, özellikle de yetkin/seçkin müzisyenlerin deneyimlerinden ve değer taşıyan yöntemlerinden yararlanmak için gereklidir. Bu tür bir eğitim, elbette geçmişteki eğitim bilimcilerin ilke ve yöntemlerinin çağdaş eğitime biçimsel olarak doğrudan aktarılmasıyla uygulanamaz. Fakat bilimsel çözümleme yolu ile en fazla değer niteliğini taşıyan yöntem ve ilkeler güncellenebilir.

Fotoğraf 1. Anna Nikolayevna Yesipova
(Bertenson, 1960:19).

Araştırmanın bundan sonraki kısmında, Yesipova’nın yaşam öyküsü, yaratıcılık kabiliyeti, konser faaliyetleri ve pedagojik bakış açısının oluşmasına ışık tutan bilgi ve evrakların incelenmesiyle elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

1.1.Çocukluğu ve Okul Hayatı

Anna Nikolayevna Yesipova, 12 Şubat 1851’de Rusya’nın Saint-Petersburg’da şehrinde doğmuştur. Babası, İç işleri bakanlığında orta vasıflı memur görevinde bulunan, Nikolay İvanoviç Yesipov’dır. Üç kız ve bir erkek çocukta oluşan Yesipov

ailesinden hiç kimse müzik kabiliyetine sahip değildi. Ailede bir tek baba Yesipov müziğe ilgi duyan birisiydi, fakat o da müzisyen değildir (Bertenson, 1960:5). Taranan kaynaklarda Yesipova'nın annesine ilişkin bilgiye rastlanılmamıştır.

Anna'nın babası hastalıklı bir bünyeye sahipti ve yoksulluk içerisinde yaşamaktaydı. Çocuklarını büyük ölçüde kendi başlarına bırakmıştı. Bu nedenle Anna, asi ve başına buyruk “çılgın bir kızıdı”.

Onun mükemmel müzik kulağı ve aynı derecedeki müzik belleği daha altı-yedi yaşlarındayken fark edilmişti. Müzik eğitiminin de verildiği özel bir yatılı okula yerleştirilmiş ancak maddi zorluklardan dolayı baba Yesipov, Anna'yı kısa sürede bu okuldan geri almak mecburiyetinde kalmıştı. Bir müzik öğretmeninden yoksun olan Anna, piyanoya meraklıydı ve elinin ne geçerse onu çalmaktaydı. Repertuvarında kendine has doğaçlamalarla çaldığı Faust'un potporileri, Strauss'un polka ve valsleri, F.List'in rapsodileri v.s. vardı. Bu çalışmaları sayesinde serbest nota okuma becerisini edinmişti (Berkman, 1948:16).

Kendisini sadece piyano çalma ile sınırlamadığından, müzik alanı oldukça geniş kapsamlıydı. Piyano çalmak gibi şarkı söylemek de Anna'nın ilgisini çekmekteydi. Sahip olduğu net ve ötümlü sesi sayesinde, bütün gün boyunca yorulmadan şarkı söyleyebiliyordu. Her hangi bir şekilde yükümlülük getirmeyen bu yüzeysel müzik uğraşısı, piyano çalması için ona ne bir okul öğretisi ne de teknik bir beceri sağlamıştır, ancak bunun Anna üzerinde pozitif etkisi olmuştur. Bu her şeyden önce Anna'nın geniş müzik entonasyonlarını, Rus müziğini, romansları, nihayetinde de opera ve virtüöz piyano müziğini (sıkça kendi doğaçlamalarında) algılamasını sağlamıştır. Sonunda tamamen kendi başına keman, balalayka ve gitar çalmayı öğrenmiştir ki bu da onun müziğine büyük katkı sağlamıştır.

1858 yılında Anna'nın 7 yaşındayken babası ile gittiği bir konserde meydana gelen olay, Anna'nın yeteneğine dikkat edilmesi gerektiğini ortaya çıkarmıştır. Babası ile birlikte gittiği bu konserin sonunda, bir şekilde kuyruklu piyanonun yanına gelmiş, biraz evvel dinlediği müziği tam ve doğru bir şekilde aynen çalmıştı (Ossovskiy, 1968:52). Etrafına hemen şaşkın bakışlı bir dinleyici kitlesi toplanmış, kuşkusuz

yetenekli olan bu kızın, ilgisiz bırakılmaması ve ciddi bir müzik eğitimi alması için babasına tavsiyelerde bulunulmuştu. Fakat çok kısa süre içerisinde böyle bir imkân sağlanamamıştı.

Gereken ilginin olmayışı Anna'nın karakterine olumsuz etki etmiştir. 13 yaşlarında tutarsızlık, disiplinsizlik ve kendi iradesine göre hareket etme gibi özellikleri vardı. Bu yaşlarda sahip olduğu hoş dış görünüşü ve doğuştan zerafeti sayesinde “nazik, asabi, minyon kendini belli eden gri-yeşilimsi gözlü” ve “yaşına göre fazla zeki” olduğu söylenebilirdi (Patocka, 1908:219).

Anna'nın müzik çalışmalarında meydana gelen değişiklik ancak 1864 yılında mutlu sona ulaşmıştı. Müziğe olan isteğinin artması, arkadaşlarının ve tanıdıklarının tavsiyeleri, kızının mesleki müzik eğitimi almasına gerek olduğu hususu, babasının ikna olmasını sağlamıştı. Oysa babası, kızının yeteneğinin hangi yönde olduğunu anlamamıştı. Sürekli şarkı söylemesi yüzünden kızı Anna'nın gelecek kariyerinin de şarkıcılık olacağını sanıyordu.

Eylül 1864 yılında, konservatuvar müdürü, Anna'nın “konservatuvar öğrencisi olarak şan dersinden” kaydının yapılması için babası adına dilekçe vermişti (Bartenson,1960:8).

Dilekçe:

“Kızım Anna'nın şan eğitimi almasını ve şan dersinden konservatuvar öğrencisi olarak kayıt edilmesini rica ederim. Bunun için de birinci sömestr ücreti olan 50 Ruble ile doğum kayıt örneğini ibraz ediyorum.

1 Eylül 1964

Öğrenci velisi

Nikolay Yesipov

İkamet adresi: Bolşöy Tiyatrosu yanındaki Galahov Ailesinin evi”

(Gosudarstvennyy istoričeskiy arhiv Leningradskoy oblasti (GİALO arşivi), fon kodu 361, katalog numarası 345, cilt 200).



Fotoğraf 2. Anna Yesipova 15 yaşında.
(Bertenson, 1960:11)

Yesipova konservatuvara kabul sınavında mükemmel müzik yeteneği, çabukluk ve müzik çalgısını iyi kullanma becerisi ile kendini göstermişti. Bu nedenle sınav sonrası şan sınıfına değil piyano sınıfına kabul edilmişti.

“Onun mükemmel müzik kulağı, fevkalade zekâsı ve açıkça görülebilen müzik yetenekleri, ilginin birden kendisine yönelmesini sağlamıştı” (Patoka,1908:219). Yesipova’nın konservatuvardaki ilk öğretmeni Rubinstein kardeşlerin piyano öğretmeni olan A.İ.Villuan, olur.

Rubinstein, öğretmeni Villuan’ın pedagojik yönteminden kendi kitabında şöyle söz eder: “Villuan’nın çok iyi el pozisyonu ve iyi bir sesi vardı. Piyanodan iyi ses çıkarmak için çok özen gösteriyordu ve bana öyle bir zemin ve temel hazırladı ki artık başarısız olmam olanaksızdı” (Rubinstein, 1983).

Villuan’nın sınıfında aynı sağlam temeli Yesipova da elde etmişti. Böylece, profesyonellik yolundaki ilk adımlar ünlü Rus eğitim bilimcisinin rehberliğinde atılmıştı. 1865 yılının ilkbaharında Villuan’nın hazırlık sınıfındaki Anna’yı R.O.Leshetitski’nin ¹ öğrencisi olan K.K.Fan-Ark’ın sınıfına geçirmişlerdi.

¹ Leshetitskiy R.O.(1830-1915), C.Czerni’nin öğrencisi, büyük bir piyanist ve pedagog. A.Rubenstein’in etkisi altında 1860’lı yıllarda yeni bir piyano okulu oluşturmuştur.

Fan-Ark'ın yetenekli fakat bir o kadar da disiplinsiz ve başına buyuruk Anna ile baş etmesi epey zor olmuştu. Anna'nın Villuan'nın derslerinde nasıl hareket ettiğine dair her hangi bir bilgi mevcut değildir fakat Fan-Ark, Anna ile çalışmasından pek hoşnut olmayacak ki, sıkça kendisinin eski öğretmeni olan Leshetitski'ye Anna'yı şikâyet etmiş, bu öğrencinin en fazla ihtiyacı olan yönde, ciddi manada çalışması için ne kadar emek sarf ettiğini anlatmıştı. Leshetitski'nin kendisi de, bu şikâyetlerde ne denli haklılık payı olduğunu kısa zamanda görür. Aralık 1965 yılında Yesipova, büyük piyanist-virtüöz ve son derece yetenekli piyano pedagogu olan profesör Leshetitski'nin sınıfına alınır.

Anna, Leshetitski'nin, sınıfında çok başarı göstermeye başlamakla birlikte, onun eksik olan disiplini, müzik kültürü edinmesine ve virtüözlük mertebesine ulaşmasına uzunca bir süre engel teşkil etmişti. Klasik eserler kendisine çok zor gelirdi ve bu eserlerden küçük bir parçayı doğru çalabilmek, eserin karakterine uyabilmek için çok çaba sarf etmesi, öğretmenin onu özenle ve sıkı sıkı çalıştırması gerekirdi. “Klasik eserler Anna için kabus gibiydi” (Mara, 1910:61).

Sınıfta yaşanan bir olay bu durumu daha iyi anlatmaktadır. Anna, bir sınav için Chopen'in Sol-minör Balad'ını hazırlıyordu. Nota öğreniminde çok ihmalkârdı ama doğal yetenekleri sayesinde eserin melodisini tam ve uyum içinde, istenilen ritme uygun çalışıyordu. Ancak, eserdeki bütün figürasyonları, bestecinin yazdığı şekilde değil daha çok kendi hayal gücünü kullanarak yerine getiriyordu. Titizliğiyle bilinen öğretmeni Leshititski, bu durumu bir türlü kabullenemiyordu, sonunda Anna'nın bu vurdumduymazlığını ve inatçılığını cezasız bırakmadı. Çabuk öfkelenme özelliği ile bilinen Leshititski, yerinden fırlamış ve bütün sınıfın önünde notaları Yesipova'nın yüzüne atmış onunla her türlü ilişkisinin bittiğini haykırmıştır. Ankacak kısa bir süre sonra da bu kararını değiştirmişti (Patocka, 1908:217).

Yesipova'nın sanatsal kişiliğinin nasıl ve kimin etkisi altında kalarak oluştuğuna dair yapılan tespit girişimleri, onun sanatsal yönde büyümesi ve gelişmesi için en önemli etkenlerden biri olarak ortaya çıkan Leshetitski'nin öğretim metodunun incelenmesi gereksinimini doğurmuştur.

Leshetitski okulunun temel özelliği, piyanonun ses tonu için insan sesi veya yaylı çalgıların ses tonunun, ön örnek olarak kabul görülmesiydi. Leshetitski ne kuvvetli dinamikle çalınan müziği (forte), ne de sessiz piyano müziğini tercih eder; piyanistin çalarken, çıkan sesin hiçbir zaman ne pasajlarda, ne akorlarda ne de cantilenada yumuşaklığını ve ahengini kaybetmesini istemezdi. Leshetitski, bu amacına ulaşmak için piyano eğitiminde kabul görülen geleneklerde önemli değişiklikler yapmıştır. Piyanonun sadece parmaklarla çalınmasından dolayı ellerin sabitlenmesinden, hareketsizleştirilmesinden vazgeçmiş ve piyano çalarken parmak ve bileklerin birlikte kullanımına geçmiştir. Geleneksel okul öğretilerinden farklı olarak Leshetitski bileğin aşağıda değil, parmaklardan biraz yukarıda tutulmasına ve böylece eline “kemer” konumu vermeye başlamıştır. Parmakların bükülü olarak durmalarını reddetmiş, hafiften yuvarlatılmış şekilde tutulmalarını tavsiye etmiştir. Buna bir de “el yayı” olarak adlandırılan, yani yukarıdan aşağı yöne doğru bileğin yumuşak hareketini ve bileklerin yanlara doğru hareket etmelerini de eklemiştir (Maykapar,1938:182). Leshetinski’nin “el yayı” tekniği, yalnızca melodik sesin ortaya çıkarılmasını değil, iyi legato ve ince ustalıkta, dinamik nüanslı müziğin gelişmesine katkı sağlamıştır. El yayı tekniği, Leshetinski’nin piyano okulunda büyük rol oynamıştır. O egzersizlerde olduğu gibi, müziğin icrası sırasında da kısa dinamik yükselme ve alçalmaların sürekli değiştirilmesini, “dalgalı” melodiyi ayırıştırarak çalınmasını istememiştir. Böylece, “dalgalı” çalmayla, ritimdeki hızlanma ve duraklama değişimlerini elde etmiştir (Kogan, 1948).

Müzik materyali üzerindeki çalışma metodu gereği Leshetitski, yorucu ve uzun süren derslere karşı çıkmıştır. O, beyne yorucu olsa bile rasyonel, çok yönlü düşünülmüş bir işi, mekanik ezberlemenin yerine tercih etmiştir.

Tüm bu belirtilenler şüphesiz ki Leshetitski’nin eğitimbiliminin pozitif yönüdür, bunların yanında onun okulunun olumsuz yanları da vardır. Bunlar repertuarında olduğu gibi eğitim bilimsel istemlerinde de bazı salon akımlarının olmasıdır.

Leshetitski sahip olduğu parlak pedagojik yeteneği ve yüksek seviyede profesyonel tecrübesi sayesinde, Yesipova’ya emredercesine, istemli ve katı kurallarını koymuştur. Onun pozitif yönlü yetiştirme arzusu şüphesiz ki öğrencisinin müzik ve

genel gelişiminde çok büyük rol oynamıştır: Anna'nın amatör çıkışlarıyla baş etmiş, düzenli olmasını sağlamış, sıkı bir disipline alıştırmış, doğru teknik kullanmayı öğretmiş ve klasik müziğe sevgi duymasını sağlamıştır (Bertenson, 1960:11-12).

1.2. Yesipova'nın Piyanistlik Gelişimi

Yaz tatili süresince, kendi başına bırakılan Anna sistemli olarak çalışmamış ve genellikle geri kalırmıştır. Ancak bu durum 1968 yılı yaz aylarından sonra değişmeye başlamıştır. Yesipova o süreyi yurt dışında Bad Ischl (Almanya) şehrinde tedavi gören Leshetitski'nin doğrudan gözetimi ve rehberliği altında geçirmiştir.

Bad Ischl şehrinde bulunması Yesipova'nın hayatında önemli rol oynamıştır. “Leshetitski'nin her şeye karşı dikkati sayesinde, ailevi maddi zorluklardan uzak, eşsiz dağ tabiatı arasında, ruhsal ve fiziki olarak güçlenmiştir.” (Rubets, 1912). O süreç içinde Anna'nın piyano çalma başarısı o denli mükemmelleşmiştir ki, 1968 yılı yaz ayı sonunda Leshetitski'nin girişimi ile onur konuğu olarak Mozart'ın şehri Salsburg'da ünlü “Mozarteum” konserlerine katılması için davetiye almıştır. Leshetinski yönetimindeki orkestra ile Yesipova, üç günde öğrendiği Mozart'ın re minör konçertosunu icra etmiş, böyle büyük bir konser sahnesinde ilk gösterisini büyük başarı ile tamamlamıştır. Müzik dünyasının dikkati, bu on yedi yaşındaki piyanist kızın üzerine yönelmiştir.

Genç piyanistin bu ilk başarısı kendisinde baş döndürücü bir etki yaratmamış, tam tersine, onu daha sıkı bir çalışmaya yönlendirmiştir. Leshetitski'nin ona müzik tekniğinde bazı eksiklerinin bulunduğunu belirtmesiyle, yaz boyunca Czerny'nin, op.740 etütlerini ve özellikle de iki nota tekniğini öğrenmek için sabırla çalışmıştır.

Anna'nın karakteri 18 yaşlarına doğru daha çok değişmiştir. Kendisinin sert ve sabırsız davranış özellikleri giderek azalmış, daha düşünceli ve ciddi hareket etmiş, çalışmalarını daha istekli, azimli ve düzen içerisinde yürütmeye başlamıştır.

Yesipova, 2 Kasım 1869 tarihinde Petersburg şehrinde şimdiki adı “Bolşoy Filarmoni Salonu” olan Dvoryanskogo Sobraniya’daki (Asılzade Meclisi) ilk gösterisinde, orkestra ile Beethoven’ın 4’üncü Piyano Konçertosunu icra eder. Bu gösteri, Yesipova’nın Petersburg şehrindeki ününün yayılmasının başlangıcı olur, basın da ondan bahsetmeye başlar. Petersburg konservatuarı profesörü A.Faminitsin, “Muzikalnyy Sezon” (Müzik mevsimi) adlı gazete makalesinde onun için şöyle yazar: “Bayan Yesipova Sayın Leshetitski’nin en iyi ve kabiliyetli öğrencilerinden biridir, kendisi zor bir görevle başlangıç yapmıştır, Beethoven’nin 4’üncü sol-majör Piyano Konçertosunu, teknik açıdan olduğu gibi fikren de başarıyla icra etmiştir. Genç piyanist çok iyi gelişmiş, mükemmel müzik tekniği ve müzik icrasının fikren ortaya çıkmasını başarı ile sağlamıştır. Bizler, eminiz ki kendisini parlak bir gelecek beklemektedir (Faminitsin, ”Muzikalnyy sezon”, 6 Kasım 1868).

Bu konçerto ile ilgili, S. Kui tarafından yazılan bir başka eleştiri yazısında da birçok övgü bulunmaktadır: “Bayan Yesipova hafif ve güçlü çalma tekniğinden yoksun olmayan seçkin bir piyanist. Beni hayretler içerisinde bırakan bir başka husus da müzik icrasında ortaya koyduğu çalma tekniğinin, kendisinin mükemmel öğretmeni Leshetitski’yi taklit etmemesidir. Bu durum, öğrencilerine kendi fikirlerinin zorunlu olarak öğrenilmesi yerine, kendi başlarına çalışarak gelişmelerini aşıl原因 öğretmen için büyük onur kaynağıdır” (Kui, 2 Aralık 1869).

Yesipova’nın Peterburg’taki vermiş olduğu daha ilk konserin sonuçlarına göre, Anna, yalnızca Leshetitski okulunun sadece iyi bir temsilcisi değil, müzik icrasında kendine has özelliklere sahip bir yetenektir. Bununla birlikte Leshetitski, öğrencisinin kendi sistemini o denli benimsediğini, hatta sorumlu eğitim bilimsel bir görev verilmesinin mümkün olduğunu düşünmektedir. Konservatuarın profesörler kurulunda, Yesipova’ya asistanlık görevi verilmesini teklif eder. 4 Aralık 1869 tarihinde profesörler kurulu şu kararı alır: “Sayın Profesör Leshetitski, yurt dışında geçireceği süre zarfında kendi yerine, öğrencisi Bayan Yesipova’yı diğer öğrencileri ile ilgilenmek için görevlendirme yetkisine sahiptir” (GİALO arşivi, fon kodu 361, katalog numarası 345, cilt 200)

Leshetitski'nin Anna'nın üzerinde etkisi güçlü olmuştur. Bu etki, ortaklaşa yapılan özel sahne gösterileri ile pekişmiştir. 1870 yılı mart ayında konservatuvar salonunda ve Bolshoy Tiyatrosu'nda iki kez sahne almıştır. Depross'un Varyasyonları ve Rugatto, Reyne'nin "Manred" İmprovizasyonunu icra etmiştir. 27 Mart 1870 tarihindeki konserde oda piyanisti olarak Hummel'in d-moll Septet'ini çalmıştır.



Fotoğraf 3. Anna Yesipova 18 yaşında (Berkman, 1948:22)

15 Mayıs 1870 yılında Yesipova, konservatuvar bitirme sınavında, F.Mendelssohn'nun g-moll Konçertosu'nu, Chopin'nin Ninni'sini Genzelt'in Etüd'ünü ve Schumann'ın Piyano Kvinteti'nin birinci bölümünü icra eder. Müzik çalışmalarının icrasında “jüri ve dinleyicilerde inanılmaz derecede bir coşkuya neden olur. Bu coşku bundan önce hiç kimsenin duymadığı çok zor olan Laskovsky'in Schertzo'sunu mükemmel bir şekilde icra etmesinin ardından Schumann'ın piyano Kvinteti'nin son kısmını da kusursuz olarak transpoze etmesi, salondaki coşkunun tavan yapmasına neden olur (Mara, 1910:63).

1870 yılında Yesipova, konservatuvarın piyano sınıfını bitirmiş, bir yıl sonra ise diğer teorik derslerden de geçerek altın madalya ile ödüllendirilmiş ve diplomasını almıştır.

Anna Yesipova'nın konservatuvarda öğrenim gördüğü dersler ve aldığı notlar aşağıdaki gibidir:

Piyano dersi.

Leshetitski sınıfı. 15 Mayıs 1870 tarihli sınav. Not 5 (Peki).

Zorunlu dersler:

- 1). Prof. Zarembo sınıfı. Kompozisyon teorisi sınavı. 19 Mayıs 1871. Not 4.5 (çok iyi).
 - 2).Prof.Faminytsyn sınıfı. Orkestrasyon sınavı. 19 Mayıs 1871. Not 4.5 (çok iyi).
 - 3).Prof.Faminytsyn sınıfı.. Müzik tarihi sınavı. 19 Mayıs 1871. Not 4.5 (çok iyi)
- (GİALO arşivi, fon kodu 361, katalog numarası 371, cilt 27).

Yesipova'nın yaşamının ilk dönemi, konservatuvar mezuniyeti ile son bulur. Kısa bir süre sonra Yesipova önce öğretmeni, arkadaşı ve daha sonra da eşi olan Leshetitski ile birlikte yurt dışına gider.

1.3. A.N.Yesipova'nın Yurt Dışındaki Yaşamı ve Konser Faaliyetleri

O dönemin kaçınılmaz gerçeklerinden biri, yurt içindeki dinleyicilerin saygısını kazanmak için, yurt dışındaki dinleyicilerin güvenini kazanmaktır. Yesipova bu

gerekçeden hareket ederek yurt dışına gider. Kendisi bu yıllarda da Leshetitski'nin rehberliğinde çalışmaktadır. Yesipova'nın birinci konser turnesi öncesinde ondan şu şekilde bahsedilmiştir: “Anna ve pedagogu bu programı birlikte özenle hazırlamışlar, Leshetitski, önerileriyle bu müzik çalışmalarına katkıda bulunmuştur” (Maykapar, 1988).

Yesipova'nın sanatını icra etmedeki muhteşem enerjisi, gösteri sayısı, insanı hayretler içinde bırakmaktadır. O, birçok kez Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde, Rusya'nın büyük şehirlerinde, Amerika'da bulunmuştur. Yesipova, tüm bu ziyaretlerini not ederek konser verdiği şehirlerin tam adını, program tarihlerini yazmıştır. Belgelerin kapsadığı dönem aralığı 1870-1892 yılları arasındadır. Bu belgelere dayanarak, Yesipova'nın bazılarında birçok kez olmak üzere, yüz seksen iki şehirde konser verdiği söylenebilir. Örneğin, 1879-1880 yılları arasında bir sezonda Lizbon'da sekiz, Paris'te on konser vermiştir.



Fotoğraf 4. Anna Yesipova öğretmeni Leshetitski ile (Bertenson, 1960:26)

Londra şehrinde önemli başarılar elde etmiştir. 1872 yılında altı, 1875 yılında altı, 1876 yılında on bir, 1878 yılında on iki, 1879 yılında dokuz, 1884 yılında sekiz konser vermiştir.

Konser faaliyetlerinin yoğunluğu Yesipova'nın ününün arttığını göstermektedir. Her ne kadar birinci konser sezonunda (1870-1871) Yesipova on üç konserle sınırlı kalsa da 1875-1876 yıllarındaki sezonda bu sayı 41'e yükselmiştir. Bu konserlerin sayısı 1878-1879 yıllarında 80'e, 1881-1882 sezonunda ise 90'a kadar çıkmıştır. Rekor sezon ise 1876-1877 yılları arasındadır; o yıllarda Yesipova Amerika'ya gitmiş, sekiz aylık süre içerisinde otuza yakın şehir ziyaret etmiş ve bu şehirlerde 106 konser vermiştir (Şikago'da 7, Boston'da 14, New-York'ta 37 konser).

Vatan özlemi iyiden iyiye kendini hissettirmeye başladığı için, Yesipova sık sık Rusya'ya gelmiş, Rus toplumu tarafından da iyice benimsenmeye başlamıştır. Öyle ki Şubat 1881 yılında Kiyev, Har'kov, Nikolaev, Poltava şehirlerinde 10 konser vermiş, 1882 yılında tüm orta Rusya, Ukrayna, Kafkas, Ural gibi yerlerde bulunmuş ve A.Rubinstein yönetimindeki senfoni orkestrası ile konserler vermiştir. Bu çeşit turnelerini 1886 ve 1887 yıllarında da tekrarlamış, 1890 yılı ocak, şubat, mart ve nisan aylarında yeniden Rusya'da bulunmuştur.

Yesipova'nın repertuarı geniş yelpazeli ve kapsamlıdır. “Yesipova'nın öğretmeni olan Leshetitski'nin deyişiyle sahip olduğu repertuar kapsamı ve yanılmayan hafızası ile kendi çağında bir tek Gans von Byulov övünebilirdi” (Ossovskiy, 1968:53).

Yesipova'nın programlarından birkaç örnek aşağıda belirtilmiştir.

1.

F. Liszt – Mi-bemol-majör

R. Schumann – “Kreysleriana”

F. F. Chopin – Barkarola, Etüt Fa-majör

R. Schumann – İspanyol Şarkısı

J. Field – Noktürn – Mi-majör

F. Liszt – “Ormanın Sesi”

J. Raff – Gavotte

R. O. Leshetitski – Kromatik vals

V. Scherbachov – Polonez

(Petersburg, 1874)

2.

J. S. Bach – Tokatta

F. F. Chopin – Barkarolla, Etüt, Prelüd, Vals

R. Schumann – Karnaval

J. Field – Noktürn

R. Schumann – “Şadırvanda”

F. F. Chopin – Tarantella

(Viyana, 1874)

3.

L. van Beethoven – Sonat op.111

J. S. Bach – Prelüd ve Füg

D. Scarlatti – Sonata

F. F. Chopin – Ballada, Prelüd, Etüt

A. Rubinstein – Barkarolla

J. Raff – Gavotte

R. O. Leshetitski – Mazurka

(Londra, 1875)

4.

J. L. F. Mendelssohn – Prelüd ve Füg

L. van Beethoven – Varyasyonlar Do-minör

R. Schumann – “Akşam”, “Hayaletler”

F. P. Schubert – Ekspromt, Gavotte

A. Rubinstein – Barkarolla, Vals

A. Giller – “Gitar”

F. Liszt – Etüt

R. O. Leshetitski – Mazurka

F. F. Chopin – Ballada, Etüt, Vals

(Stokgolm, 1881)

5.

L. van Beethoven – Sonat op.106

J. S. Bach – Sarabanda

R. Schumann – “Latife”

J. Padarevsky – Varyasyonlar ve Füg

F. F. Chopin – 2 Prelüd, 2 Etüt, Noktürn Do-diyez-minör

M. Moshkovsky – Vals Mi-bemol-majör

F. Liszt – Rapsodi no:8

(Berlin, 1886).

Yesipova ender olarak sadece bir kompozitöre, adanmış konserler vermiştir. Bu bestecilerden biri Chopin’dir. Chopin’e ithaf ettiği bazı konserlerin programı aşağıdaki gibidir.

I.

(1873-1874)

Viyolonsel Sonatı

Noktürn

Ekspromt

Ballada Fa-majör

Sonat

2 Prelüd

3 Etüt

Polonez

Mazurka

Vals

II.

(Berlin, 1878).

Concerto

Ballada op.52

Ekspromt op.29
 Noktürn op.62
 Polonya Şarkısı Sol-majör
 Prelüd op.28
 Polonez op.53
 Ninni
 Mazurkalar op.6, 33, 41
 Vals op.42
 Etütler op.10, 25
 (GİALO arşivi, fon kodu 408, katalog 10, cilt 82).

Yesipova'nın sanatsal faaliyetleri o zamanki müzisyenler tarafından da çok başarılı bulunmuştur. Onun ünü çok kısa sürede yurt dışında ve Rusya'ya yayılmış, piyano dünyasında kendine sağlam bir zemin hazırlamıştır.

Yesipova'nın piyano çalma özelliklerini nitelemek için, o yıllardaki materyallere göz atmamız gerekir. Moskova'daki konser ile ilgili P.İ.Tchaykovski tarafından yazılan eleştiri yazısı şöyledir: “Bu konserde solist olarak en büyük başarıyı Petersburg şehrinin genç bayan piyanisti Yesipova hak etmiştir. Yesipova'nın virtüözlüğü iki önemli değer birleşimi ve etkileşimi ile kendini belli etmektedir: icra edilen müziğin sanatsal olgunluğu, kusursuz temizliği ve aktarımı. Bu yüce övgünün tam mana taşınması amacıyla, Petersburg'tan gelen misafirimizi, bizim büyük sanatçılarımızdan olan Moskova piyanistleri Bayan Zograr ve Muromtseva'nın yanında yer almasına imkan tanıyacağım. Bayan Yesipova'nın seçmiş olduğu eziyet verecek şekilde uzun, güç anlaşılabilen, çok fazla geleneksel olan Chopin'nin Birinci Piyano Konçertosunu pek de onaylamıyorum. Tabi ki, bu konçerto sanatçının müzik tekniğinin ne denli mükemmel seviyede olduğunu dinleyicilere gösterme imkânı vermiş olmasına rağmen burada amaç, maksadı haklı çıkarmamaktadır. Buna karşılık Bayan Yesipova ikinci kez sahne alışında Schumann'ın kısa, taklit edilemeyen letafet dolu ve özü itibarıyla ustalıkla bestelenmiş “Des Abends” piyesini ve Mendelssohn'un “Varyasyonlar”ını ve Raff'ın muhteşem valsını mükemmel seslendirmiştir” (Tchaykovski, Sovremennaya letopis, 6 Aralık 1871).

1871-1873 yıllarında Yesipova genelde Almanya’da bulunmuş, seyrek olarak Petersburg ve Moskova’ya gelmiştir. Yesipova’nın Almanya’da özellikle de Leipzig konser salonlarında gözükmesi, müzik dünyası için sıkı akademik disiplinli ve konservatizm ile anılan Leipzig geleneklerinde yeni bir müzik akımının oluşmasında önemli bir yer tutar. Rus piyanisti yalnızca dıştan görebilen, teknik açıdan gelişmesini yeterli derecede değerlendirebilen müzik gazetesi muhabirinin, konservatif Alman eleştirmenliğinin bakış açısını yansıtan görüşleri buna delildir (Signale,1872:133). Yesipova’nın çalma tekniği ile o zamanki Alman müziğinde mevcut olan geleneksel müziğin atmosferine getirdiği yeni nefes ve onun kurallara uygun piyano çalma ustalığı, malesef hiç kimsede rastlanmamaktadır. Yesipova’nın Leipzig konserinden eleştirmenler şu şekilde bahsetmiştir: “Seslendirdiği piyeslerle öyle bir başarı yakalamıştır ki böyle bir başarıyı “Evrterne”²de bile rastlamak düşük olasılıktır ve bundan kıvanç duyuyoruz. İşin tekniğine gelince; piyano tuşlarına vurma, çabukluk, doğruluk v.s. lakin icra etme yöntemi, özellikle aşırı tempo rubato hariç, bizi hayretler içerisinde bıraktı” (Signale, 1872:13). Fakat Yesipova’nın geniş dinleyici kitle üzerindeki başarısı, ”Signale” eleştirmelerinin çoğunluk düşüncesini haklı çıkarmamaktadır. Geniş dinleyici kitlesi bu genç Rus bayan piyanisti kabul etmiş ve alkışlamıştır.

Viyana konserleri ile ilgili eleştiri yazılarında, Yesipova’nın başarısı “sadece dinleyiciler için değil de, 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, sık rastlanılmayan zarafetini, müziğindeki sıcaklığını belirterek, piyanisti birinci sınıf virtüöz grubuna dahil etmişlerdir (“Muzikalniy listok”, 18 Kasım 1873).

Leipzig’in müzik kamuoyundaki bir başka eleştiride şu şekildedir: “Bayan Yesipova’nın başarısı kuşkusuz ki tam ve parlaktır” (“Muzikalniy listok”, 18 Kasım 1873).

² Yesipova’nın konseri gerçekleştiği Leipzig’deki müzik kurulu.

Eleştirmenler, ayrıca Yesipova'nın mükemmel dayanıklılığa sahip olduğunu ve bir akşamda, bir sürü kısa eserlerin yanında A.Rubinstein ve Tselner'in iki piyano konçertosu'nu da başarıyla icra etmesini daha önceden benzeri olmayan, fedakârca bir davranış olarak belirtmişlerdir Özellikle de icra edilen Chopin eseri sanatçının asıl eğilimini ortaya koymuştur (Muzikalniy listok, 25 Kasım 1873).

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" (GİALO arşivi, fon kodu 361, katalog numarası 345, cilt 200).

Hollanda'ya yaptığı ve son derece başarılı ziyaretinden sonra, Yesipova 1874 yılında Petersburg'a dönmüştür. Konseri, Rubinstein kardeşlerin verdiği konserle yakın zamanda gerçekleşmiş ve eleştiri yankılarına göre; "Bolşoy Tiyatrosu'na büyük dinleyici kitlesi toplamıştır." Yesipova bu seçkin sanatçıların yanında müzik icrası yönünden ve virtüözlük bakımından ödün vermemiştir. Eleştirmen ayrıca, "doğuştan yumuşaklık ve kıvrak zekâsını piyano müziğinin tüm stillerinde kendisine geçit sağlayan üstün okul öğretisiyle birleştirmişti" şeklinde belirtmiştir (Golos, 6 Mart 1874).

"Olağanüstü gücü ve enerjisi, yüce ve şiirsel yorumu, mükemmel ölçüm hissi ve bütünlüğü, nihayetinde, en zor pasajlarda bile hayranlık bırakan netlik ve duruluğu sayesinde, eşine çok az rastlanılabilen bu parlak sanatçının yurt dışındaki başarısından ülkemiz de pay almaktadır" (Faminitsin, Nordische Presse, 3 Mart 1871).

Yesipova'nın daha önce tanınmadığı Polonya ziyareti de kendisine büyük başarı sağlamıştır. Özellikle Chopin yapıtlarını mükemmel derecede yorumlaması, bu güzel kadın sanatçının ününe ün katmıştır ("Muzikalniy listok", 21 Nisan 1874).

1874 yılı nisan ayından itibaren Yesipova altı aydan fazla süreyi İngiltere'de geçirmiş ve Londra şehrinde C. Schumann, Bulov, Ioahim, Venyavski ve daha pek çok

sanatçıyla konserlere çıkmıştır. O sezon, Yesipova'nın katılımıyla Londra'da verilen konserler, filarmoni topluluğu tarafından en dikkate değer konserler olarak adlandırılmışlardır. O “erkek piyanistlere özgü güçle ve ekspresyondaki müzik icrası ile dinleyicileri hayretler içerisinde bırakmaktadır”. İngiliz eleştirmenler tarafından Yesipova dünyanın en büyük usta piyanistleri içinde olduğu kabul edilmiştir. (Schneersohn, 12 Ekim 1938).

Rusya ve diğer ülkelerde 70'li yılların eleştirmenleri Yesipova'nın piyano çalmadaki sürekli mükemmelliğini ve sanatı icra etmedeki ustalığını kaydetmişlerdir. Leipzig'teki bu konuda eleştiriler şu şekilde belirtilmektedir: “Yesipova verdiği ilk konserlere göre sanatını büyük bir ölçüde mükemmelleştirmiş ve piyanistlikte en üst düzeye ulaşmıştır” (Signale, 1876:101). Birçok eleştirmenin görüşüne göre Yesipova, Leshetitski'nin piyano okulunu büyük ölçüde geliştirip ilerletmiştir.

Bununla birlikte, 1976 yılında Petersburg şehrinde Kui, Yesipova'nın sahip olduğu üstün değerlere vermiş olduğu önemle bereber, basında ilk kez, yurt dışındaki yoğun konser faaliyetlerinin sonucunda ortaya çıkan, onun piyanist yüzünün bazı negatif yönlerini belirtmiştir (S.Peterburgskie vedomosti, 17 Mart 1876).

Eleştirmenin bahsettiği yönlerle beraber özellikle repertuvar konusunda, verdiği not ağırdır. O, konser programına Chopin'nin “Fantasie”ni dahil etmesini bile beğenmemiştir. Her ne kadar Kui konser programını değerlendirmede haklı olmasa bile, çıkarmış olduğu sonuç genel olarak doğrudur. Yesipova'nın o dönemdeki konser programlarının birçoğu (o yıllardaki sanatçıların büyük çoğunluğundaki gibi) sanatsal seviyeleri o kadar da yüksek olmayan bazı yapıtları da içermektedir. Kui'nin anlatmak istediği husus, Yesipova'nın sanatın ön safhalarına doğru ilerleyebilmek için “dinleyicilerin zevklerine itaat etmemesi ve mücadelecilik olması gerektiğidir” (Kui, 1958:22).

1876 sonbaharında Yesipova Amerika'ya davet edilmiştir. 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.

Yesipova Amerika’da 105 konser vermiş, en çok da New York şehrinde 36 konser vermiştir. Sonrasında önemli başarı elde etmiş ve bunu sonuna kadar devam ettirmiştir. 23 Mayıs 1877 tarihinde Yesipova Amerika’dan ayrılarak Petersburg’a dönmüş ve geri dönen sanatçıyı müzikseverler konservatuvarda sevinçle karşılamışlardır (Kui, 1958:105-107).

Yesipova’nın 1877-1881 yıllarındaki konser faaliyetleri son derece başarılı sayılmıştır. Örneğin Berlin’deki konserlerin birinde, A.Rubinstein ile birlikte sahne almıştır. Rubinstein’in “Kostyumirovannıy bal” (Maskeli balo) isimli dört el için eserini kusursuzca ve büyük bir uyumla icra etmişlerdir. Dinleyiciler üzerinde bıraktıkları izlenim şöyle ifade edilmiştir: “İnanılacak gibi değildi”, çünkü “Günümüzün en büyük erkek ve bayan piyanisti aynı piyano başındaydı. Böyle bir manzara belki de dinleyiciler için bir kez daha sunulmayacak. Bu iki ünlü piyanistin icrasını tasvir etmek için kalemlerimiz gerçekten çok zayıf kalıyor” (“Neue Berliner Muzikzeitung”, 20 Ocak 1881:142).

1881 yılında Danimarka turnesi sırasında, Danimarka hükümeti Anna Yesipova’yı Danneborg hizmet nişan şeridinde altın madalya ile onurlandırmıştır. (“Signale”, 1881, No 17:266).

Yesipova, 1878 yılında ilkbahar mevsiminde, Petersburg’ta Chopin gecesi konseri vermiştir. Yalnızca bir tek bestecinin eserlerini icra etme cesaretini gösteren ilk piyanist olmuştur. O dönemlerde monografik prensipler temeline dayalı eserlerden oluşan konser programlarına sıkça rastlanılmadığından dolayı, Yesipova’nın attığı adım cesaret isteyen bir olaydır. Fakat Chopin’nin eserlerini mükemmel bir şekilde icra eden Yesipova’nın ünü yayılmış, çok sayıda dinleyici konserde bulunmuş, salon tıklım tıklım dolmuştur. Bir eleştiri yazısında şöyle belirtilmiştir: “O gece, Yesipova’nın çalmış olduğu müzikten daha iyisinin çalınması imkansızdı” (“Signale”, 1878, No:42:266).

1885 yılında Anna Yesipova, Almanya saray piyanisti payesine layık görülmüştür. Bu olay birçok Rus gazetesinde haklı ve acı bir şekilde değerlendirilmiştir: “Bayan Yesipova Prusya kralı hanedanlığının piyanisti olarak kabul edilmiştir. Bizim yetenekli yurttaşımız Rus saygın nişanı ile mükâfatlandırılmamıştır. Bu bizim ünlü öz sanatçılarımıza karşı olan ilgisizliğimizin bir kanıtıdır” (“Odesskie novosti”, 17 Nisan 1885). Yesipova o yıllarda olduğu gibi daha sonraki yıllarda da Rusya’da saray piyanisti ünvanına sahip olamamıştır.

1887 yılında Yesipova daimi ikamet kaydının olduğu yer olan Viyana’da bulunduğu sırada, Petersburg konservatuvarının müdürü A.Rubinstein’dan davet almıştır. Bu teklife Yesipova şu satırları içeren mektubu ile cevap vermiştir:

“Merhametli bayım!

Bu mektubu Anton Grigoryeviç Rubinstein’e iletmek için gayret gösteriniz. Benim konservatuvardaki profesörlük kürsüsünde sınıf almamı layık görmesinden dolayı Bay Rubinstein’e sonsuz minnettarlığımı sunarım. Ancak konserlerimi yarıda bırakmak istemediğimden, bu davet kabul etmem mümkün değildir. Peterburg’ta 8 aylık kalma sürem ve yoğun çalışmalar benim “ellerimi bağlayacaktır”. Konservatuvar üyelerinden biri olma onurunu geri çevireceğimden dolayı çok ama çok üzgünüm.

14 Şubat 1887

A.Yesipova”

(GİALO arşivi, fon kodu 408, katalog numurusı 10, cilt 82).

Yesipova Petersburg konservatuvarında önerilen profesörlükten o zaman için vazgeçince yoğun konser faaliyetlerine devam etmiştir.

Yesipova’nın Londra’daki bir konseri için ilgi çekici bir eleştiri yazısında Bernard Show şunları yazmıştır: “Bu hanımefendi mükemmel doğruluğa ve sağlam sınırlara sahiptir. Zorluklara karşı son derece soğukkanlı oluşu, parmaklarının inanılmaz derecede çabuk olması, hiçbir aceleciliğe meyil vermeyen, son derece nazik ve zarif müzik icrası, eleştirme yapmak için değil de hayranlık uyandıran şeylerdir. Ayrıca

Chopin'nin valsı ise inanılmazdı. İnsan kulağı şimşek hızındaki müzik ritmine güçlükle ve zor yeti ebiliyordu. Böyle bir tempoda olan müzikte, Rubinstein gibi heyecanlı veya müziğin ritmine kapılmıyor, buz gibi soğuk kalabiliyordu. Dinleyicilerin şiddetli alkışları bir kez daha sahneye çıkmasını kaçınılmaz kılmı tı ki, Yesipova bir saniye bile kaybetmeden piyanonun yanına gelerek yaklaşık kırk saniye süren inanılmaz derecede zor bir Etüdü  almı  ve sahneye çıktığı gibi aynı sakinlikte sahneden inmi tı.



Fotoğraf 5. Anna Yesipova 1880' li yıllarında (Berkman, 1948:31)

O gerçekten fevkalade ve son derece yürekli bir piyanistir” (Schneersohn, 12 Ekim 1938).

1892 yılındaki Varşova konseri Yesipova’nın not defterinde yazılı olan son konserdir. Onun hesabına göre bu konser 873. konserdir.

1.4. Repertuarı

Yessipova’nın kendi repertuarında 1873-1874 yıllarına ait yapmış olduğu kayıtlarına uygun olarak aşağıda belirtilen eserler bulunmaktadır.

J. S. Bach. Tocatta Re-minör, İngiliz Süit Re-minör, Sarabanda, Burre La-minör, Prelüd ve Füg Si-bemol-majör, Aria Fa-majör, Jiga Fa-minör, Jiga Si-bemol-majör, Organ Fügü La-minör, Fantazia Do-minör, Gavotte Si-minör ve Re-minör, Uvertür.

F. P. Schubert. Sonat La-majör, Fantazya Do-majör, Scherzo La-majör, Eksprompt Mi-bemol-majör ve Do-minör, “Sabah Serenadası”, Menuet Si-minör, “Melankolik Polonez”, “Viyana Akşamları”.

J. L. F. Mendelssohn. Prelüd ve Füg, Kelimesiz şarkılar, “Çıkrıkçı Kadın”, Konçerto, Scherzo, Prelüd ve Füg.

L. van Beethoven. Sonatlar no:28, 31, 53, 54, 57, 109, 110, 111, Varyasyonlar Do-minör, Konçertolar Sol-majör ve Mi-bemol-majör, Pathetik Sonat, Sonata kvazi Fantazia.

R. Schumann. Sonat Sol-minör, “Karnaval”, “Viyana Karnavalı”, “Senfonik Etütler”, “Kreysleriana”(2-8), “Kelebekler”, Konçerto La-minör, Fantazia, Varyasyonlar Abegg, Tokatta, Skhertso Sol-minör, Noveletta op.21 no:2, “Fantastik Piyesler”, Romans op.28 no:3, Paganini Etüdü, İntermezzo.

R. O. Leshetitski. “Çayır Kuşları”, “İşl Hatırası”, “Kelebekler”, Mazurka, Ninni, Scherzino, Noktürn, “Balıkçıların Şarkısı”, Jiga, Etüt La-majör, “İtiraf”, Kromatik vals.

F. F. Chopin. Sonat Mi-minör, Fantazia, Barkarola, Scherzo Do-diyez-minör, Baladalar La-bemol-majör, Sol-minör, Fa-majör, tüm Noktürnler, Prelüder, Valslar ve Etütler, Tarantella, Polonez La-bemol-majör ve Mi-bemol-majör, Polonez-Fantazia, Eksprompt fa-diyez-majör ve Sol-bemol-majör, “Ninni”, Eksprompt, Scherzo Si-bemol-minör, Konçertolar Mi-minör ve Fa-minör.

F. Liszt. Etütler Re-bemol-majör ve Fa-minör, “Cüceler Dansı”, “Ormanın Sesi”, “Pınarın Kenarında”, Rapsodiler no:8, 2, “Polonya Şarkısı” no:1 ve no:2, “Rigoletto”, “Kayakçılar”, Tangeyzer-Fantazia, Tarantellalar “Venedik” ve “Napoli”, “Çıkrık Başındaki Margarita”, “İspanyol Rapsodisi”, Vals-Kapris, Konçerto Mi-bemol-majör, “Macar Fantazyası”, Rapsodiler no:12 ve no:13, Faust (vals), “Gita in Gondola”, “Kromatik Dörtöl”, “Macar Marşı”.

A. Rubenstein. Konçerto Mi-minör, Barkarolalar Fa-minör ve Sol-minör, Noktürn Sol-majör, Romanslar Fa-majör ve Mi-bemol-majör, Vals Fa-majör, Etütler, “Rus Kaprisi”, “Melankoli”, “Lezginka”, Schertso Fa-majör, “Trepak”.

J. Padarevsky. Varyasyonlar op.11, Romans, Capris, Tocatta, Eksprompt.

E. Shütt. Vals, Etüt, İntermezzo.

A. Giller. “Gitar”.

G. Lahner. Tocatta ve Jiga.

M. Nieman. Gavotte.

G. Venyavsky. Konser valsi.

J. Brahms. Varyasyonlar (Paganini), Capricciozo Si-minör.

G. F. Hendel. Varyasyonlar, Jiga, Füg La-minör, Sütler no: 1, 9, 14.

D. Scarlatti. Sonat La-majör, “Pastoral”, Sonatlar Fa-minör ve Sol-minör, “Capriccio”, Etüt.

C. W. Gluck. Gavotte, “Melodi”.

J. F. Rameau. Varyasyonlar.

W. A. Mozart. Konçerto Re-minör, Sonata La-majör, Menuet, Jiga Sol-majör.

C. M. von Weber. “Perpetuum Mobile”, Polonez, “Momento Capricciozo”.

K. Sen-Sans. “Altsesta”daki Capriccio, Konçerto Sol-minör, Etütler Fa-minör ve fa-majör, Gavotte.

G. Brassens. Jiga.

B. Godar. Gavotte Sol-majör, Mazurka, Etüt La-majör.

M. Moshkovsky. Schertsino op:18, Vals op:34, Polonez, Mazurka op:15, Gavotte, Menuet Sol-majör.

P.İ.Tchaykovski. “Melodi”, “Latife”.

P. İ. Tchaykovski - F. Liszt. Polonez.

V. Scherbachov. “Kelebekler”, “Çıkrık Başında”.

V.Byulov. İntermezzo.

G. F. Hendel- F.Reyneke. Varyasyonlar.

S. Monushko. Vals, Polonez.

B. Silas. Jiga, Gavotte.

R. R. Bennet. “Göl Kenarında”, Noktürn.

B. Folkmann. “Su Dansı”.

L. Delibes. “Paspye”.

J.Field. Noktürnler Mi-bemol-majör, Si-bemol-majör, La-majör ve Do-minör.

J. Raff. Vals Do-majör, Gavotte La-minör, Varyasyonlar Re-minör, Ekspromt Mi-bemol-majör.

A. Genzelt. “Kuş”, Vals, Konçerto, “Şadırvan”.

(Yesipova, A. Gosudarstvennyy tsentralniy muzey muzıkalnoy kultury imeni Glinki (GTMMK arşivi), fon kodu 456, cilt 78).

Bu repertuar sonraki yıllarda devamlı olarak artmaktadır. 1880’li yıllarında Yesipova repertuarına aşağıdaki belirtilen eserleri eklemiştir.

L. van Beethoven. Sonatlar op: 7, 10, 14, 22, 31, 90, 106 ve diğerleri, Konçertolar Do-majör ve Do-minör, Varyasyonlar Sol-majör.

F. F. Chopin. Sonat Si-bemol-minör, Scherzo Mi-majör, Polonezler Si-bemol-majör op.71, Fa-diyez-minör op.44 ve La-majör op.40.

R. Schumann. Konser etütleri op.10 no:1, 5, “Davidsbundler”, “Arabeska”, Novelettalar no:1, 4, 7.

F. Liszt. Konçerto La-majör, “Alevli Buhar”, Rapsodiler no:6, 9, 14, “Kampanella”.

J. Brahms. Varyasyonlar Si-bemol-majör, Rapsodi Sol-minör.

J. S. Bach. “Kromatik Fantazia”, Prelütler ve Fügler Re-minör, Do-minör, Sol-majör, Partitler La-minör, Re-minör, Sol-majör ve Mi-minör.

W. A. Mozart. Fantazia Do-minör, Rondo La-minör, Varyasyonlar Fa-majör ve La-majör.

Yesipova’nın kayıtlarına göre belirtilenler onun tam repertuarının sadece bir kısmı kapsamaktadır. Kayıtlarda yer alan Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Genzelt, Brahms, Tchaykovski, Padarevsky’nin konçertoları dışında Yesipova daha yirmi sekiz konçerto çalmıştır.

Bunların da dışında Yesipova büyük sayıda eşlikli eserler icra etmiştir.

L. van Beethoven. Trio si-bemol-majör, Sonat (Kreytser anısına) keman ile.

R. Schumann. Kvartet. Kvintet.

J. Brahms. Kvartet Sol-minör,

J. L. F. Mendelssohn. Trio. Sonat viyolonsel ile.

F. Shusert. Trio Si-bemol-majör, Trio Mi-bemol-majör.

A. Rubinstein. Trio Fa-minör, Trio Sol-majör, Trio Si-bemol-majör, Sonat kaman ile, Sonat viyolonsel ile.

K. Sen-Sans. Sonat viyolonsel ile.

J. Raff. Trio Do-minör.

B. Folkmann. Trio Si-bemol-minör.

J. N. Gummel. Septet.

İki piyano için eserler:

K. Sen-Sans. Varyasyonlar, Tarantella, “Ölüm Dansı”.

R. Schumann. Varyasyonlar.

F. F. Chopin. Rondo op.73

F. Liszt. Prelütler.

F. Reyneke. “Manfred”.

Sonraki yıllarda Yesipova’nın repertuarı Beethoven’ın, Schumann’ın ve Brahms’ın neredeyse bütün eşlikli eserlerini kapsamaktadır (Berkman, 1848:31-34)

Yesipova’nın çaldığı eserlerin analizi sonucunda anlaşılıyor ki onun müzik repertuarının merkezi Chopin’nin eserlerinden oluşmaktadır. Ayrıca Beethoven, Schumann ve Liszt’e de önem vermiştir. Rus bestecilerine neredeyse hiç ilgi göstermemiştir. Leshetitski, Paderevsky, Mashkovsky ve Raff’ın salon piyeslerine çok büyük yer verilmiştir. Burada, elbette ki, Yesipova’nın Petersburg konservatuvarında ve yurt dışında bulunduğu ortamın sanatsal tarzı belirleyici rol oynamıştır.

1.5. Rusya'ya Dönüşü ve Petersburg Dönemi

1.5.1. Petersburg'a Dönüşü

1893 yılına doğru Anna Yesipova sahip olduğu bilgi ve tecrübeleriyle genç nesillerin eğitilmesi kararını olgunlaştırmaya başlamıştır. Bu düşünceye, belki de daha 1887 yılında Rubinstein tarafından sunulan teklif belirli bir zemin oluşturmuş olabilir.

Yesipova, konservatuvarda çalışması ile ilgili olarak, Petersburg müzik dünyasında bulunan birçok kişi ile yazışmalar yapmıştır. 17 Haziran 1893 yılında Petersburg konservatuarı müdürü görevinde bulunan Y.I.Iogansen, konseruatuvarda piyano öğretmeni olarak çalışma isteğinin bulunduğu dair Yesipova'dan bir mektup almıştır. Bu mektubunda Yesipova, temel müzik eğitimi almış olduğunu, Petersburg konservatuarında çalışma isteğinin eskiden beri hayali olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte, Yesipova mektubunda belirli bir maddi statü sağlayacak olan şartları da koymuştur. Mektubunu cevaplayan Iogansen, konservatuvar yönetiminin kendisi ile çalışmaktan gayet memnun olacaklarını belirtmiştir.

4 Temmuz'da Yesipova konservatuvarda çalışmayı kabul ettiğini şöyle yazmıştır: “Benim büyük arzum mezun olduğum kendi okuluma faydalı olmaktır” (Berkman, 1948:42-43).

1.5.2. Peterburg Konservatuarındaki Çalışma Yaşamı

1893 yılı sonbaharından itibaren Yesipova Viyana'dan Peterburg'a dönüp Petersburg konservatuarının eğitim kadrosuna dahil olmuştur.

Yesipova çok kısa zaman içerisinde yüksek pedagojik otorite elde etmiş ve konservatuvarda lider konuma gelmiştir. Rusya'nın dört bir ucunda bulunan öğrenciler onun sınıfına katılmayı istemiş, kendini geliştirmek isteyenler de başka ülkelerden - Viyana, Leipzig ve Paris'ten gelmiştir. Onun derslerini dinlemeye yalnızca başka profesörlerin öğrencileri değil, öğretmenlerin kendileri bile katılmıştır. Yesipova'nın

eski bir öğrencisi olan Profesör Kolantarova O.K. bu durumu şöyle anlatmıştır: “Sınıftaki sandalyeler yetmezdi, kapı girişi tıklım tıklım dolu olurdu” (Kremlev, 1938).

Yesipova’nın konservatuvardaki otoritesi yalnızca onun sanatsal ününden değil de, üstün eğitim bilimsel kabiliyetinden de oluşmaktadır. Leshetitski’nin okulunda edindiği ilkeleri kendi müzik icra tecrübesinin etkin analiz sonuçları ile birleştirmeyi başarmıştır. Bununla birlikte, o daima etkili, devamlı kendini geliştiren, araştırmacı, yenilikçi kişiliği ve mevcut yöntemlerin yenilenmesine olan yatkınlığı ile öğrencilerin kişisel özelliklerini kabul eden bir pedagog olarak nitelenebilir. Yesipova’nın eğitim pedagojisinin bu özelliklerini, arkadaşı A.K.Glazunov her zaman şöyle vurgulamıştır: “Dahi besteci Chopin’nin imzasını taşıyan 24 prelüt nasıl farklı ise, Yesipova’nın öğrencileri de aynı şekilde farklıdır” (Barenboym, 1968).

Yesipova yeterince kendini ilerletmiş, serbest, iyi tonla çalabilen ama onun okul öğretilerinden farklı usulde yetişmiş öğrenci ile karşılaştığında, hiçbir zaman bu öğrenciden müzik tekniği yönünden yeniden yapılanması için talepte bulunmamıştır. Yalnızca öğrencinin daha önceden elde ettiği piyano becerileri, kendi yeteneklerini geliştirmeye mani olursa, Yesipova bu öğrenciyi asistanlarının veya daha üstün bir öğrencinin yanına, kendini geliştirmesi için yönlendirmiştir. Yesipova bu yöntemle, birbirlerinden farklı özellikler taşıyan piyanistleri ve piyano öğreticilerinin birçoğunu eğitmiştir. Bunların içerisinde S.Prokofyev, V.Drozdo, A.Meroviç, profesörler Kalantarova, Poznyakovskaya, Lyalevich, Zeyliger, Pyshnov, Savelova, Tarnovsky ve daha birçok kişi vardır.

Yesipova’nın sınıfı 30-40 kişiden oluşmaktaydı. Derslerde, öğrencinin icra ettiği müzik kendisini tatmin etmediği zaman, her zaman oturduğu ikinci piyanonun başında, eserin nasıl olması gerektiğini göstererek çalardı. Yesipova’nın bilgelik ve hafızasını nitelemek maksadıyla, bütün eserleri daima ezberinden çaldığını söylemek mümkündür. Aynı şekilde herhangi bir konserdeki piyano eşliğini de ezberden çalmaktaydı.

Yesipova eğitim bilimsel çalışmalara çok dikkatli ve büyük sorumlulukla yaklaşmıştır. Her bir öğrencinin karakteristik özellikleri ve başarı derecesi ile ilgili

ayrıntılı bilgiler içeren notlar tutmuştur. Yesipova'nın tuttuğu notlarından birkaç örnek aşağıda verilmiştir (GTMMK arşivi, fon kodu 456, cilt 78):

“Kız öğrenci*. Yeteneksiz değil. Çok bozuk çalmaktadır. Sabırsız. Herşeyi hemen öğrenme arzusunda ve bu yüzden hepsini ya eksik ya da değiştirilmiş bir şekilde çalmaktadır. Derslerde uzun süre oturup çalışmamaktadır. El becerisi iyi değildir. Onunla çalışmak çok zor”.

“Erkek öğrenci*. Gayet becerikli, yeteneklidir. Çok başarılı ve enerji doludur”.

“Kız öğrenci*. Hafızası güçlü değildir. Sınıfta bulunduğu sürece çalışkanlık bakımından örnek bir öğrencidir. Çalarken müziğe her zaman olmasa bile kendinden çok fazla bir şeyler katmaktadır. Diğerlerine nazaran eksiği herkesten fazla bulunmasına rağmen çok fazla ilerleme göstermiştir”.

“Erkek öğrenci*. Hiç bir zaman gereği gibi çalmamaktadır. Piyano ile her zaman kavga içerisinde. Onun sakın çalışması sanırım elinde değil, benim ise onunla çalışmaya gücüm yoktur”.

“Erkek öğrenci*. Çalışma becerisi ile kısa zamanda hızlı bir başarı elde etmiştir. Çok yetenekli ve müzik becerisi çok iyidir. Hafızası mükemmel ve kendinden emin bir öğrencidir”.

“Erkek öğrenci*. Müzik becerisinden yoksun sanki kaba bir oduncu gibi (onunla çalışamam).

Yesipova aynı özenle de öğrencilerine repertuvar seçmekteydi. O, eserin sahibinin adı soyadı, eserin adı, tonalitesi, motif başlığı, zorluk derecesi, teknik amacını belirterek pedagojik repertuvar listesi hazırlardı.

Bunun haricinde Yesipova yaşamının sonlarına doğru yazılı basında yayınlanması için birçok piyano eseri üzerinde editörlük çalışması yapmıştır. Bu çalışmaları 1903, 1904, 1905 yıllarının yaz aylarında gerçekleştirmiştir. Kendisi elliye

yakın eseri redakte etmiştir, bunların arasında Liszt, Brahms, Grieg, Leshetitski, Sen-Sans, Godar, Raff, Neipert, Schütt ve diğerleri vardır.

Yesipova'nın öğrencileri ile ilişkileri yalnızca konservatuvarda birlikte geçirdikleri ders saatleri ile sınırlı kalmamıştır. Yesipova öğrencilerin kültür seviyelerinin yükseltilmesi, müzikal yönden gelişmelerini sağlamak için özen göstermiştir. Evine davet ettiği kemancı, viyolonsel ustaları ve kendi sınıfının öğrencileriyle birlikte düzenli olarak oda müziği toplantıları yapmıştır. Bu oda müziği toplantıları doğrudan Yesipova'nın rehberliğinde olmuştur.

Bu toplantıların yanısıra Yesipova sıkça sınıftaki tüm öğrencilerin katılımıyla müzik akşamları da yapmış, düzenlenen bu akşamlara ünlü müzisyenler, müzik eleştirmenleri, ressamlar ve sanatçılar katılmıştır. Ders saatlerinde titizlik ve sertliği ile tanınan Yesipova her hangi bir zorlama olmadan gençlerle birlikte eğlenmiş, maskeli balolara katılmış, daha farklı girişimlerde de bulunmuştur. Yesipova'nın eski bir öğrencisi anısında şu şekilde yazmıştır: “Çok kalabalık olan bu gecelerin birinde, vazife üzerine herkes değişik elbise giyinmişti. Anna Nikolayeva'nın üzerinde çok şık bir kontes elbise vardı. Neşeli, ifadelerinin sade oluşu nedeniyle tüm misafirler kendini evlerinde gibi hissediyordu”.

Yesipova'nın Peterburg'taki evinin kapısı öğrencilere yalnızca kış günlerinde değil, yaz günlerinde de ona yakın olan kız ve erkek öğrenciler için açıktır.

Bu öğrencilerden bir tanesi olan Zegzhda şunları hatırlamaktadır: “Öyle günler oluyordu ki Anna Nikolayevna evinde tek başına kalmayı istiyor ve hepimizi gezmeye, tozmaya gönderiyordu. Akşam vakitinde eve gelirken uzaklardan, piyanodan çıkan harika sesleri duyabiliyorduk. Bu, Anna Nikolayevna'nın yarı karanlıkta ve kendi ilhamına özgürce kapılarak çalışının sesiydi. Bizler, büyülenmiş gibi, çıkan o sesi, sonlanıncaya kadar bulduğumuz yerde dinliyorduk. Sessizce, odalarımıza girip, daha havada yankılanan müziğin büyülü sesini bozmamak için fısıldayarak konuşmaya özen gösteriyorduk. İçimizden konuşmak bile gelmiyordu. Sessiz kalmayı tercih ederek o an yalnızca hislerimizle yaşamak istiyorduk. Tüm sesler o kadar net, düzenliydi ki deyim yerindeyse başımızdaki saçlar bile oynamaya başlıyordu. Anna Nikolayevna'nın kendi

ilhamının esintisinde çaldığı müzik işte böyleydi” (Zegzhda, 1938, GTMMK arşivi, fon kodu 456, cilt14).

Yine de kısa sürede elde edilen pedagojik otoriteye bakılmaz ise, Yesipova’nın Petersburg konservatuvarındaki işi tamamen sorunsuz gitmiyordu. Konservatuvar yönetimi Yesipova’yı hak ettiği yere getirememiş, kendisine gerekli olan şartları sağlayamamış, daha az yetenekli ve dikkate değer özellikleri bulunmayan eğitimcilerle aynı seviyede tutmuştur. Hatta 1898-1899 öğretim yılında Yesipova yönetimle geçici olarak konservatuvardan ayrılmasına neden olan bir ihtilafa girmiştir. Konservatuvar yönetimi, Yesipova’nın almış olduğu bu kararı değiştirmesi için her ne kadar bir sürü mektup göndermiş ise de, o bu mektuplara sessiz kalmış ve konservatuvardan ayrılmıştır.

Bir sonraki 1899-1900 öğretim yılı içerisinde onun sınıfından olan 32 öğrencinin tamamı Yesipova’nın istifasından sonra okuldan ayrılarak kendisinin evinde çalışmışlardır. Bu ihtilaf ancak 1900 yılında Yesipova’nın konservatuvardan mezun olan öğrencilerine, dışarıdan olan öğrenciler gibi değil de, konservatuvar öğrencisi olarak sınavlara girmeleri hakkı tanındığında çözümlenmiştir. 1 Eylül 1900 yılında Yesipova konservatuvardaki işine geri dönmüştür.

23 Şubat 1901 yılında Yesipova’ya birinci derece ordinaryus profesör ünvanı verilmiştir. Bundan sonra da birçok öğrenci onun sınıfına katılmayı istemiştir. 1901 yılında sınıfındaki öğrenci sayısı 42’yi bulmuştur (Bertenson, 1960:73-75).

Daha sonraki dönemlerde Yesipova bir kez daha geçici olarak konservatuvardan ayrılmıştır. Bu durumun 1905 devrimi döneminde meydana geldiği bilinmektedir. Bu dönemde, Petersburg konservatuvarında öğrenim görenler greve katılmışlar ve bu grev olaylarının neticesinde N.A.Rimsky-Korsakov’un konservatuvardaki işine son verilmiştir. Bu durumu protesto amacıyla Yesipova diğer birkaç profesörle birlikte konservatuvardan ayrılmak için dilekçe vermiştir. Ancak, Rimsky-Korsakov’un konservatuvardaki profesörlük görevine dönmesinden ve A.K.Glazunov’un konservatuvar müdürü görevine seçilmesinden sonra Yesipova görevine geri dönmüştür.

1908 yılında Yesipova kendi sanat faaliyetinin kırkınıcılı yıl dönümünü kutlamıştır. Bununla ilgili olarak 7 Mart 1908 yılında kendisine fahri profesörlük ünvanı verilmiş ve yaşamının sonuna dek bu ünvanda kalmıştır (Berkman, 1948:56-58).

1.5.3. Peterburg'taki Konser Faaliyetleri

Yesipova'nın eğitim bilimsel faaliyetleri, hayatının Petersburg döneminin esasını oluşturmaktadır. Bunun yanında, konser faaliyetlerine de devam etmiştir. 2 Mart 1908 yılında, Yesipova solo olarak, son kez seyirciler karşısında konsere çıktığını beyan etmiştir. O zamanlarda bile, eskisi gibi mükemmel piyano formunu korumakta olan Yesipova, salonda bulunanların gürültülü alkışlarına, veda sözleri ile cevap verdiğinde, dinleyiciler hayretler içerisinde kalmıştır. Ancak Yesipova'nın hayatında vermiş olduğu bütün kararlar gibi, bu da önceden düşünülmüş ve metanetle verilmiş bir karardır.

Yesipova'nın solo gösterilerden vazgeçme kararını almasının nedeni nedir? İradeli, duyarlı düşünceye sahip bir müzisyen ve sanatın bütün yeni akımlarından derinden anlam çıkartabilme özelliklerine sahip olan Yesipova, müzikteki mevcut olan ilke ve ideallerin değişmeye başladığını fark etmiştir. Yesipova'nın bu düşüncelerini en doğru şekilde, M.Bubnova adlı öğrencisi anlatmıştır: “Yesipova, müzisyen-icracıdan istenilen yeni düşüncelere açık, yeni talepler doğrultusunda hareket etme özelliğine sahip, yeni bir sahne tipi icracısı doğduğunu hisseden bir piyanistti. Bu yeni talepleri eksiksiz olarak yerine getirebilmesinin imkanı dahilinde olmadığını açıkça, çok iyi ve net olarak anlayabiliyordu. O yaşından ve gücünden kaynaklanan sebeplerden ya da ve kendisini değiştirme imkanının bulunmadığından dolayı değil de, esas itibarıyla bir önceki neslinin beğeni ve fikirleri doğrultusunda kusursuz ve önceki neslinin fikirlerine bağlı olduğundan dolayı sahneler solist olarak veda etmiştir” (Kremlev, 1938).

1908 yılından sonra, Yesipova konserlere yalnızca eşlikçi olarak çıkmıştır. Onun Petersburg döneminin icra faaliyetleri, ekseriyetle bu yöne doğru yoğunlaşmıştır.

Yesipova solistlik kadar eşlikçi piyanist olarak da ön plana çıkmıştır. O dönemde vermiş olduğu Schubert op.163 Kvintet ile ilgili ilk piyano konseri sonrasında şu eleştiri yazılmıştır: “Bayan Yesipova, bu konserde çaldığı en üst düzeydeki müziği ile orada bulunanların tamamını kendisine hayran bırakmıştır. Bu sanatçının oda müziği alanında ne Petersburg’ta ne de yurt dışında rakibi vardır” (S.Peterburgskiye vedomosti, 26 Ocak, 1896). Zegzhda da hatıra defterine şöyle yazmıştır: “İcra ettiği Tchaykovski Trio’su için hayranlığımı ifade etmeye hiç imkân var mıdır? Bu, müzik sanatının bir nevi büyük bayramıdır. Anna Nikolayevna’nın sihirli parmakları ile çalınan müziğin teması sanki insan sesiyle söylenirmiş gibi bir duygu bırakıyordu; üçüncü varyasyonu ise rüzgâr perisi gibi havada uçarcasına çalıyordu. Dinleyiciler heyecanla yerlerinden kalkıp tekrar çalmasını istiyorlardı” (Zegzhda, 1938, GTMMK arşivi, fon kodu 456, cilt14).

Şüphesiz ki kemancı Leopold Auer ile ortaklaşa çalışması Yesipova için çok verimli olmuştur. Onların ortaklaşa sahne aldıkları gösteriler topluma yalnızca sanatsal yönden değil de, sosyal eğitimsel yönlerden de katkı sağlamıştır. O yıllarda Petersburg şehri uluslararası müzik konser hayatının merkezlerinden birisidir ve çok sayıda turne yapan müzisyenleri çekmektedir. Bu ortam kimi zaman, kendi sanatları ile birlikte yerli dinleyiciler ve genç sanatçılar için bazı negatif yönleri de taşımaktadır. Bu durum, seyircilerin repertuvar tutkusu ve sanat zevkleri üzerinde kaçınılmaz bir etki yaratmıştır. A.Shnabel, Viyana’da başladığı konser faaliyetlerinde bu negatif etkiye dikkat çekmek maksadıyla, ne Mozart’ın yirmi sekiz konçertolarından ve ne de Beethoven op.106 sonatından bir şeyler çaldığını anımsamıştır. Beethoven’nin sol major piyano konçertosu müzisyenler arasında “kadınlar için” sayılmaktaydı. Piyanistler yalnızca bu konçertoyu değil, birinci ve üçüncü konçertoyu da çok sıkça çalmıyorlardı, Schubert’in ikinci konçertosu ise hiç tanınmayan bir eser olduğundan çalınmamaktaydı. Schubert’in birçok eseri o zamana kadar “boş sayılırdı ki, her hangi bir amatör piyanist bile bunlara karşı sevgi beslediğini söylemeye utanıyordu. Onun piyano improvizasyonları “çocuk bakıcısı için bestelenmiş eser” olarak değerlendiriliyordu.” Shnabel’in söylediğine göre: “Mozart bile arka planda bulunmaktaydı. Bizler onun müziğinin mükemmelliğinden uzaklaşmıştık”. (Shnabel, 1967:75).

O yıllarda, buna benzer bir duruma Rusya'nın müzik hayatında da rastlamak mümkündür. Bu yüzden Auer ve Yesipova'nın yaptıkları düet açısından, konserde Mozart'ın piyano sonatını icra etmeleri büyük bir cesarettir. Repertuvar çeşitliliğine bakılmaksızın düet programlarında, Beethoven'ın keman eserlerine yer verilmiştir. Auer ve Yesipova'nın ortaklaşa icrasında en göze çarpan özellikler arasında; kusursuz üslup, ciddiyet, yüceltme, tutarlılık, asi lirizm gösterilebilir.

1906-1909 yılları arasında konser sahnelerine Anna Yesipova'nın öğrencileri daha sık çıkmaya başlamışlardır. Örneğin Kreitzer, Romanovsky, Davydova, Ilyin, Drozdov sahne almışlardır.

1.5.4. Yesipova'nın Yaşamının Son Yılları



Fotoğraf 6. Yesipova 1912 yılında

(Berkman, 1948:40)

1912 son baharı itibariyle Yesipova'nın sağlığı ile ilgili ciddi sorunlar meydana gelmiştir. Bir türlü kesilmeyen öksürük onu zorlamaya başlamıştır. Daha sonra anlaşıldığı gibi bu hastalık, iki yıl sonra onun ölümüne neden olan akciğer kanserinin başlangıcıdır.

1913 son baharında ilerleyen hastalığına rağmen Yesipova, Auer ile birlikte birkaç konserde sahne almak için güç bulabilmiştir. Ekim ayında son defa Kiev ve Odessa şehirlerini ziyaret etmiş, yine bu ay Petersburg'ta son kez sahne almış ve Auer ile birlikte Brahms sonatlarını icra etmişlerdir.

Yesipova inanılmaz yüksek irade gücüne sahip bir insandır ve ilerleyen hastalığını yenmek için her türlü imkânını seferber etmiştir. 1914 yılının mart ayına kadar öğrencileri ile çalışmayı sürdürmüştür. Çalışmalarını yatarak, yüksek sesle konuşmadan, eski bir kız öğrencisi Kalantarova aracılığıyla öğrencilerine iletmiştir. Ama yine güç de, olsa yatağından kalkarak, öğrencilerine Beethoven'ın ikinci sol major konçertosunu çalabilmiştir. Bu Yesipova'nın son müzik icrasıdır.

Yesipova, 1914 ilkbaharında tamamen hasta yatağına mahkûm olmuş, hastalığı daha da ilerlemiştir. Fakat bu durumda bile, sahip olduğu mertlik ve irade gücünden ödün vermemiştir.

Yesipova 5 Ağustos 1914 yılında vefat etmiştir. Ölmeden önce son dakikaya kadar çevresinde bulunanlara direnme gücünü göstermiş, inceliğini korumuş ve bilinci açık bir şekilde hayata gözlerini kapamıştır. Petersburg'daki Aleksandr-Nevskiy mezarlığına defnedilmiştir (Berkman, 1948:63-65).

2. YESİPOVA’NIN PİYANO ÖĞRETİM YÖNTEMLERİ

Yesipova’nın sadece bir eğitim bilimcisi değil, yetenekli bir piyano sanatçısı olması onun pedagojisine ayrı bir değer katmıştır. Konservatuvardaki bazı meslektaşlarından farkı olarak Yesipova, kendi tecrübesiyle oluşturduğu farklı bir eğitimcilik özelliğine sahiptir. Edindiği bütün yaratıcılık keşiflerini, zengin sanatını ve icra tecrübesini kendi eğitim bilimsel çalışmalarında uygulamıştır.

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 adlandırdığı 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 verilerine (Yesipova A.N. *Zapisniye knijki*. Gosudarstvenniy tsentralniy muzey muzikalnoy kulturi imeni Glinki (GTMMK arşivi, fon kodu 456, cilt 78), Yesipova’nın öğrencilerinin anıları da eklenmiş, ayrıca T.Berkman (Berkman, 1947), 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 popülariteye 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. Böyle bir eğitim süreci ile icracıların önlerine çıkan engeller beraber aşılarak, bu engeller üzerinde yapılacak yoğun fikir münasebetleri neticesinde öğretmen ve öğrenci arasında karşılıklı iletişim sağlanmıştır.

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 çalışmak olmuştur. Yesipova çok güzel tuşeye sahiptir ve bütün öğrencilerinden de piyanoya yumuşak ve kibar dokunmalarını istemiştir. Tuşenin insanın doğasından gelen bir özellik olduğunu düşünmemiş bu yüzden de piyano seslerinin melodik ve kaliteli olması için çok titiz çalışma yapılmasında ısrar etmiştir. Tuşe üzerinde ise sürekli ve sistemli çalışmanın sürdürülmesini önem vurgulamıştır.

Yesipova profesyonel piyanist olduğundan temel piyano müziğinin öğretilmesi üzerinde pek fazla çalışmayı sevmemiştir. Bu sebeple icracılık yönünden 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 çalma özelliğini aşılayıp aktarmasıdır.

Yesipova öğrencileriyle olan çalışmalarını yalnızca ders saatleri ile sınırlı bırakmamıştır. O, piyanist eğitme işine daha geniş bakmış ve öğrencilerinin genel müzik kültürlerini geliştirmeleri için çok fazla uğraş vermiştir. Bunu sağlamak amacıyla kendi evinde büyük sanatçıların ve müzisyenlerin katılımıyla gerçekleştirilen sanat geceleri ve konserler organize etmiştir.

Yesipova'nın piyanoya karşı bakış açısı, kendisinin sarfettiği 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 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 onun arzuladığı en iyi şekilde, ideal sesin elde edilmesini sağlayacak pozisyonda olması gerektiğini savunmuştur.

Yesipova alıştırmaların her şeyden fazla parmakların gelişmesini sağladığını fakat bu alıştırmalarla öğrencilerin fazla zorlanmaması gerektiğini söylemiştir. Onun için alıştırma miktarından daha önemlisi kalitedir, yani bilinçli ve doğru yapılacak olan alıştırmaların, sıkı sıkıya ses kontrolünün ve kusursuz ritmik disiplinin altında gerçekleşmesi gerekirdi. Bu şekilde izlenen çalışmaların temelinde bulunan ilkeler, alıştırmalarda saatlerce mekanik ezberleme yolunu tavsiye eden eski okulun ilkelerinden tamamen farklıdır. Yesipova bunun tam tersi olarak alıştırmalara saatlerce zaman ayrılmaması gerektiğini vurgulamış, alıştırma ve etütlere yarım saatlik, o da her gün olmamak üzere, zaman ayrılması gerektiğini işaret etmiştir.

Çağdaş piyano eğitiminde eserlerin ultra legato yöntemiyle çalışıp öğrenilmesi 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 pedagojik faaliyetlerin sonuna doğru, çalma usulünde meydana gelen gelişmelerden dolayı, ultra legato yönteminden neredeyse tamamen vazgeçmiş ve sadece ender olarak bazı öğrencilerine önermiştir.

Yesipova piyanoda tuşlara vurularak ve kaba çalınmasını kabul etmiştir. Piyano tuşlarına “vurmayı” sadece fazla güç kullanılması manasında değil de müzikal ve esnek olmayan bir çalış şekli olarak adlandırmıştır.

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 tutamayarak, onlara şu şekilde seslenirdi: "Nasıl olur da bu kadar kısa düşünceye sahip olursunuz!"(Bertenson, 1960:115-117).

Yesipova'nın düşüncesine göre, agogizm'in (tempo derecelenişi) 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 taşımamaktadır. Tam tersine, hareketlerde değişiklikler yapılırken bununla beraber simetrik olması gerekmektedir.

Yesipova'nın müzik icrası ile ilgili çeşitli eleştirmenler tarafından farklı yorumlar yapılmıştır. Bazı eleştirilerde, müzik ritiminin çok fazla sert olduğu belirtilmiş, bazılarında ise ritimde çok büyük serbestlik, hatta kaprislik de olduğu yazılmıştır. Aslında, Yesipova'nın ritmik dengeyi ve ritmik serbestliği ustalıkla birleştirdiğinin görülmesi gerektiği şüphesizdir. Bu tür agogizm ilkelerini esas alarak çok sayıda öğrenci eğitmiş, özgürlüklerini kısıtlamadan onlara ritmik disiplin aşılamıştır.

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. Fakat bu hislerin her hangi bir şekilde yorumlanması onun tarafından kabul görülecek anlamına gelmiştir. O, müzik icrasında hislerin canlılığının ve ölçülüğünün birbirleri ile mutlak surette bütün halde olması gerektiğini düşünmüştür. 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 zariflikle çalma onun tarafından kabul edilmemiştir (Berkman, 1948:40-42)

Yesipova'nın peragojik repertuvarında modernizm akımına mensup, özellikle de Fransız empresyonist müzik eserlerinin bulunmayışı dikkat çekmiştir. Bu tür eserlerde, Yesipova'nın görüş ve beğenisine uygun hiç bir şey mevcut değildir. Kendisinin kabul etmediği tarzda bir müzik icrasını, eğitim bilimsel bir materyal olarak kullanmak ve aynı zamanda çalmak ona her zaman ters gelmiştir. Örneğin, modernizm esintisi olan müzik türündeki bulanıklık, bütünlük olmayışı ve kompozisyon yetkinsizliği Yesipova tarafından kabul görmemiştir. Piyanonun melodik özelliklerinin ortaya çıkarılmasını amaç edinmeyen müzikteki dinamik de ona yabancı olmuştur. Yesipova, empresyonizmin karakteristik özellikleri olan ses tonundaki ani değişiklikler ve ses lekeleri gibi müzik unsurlarını kabullenememiş, bu nedenle birkaç kuşak boyunca, kabiliyetli piyanistleri ve eğitimcileri modernizm etkisinden korumuştur.

Yesipova'nın öğretisini değerli kılan bir diğer özellik ise, ders programına dahil olan bütün eserlerin, öğrencilere canlı dinleme imkanının sunulmasıdır. Öğrencilerinin birçoğu ellerinden geldiğince ve yapabildikleri kadar öğretmenlerini taklit etmeye çalışmışlardır. Ortaya çıkan bu durum Yesipova'nın öğretim metotları ile onun sahip olduğu kendine has özelliklerinin öğrencilerinde de görülmekte olduğu iddiasının sıkça tekrarlanmasına neden olmuştur. Gerçekte, bu tür bir iddia hakkında yeteri kadar görüş alış verişinin yapılmadığı söylenebilir. Çünkü şu anda bile Yesipova tarafından her bir öğrencisinin kişisel özelliklerine göre hazırlanmış, farklı nüanslarda ve diğer özellikleri de içinde barındıran her hangi bir esere rastlamak mümkündür. Yesipova, ısrarla çalma tarzının akademik olmasını istemiş, öğrencilerin, bestecinin düşüncesine tamamen zıt ve kabul edilemez tarzda icralarına imkân tanımamıştır. Yeni bir öğrencinin özelliklerini ve düşünce yolunu yakından tanıyana dek, mutlak surette onun kendi çalma tarzında başlamasını istememiş, piyanonun başında, gerçekten yetenek sahibi bir öğrenci bulunsabile, onun yorumlayışını kabul etmemiş, ona fazla serbestlik ve her hangi bir yapılanma göstermemiştir (Berkman, 1948:45-46).

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) Piyo sesini ustaca kullanabilme,

- ç) Sert, baskıcı seslerin görülmeşi,
- d) Ölçülü pedal kullanımı,
- e) Spontan unsurların olmayışı,
- g) Çalmada aşırı agogizmin (belirli bir temponun, 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 nasihatlarına sadık kalarak, aktif parmak tekniğinin piyano çalmanın esasını oluşturduğuna ikna olmuş yandaşıdır. Onun kabul gördüğü bir diğer durum da parmakların hareketini birleştiren bileklerin de parmak tekniği ile birlikte kullanılabilirliğidir. Bu alanda Yesipova ilerici bakış açısıyla beraber 19. yy. sonlarında mevcut olan öğretici 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 piyano eserlerinden mantıklı anlam çıkartılabilen, karmaşık dinamik ve agogizm ile örülü müziğinin, bir nevi insan konuşmasına benzemeye eğilim gösterdiğini farkedebilir.

2.2. Piyano Öğretim Metotları

“Yesipova'nın Piyano Okulu”ndaki kayıtları birkaç bölüm altında toplanabilir (Yesipova, (GTMMK arşivi), fon kodu 456, cilt 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.

Yesipova metot talimatlarını örnekleyerek desteklemiş ve uygun teknik usulü kavramak için birçok alıştırma vermiştir. Kendi talimatlarını belirli bir teknik elde etmiş olan kişilere sunmuş, bunları yeni başlayanlar için uygun görmemiştir.

2.1.1. Yesipova Piiano 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 yolundaki ortaya çıkan en önemli engellerden biri amatör ruhluluktur (diletantizm). Diletant ruhuna sahip olan birisinin 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 kökünden 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 yapılması gerekmektedir. O, çalışmaların mekanik olarak yapılmasına ve aynı sayfanın tekrar tekrar otomatik olarak çalınmasına kesinlikle karşı gelmiştir.

Yesipova, ısrarla teknik yöntemlerle geliştirme yolunun tercih edilmesini tavsiye etmiştir. Üzerinde çalışma yapılan eserin icrasının kusursuz, net ve düzgün bir şekilde yapılabilmesi için çalışmanın önemini daima vurgulamıştır.

Yesipova kendi sınıfına öğrenci kabul ederken, onların kusursuz tekniğe sahip olmalarını istemiş ve o dönemin konservatuvar taleplerine uygun olarak tüm teknik koşulların yerine getirilmesine büyük önem vermiştir. Diatonik, paralel, ters ve kromatik gamların, üç sesli ve septakor arpejlerin v.b. tümünün çalınmasını öncelikle istemiştir. Yesipova, öğrencilerinin çalma tekniğini, dinleyiciler için duyulmayacak kadar sessiz ve yalnızca hayal kurmanın bir aracı olacak seviyeye getirmeyi amaç edinmiştir.

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 bırakması gerektiğini savunmuştur.

O eser üzerinde şu şekilde çalışmanın yapılmasını tavsiye etmiştir: “Eserin sanatsal düşüncesini kavradıktan sona, 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 farkedilmemesi 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 aynıları tekrar edilir. Üçüncü günde ise eserin geri kalan bölümleri aynı sırayı takip ederek çalışılır.

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

2.2.1. 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 oturmuş pozisyonu ile ilişkilendirmiş, dışarıdan bakıldığında el hareketlerinin rahat ve güzel görünmesini önermiştir. Sandalyenin arkasına yaslanılmış, dirsekler vücuda yapışmış veya sırt arkadan dışarı çıkmış pozisyonda oturmayı hiç bir zaman onaylamamıştır. Sandalyenin piyanonun klavyesini ortalayacak bir yerde ve mesafe de, piyano pedalına yalnızca ayak parmakları ile erişilebilecek şekilde oturulması gerektiğini vurgulamış, piyanodan ses elde etmeden önce, kolların omuzdan parmak uçlarına kadar serbest hissedilmesine önem vermiştir. Klavye üzerindeki ellerin pozisyonunun doğal durması, bileklerin, dirseklerle aynı seviyede bulunması, parmakların da son ekleminden bükülü halde değil de birazcık yuvarlatılmış şekilde olması gerektiğini belirtmiştir.

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. Ona göre ses elde etmede parmak açıklığının büyüklüğü değil, 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 sürekli alıştırma ile güçsüz olan parmakların güçlendirilmesini önermiştir.

Yesipova'nın birinci parmak için alıştırmaları (Berkman, 1960:74-76):

1

1 4 4 4 1 4 4 1 4 1 1 4 1 1 4 1 4 4 4 1 4 4 1

2

Do - majör

Do - minör

Re - bemol majör

Re - bemol - minör

Do - minor

Do - diyez - majör

İkinci parmak için alıştırmaları:



Dördüncü ve beşinci parmak için alıştırmaları:



Küçük eller için alıştırmaları:



This page contains ten staves of musical notation, likely for a single melodic line. The notation includes various musical symbols and accidentals:

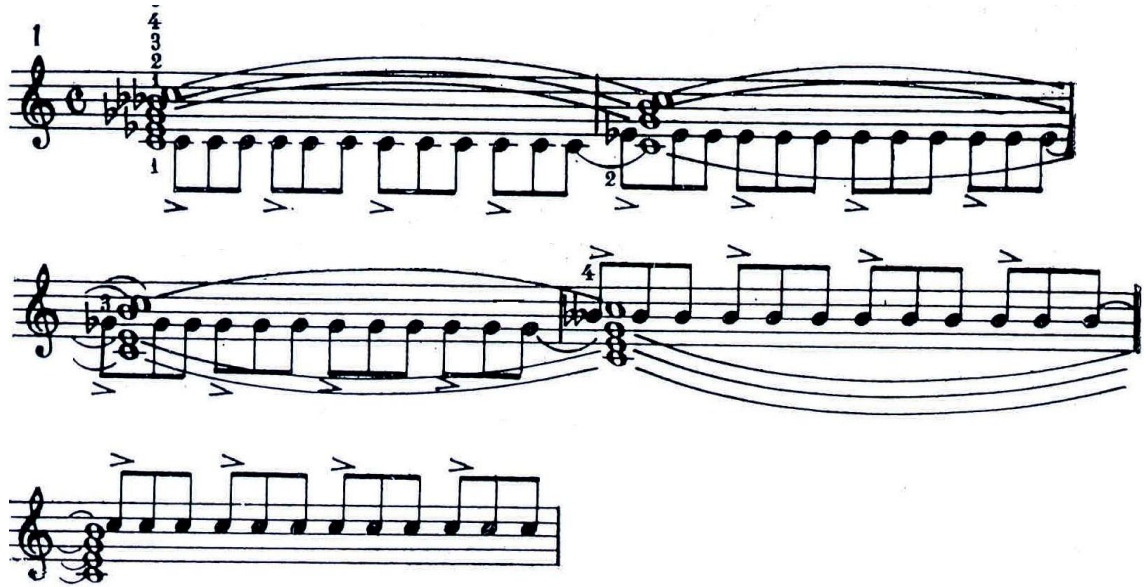
- Staff 1:** Treble clef, key signature of one flat (B-flat). It begins with a half note, followed by eighth notes, and includes two measures marked with a '4' above the staff.
- Staff 2:** Treble clef, continuing the melody with eighth and sixteenth notes.
- Staff 3:** Treble clef, continuing the melody with eighth and sixteenth notes.
- Staff 4:** Treble clef, featuring a triplet of eighth notes marked with '4' and '3' above, and four measures marked with a '4' above.
- Staff 5:** Treble clef, continuing the melody with eighth and sixteenth notes, and four measures marked with a '4' above.
- Staff 6:** Treble clef, continuing the melody with eighth and sixteenth notes, and four measures marked with a '4' above.
- Staff 7:** Treble clef, continuing the melody with eighth and sixteenth notes, and four measures marked with a '4' above.
- Staff 8:** Treble clef, continuing the melody with eighth and sixteenth notes, and four measures marked with a '4' above.
- Staff 9:** Treble clef, starting with a measure marked with a '6' above, followed by eighth and sixteenth notes.
- Staff 10:** Treble clef, continuing the melody with eighth and sixteenth notes, and four measures marked with a '4' above.

Yesipova, en güçlü olan üçüncü parmağın geliştirilmesi için özel alıştırmalar vermemiştir.

Parmak alıştırmaları sırasında, ellerin gereksiz vurgu yapmamasına dikkat edilmesini belirtmiştir. Başlangıçta eller kasılmadan, parmakların yüksek kaldırılmasını söylemiştir. 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 olduğunu söylemiştir. Bunun için beş tuşa birden basabilen elin, parmakların uçlarıyla sanki dinlenmesi için piyanonun tuşlarına bastığını hissetmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu konumda ve bu tarz kas hisleriyle, aşağıda belirtilen ve zorluk derecesi giderek artan, ilk beş parmaklı alıştırmaların öğrenilmesini önermiştir.

Bu alıştırmalar şu şekilde yapılır (Skorulskiy, 1970:7).



Örnekte belirtildiği gibi sağ el eksiltilmiş yedili akor basmakta, bu durumda mutlak surette yukarıda, ellerin konumu ile ilgili belirtilen kuralların uyulmasına ve alıştırmada kas hareketinin tamamen serbest uygulanmasına ve her hangi bir zorlamanın olmamasına dikkat edilmesi gerekmektedir.

Bu alıştırma ise sol elle de aynı sırada fakat iki oktav daha aşığıda yapılmaktadır. Yesipova'nın kurallarından birisi de eller arasında iki oktavlık mesafenin olmasıdır.

Alıştırma çalışmaları, özellikle her bir üçlemenin ilk notalarına vurgu yapılarak orta tempoda çalınmalıdır ve bu durumda yapılacak olan vurgunun kas gücü ile değil de, parmağın daha önceden hazırlanarak, yüksek kaldırmasıyla yapılmalıdır. Genel olarak vurgu yapılmayacak olan notalarda (pasajlarda da dahil) parmakların hiçbir şekilde yüksek pozisyonlu olmaması gerekir. Tüm alıştırma çalışmaları ilk olarak her bir el için ayrı olarak yapılmalı, alıştırmadan iyi derecede bir sonuç alındıktan sonra iki el ile çalışmaya geçilmelidir

Aşığıda belirtilenlerden, son iki örnek hariç, her biri beş parmak alıştırma çalışmalarıdır. İki parmakla yapılır, ama vurgu yapılacak olan notaları yüksek tuşe ile çalma kuralı burada da geçerli sayılır.

Alıştırmalar (Skorulskiy, 1970:8).





Sonraki iki parmakla yapılacak olan alıştırmalar benzer bir şekilde hazırlanmıştır. Bu alıştırmalar birinci-üçüncü, ikinci-dördüncü, üçüncü-beşinci, birinci-dördüncü, ikinci-beşinci parmaklarla çalınır (Skorulskiy, 1970:9-10).



kalmasına sebep olur ve edinilen bu alışkanlığın giderilmesi çok zordur. Bir sonraki alıştırmada elin yan hareketini, yalnızca iri ve gelişmiş elleri olan piyanistler yapabilir (Berkman, 1948:74).

The image contains four systems of musical notation for piano exercises. The first system is a right hand (Sağ el) and left hand (Sol el) exercise in C major, 4/4 time, with fingerings and dynamics (p.) indicated. The second system is a chromatic exercise (v.b. kromatik bir şekilde) in C major, 4/4 time. The third system is a right hand exercise in C major, 4/4 time, with fingerings and dynamics (p.) indicated. The fourth system is a left hand exercise in C major, 4/4 time, with fingerings and dynamics (p.) indicated.

Yesipova alıştırmaların her bir el ile ayrı ayrı ve kesintisiz olarak yarım saatten fazla süreyle yapılmamasına vurgulamıştır. Ayrıca yorgunluk ya da elde ağrı hissedildiğinde alıştırmaların bitirilmesini tavsiye etmiştir.

Yesipova, ilk aşamalarda alıştırma çalışılırken yüksek sestten kaçınılması gerektiğini belirtmiş, başlangıçta forte alıştırmalarına özenilmemesi ve parmak kaslarının normal gücünü kazanıncaya kadar beklenilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Ona göre alıştırma çalışmaları sırasında zamanla parmaklar sağlamlaşıp güçleneceklerdir. 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 bir kas kısımlarına neden olmakta, bazen de hayat boyunca kalıcı olan 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 sonra ve elin de doğru konumu almasından sonra geçilmelidir.

Aşağıda açıklanan, Malvina Bre'nin kitabında belirtilen, fakat Yesipova tarafından daha fazla ayrıntılandırılan ve detaylandırılan diyatonik gamların öğrenilmesi ve bunların kusursuz icra edilmesi, parmak tekniğinin gelişmesi için esas önemli noktadır.

Alıştırımlar (Skorulskiy, 1970:15).

Sağ el

Sol el

Bu alıştırımların, en üst seviyedeki legato ile çalınmasının istendiği anlaşılmaktadır. Şunun belirtilmesi gerekir ki, Yesipova legato şeklinde çalmanın parmak tekniği için en önemli unsur olduğunu düşünmüştür. Yukarıda açıklanan yöntemle gamların icrası gecikmeli çalma olarak adlandırılmakta ve bu ölçü ölçü şu şekilde açıklanmıştır:

Birinci ölçü: El serbest durumdayken, 2/4'lük notayı sayarak sağ elin birinci parmağı ile birinci oktavdaki do notası alınır.

İkinci ölçü: Birinci dörtlükte ikinci parmakla re notasına basılır, birinci parmak ise do notasında kalmaya devam eder. İkinci dörtlükte ikinci parmak halen daha re notasındadır, birinci parmak ise do tuşundan kaldırılır ve elastik bir hareketle birazcık bükülü şekilde elin altına geçer ve mi tuşunun karşısına getirilir. Parmağı değiştirirken sert hareket yapmaktan kaçınılması gerekir, çünkü bu durum istenmeyen vurgu meydana gelmesine neden olur.

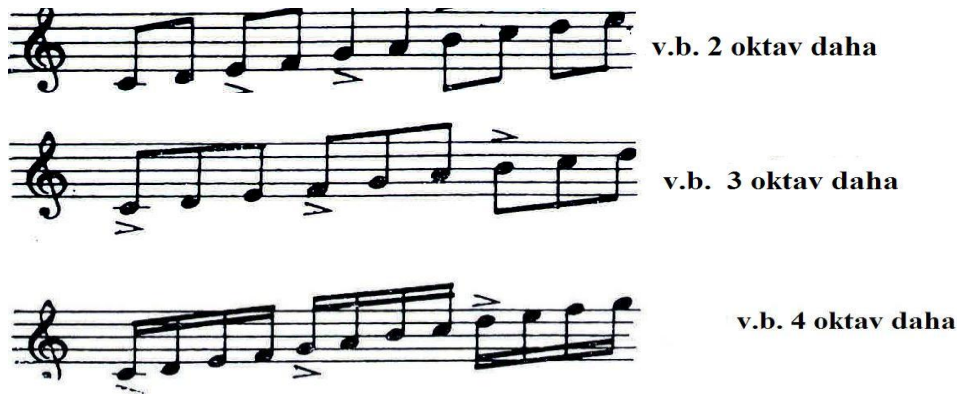
Üçüncü ölçü: Re notasını tutarak birinci dörtlükte üçüncü parmakla mi notasına basılır, birinci parmak üçüncü parmağın altında bulunur. İkinci dörtlükte ikinci parmak re tuşunu bırakır. Elin pozisyonu biraz yukarıya getirilir, birinci parmak azıcık daha bükülerek fa tuşunun üstünde bir pozisyon alır.

Dördüncü ölçü: Birinci dörtlükte üçüncü parmak mi tuşuna basılı halde durur, el aşağıya iner, birinci parmak biraz düzleşip, o an bulunduğu fa tuşunun üzerine bırakılır. İkinci dörtlükte üçüncü parmak mi tuşundan kaldırılır ve diğer parmaklarla birlikte çok alçak bir kavis yapılarak, fa tuşunda bulunan birinci parmak üzerinden taşınır. Böylelikle ikinci parmak sol tuşunun üzerine gelir. Bu durumda el beşinci parmağın yönüne doğru biraz eğimlidir.

Daha sonra her şey yeniden tekrar edilir. Birinci parmak dördüncü parmağın altına koyarken el biraz yukarıya kaldırılır. Dönüş gamında ise tüm aşama ters sırada yapılır ki burada elimizin eğimi birinci parmağın yönüne doğru olur.

Yesipova'ya göre bu kuralların, gecikmelerin tam ve doğru olarak yapılması durumunda, otomatikman ellerin doğru pozisyonu almaları sağlanır. Özellikle, tuşlara vuruşun eşit güçte olmasına büyük önem verilmesi gerekir.

Yesipova'nın tavsiyelerinden biri de gecikmeli gamlardan sonra, gamları iki, üç, dört notalık eşit parçalara ayırarak ve bunlara vurgu yapılarak öğrenilmesidir. Vurgulu ve vurgusuz olan notalar arasındaki dinamik farklılığın göze batacak şekilde olması gereklidir. Vurgulu notalar kas gücü ve parmakların yüksek pozisyonunda kullanılmasıyla elde edilen yüksek tuşe ile icra edilir. Ultra legato ile çalınması gereklidir (Skorulskiy,1970:16-17).

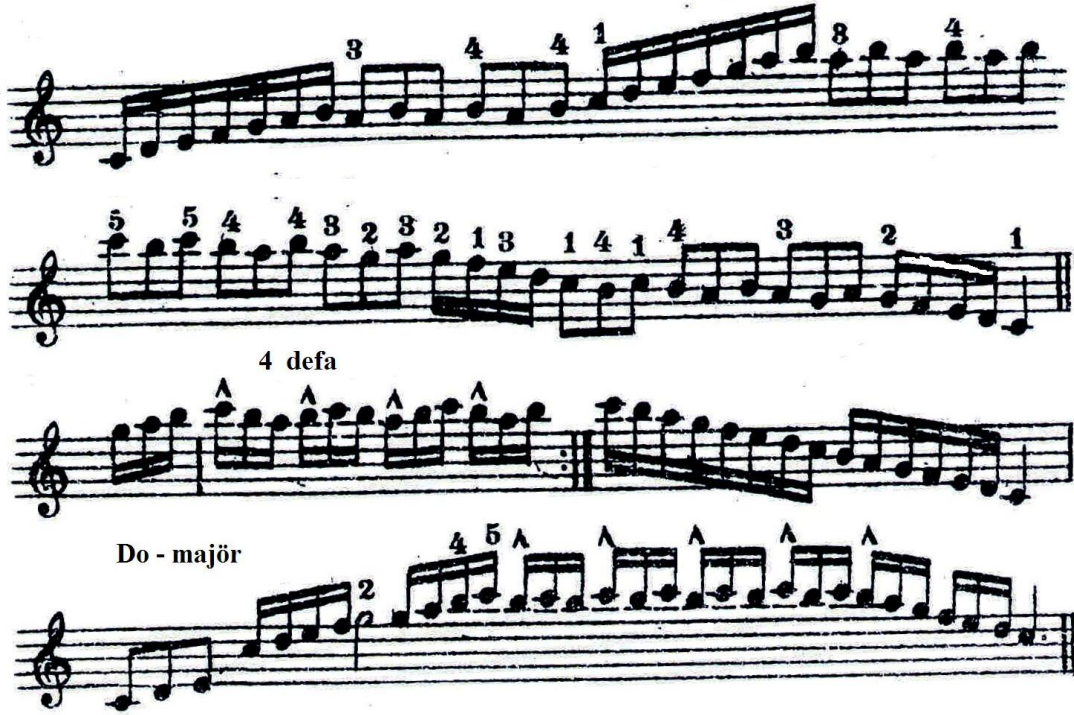


Başlangıçta gamlar yavaş tempoda icra edilir, öğrendikçe tempo hızlandırılır, fakat bu hızlandırma icra edilecek olan eserin çalma kalitesine negatif etki etmeyecek şekilde olmalıdır. Yesipova'nın gamlarla ilgili bir önemli uyarısı daha vardır. Öğrencilerde, özellikle ilk öğrenim dönemlerinde, parmakların kaldırılması değil de, bunları doğrultulması eğilimleri mevcuttur. Parmakların kaldırılırken hiçbir şekilde doğrultulmaması gerekir. Parmaklar, mümkün olduğunca, kaldırılırken konumlarını değiştirmemeleri gerekmektedir.

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 çok önemli

talimatlarına dikkat edilmesi ve göz önünde bulundurulması gerekir. Elbette, bu baskı gücü omuzdan gelen bir güçtür ve crescendoda yükselmeli, diminuendo'da azalmalıdır.

Zayıf parmaklar için gam alıştırması (Berkman, 1948:78-79).



Yesipova, çalarken en zor teknik güçlüklerden birisi olan birinci parmağın alttan geçirilmesi konusu üzerinde çok fazla düşmüştür. Birinci parmağın her hangi bir itme ya da sarsıntı yapmadan, tuşların üzerine yavaşça indirilmesi ve elin gergin olmamasına dikkat edilmesi gerekir.

Birinci parmağın alttan geçirilmesi ile ilgili alıştırma:



Bu alıştırmanın çok hızlı tempo ulaştırılması gereklidir. 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 kaldırmaları 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.

Yesipova gamları üçleme şeklinde, her bir üç notadan ilkinde vurgu yapılarak, daha sonra da vurgu yapılmadan, tüm seslerin eşit şekilde çalınmaları gerektiğini belirtmiştir. Yesipova, güzel ve doğru ses üzerinde dikkatli ve disiplinli olmak için sürekli kontrol sağlanması amacıyla, gamların bütün dinamik nüanslarla çalınmalarını tavsiye etmiştir.

2.2.4. Akorlar ve Arpejler

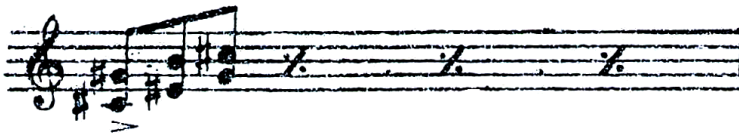
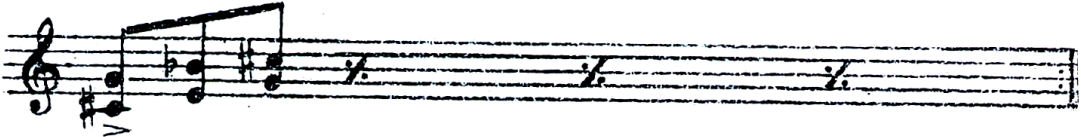
Yesipova akorların kullanılması tekniğine büyük önem vermiştir. Onun teknik kural esaslarına göre akora bütün elle basılmalıdır Ayrıca gerekli ses aramalarında, piyanonun yanında ayakta durarak, o akor sesinin aramasının yapılmasını, daha sonra aynı ses tonunun oturarak elde edilmesini tavsiye etmiştir.

Yesipova güçlü, yüksek sesli akorlar elde ederken, gergin, abartılı ve güçlü 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, her zaman akordaki güçlü sesine, yumuşak forte el yardımı ile verilmesine özen gösterilmesi gerekmektedir.

İki elle alınan akor sesinin daha güçlü ve aynı zamanda yumuşak olması için, Yesipova, sol elindeki akoru aşağıdan yukarıya doğru hafif bir arpej şeklinde, sağ elindeki akoru ise sol elindeki arpejin son notasına gelecek şekilde yapılmasını tavsiye

etmiştir. Yesipova, her zaman sağ elin çaldığı sesler, sol elin seslerinden biraz daha sesli olması gerektiğini düşünmüş, akordaki parmak alıştırma işine büyük önem vermiştir. Akordaki parmakların sağlamlaşmaları için alıştırma (Berkman, 1948:81-86).





v.b. kromatik bir
şeklinde





Buna benzer şekilde kromatik gamların perdelerine uygun olarak tüm üçlü akorlar ve septakorlar çalınır. Aynı şekilde sol elin parmakları da sağlamlaştırılır.

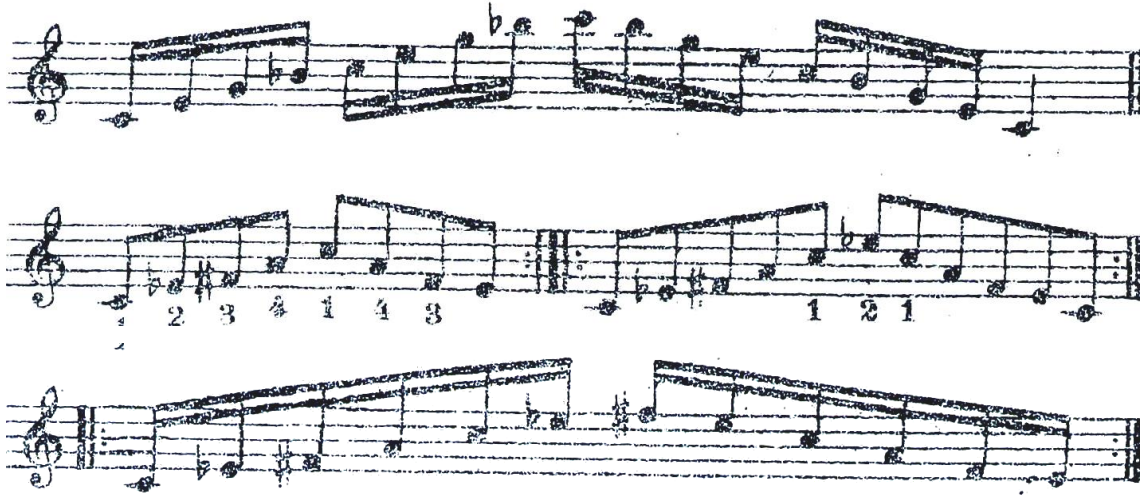
Yesipova, arpej tekniğinde öncelikle birinci parmağını alttan geçirilmesi problemi üzerinde durmuştur. Birinci parmak, gamlarda da olduğu gibi, kendi notasını çaldıktan hemen sonra üçüncü parmağın altına geçer. Bu durumda birinci parmağın üçüncü parmakla daha rahat bağlanabilmesi için el hafifçe sağ yöne doğru bir eğim alır.

Yesipova arpej tekniğinin kavranabilmesi maksadıyla birçok alıştırmayı vermiştir (Bertenson, 1948:85-87).



This page contains ten staves of musical notation, likely for guitar, written in treble clef. The notation includes various musical symbols and fingerings:

- Staff 1:** Features a melodic line with fingerings 1, 1, 1, 3, 1, 1, 3. A slur covers the first three notes, and an asterisk (*) is placed below the first note.
- Staff 2:** Includes fingerings 4, 3, 1, 1, 1, 1. A slur covers the first two notes, and a sharp sign (#) is placed below the third note.
- Staff 3:** Includes fingerings 3, 2, 4, 1, 1, 4, 3, 1. A slur covers the first three notes, and a sharp sign (#) is placed below the sixth note.
- Staff 4:** Includes fingerings 3, 1, 3, 1, 1, 1, 1. A slur covers the first three notes, and a sharp sign (#) is placed below the sixth note.
- Staff 5:** Includes fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 2, 1, 3, 2. A slur covers the first three notes, and a sharp sign (#) is placed below the sixth note.
- Staff 6:** Includes fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 2, 1, 3, 2. A slur covers the first three notes, and a sharp sign (#) is placed below the sixth note.
- Staff 7:** Includes fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 2, 1, 3, 2. A slur covers the first three notes, and a sharp sign (#) is placed below the sixth note.
- Staff 8:** Includes fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 2, 1, 3, 2. A slur covers the first three notes, and a sharp sign (#) is placed below the sixth note.
- Staff 9:** Includes fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 2, 1, 3, 2. A slur covers the first three notes, and a sharp sign (#) is placed below the sixth note.
- Staff 10:** Includes fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 2, 1, 3, 2. A slur covers the first three notes, and a sharp sign (#) is placed below the sixth note.



Bu alıştırmaların legato ve stacato tarzda çalınmaları gerekir. Çalarken ikinci, üçüncü ve dördüncü parmakların bir çizgide bulunmalarına ve parmaklardan birinin tuşun dış kenarında diğerinin ise piyanonun kapağına doğru bulunmaması için dikkat edilmesi gerekmektedir.

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.

Yesipova, ellerin esneklik kazanması için önceden yapılan hazırlık çalışmalarından sonra, bu tür dalgalı hareketler yapılmaksızın da arpej üzerinde çalışmaların sürdürülebilir olduğunu düşünmüştür. Bu durumda, arpejin yukarıya hareketi için elin sağ yöne doğru, ters yönde harekette ise eğim sol yöne doğru ve eğiminin fazla olması, el ve dirseklerin biraz aşağıda bulunması gerekir, ayrıca arpejler farklı vurgular yapılarak öğrenilmelidir.

2.2.5. Üçlü ve Oktavlar

Yesipova ikili notalar üzerinde çalışma konusuna büyük önem vermiştir. İki nota çalışmalarında parmakların daha fazla güç kazandıklarını düşünmüştür.

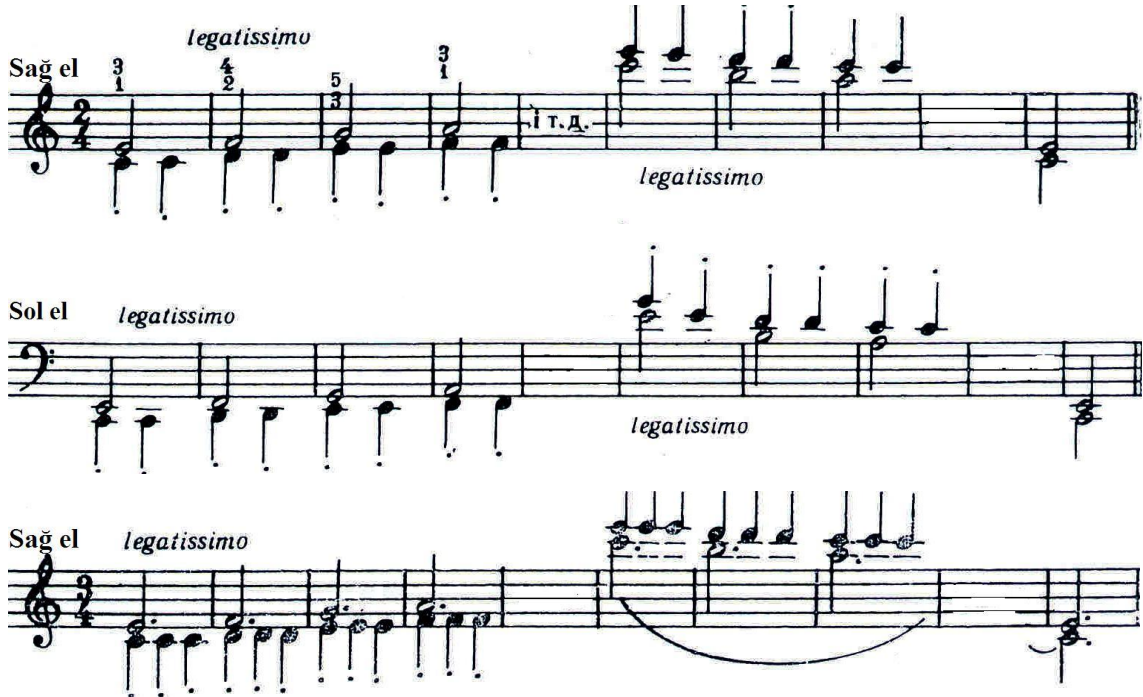
Yesipova'nın metodunda, üçüncü parmağın dördüncü ya da beşincinin üzerinden geçirilmesi, üçlülerle gamların icrasında yeni ve oldukça zor olan bir durum söz konusudur. Bunu gerçekleştirirken azami bir legato elde edilmelidir. Yesipova üçlülerle, gamların öğrenilmesi için gamların özel bir yöntemle icra 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).

Sağ el

Sol el



Sonraki alıştırmalarda *legatissimo* olarak icra edilen her tutulu bir notaya, *stacato* olarak çalınan iki veya üç nota düşer.



Bir sonraki sağ ve sol el için alıştırmalar üçleme trilleri olarak kendilerini göstermektedir. Bunlar azami legato ile icra edilir. Tüm tonalitelere icra edilmesi gereken bu alıştırmalar üçlülerin öğrenilmesi için son derece yararlıdır (Skorulski, 1970:19-24).

Sag el

The musical score for 'Sag el' is written for a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 12/8 time signature. The melody is characterized by eighth-note patterns with various fingerings (e.g., 3 1 2, 4 2, 5 3, 4 2) and accents. The instruction 'legato sempre' is written below the first staff. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. It features similar eighth-note patterns with fingerings (e.g., 5 3, 3 1, 5 3, 3 1, 5 3, 3 1, 3 1, 4 2, 3 1, 3 1). The instruction 'simile' is written below the second staff. The score continues with several more staves, each containing complex fingerings and articulations, maintaining the eighth-note rhythmic pattern. The piece concludes with a final staff in the bass clef.

legato sempre

simile

simile

This image displays ten staves of musical notation, likely for a guitar or piano, featuring a series of chords and fingerings. The notation is written on a single-line staff with a treble clef. The chords are primarily triads and dyads, with fingerings indicated by numbers 1 through 5 above the notes. The sequence of chords and fingerings across the staves is as follows:

- Staff 1: $\begin{smallmatrix} 4 & 3 & 4 & 3 \\ 2 & 1 & 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 3 \\ 1 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 3 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 3 \\ 1 & 1 \end{smallmatrix}$
- Staff 2: $\begin{smallmatrix} 4 & 3 & 4 & 3 \\ 2 & 1 & 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 3 \\ 1 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 3 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 3 \\ 1 & 1 \end{smallmatrix}$
- Staff 3: $\begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ 2 & 3 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 5 & 3 \\ 3 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 5 \\ 1 & 3 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 5 & 3 \\ 3 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 5 \\ 1 & 3 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 5 & 3 \\ 3 & 1 \end{smallmatrix}$
- Staff 4: $\begin{smallmatrix} 3 & 4 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 2 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 2 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 4 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 2 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 4 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 2 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$
- Staff 5: $\begin{smallmatrix} 3 & 4 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 2 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 2 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 5 & 4 \\ 3 & 2 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 2 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 2 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$
- Staff 6: $\begin{smallmatrix} 3 & 4 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 2 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 4 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 2 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 4 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 2 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$
- Staff 7: $\begin{smallmatrix} 3 & 4 \\ 1 & 2 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 2 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 5 \\ 1 & 3 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 5 & 3 \\ 3 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 5 \\ 1 & 3 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 5 & 3 \\ 3 & 1 \end{smallmatrix}$
- Staff 8: $\begin{smallmatrix} 4 & 5 \\ 2 & 3 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 5 & 3 \\ 3 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 3 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 3 \\ 1 & 1 \end{smallmatrix}$
- Staff 9: $\begin{smallmatrix} 4 & 3 & 4 & 3 \\ 2 & 1 & 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 3 \\ 1 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 3 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 3 \\ 1 & 1 \end{smallmatrix}$
- Staff 10: $\begin{smallmatrix} 4 & 3 & 4 & 3 \\ 2 & 1 & 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 3 \\ 1 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 3 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 3 \\ 1 & 1 \end{smallmatrix}$

Sol el

legato sempre

simile

The musical score is written for a single melodic line in 12/8 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 12/8. The music is characterized by a steady eighth-note pulse. Fingering is indicated by numbers 1-5 above the notes. The first staff includes the instruction *legato sempre* under the first few measures. The second staff begins with a bass clef and the instruction *simile*. The subsequent staves continue the melodic line with various fingering patterns and articulation marks (accents) under certain notes. The score concludes with a final measure on the eighth staff.



Yesipova'ya göre applikatüre (applikatur), major, minör (armonik ve melodik) gamlara önem verilmesi gerekmektedir. Bu gamlar çeşitli şekilde vurgulu, düz ve ters yönlü, farklı nüanslarla çalınmalıdır.

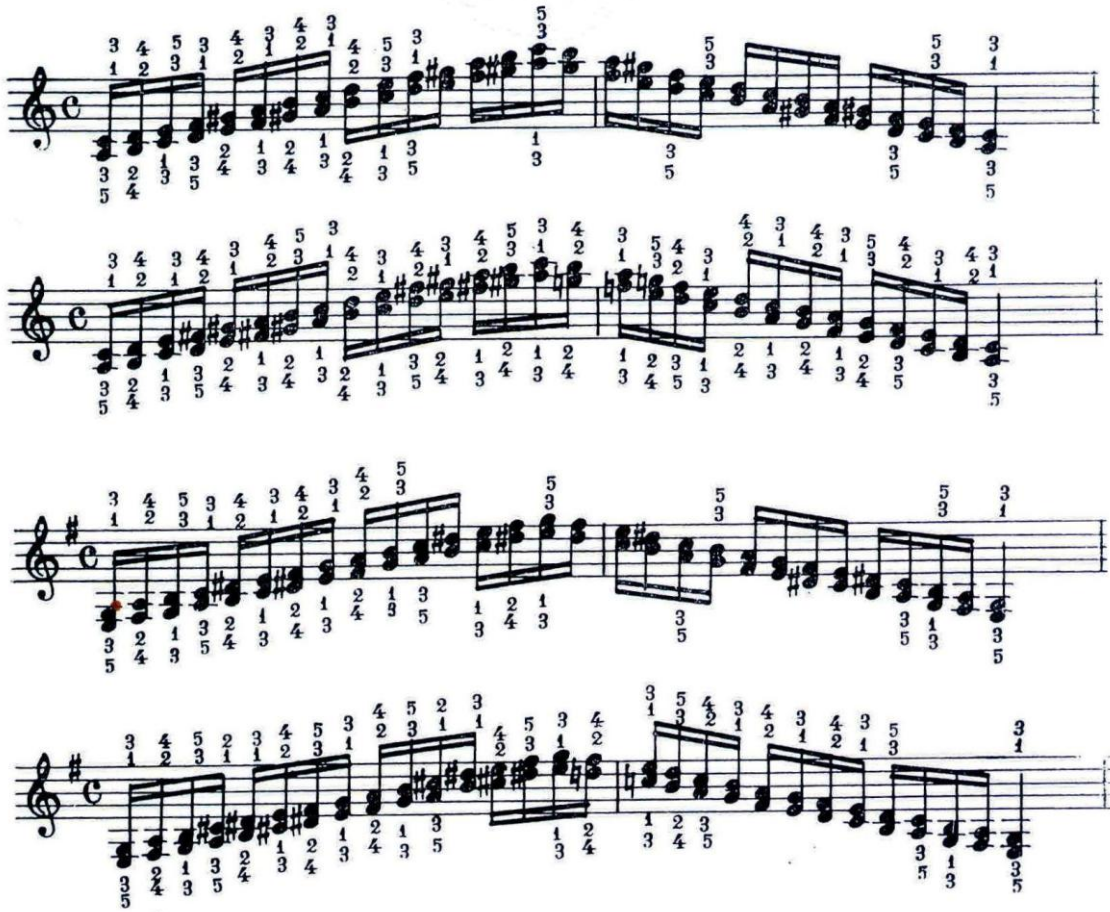
Diyatonik majör gamları (Skorulskiy, 1970:24-32).

Sağ el

Sol el



Diyatonik minör gamları:



This page contains seven staves of musical notation, likely for guitar, in the key of C major (one sharp, F#). The music is written in a single melodic line on a treble clef. Each staff is heavily annotated with fingering numbers (1-5) above and below the notes, indicating specific fingerings for each note. The notation includes various intervals, such as thirds, fourths, and fifths, and some staves feature triplets or other complex rhythmic patterns. The overall style is that of a technical exercise or a piece of music designed to showcase specific fingering techniques.

Staff 1: C major, treble clef. Fingering numbers are present above and below many notes. A triplet of eighth notes is visible in the middle of the staff.

Staff 2: Continuation of the melodic line with more complex fingering patterns.

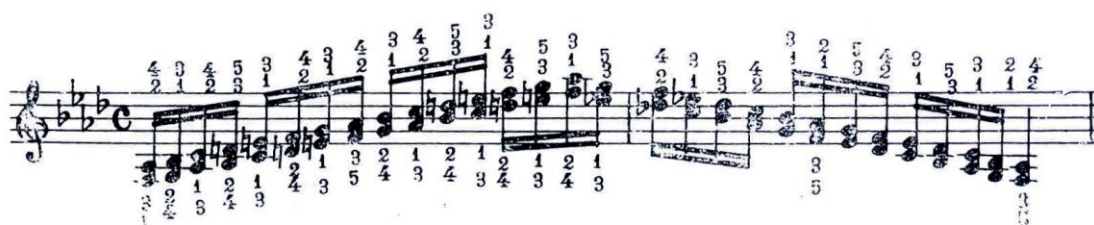
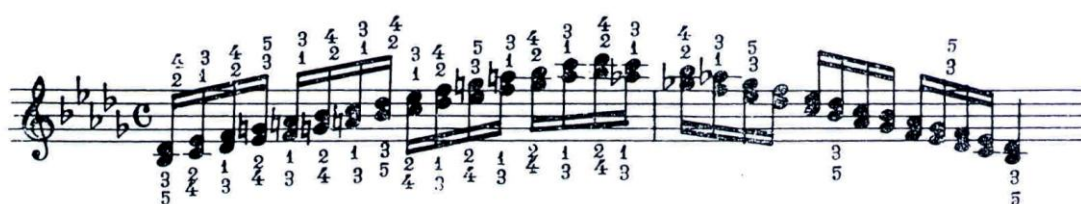
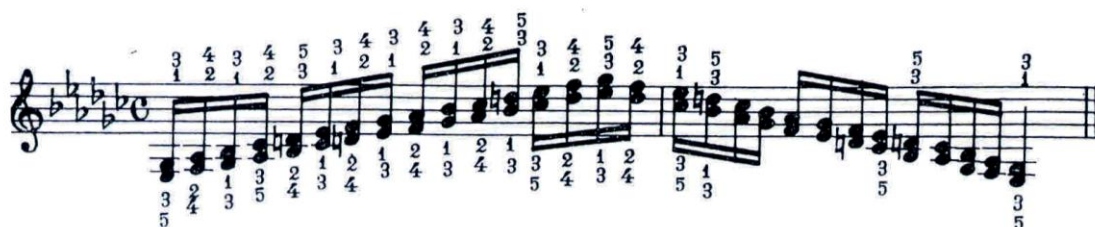
Staff 3: Further development of the melody, with some notes marked with '3' or '5' indicating specific fingerings.

Staff 4: Continuation of the piece, showing a variety of intervals and fingerings.

Staff 5: More complex fingering patterns, including some notes marked with '3' or '5'.

Staff 6: Continuation of the melody, with some notes marked with '3' or '5'.

Staff 7: Final staff on the page, showing a variety of intervals and fingerings.



The image displays six staves of musical notation, each representing a line of a piano exercise. The notation is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The exercise is characterized by extensive use of octaves, indicated by the repeated notes on adjacent staves. Fingering is indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. The notation includes various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The exercise is designed to be played on a piano, with the notes and rests indicating the sequence and duration of the sounds to be produced.

Oktavlar, Yesipova'nın önerisine uygun olarak yarı dairesel şeklini almış olan birinci ve beşinci parmağın ucu ile çalınması gerekmektedir. Yesipova oktav

öğrenilirken, her hangi bir yöntemle göre değil de, elde edilmesi öngörülen sesin karakteri doğrultusunda farklı yöntemler kullanmıştır. Yesipova, piano olarak çalınan oktavlar için serbest el atlamaları kullanılmasını tavsiye etmiştir. Burada hızlı oktavlarda tuşların hemen hemen sonlarına basılarak, bunlar üzerinde sanki kayıyormuşcasına çalınır. Ağır oktavlar ise gergin yüksek el ile çalınır, çünkü daha güçlü ses elde edilmesi için elerin mümkün olduğunca yüksekte bulunması gerekir. Yesipova'nın şu önerisine özellikle dikkat edilmesi gerekmektedir: "Oktavlar mutlak surette güçlü ve hızlı öğrenilmesi gerekmektedir, başka türlü onlar hiçbir zaman parlak olmayacaktır".

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.

Yesipova, stacatolu oktavlarla uzun ve yorucu kısımların, icra edilmesi sırasında, ellerin daha alçaktan yükseğe doğru ve tersi yönde de, kasların kısmi dinlenmesinin sağlanması için, kolların konumunun değiştirilmesini önermiştir. Sadece elle icra edilen stacatolu oktavlarda, elde edilen sesin gücünün büyük olmayacağını, bundan dolayı sesin yükseltilmesi için ön omuzun, fortissimo da ise sadece omuz yardımıyla sağlanacağını düşünmüştür.

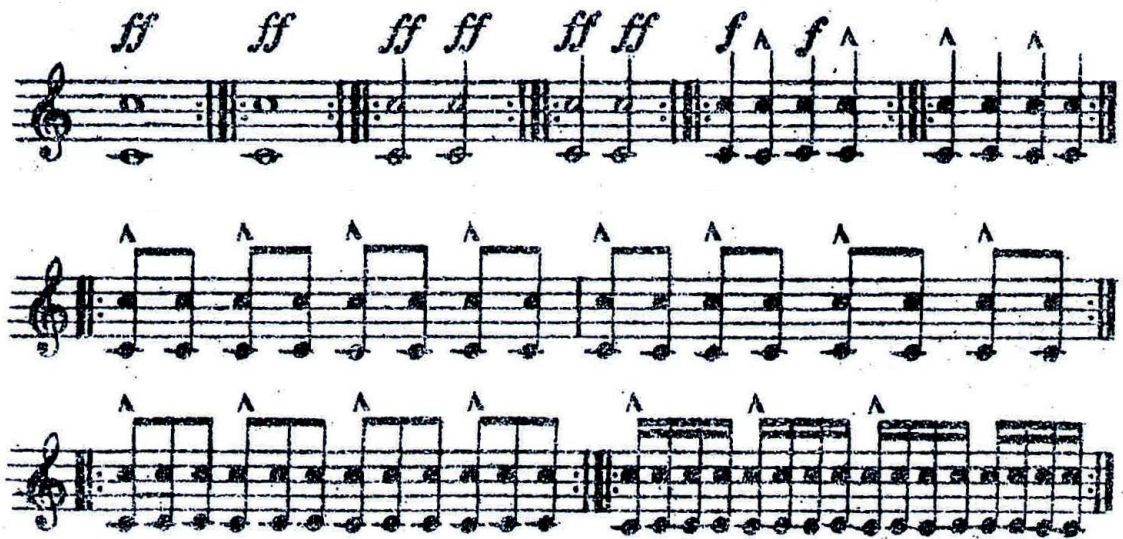
Yesipova'nın en fazla hoşlandığı çalma usullerinden biri de, iki elle çalınan basit tek sesli pasajların, "kör" diye tabir edilen oktavlara dönüştürülmesidir. Bu metod F.Lizst tarafından bulunmuş ve Leshetitski'den Yesipova'ya miras kalmıştır. "Kör" olarak tabir edilen oktavlar, iki eller arasında paylaştırılarak çalınan pasajlardır (Berkman, 1948:90).



Basit parmak pasajının oktav pasajına dönüştürülmesi esnasında, her iki elin parmaklarının, aynı kuvvette tuşlara vurmasına özen gösterilmesi gerekir. Yesipova en küçük bir yorgunluk hissedilmesi durumunda çalışmaya hemen ara verilmesini tavsiye etmiştir. Onun düşüncesine göre parçalı gamlar en fazla yorgunluğa neden olanlardır. Çalmanın hızlı ve güçlü, fakat uzun süreli olmaması gerekmektedir.

Yesipova, oktavlar üzerindeki çalışmalar için her hangi bir parmak etüdünün alınmasını ve sağ elle çalınmasını, yorgunluk hissedildiği andan itibaren de, sol elle devam edilmesini ve böylece ellerin sırayla değiştirilerek etüdün sonuna kadar çalınmasını önermiştir.

Düz ve parçalanmış oktavlar için bazı alıştırmalar (Berkman, 1948:91).





2.2.6. Süslemeler

Yesipova alıştırmalarda kullanılacak olan tekniğe çok fazla önem vermiştir. Ona göre tril çalışmaları için, parmak eklemleriyle, sadece parmak hareketleri ile uzun süre yavaş ve güçlü çalışılması gerekir. Triller için 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.

Tril elde edilmesi için alıştırımlar (Berkman, 1948: 92).

4 1 4 1 4 1

2 3 1

2 3 1

4

2 3 1

4

1 2

3 2

f p p f p p f p p f p p

3 4

1 4

Yesipova, bu alıştırmalar üzerinde yaklaşık bir aylık süreyle her gün çalışılması sonucunda, düzgün tril elde edileceğini düşünmüştür.

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 uygulanmaktadır. Bu icranın sadeleştirilmesi ve bununla birlikte daha iyi bir ses 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 piano ve pedalsız çalınır, istisnai bir durum ise, grupetto yavaş tempodaki melodinin bir parçası niteliğini taşıdığına pedallı çalınabilir. Bu durumda nüansla ile çalınması da gerekmektedir.

Morden çalınmasında, uygun vurgu elde edilmesi maksadıyla baş notanın güçlü parmakla çalınması gerekir (Bertenson, 1948:94).



Hızlı tempoda morden üçlülerle icra edilir:



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.

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. Aşağıda belirtilen örnekte, parmak hareketleri azami seviyeye indirilmiştir. Sağ elde her hangi bir gerdirme hareketi olmadığı halde, birinci ölçü dahil bütün ölçüler elin döndürülmesi ile icra edilir (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.

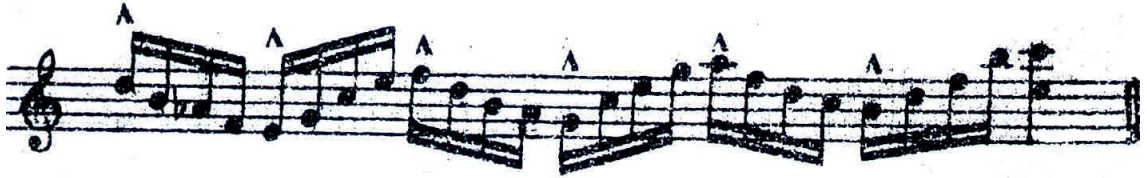
Melodinin notaları her zaman bağlanmalıdır. Melodi, eşit sesle sadece noktalı notadan sonra daha hafif çalınmalıdır (Skorulskiy, 1970:29).



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.

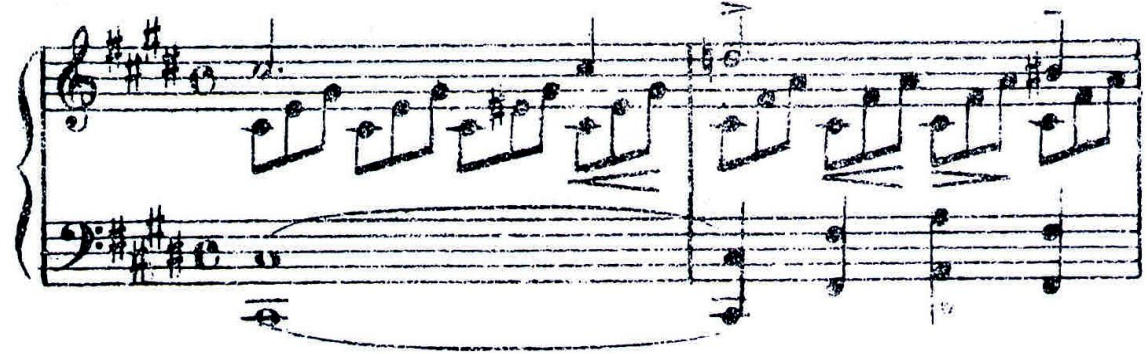
- Geçiş notalarının diğerlerinden daha zayıf olmaları gerekir.
- Aynı ölçüdeki, biri zayıf diğeri güçlü vuruştaki iki eşit notalardan, ilki ikincisinden her zaman daha az sesli olmalıdır. Zayıf vuruşa yapılan vurgu, istisnai bir durumdur.
- Armonik dizi şeklinde yazılmış olan hızlı nota gruplarında, her bir grubun yalnızca birinci notası vurgulu işaretlenir (Berkman, 1948:98-104).



Diğer tipte olan hızlı pasajlardaki her bir notanın eşit güçte basılması gerekir:



Yukarıya giden melodi crescendo, aşağıya giden ise diminuendo olarak çalınır. Melodinin en yüksek sesi aynı zamanda en volümlü sesidir. Bunun için ise, önceki seslerin onun sesinin yükselmesine hafif crescendo ile zemin hazırlaması gerekir:

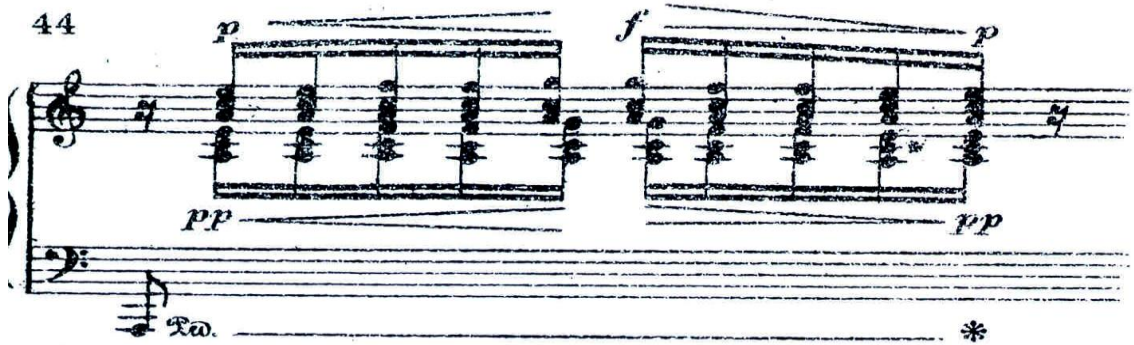


Birinci ölçüde re notasına güç katmak için sağ el crescendo, ikinci ölçüde ise sağ el sol eldeki en güçlü olan la notasına güç katmak için yardım ederek crescendo yapar.

Yesipova, aynı zamanda bu talimatların standarda dönüşmemeleri için de uyarıda bulunmuştur. Ona göre tüm durumlarda “tarz ve duymaya” göre hareket edilmesi gerekmektedir. Örneğin, crescendonun sonunda en yukardaki notayı birden daha hafif bir şekilde alınmasında sıkça güzel ses ortaya çıkmaktadır. Bu da tüm tümceye yumuşaklık vermektedir.



Genellikle, aşağıdaki örnekte olduğu gibi, sol elle elde edilen sadece bir adet bas notasını belirten sesin, sağ elindeki seslerle karşılaştırılamayacak kadar daha zayıf olması gerekir. Sol el eşliği ve sağ elle birlikte müziğin nüanslarının ortaya çıkarılmasını sağlar. Fakat ondan çıkan sesin hiçbir zaman sağ eldeki sesi bastırmaması gerekmektedir.



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 piano. Bunlardan başka, müzik eserine renk ve gölge yapan, yani canlılık katan başka renkler de mevcuttur: bunlar crescendo, yani sesin aşamalı olarak yükselmesi, diminuendo ise onun aşamalı alçalması ve ayrıca vurgudur”.

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. Piano yapılırken, forte de olduğu gibi, tuşa derinden basılır, ama daha az güç uygulanır.

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).



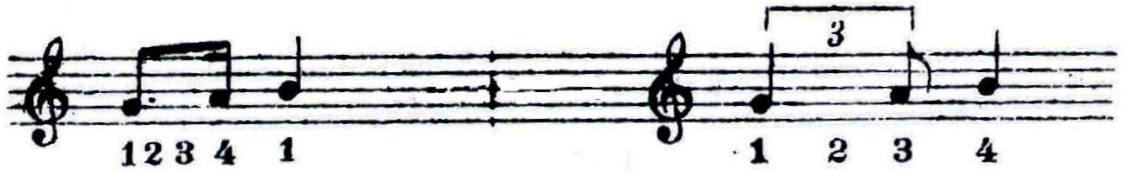
Yesipova'nın ortaya atmış olduğu bir diğer düşünce ise çalınan eserin genel nüanslara göre çalınması, vurgunun gücünün de bu nüanslara bağlı bulunmasının gerekliliğidir. Forte yerlerde, piano yerlere nazaran vurgu daha güçlü olmaktadır.

Yesipova'nın ses ile ilgili ilkeleri ve talimatları, Leshetitski'nin bu konu hakkındaki talimatlarından büyük farklılık göstermektedir. Ritim konusunda ise Yesipova onun sadık öğrencisi olarak kalmıştır. Yesipova'nın sarfetmiş 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.

Yesipova ritimi “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. Yesipova bu durumda, tüm meydana gelen duraklamalarda ve hızlandırmalarda sadeliğin ve doğallığın sınırlarının aşmaması gerektiğini vurgulanmıştır. Ona göre sanat eserinin icrasında yapmacık tavırlar ve ucuz etkiler hoş görülmemelidir.

Yesipova'nın “dalgalı” ritme olan sevgisi, onu mümkün olduğunca bir tümcenin başka bir tümceye geçişinde, belirgin olmayan bir şekilde çalmaya itmektedir. Fakat örneğin, marşlarda Yesipova sert ritmik doğruluğun gerekliliğinin altını çizmiştir. Marşta, mutlak surette her bir ölçüde adım sayısının hissedilmesi ve kişinin çalarken bunu hissettirmesi gerekmektedir.

Yesipova ritim problemleriyle ilgili olarak bir de şunu belirtmektedir: grupta dördüncü nota olması gereren onaltılık nota, çok sıkça üçüncü nota olarak çalınır, yani nokta tutulmamaktadır (Berkman, 1948:105).



Bu neredeyse tüm genç piyanistlerin yapmış olduğu bir hatadır, bunun sonucunda da onların icraları esnasında tamamlanmamışlık hissedilmektedir.

2.2.10. Pedal

Yesipova, pedal geliştirme (pedalizasyon) konusu üzerinde çok fazla durmuş, Yesipova, daha eğitimin ilk aşamalarında bile pedala fazlasıyla önem vermiştir. Eserin her zaman pedalla öğrenilmesi gerektiğini düşünmüş ve esere göre de, pedalla öğrenilmesi gereken yerlerin, bazen pedal kullanmadan öğrenilmesini tavsiye etmemiştir. Yesipova'nın düşüncesine göre pedal, 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. Bununla beraber pedalizasyon için bilinmesi gereken tesbit edilmiş kurallar da mevcuttur.

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 sağlayan bağ kurmak ve efektlerde yardımcı olmaktır.

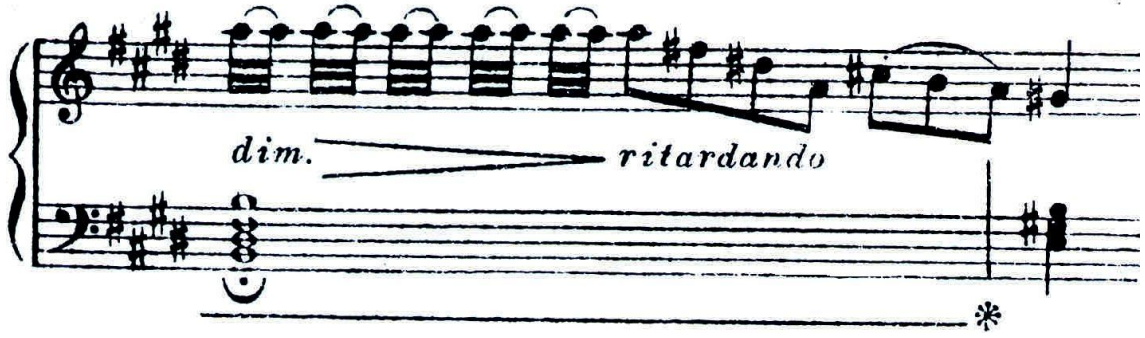
Yesipova'ya göre pedalın daima orkestra şefinin çubuğu gibi ritmik olması gerekir. Pedal yalnızca “bir” ya da “ve”, ya da “iki”, “üç”, “dört” v.s. şeklinde her zaman tartıma göre kullanmak gerekmektedir.

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 sekizlik notalarla yazılmış ise, stacatoda “bir” de basılır, ikinci sekizlik ise pedalsız çalınır. Dört dörtlük sayımda, pedal “bir”de ve “üç”te basılabilir, “iki” ve “dört” te ise pedal kaldırılır.

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

Ona göre el ile melodinin notaları 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:

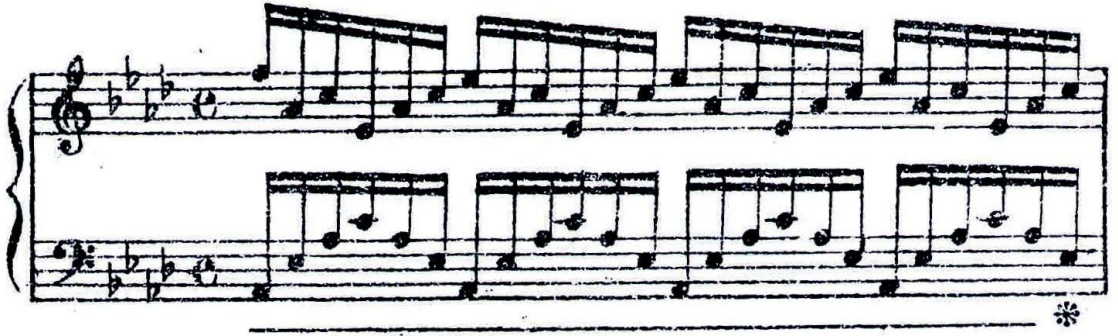
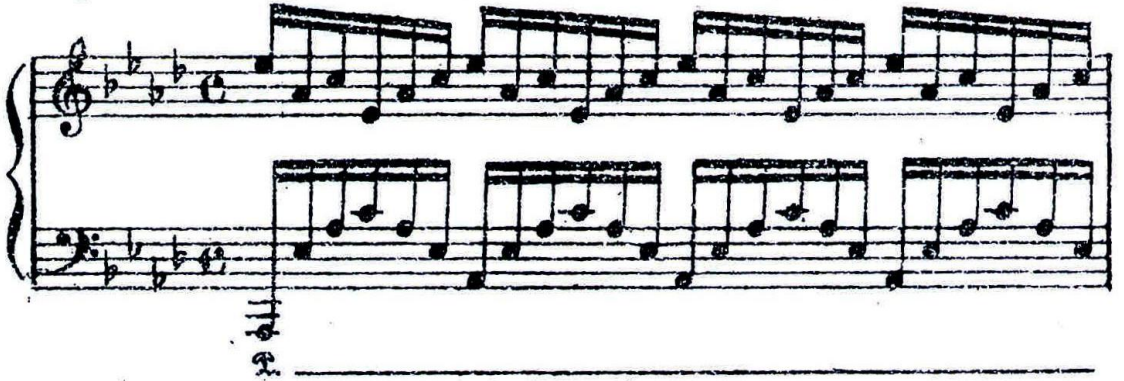


Pedal ile bastaki nota üzerinde basılı kalınarak, basın ses devamlılığı sağlanabilir

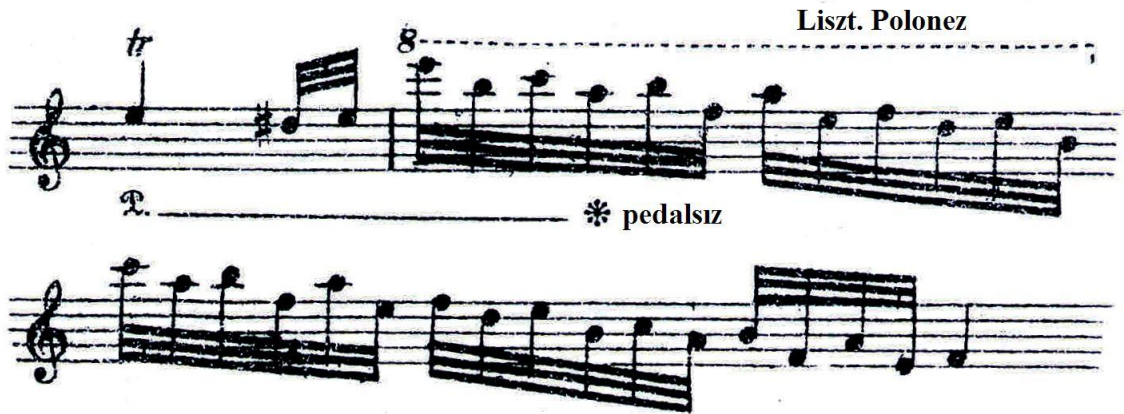


Eğer aynı armoni birkaç ölçü devam ediyorsa, pedal değiştirilmez (Skorulskiy, 1970:33-43).

Chopin. Etüt La - bemol - majör



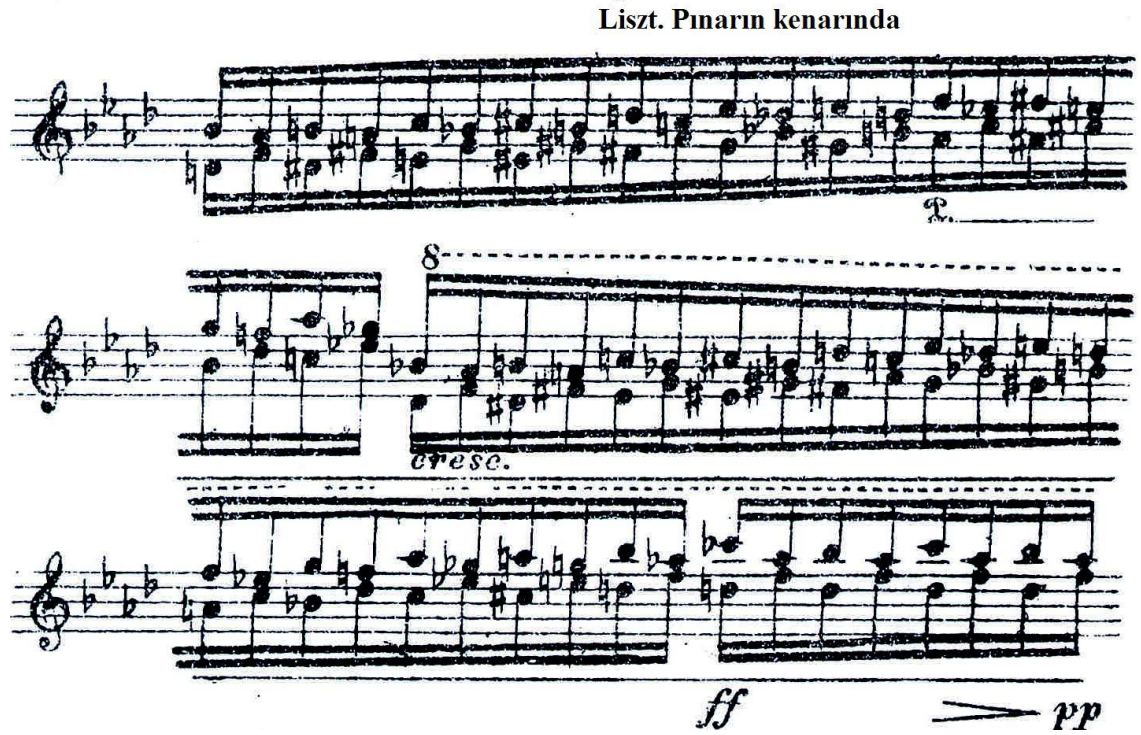
Pedal arpejlerde, gamlarda, aşağıdan yukarıya giden pasajlarda kullanılır, eğer pasajlar yukarıdan aşağıya giderse, pedal bırakılması gerekir:



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:

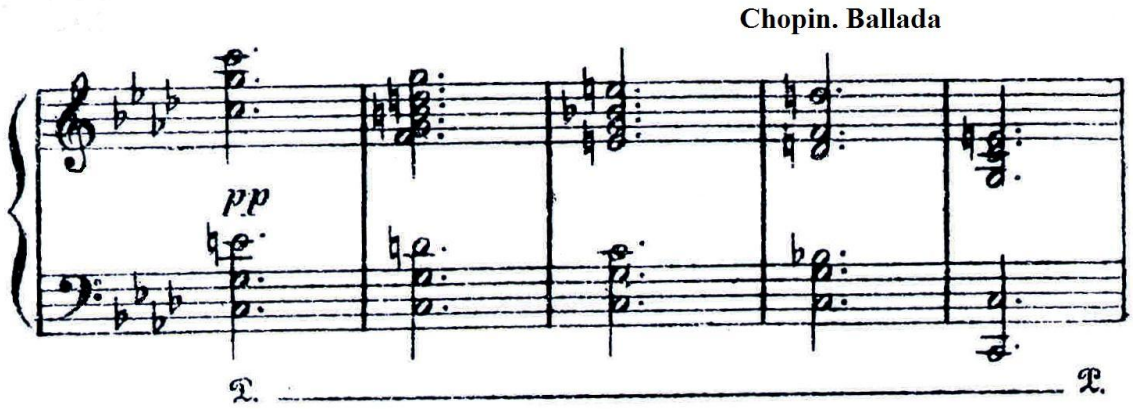


Aynı şekilde kromatik gamlarda da pedal sadece istisna durumlarında kullanılır. Pasajlarda ve akorlarda yükselen crescendoda, çeşitli armoniler değişirken de pedal kullanılabilir:

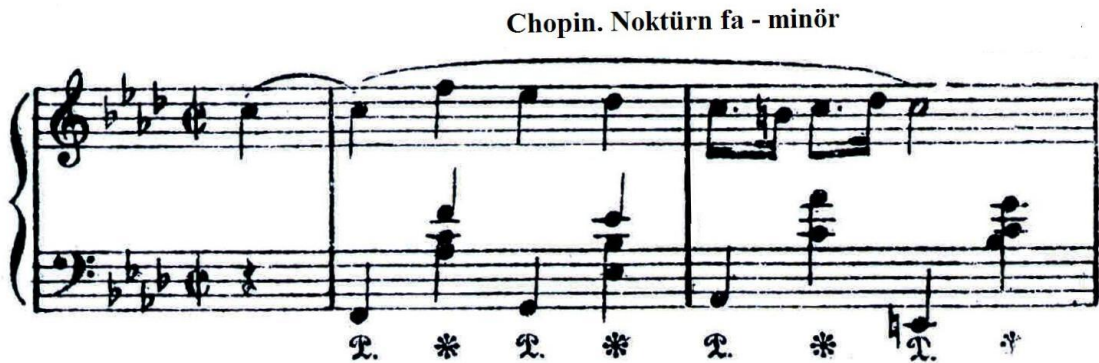




Bir bas notası üzerinde sırayla gelen, farklı armonisi olan akorlarda pedal basılı tutulabilir:



Pedalın direkt ve senkop çeşidi vardır. Direkt pedal elin veya parmağın erişemediği notayla birlikte basılır (Berkman, 1948:109-113).



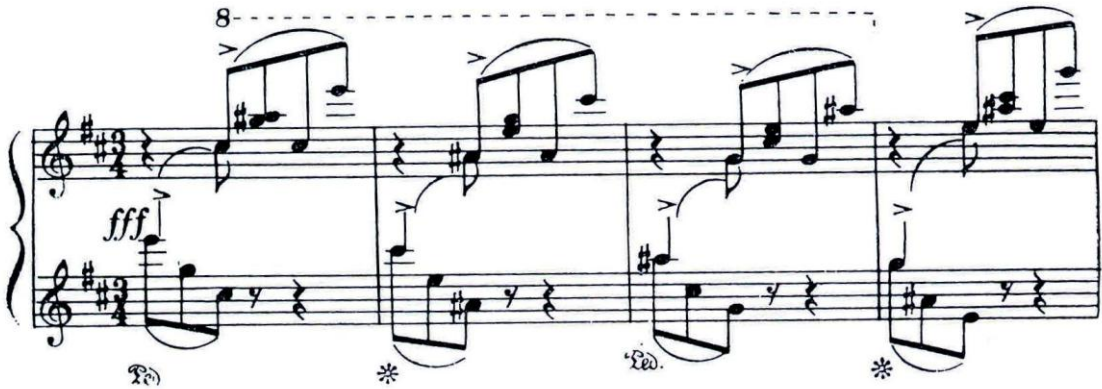
Chaykovsky. Sonbahar Şarkısı



Senkop pedalın çeşidi olan gecikmeli pedal o kadar tanınmış ki, Yesipova tarafından kullanılmış yöntemlerin, günümüzde de kabul görülen yöntemler arasında bir farkı bulunmamaktadır.

Yesipova, sıralı pedalın hızlı tempolarda kullanılmasını tavsiye etmiştir. Aşağıda gösterilen Chopin Scherzo'su sıralı pedal için iyi bir örnek oluşturmaktadır:

Chopin. op. 20



Bazı durumlarda, örneğin Beethoven'nin ikinci sonatından "Largo"da olduğu gibi (burada bastaki devamlı stacatoyu koruyarak, akorlarda gerçek tenuto verilmesi gerekir), senkop pedal çok kısa, neredeyse anlık olarak kullanılır.

Beethoven. op. 2. no.2.

Largo appassionato
tenuto! sempre

Böyle durumlarda önceden pedal basılarak ve akorlarda pedal bırakılarak bir çalma usulü kullanılır.

Beethoven op. 7

Largo, con gran espressione

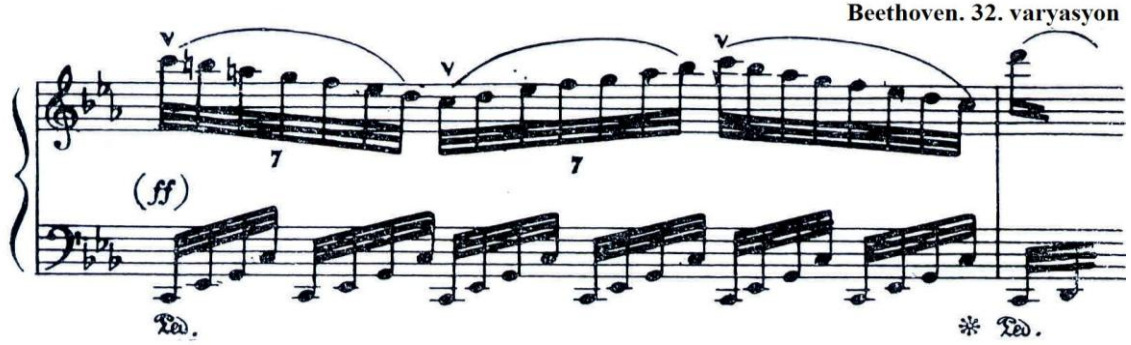
Bazı durumlarda, özellikle orta veya alt perdelerde olan melodilerde, senkop pedalın kullanımı daha sıklaşır:

Beethoven. op. 10. No.3

Largo e mesto

Tabi ki, böyle ince pedalizasyon bazen imkânsızdır hatta gerekli de değildir. A.Yesipova bazı durumlarda “sahte” denilen pedal kullanmıştır. Bu yöntemde, bir

pedalda birkaç farklı notalar veya akorlar icra edilir ve sonuçta sesin sahtelik hissinin ortaya çıkmasına neden olduğundan, bu yöntemin çok dikkatli olarak kullanılmasını tavsiye eder. Bir sonraki örnekte, bir pedalla her bir ölçü tamamıyla çalınır. Sol elle yapılan yoğun armonik figürasyonlar, bir pedalla çalınan gamdaki sesin sahteliğinin hissini tamamen ortadan kaldırmaktadırlar (Skorulski, 1970:44-47).



Bu durum için, bir pedalla dört tane farklı akorun denk geldiği aşağıdaki örnek daha da başarılıdır. Burada benzer sesin sahteliğinin hissi, yükselerek genel hareketin sayesinde, ayrıca bastaki organ puntosu ile ortadan kaldırılır:



Bazen, basılı tutulan nota veya akorun sağ pedalla alınması, figürasyonlar ise bu notanın veya akorun ses fonuyla, sol pedalla devam edilmesi daha amaca uygundur:

Largo e mesto **Beethoven. op. 10 no 3**

tre corde *una corda* *fp* *Ped.* *

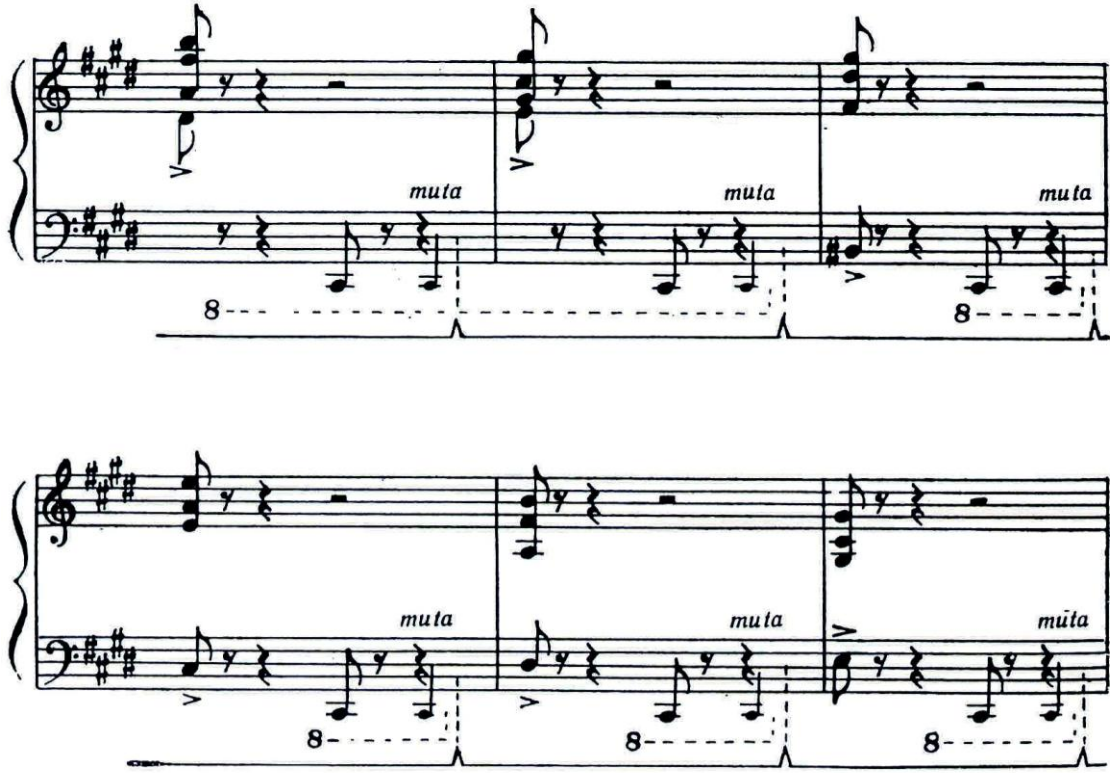
Chopin. op. 39

mf tre corde *f una corda* *p leggierissimo* *Ped.* *

Bazı durumlarda, özel bir yöntem olarak, bastaki pedalla sürekli basılı tutulan nota ile üst seslerin temiz pedalizasyonla elde edilmesi mümkündür. Fakat bu durumda eserin özel yapılışı öngörülmektedir:

Andante **Borodin. Küçük süit No 1.**

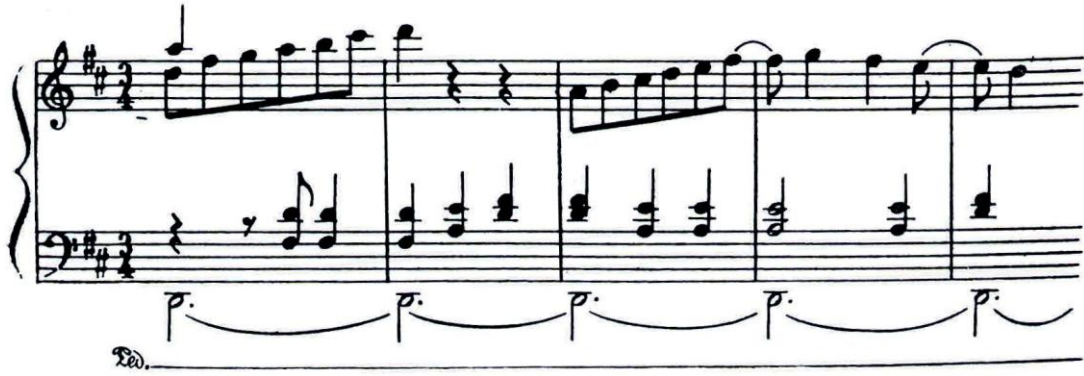
p *muta* *Ped.* *



Yukardaki örneği incelemek gerekmektedir. Pedalle kontur octavdaki do-diyez notası alındıktan sonra (bu durumda do notası tüm el ile hafif stacato olarak, sanki çan sesini taklit edercesine çalmak gerekir), el susla birlikte kaldırılır. Bundan sonra bu tuşa tekrardan sessiz olarak basıldıktan sonra pedal değiştirilir, bu durumda bastaki ses kaybolmamakta, üst seslerin akorları ise birbirleri ile karışmamaktadır. Bu durumda “sessiz” olarak basılan tuş küçük bir notayla *muta* olarak yazılmıştır.

Bazen “sahte” pedal, kendine özgü dekoratif etkinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Örneğin, Schumann’ın “Papillons”da şenlik gürültüsünün dinmesi izlenimi yaratan, yirmi yedi ölçü basılı pedalla çalınan bir kısım bulunmaktadır. Orada onaltıncı ölçüden başlayarak ikinci oktavın la notası sanki saat başı vurgu sesinin taklidi gibi peş peşe altı kez çalınmaktadır.

Schumann. op.2



Yesipova, genel anlamda pedal tekniği ile ilgili birkaç sözün 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.

3.3. YESİPOVA PİYANO OKULUNDAN YETİŞEN ÖĞRENCİLER

3.3.1. Yesipova'nın Öğrencilerinin Anıları

Yesipova'nın yüksek dereceli icracılık ve pedagojik kültürü, sınıfından mezun olarak parlak iz bırakan piyanist sayısının çokluğu, Rus ve dünya piyano sanatı üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Yesipova'yı değerli kılan şey yetiştirdiği öğrencilerin, 20 yıldan daha uzun bir süre, Petesrburg'ta bulunan diğer piyano sınıflarına göre daha başarılı ve otorite bakımından daha üstün olmalarıdır. Bu bakış açısı usta müzisyen ve eğitim bilimciler tarafından paylaşılmıştır. Yesipova sadece bir piyanist olarak değil, bir eğitim bilimci olarak yurt dışında da en yüksek mertebeye erişmiş ve başarılarıyla önemli yer edinmiştir. Yesipova'dan ders alan piyanistler arasında Paris, Londra, Viyana, Berlin, Leipzig, Stokholm konservatuvarlarından eski öğrencileri de vardı. Bu öğrencilerin, o zamanki sayısı azımsanmayacak kadar fazladır. Avrupa'da da, yetenekli piyanist ve pedagogların bulunmasına rağmen, Yesipova'ya müracaat edenlerin fazlalığı onun ne denli yüksek bir otoriteye sahip olduğunun bir kanıtıdır.

Daha önce Viyana konservatuvarından ve profesör Epshtein sınıfından mezun olan S.O.Davydova ve S.S.Polotskaya–Yemtsova'nın, Yesipova ile ilgili önemli anıları vardır. Profesör Epshtein Viyana konservatuvarının önemli simalarından birisiydi, sınıfı çok kalabalıktı, en iyi öğrenciler onun sınıfına katılmayı arzulardı. Eski kız öğrencilerden olan S.O.Davydova ve S.S.Polotskaya–Yemtsova Viyana profesörüyle ilgili anılarından şu şekilde bahsetmişlerdir. Profesörün yanında elde edilen bilgilerin, biçimsel bilgiler olduğunu, bunların bir tür akademik cansız geleneklerden oluştuğunu belirtmişlerdir. Epshtein piyano okulunun, ses kalitesine karşı duygusuzlukla birlikte sadece forte ve piano çalma ile sınırlı kalması, pedalın ise esas itibarıyla otomatik bir ritimde olması, canlılığın sergilenememesi, icra içeriğinin yoksun olması nedeniyle Epstein'in eğitim bilimsel yöntemleri Yesipova'nın pedagojik yöntemleriyle kıyaslanamayacak kadar çok uzaktı (Ossovskiy, 1968:360-361).

Yesipova'dan aldığı dersler sayesinde bir çok öğrenci; melodik sese hakim olma, eseri net yorumlama, doğru ve ince tümceleme ve pedal gibi müzikte yeni bakış açıları

oluşturmuştur. Tüm bunlar, Yesipova'nın yüksek piyano kültürünün ve aynı zamanda da yeni piyano pedagojik okulunun temsilcisi olduğunun kanıtıdır.

Rusya'da, Yesipova'nın adı ulaşamayacak kadar yüksekte bulunmaktaydı. Birçok öğrenci onun sınıfında yer almak için hayal kurardı, fakat bu hayallerin, gelen öğrencilerin çok fazla olmasından ve yapılan sıkı seçmelerden dolayı gerçekleşmesi zordu.

M.D. Bubnova hatıralarına göre, kendisi birkaç yıl Profesör Vensel ve Tolstov'dan eğitim aldıktan sonra Yesipova'nın sınıfına geçmiştir. Bubnova eski öğretmenleri ile Yesipova'nın kıyaslanmasını gereksiz görmüştür. Onun düşüncesine göre, Yesipova yaşadığı dönemin üst noktasında bulunan piyanistlerin en iyi temsilcilerinden biridir (Bihter, 1959).

Sharoev G.G. hatıralarına göre, kendisi birçok yetenekli Rus eğitim bilimcilerle (Safonov, Igumnov, Benua) çalıştıktan sonra Yesipova'nın sınıfına katılmıştır. Sharoev'in, Yesipova sınıfının genel özellikleri ve pedagojik öğretisi ile ilgili elde ettiği ilk izlenimleri, o kadar da olumlu olmadığından, kendisini biraz kenarda tutmuştur. Yesipova sanki tanrısal bir güce sahipmiş gibi ve sınıfta bulunanların ona karşı davranışlarını bir mabuta karşı olan davranışlara benzetmiştir. Sharoev, bunun haricinde, başlangıçta onun birçok eğitim bilimsel özelliğinin biraz dışa vurmuşluk ve kusursuz yapıda, fakat çok soğuk ve resmi olduğunu düşünmekteydi. İleriki zamanlarda, Yesipova'yı müzisyen ve eğitim bilimci olarak daha yakından tanımasından sonra bu tek yönlü düşüncelerini yavaş yavaş kenara atmaya başlamış ve Yesipova okulunun ve onun öğreti yöntemlerinin bir hayranı olmuştur (Karatygin, 1965:327-328).

O.K.Kalantarova'nın anılarından: “Ders başlangıcında, o gün çalacak olan konservatuvardaki tüm öğrenciler, her zaman yerlerinde hazır bulunurlardı. Anna Nikolayevna daima tam ders saatinde sınıfa girerdi. Yesipova öğrencileri sıraya göre çağırır, diğerleri ise onların icralarını dinlerdi. Tabi ki, başka sınıflardan da dinlemeye gelenler olurdu. Öğrencinin, mümkün olduğu kadar çalacağı eser üzerinde iyi ve kendi başına hazırlık yapması gerekirdi. İcra edilecek olan eserin ezberlenmesi şarttı, lakin talimat koşullarının daha iyi yerine getirilmesi için ilk kez notalara göre çalınması

gerekirdi. Sözlü anlatımın yanında, Anna Nikolayevna her zaman eserin bir kısmını, sıkça da baştan sona kadar ve daima ezberden çalardı. Onun çalmasının amacı, öğrencilerin onu taklit etmesi için değil de, ilgili eserin karakteri ve içeriği hakkında daha net fikirler edinmeleri içindi. Anna Nikolayevna hafızasından, her hangi bir eserin tamamını baştan sona kadar çaldığında, öğrencileri kendisine hayran bıraktırmaktaydı. Notalar hiçbir zaman onun piyanodaki nota sehпасında bulunmazdı. O bütün eserleri, her hangi bir kısımdan ya da baştan sona kadar, hatta Bach'ın çok sesli füğlerini bile ezberinden çalardı. Onun kısa olan, fakat çok anlamlı talimatları sadece eserin sanatsal açıdan kavranabilmesi ile sınırlı kalmadan, öğrencinin gelişmesini sağlar, kendi başına nasıl çalışılacağını da öğretirdi.

Anna Nikolayevna, sınıf mevcudunun yoğunluğuna bakmadan, asla hiçbir öğrencisine karşı dikkatini eksiltmemiştir. Öğrencilerin tümü, her zaman derslerde bulunurlardı ve böylece kendi sınıf arkadaşlarını dinleme imkânına da sahip olurlardı. En önemlisi de, Yesipova'nın sınıfında bulunanlar, onun icrası sayesinde, her türlü müzik edebiyatının, en iyi örnekleri ile kapsamlı tanışmaktaydılar” (Kremlev, 1938)

Yesipova'nın öğrencisi olan A.D.Avdusheli-Virsaladze bir anısında şunları hatırlamaktadır: “İlk dersimde, Yesipova'nın sınıfında herkes çok iyi çaldığından kendime güvenmeyerek korkudan titriyordum. Fakat, Yesipova'nın ders anlatımı sakindi, sesini yükseltmiyordu, çok fazla konuşmuyordu, lakin çok fazla çalışıyordu. Onun sunumu fevkaladeydi. Ders sonuna doğru kendi soyadımın okunduğunu duyduğumda, ben piyanoya sanki yüzme bilmeyen, derin azgın sulara atlaması gereken bir insan gibi yaklaştım. Fakat, onun şefkatli ve zinde bakışları ile karşılaştığımda, rahatladım ve hemen onun bütün talimatlarını kavramaya başladım. Başka bir öğretmen yanında geçirdiğim bir yıllık sıkıntılı eğitimden sonra, Yesipova'nın sınıfında kendimi mutlu hissediyordum” (Abdusheli-Virsaladze, 1966:161-162).

M.A.Bichter'in anılarından: “Sınıfta her zaman ihtiramlı sessizlik hakimdi. Aramızdan birisi piyano çalardı ve Anna Nikolayevna bizi dinlerdi. Bir gün, özel bir takdir olarak kendi piyanosu başından kalktı, yanıma geldi ve sessizce, bana ciddi olan bakışları ile baktı; çok uzaklarda, göz bebeklerinin içerisinde, şevkatli gülümseyiş

kıvılcımlarını gördüm, eli ile omzuma birkaç kez nazikçe dokundu. Bu dokunuş öylece hayatımın sonuna kadar bende özel bir hatıra izi bıraktı” (Bihter, 1959).

M.D.Bubnova’nın anılarından: “Bizler, Yesipova’nın derslerine notalarla, kurşun kalemlerimizle geldik, onun yapmış olduğu her türlü talimat tarafımızca tartışmasız karşılanır ve not edilirdi. Yesipova sert ve azimli birisiydi, sadece sınıfta saygın bir misafir bulunduğunda bu özelliklerinden ödün verebiliyordu. Misafirler arasında ünlü sanatçılar, müzisyenler de olurdu. Onlar, Anna Nikolayevna’nın sınıfında bulunan öğrencileri dinlemeye gelirlerdi. Bu tarz ortamlarda çalarken, o hiçbir zaman uyarılarda bulunmazdı.”

Odessa konservatuvarı profesörü M.L.Podrayskaya’nın anılarından: “O, piyanosunu konuştururdu. Piyano ile olan derslerde öğrencileriyle çok az konuşur, fakat her zaman şu ya da bu eserin özelliğini göstermek için bizzat kendisi piyanonun başına otururdu. O bunu, o denli açık ve anlaşılır biçimde gösterirdi ki, sanki sözlü anlatımlarını bu şekilde ifade ederdi”.

S.İ.Savshinsky hatırasından : “Yesipova sınıfının sınavı, konservatuvar için büyük bir bayramdı. Dıştan bile bakıldığında, bunların diğer sınıfların sınavlarından çok farklı oldukları gözlemlenmekteydi. Salon her zaman, şenlik varmışcasına dinleyicilerle tıklım tıklım dolardı. Bu sınavlar her zaman coşku ve ilgi uyandırırdu”.

Tallin Şehir Konservatuvarı profesörü A.Lemba’nın anısında şu şekilde ifadeler vardır: “Anna Nikolayevna’nın öğrencilerinin çoğu Bach eserleri çalardı. Bununla birlikte Beethoven’nin birçok sonatı da çalınmaktaydı. Sınavlarda, onun sınıfında ne kadar sıkı bir ritim disiplininin hâkim olduğu, açıkça ortaya çıkmaktaydı. Son derece titizlikle pedal üzerinde çalışmalar yapıldığı ve icranın diğer elementlerinin üzerinde de özenle çalışıldığı açıkça görülmekteydi. Yesipova’nın sınıfında virtüözlük en yüksek seviyesine kadar getirilmiştir” (Bertenson, 1960:98-108).

V.M.Nuger-Berkova’nın anılarından: “Anna Nikolayevna’nın aynı eser ile ilgili farklı zamanda, farklı öğrencilerine vermiş olduğu talimatların karşılaştırılması sonucunda, bizler onun yapmış olduğu düşünce ve nasihat çeşitliliğine hayran

kalıyorduk. Birçok defa böyle olaylarla karşılaşmıştık ve bunlar, bazen duymak zorunda kaldığımız, sanki Anna Nikolayevna'nın kalıplaşmış isteklerinin mevcut olduğuna dair, yanlış düşüncelerimizin erimesine neden olmuştur. Tam tersine, onun istediği talimatlar her bir öğrencinin kişisel özellikleri ile bağdaşmaktaydı” (Pozdnyakovskaya, 1957).

Sadece teknik sorunlar açısından piyano üzerinde ellerin yerleştirilmesi konusunda, Yesipova ellerin kabul görülen yerleştirilmesinden farklı bir yerleştirme konumu ile karşılaştığında, mutlak surette değiştirilmesi gerekli olduğu düşünce üzerinde her zaman ısrarcı olmamıştır. Yesipova'nın öğrencilerini diğer eğitimcilerin öğrencilerinden, her zaman ayırt edilmesini sağlayan ellerin pozisyonu değil de, ses ve tuşe özelliği olmuştur.

N.N.Poznyakovskaya anılarından: “Anna Yesipova'nın ileri gelen öğrencilerinden biri olan Borovsky'nin, Anna Yesipova'nın yöntemlerinden çok farkı olarak; sanki yana yatık oturuş pozisyonunda ve eller alçak konumda kendine özgü bir tarzı vardı. Yesipova bunun gerekli olmadığını söylemişti, zaten Borovsky tarzını değiştirme niyetinde de değildi, o da bunun için ısrarcı davranmamıştır” (Poznyakovskaya, 1957).

A.V.Zeiliger'in anılarından: (Zeiliger, 1962:40-44). “Anna Nikolayevna, ellerin, kolların ve bileklerin gergin olmaması gerektiği konusuna çok fazla önem verirdi. Gerginlikten kaçınılması maksadıyla, kendisi ellerin yan döndürülme hareketlerini, ayrıca bir notadan başka bir notaya yapılan geniş açılı atlamaları kullanırdı. Ona göre, trilin geliştirilmesine çok önem verirdi. Anna Nikolayevna'ya göre tril, elektrikli zilden bile daha net ve kesintisiz olmalıydı, zilde bazı düzensiz hareketlerin olması mümkün olsa bile, trilde hiç olmaması gerekirdi”

V.M.Nuger-Berkova'nın anılarından: “Anna Nikolayevna daha ilk dersinde eserin tamamını anlattıktan sonra, akorlarda sadece kenardaki notaların duyulmasını değil, bütün notaların duyulması için akorların ne şekilde çalınması ve akorun her bir notasının nasıl dinlenmesi gerektiğini göstermiştir. Yesipova, ayrıca akorlardaki üst sesin ortaya çıkarılmasını istemiş, öğrencileri ile sesin kalitesi üzerinde çok fazla çalışmıştır. Parmakların konuşması gerektiğini söyler ve bunu hemen canlı örneklerle

tasvir ederdi. Anna Nikolayevna parmak pasajlarının öğrenilmesinde her bir parmağın çelik bir çekiç gibi olmasını, bunun tersi olarak da, cantilena da tuşlara daha derin basma hareketinin etkin olmasını isterdi. Yesipova parmaklarını tuşların üzerinde neredeyse düz bir şekilde, kaydırırmış gibi çalar ve sesleri tuşlara nazikçe dokunarak elde ederdi.”

N.N.Poznyakovskaya’nın anılarından: “Benim ses çeşitliliği ve ses elde etme tekniği üzerinde çok çalışmalarım oldu. Bu konu üzerinde Anna Nikolayevna çok titizdi, hiçbir notanın sesini kaçırmazdı. Sessiz çaldığımda hemen fısıldadığımı söyler ve bunun tam tersi durumuna düştüğümde ise hemen bana niçin bağırdığımı sorardı. O bana piyanoda ya söylemek ya konuşmak gerektiğini her zaman hatırlatmıştır”.

“Anna Nikolayevna melodik pianissimo üzerine çok fazla dikkat ederdi. Bunun için bizde, tüm öğrencilerin yararlandığı bir yöntem mevcuttu. Pianissimo çalınacak olan tümce, başlangıçta klavyeyi hissederek yavaş ve mezzo forte olarak çalınırdı. Bunun hemen akabinde tekrardan derinden hissedilerek, fakat çok alçak sesle çalmak gerekirdi” (Poznyakovskaya, 1957)

Yesipova, kendi çalma stiliyle ritimdeki dengeyi ve özgürlüğü birleştirmiş ve bu şekilde hareket ederek sayısız öğrenci yetiştirmiştir.

N.N.Poznyakovskaya’nın anılarından: “Anna Nikolayevna, Chopin’in rubatosu üzerinde, müzik düşüncesinin açıkça ortaya çıkarılması için sağ elin serbest ve açık, sol elin ise katı bir ritimde olması gerektiğini anlatır, bizim bunu yapabilmemiz için çok zaman ayırırdı. Chopin’in melodisinin çok ritmik bir eşlikle hareket edebildiğini, yavaşlayabildiğini ve canlı bir insan konuşmasına dönüşebildiğini söylerdi.”

Yesipova, öğrencilerin piyano çalışmalarını bilinçli bir şekilde yürütmesi, her bir teknik yöntemin ve alıştırmanın mantığını kavrayabilmesi ve bu tip şeylerin derslerde esas karar bağlayıcı nitelikte olması gerektiğini düşünmekteydi.

A.Abdusheli-Virsaladze’nin anılarından: “Yesipova derslerde mekanik olarak çalmaya karşı çok sıkı takipçiydi. Daima çalışmaların akıl kullanılarak yapılmasını

istemekteydi. Bir eserin aynı yeri 104 defa çalan kız öğrenciyi çok gülünç bulurdu. Nota sehпасına bir paket oyun kâğıdı koyarak, çaldığı yeri her tekrarladığında bir tane kâğıdı diğer tarafa koymuştu. Çaldığı yeri 52 defa tekrarladıktan sonra ve 52 kâğıdı diğer tarafa geçirince, eserdeki yeri yine 52 defa çalarak kâğıdı bu kez ters yöne koymaya başlamıştı. Öğrencinin bu çabası, tabi ki, sonuçsuz kalmıştı, çünkü bu çalışmasında akıl kullanmıyordu” (Abdusheli-Virsaladze, 1966:165)

Yesipova, icrada mizaca değer vermenin yanında aşırı duygusallığın ortaya çıkarılmasına da karşı çıkmaktaydı.

A.M.Berlin-Shtrimer’in hatıralarından: “Yesipova’nın bir seferinde öğrencilerinden birinin, Chopin Si-minör Sonatının finalini icra etmesini eleştirdiğini hatırlıyorum. Bu öğrenci, enstrümandan azami düzeyde ses elde etmek için ter içinde kalarak çok fazla çaba harcamıştı. Yesipova, çalmasının sonunda, o alnını havlu ile kurutmaya çalışırken, çaldığı aletin çamaşır teknesi olmadığını, piyano olduğunu söylemişti. Anna Nikolayevna öğrencisine gereksiz güç kullanmamasını, sesi gereğinden fazla çıkarmak için çaba harcamaması ve enstrümanın doğasını zorlamaması gerektiğini soğuk ses tonuyla tavsiye etmiştir”

S.Zegzhda, Anna Nikolayevna’nın bir dersi ile ilgili şu anısı anlatıyor: “Anna Nikolayevna benden güçlü bir akor basmamı istemiş ve her seferinde hoşnut olmamıştı. Gençliğin bana vermiş olduğu fevkalade bir güce sahiptim, piyanonun tellerini koparacak gibi akor almıştım. Anna Nikolayevna bana nasıl akor almam gerektiğini göstermişti. Onun bu kudreti karşısında, benim fevkalade fizik gücüm donup gitti. Ve anladım ki, bu bir beceri ve akıl işidir, bu iş için fazla fizik gücüne gereksinim duyulmamaktadır” (Zegzhda, 1938, (GTMMK arşivi), fon kodu 456, cilt14).

3.3.2. Yesipova'nın Öğrencileri



Fotoğraf 7. Anna Yesipova öğrencileri ile (Bertenson, 1960:120).

Yesipova'nın sınıfının geleceği parlak olan mezunlarından, konser alanlarında olduğu gibi eğitim alanında da daha büyük başarılar beklenmiştir. Rusya'da Yesipova'nın öğrencilerinden olan üstün yetenekli piyanist ve eğitimcilerin hiç biri, onun kadar başarılı ve öneme sahip olmamışlardır. Bu durum Yesipova'nın ilkelerinin verimliliği konusuna şüphe ile bakılmasına neden olmuştur. Çünkü yetiştirmiş olduğu mükemmel piyanistler, eğitimciler ve geleceği parlak öğrencilerinin büyük bir çoğunluğu seçmek zorunda bırakıldıkları göç yollarına düşerek, 1917 yılı sonrası SSCB sınırları dışına çıkmak zorunda kalmışlardır. Dambrovsky, Pyshnov, Tarnovsky, İllin, Drozdov, Kreitzer, Borovsky, Lialevich, Vengerova, Zaharov ve diğer piyanistlerin yurt dışına göç ettikten sonra Rusya'daki Yesipova okulunun ne kadar boş kaldığını açıkça ortaya çıkmıştır.

Diğer taraftan ise, piyanistik ve eğitim bilimsel faaliyet sonuçlarını değerlendirerek, Rusya'da yaşamış olan, Yesipova'nın öğrencilerinin hiç iz bırakmadan çalıştıkları söylenemez. Kalantarova, Berlin-Schtrimmer, Davydova, Zeiliger,

Polotskaya-Emtsova, Poznyakovskaya, Abdusheli-Virsaladze, Sharoev, Podraskaya, Maevsky, Prokofyev v.d. gibi ünlü eğitimciler, Yesipova'nın piyanistik ve pedagojik geleneklerini sürdürerek, alınlarnın akıyla hayat yolunu tamamlamışlardır.

A.N.Yesipova'nın not defterlerindeki mevcut bilgilere göre düzenlenen öğrencilerinin tam listesi aşağıda belirtilmektedir. (Yesipova, (GTMMK arşivi), fon kodu 456, cilt 78).

Aaronova (1904-1905), Abduşeli-Virsaladze (1902-1909), Abolenskaya (1901-1907), Avenarius (1894-1899), Amani (1893-1904), Aramaklisova (1904-1905), Auer (1899-1900), Ahron (1907-1908).

Balson (1900-1902), Bantser (1910-1912), Barer (1912-1914), Barkanov (1894-?), Barkanova (1894-1896), Baroden (1893-1894), Batezatul (1894-1897), Bezmenova (1901-1902), Belskaya (1903-1906), Benda (1911-1912), Benditskiy (1911-1912), Bergen (1905-1906), Berlin-Ştrimer (1907-1914), Berman (1911-1914), Berman O. (1912-1914), Berhgoits (1894-1897), Birkman (1913-?), Bihter (1902-1905), Blagovesçenskaya (1903-1905), Blagovidski (1903-1906), Blum (1893-1894), Boguşeviç (1906-1907), Boos (1904-?), Borovski (1907-1912), Brank (1913-1914), Breykina (1894-1895), Brjezinskaya (1894-1895), Bromberg (1907-1908), Brunelli (1900-1902), Bubnova (1906-1909), Budkoviç (1912-1913), Burşteyn (1911-1914), Buslov (1893-1894), Butkeviç (?), Buhartseva (1901-1902), Bıkovskaya (1895-1896).

Davidova (1900-1904), Danişevskaya (1901-1911), Darskiy (?), Daugul (1900-1904), Daşevskaya (1901-1903), Dzerve (1896-1909), Dobrotvorskaya (1903-1906), Dombrovski (1898-1900), Drozdov (1899-1905), Druen (1902-?), Dubosarskaya (1901-1905), Dubyanski (1911-1913), Dyakanova (1893-1894), Dyulivye (1894-1898).

Egizarov (?-1903), Eysler (1901-1903), Ekk (1894-1898), Eljaç (1895-?), Eltsin (1896-?), Edmin (1895-1897), Epşteyn (1906-1907).

Feytelson (1901-1902), Feldblum (1907-1908), Foynitskaya (1898-1900), Freynfeld (1903-1912), Fridrih (1902-1908), Fdomet (1894-1895), Furer (1903-1906).

Galperin (1901-1902), Ganzen (1911-1913), Gartman (1900-1902), Gauvald (1901-1902), Geyman (1912-1914), Gellever (1902-?), Gellersberg (1911-1913), German (1912-1913), Ginken (1894-1895), Gloken (?), Golovina (1894-1896), Goloviç

(?), Golubeva (1900-1901), Golvini (1895-1896), Goltsman (1912-1913), Gordon (1912-1913), Gosse (1906-1907), Gofman (1905-1911), Gofman E. (?-1914), Guroviç (1902-1909).

Harlamova (1900-1905), Hvolson (1902-?), Heyfits (1908-1909), Hitrovo (?), Hmelnitskaya (?-1904).

İdelson (1907-1908), İzaçek (1906-1907), İllutoviç (1902-1907), İlyin (1895-1903), İlyina (1895-1901), İsayeva (?), İsakoviç (1903-1906).

Jiro (1896-1897).

Kalantarova (1895-1902), Kapnist (?), Karpova (1895-?), Kasyanova (1907-1908), Kaçkaçan (1907-1908), Kjeçkovskaya (1901-1908), Klugenu (1899-1906), Kobilyanskiy (1902-1904), Kogan (1901-1904), Kondakova (1893-1898), Kornov (1895-1896), Kostyurina (?), Kramnik (1903-?), Krauze (?), Kreypin (1906-1907), Kreytser (1901-1904), Krivtsova (1901-1902), Kritskaya (1906-1907), Krımaşek (1902-?), Kuznetsova (1910-1914), Kukureçkin (1907-?), Kurpits (1901-1902), Kurts (1901-?), Kutaysova (?), Kutevov (1909-1910), Kyuatsel (?).

Lapçinskiy (1904-1906), Livşits (1910-1914), Livşits-Turçina (1894-1898), Lintvareva (1911-1912), Lugovaya (1911-?), Lurye (1911-1912), Lutskiy (1903-1904), Luçkin (1904-1906), Lvova (1905-1909), Lyaleviç (1894-1901).

Mayevskaya (1903-1909), Maksimenko (1893-1907), Malinskaya (1910-?), Malişevskaya (1893-1906), Margolina (1901-1902), Marşak (1906-1907), Matrosova (1900-?), Melder (1894-1895), Meroviç Alfred (1902-1909), Mesteckin (1903-?), Metelnikova (1907-1908), Miliotti (1897-1902), Mindlin (1907-1914), Mirimanova (1910-?), Mişale (?), Moldakova (1896-1897), Muzıkant (1904-1906), Myuller (1904-1905), Myurpyu (?).

Nahova (1901-1902), Natuhin (1910-1911), Natsvalova (1895-1902), Nuger-Berkova (1902-1909).

Obolenskaya (?), Orlov (?).

Pavlovskaya (1894-1895), Pasenko (1898-1901), Plikatus (?), Petrovskiy (1901-1904), Podrayskaya (1903-1909), Poznyakovskaya (1909-1913), Pollyak (1901-1904), Polotskaya-Yemtsova (1897-1901), Pomazanskiy (1904-1905), Pomortseva (1899-1901), Potanitskaya (1902-?), Potehina (1906-1907), Prjevlotskiy (1907-1908), Prokofyev (1909-1914), Pihova (1901-1902), Pışnov (1907-1911), Pyatnitskaya (1903-1904).

Rabinoviç (1908-1909), Rayevskaya (?), Ratner (1907-?), Raşavskaya (?), Rivdel (?), Rozanova (1893-1896), Rozenblat (1903-1905), Romanovskiy (1893-1904), Rukoviç (1895-1896), Rumşıyskiy (1902-?), Rutenberg (1906-1907), Ribatskaya (1900-1902), Rıvkin (1906-1907), Rınina (1905-1906).

Savelova-Sazentoviç (1897-1904), Sadovskaya (1897-1909), Salmanoviç (1912-?), Sveşnikova (1894-1898), Senkoviç (1911-1912), Smirnova (1911-1912), Snyatkova (?), Stahovskaya (1896-1899), Stronçina (1903-?), Syannbrenskaya (1907-1908).

Şalit (1911-1912), Şalviç (?-1903), Şalkeviç (1901-1902), Şapiro (?-1913), Şaroyev (1910-1914), Şvarts (1901-1902), Şveyger (?-1904), Şepeleva (1903-1904), Şıdlovskaya (1906-1907), Şliderman (1897-1903), Şlokker (1903-?), Şmayevskiy(Mayevskiy) (1905-1912), Şnee (1906-1909), Ştemberg (1910-?), Ştenerman (1911-1912), Şubert(Şuberts) (1905-1911).

Şçelkina (?), Şçerbova (1898-1899).

Talvig (1899-1900), Tarnovskiy (?-1907), Terpelevskaya (1905-1910), Tiden (1900-1902), Timoşenko (1906-1907), Tiheeva (1893-1897), Tihonova (1893-1906), Tits (1908-1910), Trinidatskaya (1906-1911), Troyanovskaya (?), Trubetskaya (?), Tulçinskaya (1903-1908), Turçinskiy (1902-?).

Tsvetkova (1902-?), Tsvilinov (1893-1904), Tseytlin (1910-?), Tselibeev (1902-1903), Tsitoviç (?).

Valedinskaya (1895-1896), Veyl (1899-1903), Veland (1899-?), Veler (1906-1912), Velpert (1912-?), Vengerova (?-1912), Vendel (1899-1900), Vergopulo (?), Vert (1893-1894), Vilbuşeviç (1897-1899), Vinkler (1893-1894), Vinogradov (1907-1913), Vinterberg (1894-1895), Vitenburg (1893-1894), Volkova (1901-1909), Vorotintseva (1893-1897), Vişegorodtseva (1905-1906).

Yegiazarov (1902-?), Yeltsin (1895-1897), Yeruhmanov (1902-1907), Yefremova (1893-1894).

Yudina (1912-1914), Yakobson (1901-?), Yançul (?).

Zavalevskaya (?), Zaharov (1908-1912), Zegjda (1898-1901), Zeyliger 81907-1913), Zilberberg (1912-1913), zisserman (1893-1897), Zubov (1898-1902).

BÖLÜM IV . SONUÇLAR VE ÖNERİLER

4.1. Sonuçlar

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 kullanılmış 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 yaşam öyküsü, pedagojik görüşlerinin oluşmasını sağlayan yıllar, bu çalışmada aydınlatılmıştır. A.N.Yesipova'nın eğitim bilimsel görüşlerinin çözümlenme ve sıralanması, periyodik ve periyodik olmayan yayın, 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 özellikleri ve somut piyano öğretilerini içermektedir.

“Yesipova'nın Piyano Okulu” esas itibarıyla, Leshetitski ilkelerinin bir anlatımıdır. Yesipova uzun yıllar kendi uygulamasında edindiği ilkeleri yalnızca kullanmakla kalmamış, Leshetitski ilkelerini geliştirmiş ve kendi öğretmeninin talimatlarında 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 “anatomi-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 Rus piyanist olan Yesipova, 19. ve 20. yüzyılın başlarında öncü batı piyano eğitimlerine nazaran çok daha fazla tercih edilen piyano eğitmeni olarak ortaya çıkmaktadır. Tüm bunlar, Yesipova'nın, kıyaslama yapılamayacak kadar yüksek seviyedeki piyano kültürünün yanında, piyano eğitiminin şimdinde ve geleceğinde söz sahibi temsilcisi olduğuna da şahitlik etmektedir.

4.2. Öneriler

Bu araştırmanın sonuçlarına bakarak, günümüzde Yesipova'nın pedagojik yöntem ve metodunun çoğu ilkelerinin güncelliğini yitirmediği anlaşılmaktadır. Yesipova sadece bir pedagog değil de, aynı zamanda üstün yetenekli bir piyanist olduğundan, bu durum onun pedagojisine ayrı bir değer katmıştır.

Müzik eğitimi çerçevesinde çağdaş piyano eğitimi veren lisans düzeyindeki kurumların, Yesipova'nın pedagoji alanında yaptığı çalışmalarına önem vermesi, piyanist ve müzik eğitmenlerinin yetiştirilmesinde yararlar sağlayacaktır.

Anna Yesipova'nın yöntemi ve ilkeleri doğrultusunda yetiştirilen öğrencilerin müzikal-entelektüel ve profesyonel-kişisel özelliklerinin çok yönlü gelişeceği, özgün fikir üretebilme yetisinin artacağı, müzik kulağının zenginleşeceği umulmaktadır.

Çağdaş piyano eğitiminde, A.N.Yesipova'nın yöntemlerine başvurmak, bireyin ferdi özelliklerini koruyarak, öğrencilerin eğitiminden, yüksek sanat-icra sonuçlarının elde edilmesine yardımcı olacaktır.

Aynı zamanda, özellikle gamlar, akorlar, arpejler, aralıklar, atlamalar, süslemeler, pedal ve tuşe kullanımıyla ilgili teknik konularında Yesipova'nın metodunun piyano eğitiminde olumlu rol oynayacağı tahmin edilmektedir.

İcra edilen esere ses yönünden hâkim olmak, ses kalitesinin ve yorumun üzerinde özenle çalışmak her zaman Yesipova için dikkatin yoğunlaştırılması gereken yer olmuştur. Onun metodunu uygulayan öğrencilerin piyano sesini farklı nüanslarda kullanabilecekleri, özgün yorum yapabilecekleri düşünülmektedir.

Öğrencilerin çaldıkları eserlerin eğitimci tarafından canlı olarak çalınmasının ne kadar faydalı olduğunu Yesipova her zaman vurgulamıştır. Bu yüzden piyano öğretmenlerinin derslerinde piyano çalgısını daha etkin kullanmaları ve canlı örnekler göstermeleri tavsiye edilmektedir.

Yesipova'nın çalgı eğitimi ile ilgili ęretim yöntem ve tekniklerinin öğretilip uygulatıldığı derslere, müzik eğitimcisi ve piyanisti yetiştiren kurumların eğitim programlarında yer verilebilir.

KAYNAKÇA

Albay, B. (2010). *Androloji ve Pedagoji Kavramları*. http://mail.baskent.edu.tr/~20393092/kisisel_site/odev/yetiskin_egitimi.pdf. Erişim tarihi 10.06.2010

Abdusheli-Virsaladze, A.D. (1966). *Traditsii shkoly Yesipovoy. Vıdayusçıyesya pedagogi pianisti*. Leningrad: Muzıka

Barenboym, L.A. (1968). *V fortepiannıh klassah Leningradskoy konservatorii*. Leningradskaya konservatoriya

Baydalınov, S.İ. (2003). *Fortepiannaya shkola Yesipovoy i yeyo znaçeniye v sovremennoy muzıkalnoy pedagogike*. Moskva: Moskovskiy Pedagogičeskiy universitet

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

Bertenson, N. (1960). *A. Yesipova*. Leningrad: Muzgiz

Bichter, M.A. (1959). *Listki iz knigi vospominaniy*. Sovetskaya muzıka, no 9

Faminitsin, A. (1871, 3 Mart). Nordische Presse. s.7

Faminitsin, A. (1868, 6 Kasım). Muzıkalnıy sezon

Golos, (1874, 6 Mart). s.12

Gosudarstvenniy istoričeskiy arhiv Leningradskoy oblasti (GİALO arşivi], fon kodu 361, katalog numarası 345, cilt 200

Gosudarstvenniy istoričeskiy arhiv Leningradskoy oblasti (GİALO arşivi)],fon kodu 408, katalog numurusı 10, cilt 72

Gosudarstvenniy istoričeskiy arhiv Leningradskoy oblasti (GİALO arşivi), fon kodu 361, katalog numarası 371, cilt 27

Gültek, B. (2010). *Piyano Pedagojisinin Temel Özellikleri*. <http://www.piyanoegitimi.com/pedagoji.pdf>. Erişim tarihi 11.06.2010

Günay, E., Uçan, A. (1980). *Çevreden Evrene Keman Eğitimi I*. Ankara: Dağarcık Yayınları

Kaptan, S. (1989). *Araştırma ve Gözlem Teknikleri*. Ankara: Tekışık A.Ş. Veb Ofset Tesisleri

Karatıgın, V.A. (1965). *Pamyati Yepipovoy*. Leningrad: Muzıka

Kogan, G.M. (1948). *Sovetskoye pianistiçeskoye iskusstvo i russkiyi hudojestvenniye tendentsii*. Moskva: Gosudarstvennaya filarmoniya

Kremlev, Y.A. (1938). *Leningradskaya konservatoriya 1862-1937*. Moskva

Kui, S. (1869, 2 Aralık). S.Peterburgskiye vedomosti

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

La Mara. (1910). *Musikalische Studienkorpe*. Leipzig: Breitkopf und Hartel

Maykapar, S.M. (1938). *Godı učeniya*. Leningrad: İskusstvo

Maykapar, S.M. (1988). *Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyah*.

Leningrad: Muzika

Muzikalny listok. (1873, 18 Kasım). s. 21

Muzikalny listok. (1874, 21 Nisan)

Muzikalny listok. (1873, 25 Kasım)

Neue Berliner Musikzeitung. (1881, 20 Ocak). s.142

Nikolayev, L. (1979). Statyi i vospominaniya sovremennikov. Renzin V.İ.(Ed.)

Odesskie novosti. (1885, 17 Nisan)

Ossovskiy, A.V. (1968). *A.N.Yesipova.Muzikalny portret*. Leningrad: Muzika

Özçelik, İ. (2001). *Tarih Araştırmalarında Yöntem ve Teknikler*. Ankara: Ümit

Ofset

Patocka , A. (1908). *Theodor Leschetitsky*. New York

Poznyakovskaya, N.N. (1957). *O nekotorih ispolnitelskih i peragogiçeskih printsipah şkoli A.N.Yesipovoy*. Sverdlovsk: Uralskaya konservatoriya

Rubets, A.İ. (1912, 21 Mayıs). Vospominaniya. Novoye vremya

Rubinstein, A.G. (1983). *Literaturnoe naslediye*. cilt 1, Moskva: Muzika

S. Peterburgskiye vedomosti. (1876, 17 Mart). s.23

S. Peterburgskiye vedomosti. (1896, 26 Ocak). s.15

Savshinskiy, S.İ. (1964). *Rabota pianista nad muzikalnim proizvedeniyem*.

Leningrad: Muzika

Shnnerson, G. (1938, 12 Ekim). *Muzika v Londone 1888-1889 gg*. Sovetskoye iskusstvo

Signale für Müzikalische Welt. (1872). s.133. No9

Signale. (1874). s.517. No33

Signale. (1876). s.101. No7

Signale. (1878). s.662. No42

Skorulskiy, M.A. (1970). *Elementarni osnovi fortepiannoi tehniki v şkoli A.N.Yesipovoy*. Kiyiv: Muzična Ukraina

Shnabel, A. (1967). *Moya jizn i muzika. Ėspolnitelskoye iskusstvo zarubejnih stran*. Vıpusk 3, Moskva

Tchaykovski, P. (1871, 6 Aralık). *Sovremennaya letopis*

Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi*. Ankara: Evrensel Müzikevi

Yesipova, A.N. *Zapisniye knijki*. Gosudarstvenniy tsentralniy muzey muzikalnoy kulturi imeni Glinki (GTMMK arşivi), fon kodu 456, cilt 78

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2006). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin

Zegzhda, S. (1938). *Moi vospominaniya ob A.N.Yesipovoy*. Gosudarstvenniy tsentralniy muzey muzikalnoy kulturi imeni Glinki (GTMMK arşivi), fon kodu 456, cilt14

Zeiliger, A.V. (1962). *Godı uçeniya u A.N.Yesipovoy. Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyah*. Leningrad: Gosmuzizdat

