



YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANATTA YETERLİK TEZİ

**RUS KEMAN EKOLÜ VE LEOPOLD AUER'İN KEMAN
TEKNİĞİNE OLAN YAKLAŞIMLARI**

ASLIHAN KOÇER FEDOREAN

TEZ DANIŞMANI: PROF. ZEHRA SAK BRODY

SANATTA YETERLİK

SUNUM TARİHİ: 22.06.21

BORNOVA / İZMİR
HAZİRAN 2021

ÖZ

RUS KEMAN EKOLÜ VE LEOPOLD AUER'İN KEMAN TEKNİĞİNE OLAN YAKLAŞIMLARI

Koçer Fedorean Aslıhan

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanatta Yeterlik Programı

Tez Danışmanı: Prof. Zehra Sak Brody

Haziran 2021

Klasik batı müziği dünyasına büyük müzisyenler, solistler ve pedagoglar bırakan Rus Keman Ekolü ve Rus Keman Çalma Tekniği, 18. Yüzyıldan itibaren müziğin yönünü değiştirecek bir güç olarak gelişmiştir. Rus Keman Ekolü'nün en önemli temsilcisi ve Rusya'da keman pedagojisiyle neredeyse özdeşleşmiş olan ünlü eğitimci Leopold Auer, Rus Ekolü'ne icracılığında daha çok, bir eğitmen olarak yetiştirdiği virtüöz kemancılar ile damgasını vurmuştur. 20. Yüzyılda yaşamış en önemli Rus kemancıların büyük çoğunluğunu eğitmiş olan Auer'in bir eğitimci olarak en belirgin özelliği, her öğrencisine farklı bir birey olarak yaklaşması ve onların kendine has özelliklerine göre farklı icra stilleri benimsemelerini desteklemek olmuştur.

20. Yüzyıldan itibaren daha çok adından söz ettirmeye başlayacak olan Rus Keman Ekolü'nde daha yenilikçi bir anlayış gelişmiş ve bu yeni anlayış ile yetişmiş kemancılar büyük başarılar elde etmiştir. Rus Keman Ekolü'nün bu başarısına katkı sağlayan en önemli unsur, keman icrası ve eğitiminin bilimsel esaslara dayandırılarak yeniden geliştirilmesi olmuştur.

Çalışmada, 18. Yüzyıldan itibaren Rus Keman Ekolü'nün tarihsel gelişimi ve en temel keman ekolleri incelenmiş, Leopold Auer'in uyguladığı keman çalma teknikleri açıklanmıştır. Literatür tarama yöntemiyle hazırlanan çalışmanın amacı, yüzyılları etkileyen ve günümüzde de aynı öneme sahip olan Rus Keman Ekolü'nün yaşadığımız yüzyılda keman pedagojisi olarak halen öğretildiğine ve bu ekol ile yetişmiş müzisyenlerin bu ekolü devam ettirmekte olduğuna dikkat çekmek; Leopold Auer'in Rus Keman Ekolündeki önemini ve keman tekniğine olan yaklaşımlarını ortaya koymaktır.

Anahtar Sözcükler: Leopold Auer, Rus keman Ekolü, Keman Ekolleri

ABSTRACT

RUSSIAN VIOLIN SCHOOL AND LEOPOLD AUER'S APPROACH TO VIOLIN TECHNIQUE

Koçer Fedorean Aslıhan

Graduate School Proficiency in Art

Advisor: Prof. Zehra Sak Brody

June 2021

The Russian Violin School and Russian Violin Playing Technique, which left a legacy of great musicians, performers and pedagogues in the world of classical western music, developed in the 18th century as a force to change the direction of music. Leopold Auer, the most important representative of the Russian Violin School and a renowned educator who is almost synonymous with violin pedagogy in Russia, made his mark on the Russian School more with the virtuoso violinists he trained than with his performance. Having trained the vast majority of the most important Russian violinists who lived in the 20th century, Auer's most prominent feature as an educator was to approach each of his students as an individual, supporting them in adopting different performing styles according to their unique characteristics.

From the 20th century onwards, a more innovative understanding developed in the Russian Violin School, which would start to make more of a name for itself, and violinists who were trained with this new understanding achieved great success. The most important element that contributed to this success of the Russian Violin School was the redevelopment of violin performance and education on the basis of scientific principles.

This study examines the historical development of the Russian Violin School and other violin schools from the 18th century onwards and explains the violin playing techniques applied by Leopold Auer. The aim of the study, prepared by the literature scanning method, is to point out that the Russian Violin School, which has influenced centuries and still has the same importance today, is still taught as violin

pedagogy in the century we live in, perpetuated by the musicians who have grown up with it. In sum, it is to demonstrate the importance of Leopold Auer in the Russian Violin School and his approaches to violin technique.

Keywords: Leopold Auer, Russian Violin School, Violin Schools



TEŞEKKÜR

Bu tez alıŐmasının planlanmasında, araŐtırılmasında, yűrűtűlmesinde ve oluŐumunda ilgi ve desteęini esirgemeyen, engin bilgi ve tecrűbelerinden yararlandıęım, yűnlendirme ve bilgilendirmeleriyle çalıŐmamı bilimsel temeller ıŐıęında Őekillendiren sayın hocam Prof. Zehra Sak Brody'ye, tűm sorularıma yanıt verip beni destekleyen sayın Doç. Dr. Derya Karaburun Doęan ve sayın Dr. Őęr. Ŭyesi Betűl Yazar'a, desteęi ve yardımlarıyla sűrekli yanımda olan ailem ve eŐim Daniel Fedorean'a sonsuz teŐekkűrlerimi sunarım.

Aslıhan Koçer Fedorean

İzmir, 2021

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “ RUS KEMAN EKOLÜ VE LEOPOLD AUER’İN KEMAN TEKNİĞİNE OLAN YAKLAŞIMLARI” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Aslıhan Koçer Fedorean



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	vi
YEMİN METNİ	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
RESİMLER LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR	xiii
BÖLÜM 1 GİRİŞ	1
BÖLÜM 2 KEMANIN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	3
2.1. Rönesans Dönem’ de Keman (1450-1600).....	3
2.2. Barok Dönemde Keman (1600-1750).....	4
2.3. Klasik Dönemde Keman (1750-1820)	4
2.4. Romantik Dönemde Keman (1820-1900).....	5
2.5. Çağdaş Dönemde Keman (1910-).....	6
2.5.1. Keman Ekolleri.....	6
2.5.1.1. İtalyan Ekolü	7
2.5.1.2. Fransız Ekolü.....	8
2.5.1.3. Fransız- Belçika Ekolü	12
2.5.1.4. Alman Ekolü.....	15
BÖLÜM 3 RUS KEMAN EKOLÜ.....	21
3.1. 18. Yüzyıldan İtibaren Rusya’da Keman Ekolü’nün Gelişimi	21
3.2. 20. Yüzyılın İlk Yarısı –Stolyarsky ve Auer.....	24
3.2.1. Piotr Stolyarsky (1871- 1944).....	24
3.2.2. Leopold Auer (1845–1930)	25
3.3. Auer’in Yetiştirdiği Ünlü Kemancılar	30

3.3.1. Mischa Elman.....	30
3.3.2. Efrem Zimbalist.....	31
3.3.3. Jasha Heifetz	32
3.3.4. Nathan Milstein	33
3.4. Leopold Auer'in İlkeleri'nin Gelişimi Ve Moskova Keman Okulu.....	35
BÖLÜM 4 20. YÜZYIL RUS KEMAN EKOLÜ	39
4.1. Temel Prensipler.....	39
4.1.1. Keman Çalışmada Reflekslerin Önemi ve “Ön-Duyuş” ile “Ön-Hissediş” Kavramları.....	41
4.1.2. Keman Eğitimi Sürecinde Öğrencilerin Psikolojik Yapılarının İncelenmesi.....	43
4.2. Auer'in Prensipleri Doğrultusunda Keman Tutma Becerisinin Oluşturulması	46
4.3. Sol El Parmaklarının Hareketi ve Tuşa Yerleştirilmesi.....	51
4.4. Sol Eldeki Teknik Hareketler	54
4.4.1. Pozisyon Değiştirme.....	54
4.4.2. Vibrato.....	57
4.5. Sağ El.....	59
4.5.1. Yayın Doğru Pozisyonda Tutulup Kullanılması	59
4.5.2. Yayın Alt Yarısında Ses Üretimi.....	65
4.5.3. Yayın Orta Kısımında Ses Üretimi.....	66
4.5.4. Yayın Üst Kısımında Ses Üretimi	66
4.5.5. Tam Yay Kullanımı ve Düz Yay Çekme	67
4.5.6. Yayın Hızı	70
4.5.7. Yayın Tellere Yaptığı Baskı.....	70
4.5.8. Yayın Temas Noktası	71
SONUÇ	73
KAYNAKÇA.....	76
EK 1 RESİM KAYNAKLARI	80



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1.	Corelli'den İtibaren Öğretmen–Öğrenci İlişkileri	38
Şekil 4.1.	Brahms: Concerto in D major Op. 77 1. Bölüm.....	55
Şekil 4.2.	Aynı Parmak ile Yapılan Pozisyon Geçişi	56
Şekil 4.3.	Birinci Pozisyondan Üçüncü Pozisyona Geçiş.....	56
Şekil 4.4.	Pozisyon Geçişinin Üçüncü Parmak tarafından Yapılması.....	56
Şekil 4.5.	Geciktirilmiş Pozisyon Değiştirme Yöntemi.....	57
Şekil 4.6.	Vibrato Egzersizleri.....	58
Şekil 4.7.	Çeşitli Pozisyonlarda Vibrato Egzersizleri.....	59

RESİMLER LİSTESİ

Resim 4.1.	Auer'in Keman Tutuşunda Sol Dirseğin Arkadan Görünümü	49
Resim 4.2.	Auer'in Keman Tutuşunda Sol Dirseğin Pozisyonu.....	49
Resim 4.3.	Sol El Parmak Yerleşimleri (a).....	53
Resim 4.4.	Sol El Parmak Yerleşimleri (b).....	53
Resim 4.5.	Tel Üzerinde Parmak Ucunun Temas Noktası (a).....	53
Resim 4.6.	Tel Üzerinde Parmak Ucunun Temas Noktası (b).....	54
Resim 4.7.	Auer'in Yay Tutuş Pozisyonu	60
Resim 4.8.	Auer'in Yay Tutuşunda Başparmağın Görünümü	61
Resim 4.9.	Auer'in Yay Tutuşunda Başparmağın Görünümü	61
Resim 4.10.	Yayın Kökünde Tutuş Pozisyonu	63
Resim 4.11.	Yayın Ortasında Tutuş Pozisyonu	63
Resim 4.12.	Yayın Ucunda Tutuş Pozisyonu	64

KISALTMALAR

KISALTMALAR:

TDK Türk Dil Kurumu



BÖLÜM 1

GİRİŞ

Leopold Auer'in keman tekniğine ve pedagojisine olan yaklaşımları ve dolayısıyla keman performansına getirdiği yenikler, içinde bulunduğumuz yüzyıla kadar uzanan öğretiler oluşturmuştur. Bu öğretiler Rus Keman Ekolü'nün temelini atmış ve özellikle 20. Yüzyıldan itibaren bilimsel esaslara dayanan yeni bir anlayış geliştirmiştir. Bu yeni anlayış ile birlikte keman eğitiminde, belirli bir tutuş veya duruş pozisyonlarını öğretmeden önce, fiziksel hareketleri yöneten zihni eğitmenin önemi üzerinde durulmuştur. Keman çalarken, vücudumuzun yapacağı herhangi bir hareketten önce, bu hareketimizin gerçekleşmesini sağlayacak olan zihinsel ve sinirsel aktivitelerin geliştirilmesiyle daha etkili sonuçlar elde edilmiştir. Keman çalışma süresi boyunca zihnin devamlı olarak aktif olması ve bu süreç içinde öğrencinin sahip olması gereken bilinç ve farkındalık, her öğrencinin farklı özellikleri dikkate alınarak yapılan bireysel yaklaşım, başta Auer olmak üzere, Rus Keman Ekolünde yetişen bütün pedagogların önem verdikleri en önemli unsurlar olmuştur.

Çalışmada genel olarak Rus Keman Ekolü incelenmiş, birinci bölümde kısaca kemanın tarihsel gelişimi ve keman ekolleri anlatılmıştır. Çok geniş bir ses aralığına ve ses rengine sahip olan kemanın ortaya çıkışı Rönesans dönemi (1450-1600) olarak düşünülse de müzik tarihinin bütün dönemlerinde kullanılmıştır. Bu çalışmada kemanın tarihsel gelişimi Rönesans, Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş dönem olmak üzere beş dönemde incelenmiştir.

İkinci bölümde, Rus Keman Ekolü ve Leopold Auer'in ilkelerinin gelişimi ile birlikte bu ekole olan katkısından ve yetiştirdiği kemancılarından bahsedilmiştir. Rus Keman Ekolü İtalya, Fransa ve Almanya gibi ülkelerin aksine 19. Yüzyıl'ın sonlarında, hatta 20. Yüzyılın başlarında adından daha çok söz ettirmeye başlamıştır. Bu bölümde öncelikle 18. Yüzyıldan itibaren Rusya'da Keman Ekolü'nün Gelişimi incelenmiş ve Leopold Auer'in ilkelerinin gelişimiyle birlikte bu ekole olan katkıları anlatılmıştır. Macaristan'da dünyaya gelen Leopold Auer, St. Petersburg

Konservatuvarı'nda üç yıllık bir anlaşma imzalamasına karşın 49 yıl boyunca bu kurumdaki görevini sürdürmüştür. Burada, keman eğitimiyle ilgili bir sistem kurarak ilk ciddi temelleri atan Auer, Nathan Milstein, Mischa Elman, Efrem Zimbalist, Jascha Heifetz ve daha birçok virtüözün ve performans alanında kariyer sahibi olmuş isimlerin öğretmeni olmuştur.

Üçüncü bölümde, 20. Yüzyıl Rus Keman Ekolü'ndeki temel prensipler açıklanmış, Auer'in prensipleri doğrultusunda keman tutuşu, sağ ve sol tekniği incelenmiş ve örneklerle gösterilmiştir.

Prensipleri bilimsel bir temel üzerine kurulmuş olan Rus Keman Ekolü, Pavlov'un "Yüksek Sinirsel Aktivite" ile ilgili çalışmaları ışığında gelişmiştir. Bu doğrultuda, "*psiko-fizyolojik yaklaşım*", keman çalışmada reflekslerin önemi ve "*Ön-Duyuş*" ile "*Ön-Hissediş*" kavramları incelenmiştir. 20. Yüzyılda büyük başarılar imza atan Rus Keman Ekolü'nün bu başarısına katkı sağlayan en önemli unsur, keman icrası ve eğitiminin bilimsel esaslara dayandırılarak yeniden geliştirilmesi olmuştur.

Bu çalışma, bahsedilen prensipler doğrultusunda, Rus Keman Ekolü ve bu ekolün en büyük öncüsü Leopold Auer'in günümüze kadar dayanan etkilerine dikkat çekmek ve şimdiki keman çalma tekniklerinin anlaşılmasında yol gösterici bir kaynak olması amacıyla hazırlanmıştır.

BÖLÜM 2

KEMANIN TARİHSEL GELİŞİMİ

Çok geniş bir ses aralığına ve ses rengine sahip olan kemanın tarihçesine baktığımızda bir çok kaynakta 15. /16. Yüzyılda İtalya’da ortaya çıktığı belirtilmiştir (Şekerkarar, 1996). Eski çağlarda kemengeh, rebap, cruth, kopuz, vielle a’archet, lyra, fiedel gibi kemanın atası olarak kabul edilen çalgıların gelişiminin sonucunda ilk formunu oluşturmuştur (Ergün, 2006).

Kemanın ortaya çıkışı Rönasans dönemi (1450-1600) olarak düşünülse de müzik tarihinin bütün dönemlerinde kullanılmış, bu dönemlerde teknik, yapısal ve edebiyatı açısından gelişimini sürdürmüştür (Yağışar ve Aydın, 2013). Bu dönemler Rönesans, Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş dönem olmak üzere beş dönemden oluşmaktadır.

2.1. Rönesans Dönem’ de Keman (1450-1600)

Özellikle çalgı müziğinin geliştiği Rönesans döneminde yeni çalgılar icat edilmiş, çalgıların yapılarında önemli değişiklikler olmuştur. Hayatın her alanında önem kazanarak daha çok kullanılmaya başlanmış ve çalgı tınları zenginleşmiştir. Bu gelişmeler sonucunda, Rönesans Dönemi’nde İtalya’da Violler ve Kemanlar olmak üzere iki yeni müzik enstrümanı ortaya çıkmıştır. Viollerin ortaya çıkıp gelişmesi sonucunda ilereyen yüzyıllarda keman ailesi türemistir. “*Viol, Avrupa da 15. Yüzyılın ortalarından 18. Yüzyılın ortalarına kadar kullanılmış olan yaylı çalgıları kapsayan genel addır*” (İlyasoğlu, 1999).

Kemanın doğuş dönemi olarak düşünülen Rönesans dönemi daha çok kemanın yapısal gelişimiyle geçen bir dönem olmuş, pek çok başarılı çalgı yapımcısı yetişmiştir. Bunların içinden Kaspar Tieffenbrucker (1514-1570) çoğu müzik tarihçesine göre kemana son şeklini veren kişi olmuştur. Gasparo da Salo, öğrencisi Giovanni Paola Maggini (1580-1632) ve Andre Amati (1505-1577) bu dönemdeki en önemli çalgı yapımcıları ve eğitimcilerin başında gelmektedir. Bu dönemde keman müziği, vokal müziğin kemana uyarlanmasıyla ortaya çıkmış, çoksesli koro

parçalarının kemanlarla çalınmasıyla keman koroları oluşmuştur. Ayrıca bu dönem violinden kemana geçiş dönemi olduğu için daha çok viol metotları mevcut olup, kemandaki teknik gelişmeler ve öğretim metotlarının gelişmesi sonraki dönemlerde hız kazanmıştır (Yağışan ve Aydın, 2013).

2.2. Barok Dönemde Keman (1600-1750)

Müziğin kiliselerden çıkıp orkestra ve solo çalgı performanslarının sergilendiği Barok dönemde, viol ailesi yerini tamamen kemana bırakmış ve bununla birlikte keman teknik ve yapısal açıdan gelişerek dönemin en önemli solo çalgısı haline gelmiştir. Gösterişin ön planda olduğu bu dönemde müzikte yeni formlar ve bu formda eserler ortaya çıkmıştır. Kemanın yaygın kullanımı ve solo eserlerle birlikte eğitimcilerin artmasıyla çalgıda ustalık (virtuosite) kavramı ortaya çıkmıştır. Müzikal yoğunluğun fazla olduğu bu dönemde, keman çok etkili ve güçlü anlatım olanaklarına kavuşmuştur. Bu dönemde süit, konçerto, sonat gibi formlar ortaya çıkmış, keman müziğinde modal sistemden tonal sisteme geçilmiştir. Seste sadelik, az yay kullanımı, az vurgu, normal hızda bir vibrato, havalandırma ve duraklama dediğimiz ‘portato’ tekniği ve entonasyonda temizlik ve netlik gibi unsurlar dönemin keman çalma tekniklerini oluşturmuştur (Erdem, 1998).

Bu dönemin en önemli eğitimci ve yorumcuları şunlardır; Antonio Vivaldi (1678-1741), Michel Pignolet de Monteclair (1667-1737), Michel Corette (1707-1795), Francesco Geminiani (1687-1762), Leopold Mozart (1719-1787), Guiseppe Tartini (1692-1770), George Philippe Telemann (1681-1767). Ayrıca Nicolo Amati (1596-1684), Antonio Stradivarius (1644-1737) ve Andrea Guarneri (1626-1698) barok dönemdeki en önemli çalgı yapımcılarıdır. B. Marini (1600-1655), A. Corelli (1653-1713), G. Torelli (1660-1708), T. Albinoni (1671-1750), A. Vivaldi (1678-1743), G.P. Telemann (1681-1767), J.S. Bach (1685-1750), G.F. Haendel (1685-1759), A. Veracini (1690-1768), G. Tartini (1692-1770), J.M. Leclair (1697-1764) dönemin önemli keman müziği bestecileridir (Yağışan ve Aydın, 2013).

2.3. Klasik Dönemde Keman (1750-1820)

Klasik dönemin tarzı barok dönemdeki süslü, uzun cümleli kontrapuntal yazının aksine daha sade, net ve parlak bir sanat olarak var olmuştur (Erdem, 1998). Bu dönemde yayın şekli değişmiş, Barok dönemdeki dış bükey görünümlü yay şekli

Klasik dönemde, günümüzdeki iç bükey şeklini almıştır. Bu sayede yay teknikleri gelişerek Barok dönemde kullanılan *detache*, *legato*, *martele*, *staccato* gibi tekniklere ek olarak *spiccato* ve *sotiye* gibi yay teknikleri de kullanılmaya başlanmıştır (Yağışan ve Aydın, 2013).

Bu dönemdeki bir başka büyük yenilikte, kemana ünlü besteci ve yorumcu Louis Spohr (1784-1859) tarafından çeneliğin eklenmesidir. Bu sayede kemanın sesi değişmiş ve kavraması daha rahat olduğu için sol el tekniği daha özgür bir hale gelmiştir. Ayrıca sol el tekniğindeki rahatlıktan ötürü vibrato gelişmiş ve bu da müziğin ifadesine katkı sağlamıştır. Repertuvar teknik açıdan zorlaşmış, çalgıların orkestralarda kullanımını virtüözitenin artmasına sebep olmuştur (Kapçak, 2008).

Giovanni Battista Viotti (1755-1824), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Pierre Rode (1774-1830), Pierre Baillot (1771-1842), Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Jacques-Fereol Mazas (1782-1849) ve Federigo Fiorillo (1755-1853) Klasik dönemdeki en önemli eğitimci ve yorumculardır. Ayrıca Klasik dönemden Romantik döneme geçiş bestecilerinden olan Ludwig van Beethoven (1770-1827) ve Louis Spohr (1784-1859), bu dönemdeki çok önemli bestecilerdir (Yağışan ve Aydın, 2013).

2.4. Romantik Dönemde Keman (1820-1900)

Romantik dönemde keman, yapısal olarak bir değişiklik göstermemiş, fakat teknik ve ifade açısından birçok değişim ve gelişim göstermiştir. Bu dönemde nüans hareketlerindeki ani değişimler ve uzun soluklu ezgilerle anlatım yoğunlaşmıştır. Dar kalıplardan çıkılmış, daha özgür bir ifade biçimi benimsenmiş ve bununla birlikte daha ileri seviyede bir virtüözlüğe ulaşılmıştır. Çalma teknikleri çeşitlenmiş, sol el *pizzicatosu*, rikoşe, yapay ve çift filajole, çift parmak tril, üçlü/altılı/sekizli/onlu çift sesli çalma ve kemanı farklı akortlama gibi teknikler ortaya çıkmıştır. Bu gelişmelerde Paganini (1782-1840)'nin büyük etkisi olmuştur. Ayrıca bu dönemde Sonat, konçerto ve oda müziği türlerine ek olarak romans türü de ön plana çıkmıştır (Uçan, 2005).

Dönemin ünlü kemancıları akorları çalarken kendi stillerinde sesleri istedikleri sırayla tutarak ve bazen en pes sesleri vuruştan önce çalarak daha serbest bir tarz benimsemişlerdir. Ayrıca bu dönemde eserler çalınırken pozisyonlar arasında aynı parmağı kullanarak ve parmak kaydırarak geçişler çok sık kullanılmıştır. Buna örnek

olarak Brahms, Beethoven ve Mendelssohn gibi bestecilerin konçertolarında, parmak numarası ifadeye anlam kazandırmak için aynı parmakla geçiş yapılmak üzere yazılmıştır (Ketenci, 2005).

Bu dönemdeki en önemli eğitimci ve yorumcular şunlardır: Nicolo Paganini (1782-1840), Charles Auguste de Bériot (1802-1870), Ferdinand David (1810- 1873), Jean Baptiste Charles Dancla (1817-1907), Henryk Wieniawski (1835-1880), Leopold Auer (1845-1930), Henry Schradieck (1846-1918), Jan Hanus Sitt (1850-1922), Pablo de Sarasate (1844-1908) (Yağışan ve Aydın, 2013).

2.5. Çağdaş Dönemde Keman (1910-)

Çağdaş dönem atonal müziğin tonal müziğin önüne geçtiği, müzikte uyumsuz seslerin bir arada kullanıldığı yenilikçi ve özgür biçimlerin yaratıldığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde ritm müziksel anlatımda en önemli öge haline gelmiş ve ritme bağımsızlık kazandırılmıştır. “*Çağdaş dönem keman eserlerinde, tını temadan üstün tutulmuş böylelikle tema’sız müziğe yaklaşılmıştır*” (Uçan, 2005).

Bu dönemdeki keman eserleri teknik açıdan zorlayıcı pasajlar ve çift seslerin yoğun olarak kullanılmasından dolayı zor ve genellikle virtüözite seviyesinde olmuştur. Ivan Galamian (1903-1981) ve Carl Flesch (1873-1944) Çağdaş dönemin en önemli eğitimci ve yorumcularıdır. Ivan Galamian’ın “Principles of Violin Playing and Teaching” adlı eseri keman edebiyatının en önemli temel kaynaklarından biridir ve günümüzde de kullanılmaktadır. Ayrıca C. Debussy (1862-1982), L. Janacek (1854-1928), M. Ravel (1875-1928), A. Schönberg (1874-1951), C. Ives (1874-1954), B. Bartok (1881-1945), I. Stravinsky (1882-1971), A. Berg (1885-1935), S. Prokofiev (1891-1953), P. Hindemith (1895-1963) çağdaş dönemin en önemli bestecileridir.

2.5.1. Keman Ekolleri

Bu başlık adı altında bahsedilecek olan ekollerden önce, “ekol” sözcüğünü tanımlamak yerinde olacaktır. “*Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım, okul*” (Türk Dil Kurumu [TDK], 2020). Keman ekolleri; sağ ve sol eldeki bütünlüğün çalışma prensipleri doğrultusunda doğru tekniğin öğretilmesi ve geliştirilmesindeki yöntemler, müzikal yorum ve sanatsal ifade gücü gibi, kemancılıkla ilgili bütün değinilmesi gereken konuları inceler (Öztürk, 2012).

Rodrigues, bir keman ekolünün, keman çalma teknikleri ve müzik yapmayla ilgili bir felsefenin birleşimi olduğunu savunarak, iyi bir ekolün sırrını ise tutarlılık olarak tanımlar (Rodrigues, 2009). Farklı ülkelerdeki araştırmalar ve arayışlar farklı ekollerin ortaya çıkmasına neden olur. Günümüzde ise bu ekoller arasında artık çok keskin çizgiler kalmamış olmasına rağmen 20. Yüzyılın ortalarına kadar farklılıklar gösteren beş keman ekolünden bahsedilebilir (Öztürk, 2012).

2.5.1.1. İtalyan Ekolü

18. yüzyıl başlarında müzik alanında diğer ülkelere göre daha gelişmiş durumda olan İtalya'da çok önemli sanatçılar yetişmiş ve bu sanatçılar hemen hemen tüm Avrupa'ya yayılmıştır. İtalya bu dönemde Arcangelo Corelli (1653- 1713), Giuseppe Torelli (1658- 1709), Antonio Vivaldi (c. 1675- 1741), Giovanni Battista Somis (1676- 1763), Francesco Geminiani (1680- 1762), Francesco Maria Veracini (1690- 1750), Pietro Locatelli (1693- 1764) ve Giuseppe Tartini (1692- 1770) gibi besteciler tarafından temsil edilmiştir. Bu dönemde sonat ve konçerto formu gelişmiş, ayrıca dramatik efektlerin ve cantabile melodilerin kullanıldığı icra ve kompozisyon stilleri müziğin diğer ülkelerdeki gidişatını olumlu yönde etkilemiştir (Stowell, 2000).

İtalyan ekolü büyük ölçüde usta çırak ilişkisine dayanmaktadır; ancak pedagojik metinler, ulusal bir ekol meydana getirmek adına büyük rol oynamıştır. Bu metinler kayıt teknolojilerinin ortaya çıkmasından önce keman çalma stilleriyle ilgili kavrama sağlayan en önemli kaynaklardır (Öztürk, 2012).

Keman çalma okulunun ve keman için yazılan eserlerin ilk olarak oluştuğu İtalya, diğer ülkelerdeki keman okullarının da oluşum sürecinde önemli bir yer tutmuştur. Giuseppe Torelli kemanın ilk kez kullanıldığı concerto grossolar yazmış ve İtalyan besteci Claudio Monteverdi 1607 yılında seslendirilen operası L'Orfeo da kemana da yer vermiştir. Bestelediği eserlerde pizzicato ve tremolo efektleri kullanan Monteverdi ayrıca piano ve fortepiano terimlerini de partilere ekleyerek ifadelerde çeşitlilik elde etmiştir (Ulucan Weinstein, 2011).

Francesco Geminiani İtalyan keman çalma stiline en önemli temsilcilerinden biridir. 1752 yılında yayımlanan "The Art of Playing on the Violin" metodunda yay tutuşu ile ilgili olarak, elin yayın topuk kısmından biraz yukarıda tutulması gerektiğini belirtmiştir. Günümüzde ise yay tutuşu, topuk kısmının üzerine oturtulan sağ el ile gerçekleştirilmektedir. Ayrıca bitişik ve yakın titretme olarak tanımladığı

vibratoyu kısa ve uzun notalarda sürekli olarak kullanılmasını önermektedir. Geminiani'nin vibrato kullanımının üzerinde durmasına karşın, 18. Yüzyıl'da vibrato orkestralarda tercih edilmemekte, genellikle yüksek bir teknik seviyeye sahip icracılar tarafından kullanılmaktadır (Ulucan Weinstein, 2011).

Geminiani'nin kitabında; tempolu parçaların çalınması sırasında bilek ve dirsek kullanımı, tam yay kullanımında omuzdan destek almak ve yay kullanımında çoğunlukla yayın tamamını kullanmak gibi öneriler yer almaktadır (Schwarz, 1984).

Bu dönemde en dikkat çeken kemancılar arasında yer alan Nicolo Paganini (1782-1840), kendi gösterişli tarzı ve virtüözitesiyle yeni bir akım başlatmıştır. Keman için bestelediği 24 Kapris teknik olarak oldukça zor içerikli parçalar olarak kendinden sonraki dönemlerde ve günümüzde sıklıkla kullanılmaktadır. Ayrıca kaprisleri gibi teknik zorluk içeren keman konçertolarının orkestra partilerinde, İtalyan opera etkisi görülmektedir. Eserleri ve icra stili ile döneminde ve sonrasında birçok kemancı ve besteciyi etkileyen Paganini, sanat hayatı boyunca kendi eserlerini seslendirerek meslektaşlarından farklı bir yere sahip olmuştur. Ernst, Beriot, Vieuxtemps, Ole Bull, Lipinski, ve bilinen tek öğrencisi Camillo Sivori, Schumann ve Liszt Paganini'nin etkisinde kalan sanatçılar arasında bulunmaktadır. Kemanın anavatanı olarak görülen İtalya'da, Paganini'nin ölümünden sonra Barok döneme ve diğer ülkelere kıyasla daha az sayıda parlak kemancı yetiştiği görülmektedir (Ulucan Weinstein, 2011).

Pek çok müzisyen ve eleştirmene göre Paganini, bir gelişimin vardığı son noktadan ziyade diğer unsurlardan bağımsız bir şekilde değerlendirilmesi gereken bir fenomen olarak değerlendirilmiştir (Öztürk, 2012).

2.5.1.2. Fransız Ekolü

Fransız Keman Ekolü'nün oluşumuna İtalya'da eğitim almış Fransız kemancı ve bestecilerin büyük katkısı olmuştur. Jean Marie Leclair (1687-1764), Louis-Gabriel Guillemain (1705-1770), Pierre Guignon (1702-1774) ve Jean – Joseph Cassanea de Mondonville (1711-1772) gibi sanatçılar sayesinde keman tekniği ilerlemiştir (Rodrigues, 2009). Bu ekolün esas kurucusu sayılabilecek kişi ise İtalyan ekolünün son büyük temsilcisi olan G.B. Viotti'dir (1755-1824). 19. Yüzyılın başlarında Viotti'nin öncülüğünde gelişen Fransız Ekolü kemancılık dünyasında önder bir ekol olarak yer almıştır. İtalyan ekolünde yetişmiş olan Viotti, Pugnani ile çalışmış ve çalış stiline bu ekole özgü geleneksel sadeliği muhafaza etmiştir. Fransız ekolü,

keman icrasının gelişimine ve modernizasyonuna çok büyük bir etkisi olan Viotti ve onun çalış tarzını benimseyen Kreutzer, Rode ve Baillot ile gelişerek, Paris'ten bütün Avrupa'ya ve Rusya'ya yayılmıştır. İtalyan ekolü ve kurucusu olduğu Fransız ekolü arasında bir köprü oluşturan Viotti aynı zamanda, yeni ve farklı yay teknikleri ile çalmaya imkân veren yeni tasarlanmış “*Tourte yayı*” nı ilk kullanan kemancılardan biridir “*Modern yayın mucidi*” olarak görülen François Xavier Tourte, 1780’lerde yaptığı “modern yay” ı, Viotti’nin de önerileriyle geliştirerek, 1785’te bugünkü kullandığımız standartlara getirmiştir. Yeni esneklik özelliklerine sahip olan bu yay, hafiflik ve sıkılık alternatifleri ile yay çubuğunun kavis yönü içbükey yerine dışbükey olarak tamamen değişmiştir. Yay’a eklenen vida mekanizması sayesinde kılların gerginliği ayarlanabilmiş, yayın denge noktası ile birlikte uzunluk ve ağırlık belli bir standarta oturtulmuştur. Yapılan bu değişiklikler sayesinde daha güçlü bir ton elde edilmiş, bağlı yay geçişleriyle birlikte yayın kökünde ve ucunda daha kuvvetli aksanlar yapılabilmektedir. Ayrıca farklı ifade biçimleriyle birlikte, daha önce çok kullanılmayan martelé, fouetté, ricochet gibi yay teknikleri kullanılmaya başlanmıştır (Zorlu, 2015).

Viotti’nin keman konçertoları form olarak klasik dönemden çok romantik dönemin bir habercisi niteliğinde olup, bu konçertolarında uzun soluklu orkestra tuttuları yer almaktadır. Viotti keman çalgısını, İtalyan ekolününün geleneği çerçevesinde Fransız opera stili ve Almanların orkestrasyon ilkeleri ile harmanlayarak şarkısal bir üslup içerisinde kullanmıştır. Ayrıca minör tonlarda konçertolar besteleyen Viotti, keman konçertolarının bazılarında bölümler arasında diğer bir bölüme geçiş niteliğinde geçitler ve kısa bölümler kullanmıştır. Yirmi dokuz keman konçertosu bulunan Viotti’nin bu konçertoları her yıl Paris Konservatuvarı’nda yapılan yarışma programında 1853 yılına kadar yer almıştır. Bunun yanı sıra sonatlar, triolar, senfonik konçertantalar, iki keman için elli bir tane duo olmak üzere yaklaşık yüz altmış eseri bulunmaktadır (Ulucan Weinstein, 2011).

Viotti’nin yetiştirdiği öğrencileri arasında yer alan Rode, Kreutzer ve Baillot birçok kemancı gibi Viotti’nin stilinden etkilenmiş ve onun öğretilerini benimsemişlerdir. Bu üç büyük kemancı 1795’te kurulan Paris Konservatuvarı’nda keman profesörü olarak çalışmıştır. Keman eğitimine katkı sağlamak ve kemanın teknik zorluklarının üstesinden gelmek için 1802 yılında “*Methode de violon*” adlı keman metodunu tamamlamışlar ve 1803 yılından itibaren Paris Konservatuvarı’nın resmi metodu

olarak uzun yıllar kullanılmıştır. 1835 yılında Baillot, Rode ve Kreutzer ile birlikte yazdıkları bu metodu daha çok geliştirerek “L’Art de Violon” adı altında yayınlamıştır (Zorlu, 2015).

David Boyden’in, “Belki de 19. Yüzyılda keman için yazılmış en etkili bilimsel çalışma” olarak değerlendirdiği L’Art du Violon’da, Methode de violon’da yazılmış olan temel prensipler korunarak daha önceki çalışmalarda üzerinde durulmamış konular eklenerek geliştirilmiştir. İçeriğinde sağ ve sol için detaylı bir teknik çalışması bulunan bu eser, modern keman ve yay için yazılmış bilimsel bir araştırma niteliğindeki ilk sistemli eğitim metodu olmuştur (Baillot, 2000).

Viotti’nin en donanımlı öğrencilerinden biri olan Pierre Rode (1774-1830), kariyerini başarılı bir solist olarak sürdürmüş ve Paris Konservatuarı’nda yirmi bir yaşında profesör olarak çalışmaya başlamıştır. Ayrıca Viotti’nin stilini, 1804-1808 yıllarında St. Petersburg’ta Çar’ın Solo Kemancısı olarak çalıştığı dönemde Rusya’ya taşıyan kişilerden biri olmuştur. Keman için 24 Caprices ve üç adet keman konçertosu besteleyen Rode, konçertolarında Viotti’nin İtalyan stilini gösterişli ve parlak bir Fransız stiliyle harmanlamıştır (Schwarz, 1983).

Viotti’nin izinden ilerleyen öğrencilerinden biri olan Rodolphe Kreutzer’in (1766-1831) 19 keman konçertosu, temel ve ileri seviyede teknik çalışmaların yer aldığı solo keman için yazdığı 40 Etüd çalışması bulunmaktadır. Joachim, Flesch ve Wieniawski gibi başarılı kemancılar tarafından tercih edilen bu etütler hem öğrenci hem de profesyonel kemancılara hitap etmektedir.

Pierre Baillot (1771-1842), kendi eserlerini çalmayı tercih eden meslektaşlarının aksine, kendi çalışmalarına ek olarak Spohr, Mendelssohn, Beethoven, Cherubini, Reiche gibi bestecilerin eserleri ile Mozart ve Haydn’ın kuartetlerini çalmayı tercih etmesinden dolayı dönemindeki yeni icracı modeli yansıtmaktadır. 1835 yılında yayınlanan “L’ Art du Violon” metodunda Fransız keman çalma stilini yansıtarak önemli teknik detaylara değinmiştir. Ayrıca döneminin keman yapısıyla birlikte yeni tasarlanan Tourt yayının gerekliliklerini kapsayan bir çalışma olmasından ötürü keman edebiyatı tarihinde önemli bir yere sahiptir. Metodunda Tourt yayının sağ el tutuşuna kazandırdığı özellikleri ve değişimleri açıklamış, ayrıca keman tutuşunu şu şekilde anlatmıştır; “Baillot’a göre duruş sırasında göğüs açık ve karşıya bakacak şekilde olmalı ve omuzlar önde değil, geride durmalıdır. Bunun dışında duruş ile

ilgili olarak Spohr ile aynı açıklamaları yapan Baillot; kemanın köprücük kemiği üzerine konumlandırılarak, mi telinin en aşağıda ve sol telinin en yukarda olacağı sağa doğru 45 derece döndürülmesi gerektiğini belirtmektedir. Çenenin kuyruğa değmeden sol tarafa konumlandırıldığı sırada öne ve yanlara çevirmeden ve enstrumani sıkıştırmadan tutuşun gerçekleştirilmesi gerektiğini ifade ederek, sol kolun kemanın alt gövde yarısına getirilerek sol omuzun kemani destekleyen doğal pozisyonu ile sabit bir tutuş elde edildiğini savunmaktadır. Omuzun doğal olmayan bir şekilde çevrilerek çalgının açısının verilmesinin göğüs pozisyonunu etkileyeceğini ve kemanın horizontal olarak tutulduğu sırada sap kısmı ile sol omuzun aynı çizgide olması gerektiğini savunmaktadır” (Ulucan Weinstein, 2011).

Baillot, “L’ Art du violon” metodunda Fransız yay tutuşu olarak değerlendirebileceğimiz sağ el tutuşunu şu şekilde açıklamıştır; *“Sağ el parmakları doğal kıvrımları korunarak ve fazladan kıvrılmadan çita üzerine konumlandırılmalıdır. Serçe parmak çitanın iç kısmına değmektedir Baş parmak topuk kısmında kıvrılmadan orta ve yüzük parmağının altında olmalı, etli ucu çitaya temas etmeli ancak oyuk kısmına girmemelidir. İşaret parmağının ikinci boğum içi çitaya temas etmeli ancak diğer parmalardan uzak olmalıdır. Ses yoğunluğu köprüye yakın ve uzak olarak tutularak sürülen yay ile gerçekleştirilmektedir.”* Ayrıca Baillot, bir kemancının tam anlamıyla bir sanatçı olabilmek için sadece çalgısında usta bir icracı olmakla yetinmemesi gerektiğini, kendini geliştirmiş bir kişilikle gerçek bir sanatçı olduğuna değinmektedir (Ulucan Weinstein, 2011).

Viotti’nin öncüsü olduğu ve Paris Konservatuarı’nda Rode, Baillot ve Kreutzer ile geliştirilen Fransız keman ekolünün en belirgin özelliği, zarif bir yay tekniği ve inceliğin yanında parlak bir sol el tekniğidir (Rodrigues, 2009).

Paris Konservatuarı, önemli keman profesörlerinin uzun süre çalıştığı prestijli bir kurum olmuştur. Bu isimler arasında Pablo de Sarasate, İvan Galamian, Massart, Sauzay, Dancla ve Boris Schwarz tarafından eski Fransız Okulu’nun son temsilcisi olarak görülen Lucien Capet yer almaktadır. “La technique superieure de l’ archet” adlı bir çalışması bulunan Capet, bu çalışmasında kemancılar için önemli bilgiler paylaşmıştır; “Bir öğrencinin kendini geliştirebilmek için, kendine özgü yay kullanımı ile ilgili bilgi sahibi olması ve önem vermesi gerektiğinin altını çizen Capet; sağ elin müzikal ve artistik öğeleri sunmak görevini üstlenirken, sol elin daha steril olması gerektiğini belirtmiştir. Buna göre sol el bedeni, sağ el ruhu temsil

etmektedir”. Ayrıca yayı bölümlere ayırarak kullanılması gerektiğini söyleyen Capet, yayı ikiye, üçe, dörde ve sekize bölerek tüm yay tekniklerinin yayın bütün bölümlerinde ustaca yapılabilmemesinin önemini vurgulamaktadır (Ulucan Weinstein, 2011). Capet’in öğrencilerinden biri olan İvan Galamian “Principles of Violin Playing and Teaching” adlı kitabında Capet’in farklı yay çalışmalarından bazılarını yer vermiştir (Schwarz, 1983).

Fransız Keman Okulu ve Avrupa’nın önemli müzik merkezlerinden biri olan Paris, Birinci Dünya savaşından sonra etkisini yavaş yavaş kaybetmiş, yerini daha çok Philadelphia, New York ve Moskova’ya bırakmıştır. Fransız’lara özgü zarif ve nazik bir üsluba sahip olan Zino Francescatti, güçlü tonu ve dikkat çekici icrası ile döneminin en başarılı kadın kemancıları arasında yer alan Gienette Neveu, Fransız Keman Okulu’nun yetiştirdiği en önemli kemancılar arasında yer almaktadır. Ayrıca Paris Konservatuvarı’nda çalışan Gabriel Buillon, devlet sanatçılarımız Tunç Ünver, İsmail Aşan ve Suna Kan’ın keman öğretmeni olmuş, Türkiye’nin önemli keman eğitmenlerinden biri olan Nuri İyicil, Paris Konservatuvarı’nda Prof. Pierre Pasquer’in oda müziği, Jean Fournier’in keman öğrencisi olmuştur (Ulucan Weinstein, 2011).

2.5.1.3. Fransız- Belçika Ekolü

Belçika’nın keman alanında adının duyulmaya başlaması Viotti’nin en önemli öğrencilerinden biri olan André Robberechts (1797- 1860) ile olmuştur. Viotti’den tavsiyeler alan ve Robberechts ile çalışan Charles Auguste de Bériot, örnek aldığı dönemin en önemli virtüözü Paganini’nin muhteşem tekniğini Fransız stiline zarafetiyle birleştirmiştir (Schueneman, 2004).

Bériot 19. Yüzyılın ortalarına doğru eski önemini yitirmeye başlayan Fransız ekolünün karakteristik özelliklerini geliştirerek bu ekolü modernize etmiştir. Bériot’nun öncülüğünde Belçika’da oluşmaya başlayan bu yeni ekol Fransız ekolü ile doğrudan ilişkili olduğu için 19. Yüzyılın ortalarında Fransız – Belçika ekolü olarak adlandırılmıştır. *“Bu ekole göre keman çalmanın asıl amacı, insan sesindeki aksanları taklit ederek kemana şarkı söyleyen bir çalgı niteliği kazandırmaktır”*. Bériot bu ekolün stil ve tekniğiyle ilgili olan bütün öğretilerini bu amaca hizmet etmek için kullanmıştır (Zorlu, 2015). Performanslarında dinleyiciyi yormayan ve dinleyicinin ilgisini kaybetmemesine özen gösteren Bériot’nun stili gösterişten ziyade zarafet barındırıyordu (Gelrud, 1941). İcralarında entonasyonu temizliği ön

plana çıkıyor ve onu diğer kemancılardan farklı kılıyordu. Tourte yayının sağladığı teknik imkanları en üst seviyede kullanabilmesinden dolayı yay kullanımında usta olarak değerlendiriliyordu. Bütün bu özellikler Bériot'nun öncüsü olduğu Fransız-Belçika ekolünün temel özellikleri arasında yer almaktadır. Bu ekolün en önemli kaynağı ise Bériot'nun kendi birikimlerinin ve tavsiyelerinin yer aldığı “Méthode de Violon” adlı keman metodudur (Zorlu, 2015).

Méthode de Violon: Fransız-Belçika ekolünü anlamak için çok önemli bir kaynak olan “Méthode de Violon” 1858 yılında yayınlanmıştır. Bériot'nun kendi deneyimlerinin, birikimlerinin ürünü olan ve temel öğretim prensiplerini içeren bu çalışma üç ciltten oluşmaktadır. Çalışmanın ilk iki cildi keman tekniğini ele alırken, son cilt ise stil hakkında bilgi vermektedir. Fransız-Belçika ekolünün en önemli özelliği olan, insan sesindeki aksanları taklit etme amacına odaklanan bu metotta Bériot, bunu keman çalmanın asıl amacı olarak görmektedir. Yazar dönemindeki kemancıların *“ateşli bir şekilde olağanüstü teknik becerilerini gösterme çabaları”* içinde olduğunu ve bu teknik gösterişin temiz entonasyon, güzel bir ton, ritmik titizlik ve özellikle de stilin kalitesinden feragat edilmesine yol açtığını belirtir. Bériot, bu gösterişin keman çalmayı gerçek amacından uzaklaştırdığı düşüncesindedir (Bériot, 1899, Method for the Violin -Part 1). Bériot' a göre müzik, belirli bir şiirsel anlamı, bir söyleyişi barındırır. Usta bir kemancı yayı ile bu şiirsel söyleyişin aksanlarını ve noktalamalarını ifade ederek çalgısının konuşmasını sağlamalıdır. İyi bir kemancının amacı, tıpkı bir şancı gibi iyi bir artikülasyon, parçanın nefes alma noktalarını belli ederek melodileri parçanın ifadesine göre cümlelemeyi amaçlamak olmalıdır. *“Bériot, yayı, bir şarkıcının nefesi hatta gurtlağı ile eşleştirir.”* Bu çalışmasında Bériot, kemanın en temel özelliği olarak gördüğü *“ruhun tüm duygularını türetme ve ifade etme”* niteliğini korumayı amaçlar (Stowell, 2007).

“Méthode de Violon” Fransız-Belçika keman ekolünün temelini oluşturmaktadır. Bu metodun ilk iki bölümünde Fransız ekolünün tekniği ve metodolojisi anlatılmıştır. İlk bölümde Bériot, sol el gam-arpej çalışmalarını detaylı bir şekilde ele almış, pozisyon geçişleri, temel arşe çalışmaları ve bunun yanı sıra triller ve çift seslere hazırlık egzersizlerini kendi bestelerinden oluşan melodik parça örnekleriyle sunmuştur. İkinci bölümde sağ ve sol el teknikleriyle ilgili detaylı bilgiler ve egzersizler bulunmaktadır. Bériot, kemandan güzel bir ton ve farklı ses renkleri elde etme

yollarını teknik olarak açıklamış ve bu konuları egzersizlerle pekiştirmiştir. Bériot'a göre kemandan güzel bir ton çıkarmak için üç temel unsuru sağlamak gereklidir. İlk olarak temiz bir entonasyon, ikincisi yayın eşiğe paralel bir şekilde kullanılması, sonuncusu ise yay hızıyla tele uygulanan baskının dengede olmasıdır. *“Bériot'a göre temiz bir entonasyon, çalgının rezonansa girmesini sağlar. Bu da dolgun ve kaliteli bir ses üretmeye olanak verir. Yayın eşiğe paralel olarak kullanılması ise, kuvvetli bir ton elde etmeyi güvence altına alır. Yayın hızı ve basıncının dengesi ile de doğal ve rahat bir ses elde edilir”*. Bütün bu unsurları yerine getirmek ve bir denge içerisinde kullanmak güzel ve kaliteli bir ses elde etmenin formülüdür. Sol el çalışmalarında, parmak numaralandırma konusunu ayrı bir başlık altında değerlendiren Bériot, melodik pasajlar için ifadeye yönelik, teknik pasajlarda ise teknik zorlukları kolaylaştıracak şekilde parmak numaraları kullanılması gerektiğini belirtmiştir. Melodik pasajlarda parmak numarası anlatılması amaçlanan duyguya göre belirlendiğinden dolayı, kişiden kişiye farklılıklar gösterebilir. Oktav geçişleri ve gam içeren pasajlarda teknik olarak kolaylık sağlayan genel kurallara dikkat edilmelidir. Melodik pasajlardan farklı olarak, bu tür teknik pasajlarda çoğunlukla aynı ya da tutarlı parmak numaraları kullanılmalıdır. Bériot, bu ikinci ciltte son olarak Viotti'nin *“teknik en önemli gizli formülü”* olarak değerlendirdiği sessiz gam *“gamme muette”* çalışmasından bahsetmiştir. Yayın çok yavaş hareket ettirilmesinin sonucunda ortaya çıkan, duyulamayacak kadar az bir ses ile yapılan gam çalışmasıdır. Kemancının sağ el kaslarının güçlenmesini ve bu kaslar üzerindeki kontrolünün artmasını sağlayan bu çalışma Bériot' a göre diğer yay çalışmalarından çok daha yararlıdır. Çalışmanın üçüncü cildinde stil ve icra sanatının inceliklerinden bahsedilmiştir. İyi bir performansta vibrato, aksan, portamento ve nüans gibi efektlerin nasıl uygulanması gerektiği anlatılmıştır. Ayrıca Bériot besteciliği, bir kemancının ulaşabileceği en yüksek seviye olarak gördüğünden dolayı bu bölümde form bilgisi, armoni ve bestecilik hakkında detaylı anlatımlar yer almaktadır. *“O'na göre, tüm teknik zorlukların üstesinden gelen bir yorumcu, stiline daha fazla saygınlık ve şiirsellik katabilmek için öğrenme metotlarını sıyrarak, sanatını daha yüksekte bir bakış açısıyla değerlendirmelidir. Bu da müziği oluşturan kuralları öğrenmekle mümkündür. Böylece kemancı, armoni ve melodilerle aydınlanan yeni yollar görecektir ve yaratıcılığa ilk adımını atacaktır.”* Fransız-Belçika ekolünün temsilcileri olarak görülen Henri Vieuxtemps (1820-1881), Eugène Ysaÿe (1858-1931), César Thomson (1857-1931), Ovide Musin (1854-1929),

Pierre Marsick (1847-1924) ve Hubert Léonard (1819-1890), Bériot'un öğretilerini benimsemiş, kemancılıklarının yanı sıra bestecilikleri ile de ün yapmış Belçikalı kemancılarıdır (Zorlu, 2015).

2.5.1.4. Alman Ekolü

Çok sesli müziğin büyük bir titizlikle ele alındığı ve müziğin armonik bir form çerçevesine oturtularak yapılandırılması konusunda başarılı bir konuma sahip olan Almanya, müzik tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Barok dönem boyunca büyük bir bölgeye hâkim olan Almanya, çok fazla savaşın gerçekleştiği bir ülke olmuştur. Bu savaşların 1618 yılında bitmesinin ardından Heinrich Schütz'ün önderliğinde birçok sanatçı müziğin yeniden canlanması konusunda önemli çalışmalar yapmışlardır (Ulucan Weinstein, 2011).

Bu sanatçılar arasında Johann Rosenmüller (1619-1684), Jan Adam Reincken ve Dietrich Buxtehude (1637-1707) yer almaktadır. Schmelzer'in önderliğinde başlayan Avusturya geleneği Orta Avrupa'ya yayılmıştır. Heinrich Franz Biber (1644-1704), Johann Jacob Walther (1650-1717), ve Johann Paul von Westhoff (1656-1705) Alman keman tekniğini İtalyan tekniğinin seviyesine yükseltmişlerdir (Kenyon, 1984).

1650'den önce İtalyan tarzını benimseyen Alman kemancılar tıpkı İtalyan kemancılar gibi daha hacimli sesle çalmaktadır ve Fransızlara göre daha yoğun bir sonoriteye sahiplerdir. 1700 yılından sonra Alman keman müziğinin bazı örneklerinde İtalyanların tekniğinden daha ileri bir seviyeye ihtiyaç duyulmuştur. Bu dönemde Alman tekniğinin en göze çarpan unsurları varyasyon formu ve akor çalmadır. Ayrıca İtalya'dan Carlo Farina, Biaggio Marini, İngiltere'den William Rowe, Thomas Simpson ve William Brade Alman keman repertuarının erken gelişimine katkıda bulunmuşlardır (Ketenci, 2005).

17.Yüzyılın en önemli Alman keman virtüözü Heinrich Franz Biber (1644-1704) olarak kabul edilmiştir. "Sonatae violino solo" adlı sekiz sonatı bulunan Biber, *Scordatura* yazımına büyük ilgi duymuştur. 1676 yılı civarında yazdığı düşünülen ve on altı sonattan oluşan "Mystery Sonatas" programlı müzik stilinde olup, her sonat farklı scordatura akordu ile oluşturulmuştur (Ulucan Weinstein, 2011). "Bu sonatlardan biri "keman için eşliksiz Passacaglia" içermekte ve Nicholas Kenyon'a

göre, J.S. Bach'ın Chaconne'una kadar bu eser keman literatüründe solo keman için bestelenen en değerli eser olarak tanımlanmaktadır” (Kenyon, 1984).

Heinrich Franz Biber, eserlerindeki değişik yay kullanımı, çift tel ve yüksek pozisyona atlamalar gibi teknik zorluklardan dolayı diğer Alman çağdaşlarından ayrılmıştır. Biber'in dışında kemanda virtüöziteyi geliştiren J. J. Walther da en özgün bestecilerden biri olarak kabul edilmiştir. Biber ve Walther'ın kemanın teknik seviyesini yükseltme ve yeni tınlar keşfetme açısından önemli çalışmaları olmuştur. Özel yay teknikleri, geniş oktavlar ve çift tel kullanımları gerektiren eserleri kemanın virtüözite sınırlarını oldukça geliştirmiştir. “*Alman ekolünün önemli teknik özellikleri toplam üç eserle özetlenebilir: “Mystery Rosary 1674” Biber'in, Gül bahçesi sonatları (basso continuo eşlikli 15 sonatı ve son bölümü eşliksiz bir passacaglia'dır), ve Walther'a ait iki koleksiyon: “Scherzo'lar” (1676) ve “Hortulus Chelicus (1688)”* (Ketenci, 2005).

Bu dönemde usta/çırak geleneği çok güçlü olduğundan özel olarak keman metotlarının kullanımı yaygın değildir. Kullanılan keman metotları ise basit seviyelerde egzersizler ve çok kapsamlı olmayan müzikal bir alt yapıyla orkestra kemancılarına yönelik hazırlanmıştır. Sonraki dönemde Spohr başta olmak üzere Campagnoli, Joachim, Beriot ve Moser tarafından farklı keman metodları yazılmış, teknik çalışmalar ise Fiorillo ve Kreutzer gibi besteciler tarafından geliştirilmiştir.

Alman ve İtalyan stillerini, birleştirdiği eserleriyle çok önemli bir besteci olan Georg Philipp Telemann'ın Alman barok çağının gelişimine çok önemli katkıları olmuştur. Telemann'ın eşliksiz keman repertuarına yönelik önemli eserleri bulunmaktadır. 12 eşliksiz keman sonatı keman repertuarı için oldukça önemli eserlerdir. Polifonik biçimde keman çalma tekniği, 17.Yüzyılın sonunda Alman ekolü içerisinde geliştirilmiş, 18. Yüzyıl sonrasında ise İtalya ve Fransa'da yaygınlaşmıştır. Telemann'ın çağdaşı olan Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750), Alman tarzını simgeleyen eşliksiz keman sonatları bu tarzın en önemli örnekleridir. Altı eşliksiz sonatı, üç sonat ve üç partitadan oluşmaktadır. Bach'ın keman sonatları ve konçertolarındaki polifonik yapıyla birlikte kemanda çok tel kullanılması Alman keman ekolünün ilk kuşağını temsil etmektedir.

18. Yüzyılın ilk yarısı boyunca Alman stili önce Fransızların daha sonra İtalyanların etkisinde kalmıştır. “*Bu durum, 18.Yüzyılın ikinci yarısında Johann Stamitz'in*

Mannheim ve Franz Benda'nın Prusya prensi Frederick'in saray orkestralarına kabul edilmeleriyle değişmiştir. Alman ekolü Johann Stamitz'ten çok etkilenmiştir. Mannheim sarayı ve orkestrası Münih'e taşındıktan sonra, Münih güney Alman keman stiline merkezi olmuştur” (Ketenci, 2005).

Alman müziğinin Avrupa standartları çerçevesinde gelişmesinde çok büyük katkıları olan Mannheim Sarayının Orkestra Şefi Johann Stamitz (1717-1757), yaylı çalgılar grubunu geliştirerek parlak ve enerji dolu bir stil ile senfonik yapılanmaya taşımıştır. Ayrıca çok yetenekli bir kemancı olan Christian Cannabich (1731-1798), ve Carl Stamitz'in (1745-1801) Alman-Bohemyalı müzisyenlerin Avrupa çapında başarıya kavuşmalarında çok önemli çalışmaları ve katkıları olmuştur (Ulucan Weinstein, 2011).

Stamitz ve çevresindeki müzikseverler, nitelikli çalgıcılardan kurulmuş orkestrayla birlikte çalgı müziği yazısı ve özellikle senfonik yazı sorunları üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Çalgıların tını, nüans özelliklerini inceleyen Stamitz'in bu tını ve nüans karşıtlarını dengeleme çalışmaları, Almanya'dan sonra çevre ülkelerde ve Fransa'da ilgi görmeye başlamıştır. *“Stamitz ve çevresindeki müzisyenlerin ortak çalışması sonucu olan yenilikler, çağın müziğinin yaratıcıları için sağlam, verimli, dengeli ve güvenilir bir ortam yaratmıştır” (Mimaroğlu, 1995).*

Yaylı çalgılar ile bakır ve tahta nefesli çalgılar bir düzen ve denge içinde orkestrada kullanılmış, ritim, melodi ve armoninin doğal bir sentez oluşturarak kullanılması sağlanmıştır. Ayrıca nüansların ve ses gürlüğünün denetlenmesi, müzikal dinamiklerin en belirgin şekilde ortaya çıkartılması ve müzikal bir orkestra disiplini sağlamak Mannheim Okulu'nun temel yapısını oluşturmuştur (Say, 2005).

Stamitz'in açtığı yoldan ilerleyen besteciler ve müzisyenler bu yeni ortamı Avrupa'ya yaymışlardır. Orkestra müziği dışında çalgı müziğinin de gelişimine büyük katkıları olan Mannheim ekolü, çalgı tınları üzerine yaptığı buluşlar ve araştırmalarla senfoni ve “symphonie concertante” türünün gelişimine fayda sağlayarak bu türün yolunu açmıştır. Çalgıların tını niteliklerinin geliştiği bu dönemde, çalgıcıların icra yetenekleri ön planda tutulmuştur. Nefesli çalgılar, klavye ve sonraki yıllarda piyano ve başta keman olmak üzere yaylı çalgılar, orkestranın karşısında “solist” konumunda yer almıştır. Ayrıca bu dönemde çalgı

yapım tekniği de gelişmiş, çalgı yapımındaki ilerlemeler, yapım tekniğini dar kalıplardan kurtarıp sanata kazandırmayı başarmıştır.

“Mannheim Okulu’nun müziğe getirdiği en büyük yenilik, müziğin artık belirli bir tını, bir çalgının belirli özellikleriyle birlikte bu özelliklerin araştırılması göz ardı edilmeden yapılan ve kendi sınırları içinde bir somutlamaya doğru yönelen bir sanat olma bilincini bestecilere vermiş olmasıdır” (Mimaroğlu, 1995).

18. Yüzyılda Almanya’da Leopold Mozart, Ludwig Spohr, J. Joachim, F. Mendelssohn gibi çok önemli kemancılar yetişmiştir. Bu dönemde eğitime büyük katkısı olan keman metotları keman tekniğinin gelişimine katkıda bulunmuştur. *“Onsekizinci yüzyılın ilk yarısında kemanın tutuş şekli değişmiştir. O zamana kadar göğüse veya köprüciük kemiğine dayanarak çalınan şekil terkedilip, çene altında tutulmaya başlanmıştır”* (Çelebioğlu, 1986).

“18. Yüzyılın sonuna doğru çoğu kemancı, kemarı artık çene altında tutmaya başlamıştır. “Spohr 1820’de daha güvenli bir tutuş olan çene tutuşunu tercih etmiş ve bu tutuşu geliştirmiştir. Spohr, bu tutuşun yayda daha dengeli bir tutuş ve daha serbest bir çalış sağladığını söylemiştir” (Sadie, 1980). Spohr’un sağ el tutuşu Alman tarzını yansıtmaktadır. Bu tutuşa göre işaret, orta ve serçe parmakları yay üzerinde birbirine yakın bulunmakta fakat serçe parmak yaya değmeyerek tutuş gerçekleştirilmektedir. Sabit olmayan bu tutuş tarzında yayın kök ve uç bölümlerinde el pozisyonunda değişiklikler meydana gelmektedir. Bu durumda yay icracının bakış açısıyla görünüm olarak hafifçe tuşeye doğru çevrilmiştir (Ulucan Weinstein, 2011).

19. Yüzyılda yay vücuda daha yakın tutulmaya başlanmıştır. *“Spohr’un dediği gibi, yay kökte çekildiğinde, bilek yukarıda, dirsek de aşağıda vücuda olabildiğince yakın tutulmalıdır. 20.Yüzyıla gelindiğinde ise dirsek vücuttan daha uzaklaşmış, bu da elin daha içeri kıvrılmasını sağlamıştır”* (Ketenci, 2005). Ayrıca Spohr, yayın eşit ve dengeli bir şekilde kullanımına ve tek yay içerisinde artan ve azalan sesin kontrolüne önem vermiştir (Ulucan Weinstein, 2011). Alman Muffat ve L. Mozart, Fransız Mersenne ve İtalyan Geminiani’nin yay tekniğinin gelişimine çok büyük katkıları olmuştur. Bu gelişim 19. Yüzyıla gelindiğinde yabancı besteciler ve kemancılarla birlikte devam etmiştir.

“Spohr’a göre vibrato; elin alt eşik yönünden, köprü yönüne titretilmesi hareketi olarak tanımlanmaktadır.” Hızlı ve keskin yay hareketlerinin bulunduğu pasajlarda

hızlı vibrato, melodik ve yavaş pasajlarda ise daha yavaş bir vibrato kullanımını tercih etmiştir. Crescendo olduğunda yavaştan hızlıya, decrescendo da ise hızlıdan yavaşa kullandığı vibratoyu dönemin standartlarına uygun olarak bir bağ içerisinde bulunan çok sayıda notada kullanmamış, tek notalarda kullanmıştır (Schwarz, 1983).

Parmak numaralandırma konusunda ise parça içinde bulunan bir cümleyi seslendirirken renk kalitesini bozmamak amacıyla tek telde seslendirmeyi tercih etmiştir. Tek parmak ile gerçekleştirdiği pozisyon geçişlerinde kaymalar gerçekleştirmiş, birbirine yakın nota geçişlerinde oluşan bu kaymaları aşağıya ya da yukarıya doğru kullanmaktan çekinmemiştir. Çağdaş Alman Keman Okulu'nun temelini atan kemancı olarak değerlendirilen Louis Spohr, 1831 yılında "Violinschule" metodunu yayımlanmıştır. Öğretmen olarak oldukça kuramcı olarak değerlendirilen Spohr'un Violinschule adlı metodunda keman eğitimi ile ilgili oldukça önemli bilgiler yer almaktadır. Spohr'a göre kaliteli bir ses elde etmek için yayın hızı ve ağırlığı göz önünde bulundurulmalı ve kıl yoğunluğuna da dikkat edilmelidir. Çalış sırasında seslerin uzunluğu ve yoğunluğu eşit olmalıdır. Ayrıca teller arasındaki kalınlık farkları sebebi ile kalın tellerde köprüye yakın olunmaması gerektiğini belirten Spohr, güzel ve kaliteli bir ses için icracının mesafeyi dengelemesinin doğru olacağını düşünmektedir (Ulucan Weinstein, 2011).

Alman Ekolü'nü 19. Yüzyıla bağlayan en önemli isim Ludwig Spohr, ilk konçertolarında Rode'dan büyük ölçüde etkilenmiş ve onu model almıştır. "*Spohr'un kendi konçertoları ise, Beethoven'in keman konçertoları ve sonatları bir kenara bırakılırsa, erken 19. Yüzyıl solo keman repertuvarına ait en önemli eserlerdir.*" Spohr Fransız, Alman ve İtalyan stili gibi pek çok stilden etkilenmiştir. Özellikle Viotti'nin tarzını örnek alan Spohr, Alman ekolüyle Fransız ekolünü birbirine yakınlaştırmıştır. Özellikle ses yoğunluğu ve parlak bir sonoriteye sahip olmasının yanı sıra keman yapım sanatına da ilgi duymuştur. Spohr'un en önemli katkısı 1820 tarihinde çeneliği icat etmesi ve Cassel Okulu olarak bilinen kendi keman ekolünü kurmasıdır. Spohr'un tekniği büyük ölçüde Mannheim Okulu prensiplerine dayanmaktadır (Rodrigues, 2009).

Spohr'un müziği, dinleyiciler tarafından hızlı anlaşılan ve aynı zamanda 'duygusal olarak' bilge ve hassas dinleyiciye hitap eden bir yapıdadır. Dünyanın pek çok sahnesinde virtüöz olarak ortaya çıkan Spohr, dinleyicisi ile direk olarak iletişim kurabilmeyi başarmıştır.

Birçok öğrenci yetiştiren Spohr'un Cassel şehrinde yaklaşık olarak yüz kırk beş farklı şehirlerde de kırka yakın öğrencisi olduğu düşünülmektedir (Schwarz, 1983). Ludwig Spohr sayesinde Almanların müzik zevki şekillenmiş ve onun bu tarzı en önemli öğrencilerinden Ferdinand David, Joseph Joachim, Leon de Saint Lubin, Hubert Reis, Bernhard Molique, August Wilhelmj, tarafından devam ettirilmiştir (Ketenci, 2005).

İtalyan ve Fransız stili arasında gidip gelen ve kendine has, karma bir stil oluşturan Alman keman ekolü, David, Joachim, Mendelssohn ve Spohr'un öncülüğünde ilerlemiştir. 19. Yüzyılın sonlarına doğru, Pfitzner, Reger, Hans Henze ve Hindemith gibi besteciler, ileri seviyede ve stillerde eserler yaratarak 20. Yüzyıl Almanya'sına ışık tutmuşlardır (Melkus, 2000).



BÖLÜM 3

RUS KEMAN EKOLÜ

3.1. 18. Yüzyıldan İtibaren Rusya’da Keman Ekolü’nün Gelişimi

Rusya’ da 19. Yüzyıl’ın sonlarına, hatta 20. Yüzyıla kadar İtalya, Fransa ve Almanya gibi ülkelerin aksine “ulusal” bir ekolün varlığından söz edilemez. Müzik ve keman eğitimi ile ilgi bütün kaynaklar ve kişiler genellikle yabancı kökenlidir (Öztürk, 2012). *“David Boyden’in The Book of the Violin kitabında yer alan yazısına göre Rus Keman Okulunun oluşmasından önce, ülkede üç yabancı etki safhası görülmektedir.”* İlk olarak Tartini’nin öğrencilerinin çarlık sarayında görev alması sonucu İtalyan etkisi gerçekleşmiş ve sarayda çalışan müzisyenlerin çoğu İtalyan sanatçılardan oluşmuştur. İkinci aşamada, 1803 yılı sonrası Fransız etkisi ile devam etmiş, Paris Konservatuvarında yetişen iki önemli isim Vieuxtemps ve Wieniawski uzun bir süre yetenekli Rus kemancılara ders vermişlerdir. Son olarak 19. yüzyılın sonlarına doğru Budapeşte, Prag ve Viyana’dan, Alman sanatçılar Ferdinand Laub, Otakar Sevcik ve Leopold Auer aracılığıyla Kiev, St. Petersburg ve Moskova’ya taşınmıştır (Ulucan Weinstein, 2011).

18. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Ivan Khandoshkin (1747-1804) ve Nikoai Afanasiev (1821-1898) gibi önemli kemancılar karşımıza çıkmaktadır. 18. Yüzyıl’daki en iyi Rus kemancı olarak anılan Ivan Khandoshkin, İtalya’ya giderek burada Tartini ile çalışmış ve Rusya’ya döndükten sonra oda müziği ve keman için yüzden fazla eser yazmıştır (Öztürk, 2012). Altı keman sonatı ve halk müziği temaları üzerine yazdığı parçalar en bilinen eserleri arasında yer almaktadır. Bir süre Kraliyet Tiyatrosu’nda çalışan Khandoshkin, daha sonra Ekaterinoslav Müzik Akademisi’nde öğretmen olarak çalışır. Batı dünyasında, ilk folklorist müzisyenlerden biri olarak tanınan Khandoshkin’in özellikle keman için bestelediği eserler, Giuseppe Tartini’nin öğrencisi Antonio Lolli, Gaetano Pugnani ve Ludwig Spohr gibi önemli bestecilerin eserleriyle karşılaştırılabilecek niteliktedir. Khandoshkin bazı kaynaklarda “Rusya’nın Paganini’si” olarak anılmaktadır.

Yampolsky, “Rus Keman Sanatı” adlı kitabında, Khandoshkin ile ilgili yorumlarını yazmış ve Paganini ile benzerliğine de bir alıntıyla değinmiştir:

“Zamanının önde gelen kemancısı Khandoshkin, sadece Rus enstrüman sanatını geliştirmekle kalmamış, kemancılık sanatına da yeni boyutlar kazandırmıştır; yorumu ile kemani bir konser enstrümanı olarak kavrama eğilimi yaratmıştır ve bu Paganini’nin yaptıklarına benzer. Kendisi ile ilgili ‘‘Paganini’ye çok benzer bir üslupla, tek tel üzerinde veya eserlerde uygun efektleri yaratmak için akordu değiştirerek çalmaktadır’’ şeklinde yazılanlar, boşuna değildir” (Yampolsky, 1951).

Ünlü Rus araştırmacı ve yazar Konstantin Kovalev-Sluchevsky’ye göre Khandoshkin’in bu denli önemli olmasının asıl nedeni, vitrüözitesinin yanı sıra 17. ve 18.Yüzyıllarda sadece yardımcı bir enstrüman olan kemani, solist konumunda sahneye taşımış olmasıdır. Bunun yanı sıra kemanda Rus ezgilerini çalmanın ve bu enstrümana uygulamanın mümkün olduğunu göstermiştir. Kendisini “Rus şarkılarının ilk icracısı ve bestecisi” olarak tanımlamaktadır (Kovalev-Sluchevsky, 2021).

19. Yüzyılın keman alanında adından söz ettiren bir diğer önemli ismi ise, Moskova’da kemancı olarak kendini göstermesinin ardından 1838 yılında, Bolshoi Tiyatrosu’na başkemancı olarak atanan Nikolai Afanasiev’dir. 1846 yılında Rusya turnesine çıkan Afanasiev, bu turnenin ardından 1851 yılında St. Petersburg’a döner ve İtalyan Operası’nda başkemancı ve solist olarak çalışmaya başlar. Bu dönemde kendisini bestecilik alanında geliştirerek yaylılar için oda müziği eserleri besteler. Yazdığı bu oda müziği eserleri Çaykovski ve Borodin’in oda müziği eserlerinin bestelendiği zamandan önceki dönemi belgeleyen örnekler olmuştur. Bu eserlerin birçoğu St. Petersburg Konservatuvarı’nda el yazmaları şeklinde muhafaza edilmektedir (Afanas’ev, 2021).

Afanasiev’in Rus halk müziğinin melodi ve ritmlerinden ilham alarak bestelediği eserler en sevilen eserleridir. Ayrıca oda müziğindeki eserlerinin başarısının yanında, bir Rus besteci tarafından yazılan ilk kuartet olan Volga yaylı kuarteti, 1861 yılında Rus Müzik Topluluğu tarafından ödüle layık görülmüştür (Öztürk, 2012). Afanasiev’in ödül aldığı Rus Müzik Topluluğu, 1859 yılında ülkesini amatör sanat anlayışından kurtararak enstrümantal müziğin gelişiminde çok büyük katkıları bulunan piyanist Anton Rubinstein tarafından kurulmuştur (Ulucan Weinstein,

2011). Moskova’da ve St. Petersburg’da kurulacak olan konservatuvarların temelini oluşturması açısından önemli bir topluluk olan Rus Müzik Topluluğu’nun amacı, müzik eğitimini yaygınlaştırmak ve ülkedeki müzik standardını yükseltmek olmuştur. O dönemlerde kısıtlı imkanlardan dolayı Rusya’da profesyonel olarak müzik eğitimi almak zor olmuştur. Kadınlar Enstitüsü ve Tiyatro Okulu’ndaki müzik derslerine sadece devlet memurları katılabilmiş, müzikle ilgilenmek isteyen diğer öğrenciler ise özel ders almak durumunda kalmışlardır. Rusya’da bir konservatuvar oluşumu sürecinde bazıları “Rus toprağına yerleştirilen yabancı bir kurum” olarak görmüş, bazıları da “*Yeni Rus Okulu’nun başlangıcı – Rusya’da müzik yapmaya dair yeni bir çağ olarak selamlamışlardır*” (Rodrigues, 2009).

20. Yüzyıldan itibaren daha çok adından söz ettirmeye başlayacak olan Rus Keman Ekolü’nün temelinde H. Wieniawski’nin çok büyük katkıları bulunmaktadır. Wieniawski bazı araştırmacılara göre Rus Keman Ekolü’nün başlangıcını temsil etmektedir. 1860 yılında Anton Rubinstein’in daveti üzerine Petersburg’a gelen Wieniawski, burada Rus Müzik Topluluğu orkestrasını ve oda müziği grubunu çalıştırmaya başlamış ve 1872 yılına kadar bu görevine devam etmiştir (Öztürk, 2012). Paris Konservatuvarı’nda Lambert Massart ile alışan Wieniawski, St. Petersburg Filarmoni Büyük Salonu gibi çok büyük salonlarda konser veren belki de ilk kemancı olmuştur. Bu nedenle tüm salonu dolduracak bir ses elde etmek için daha yoğun bir ses hacmi ve daha geniş yay kullanımı gibi gerekli olan unsurların farkına varmıştır. Ve bu unsurların sonucunda yay tutuşunu geliştirerek, işaret parmağının yayı “daha derin” bir şekilde kavraması gerektiğini ileri sürmüştür. Bu tutuşla birlikte, daha önceki hiçbir ekolde kullanılmayan bir ses tonu elde edilmiştir (Rodrigues, 2009).

Wieniawski ile birlikte ortaya çıkan bu yeni yay tutuşundaki derin kavrayış ve yoğun ses hacmi gibi unsurlar, daha sonra Rus Keman Ekolü’nün en belirgin özellikleri arasında yer alacaktır. Wieniawski’nin ardından Petersburg’a gelerek onun yerine çalışmaya başlayacak ve Rusya’da keman pedagojisiyle neredeyse özdeşleşecek olan ünlü eğitimci Leopold Auer ve en bilinen öğrencilerinden Elman ve Heifetz gibi kemancılarda da aynı tutuş stili göze çarpmaktadır (Lankovsky, 2009).

3.2. 20. Yüzyılın İlk Yarısı –Stolyarsky ve Auer

Rus ekolünde eğitim almış ünlü pedagogların ve keman virtüözlerinin eğitim geçmişleri incelendiğinde, Stolyarsky ve Auer, özellikle de Auer ile bağlantılı oldukları görülmektedir. Çoğu araştırmacıya göre, Rusya’da 12 yıl bulunan Wieniawski, Rus Keman Ekolü’nün başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Fakat Wieniawski, çok önemli bir sanatçı olmasına rağmen aynı ölçüde etkili bir eğitimci olamamıştır. Buna karşılık Odessa’da kendi keman okulunu kuran Stolyarsky ve Wieniawski’nin ardından Petersburg’da onun yerine geçen ve burada 49 yıl kalan Auer, kendi ülkelerinde keman eğitimiyle ilgili bir sistem kurarak ilk ciddi temelleri atan pedagoglardır. 20. Yüzyılda yetişmiş en önemli Rus kemancıların hemen hemen tamamı bu iki eğitimciyle çalışmıştır. Rusya’da 1917 yılında gerçekleşen ihtilalin ardından çarlık rejimi yerini Sovyetler Birliği’ne bırakmıştır. Bazı kaynaklarda bu zamana kadar bahsedilen Rus keman ekolü, devrimin ardından “Sovyet Keman Okulu” olarak adlandırılmıştır (Ulucan Weinstein, 2011). Moskova ile bağdaştırılan “Sovyet Keman Okulu” adı altında anılan kemancılık anlayışını oluşturan eğitimcilerin çoğu, Auer ve Stolyarsky’nin yetiştirdikleri kemancılar olmuştur (Öztürk, 2012).

3.2.1. Piotr Stolyarsky (1871- 1944)

Igor Oistrakh, Nathan Milstein, Mikhail Fiktengoltz, Boris Goldstein, Elizaveta Gilels, Samuil Furer, Albert Markov ve David Oistrakh gibi ünlü kemancıların hocası olan Stolyarsky, ilk keman derslerini babasından almıştır. Daha sonra Varşova’da S. Barcewicz ile eğitimine devam eden Stolyarsky, Odessa’da Emil Mlynarski ve Josef Karbulka ile çalışarak 1893 yılında Odessa Müzik Okulu’ndan mezun olmuştur (Öztürk, 2012).

Stolyarsky, 1911 yılında Konservatuvardan ayrı bir kurum olarak Odessa’da çocuklar için özel bir keman okulu açarak, burada 4 yaş üstü çocuklara keman eğitimi vererek başarılı çalışmalar yürütmüştür (Schwarz, 1983). Böylece ilk pedagojik çalışmalarına başlayan Stolyarsky, “sosyalizmin yerleştiği çağın” en yoğun yaşandığı bu dönemde kendi kurduğu okulunu bir “yetenek fabrikası”na benzetmiştir (Maksimenko, 2013).

1919 yılından itibaren Odessa Konservatuvarı’nda öğretmenlik yapmaya başlayan Stolyarsky’in en seçkin öğrencilerinden David Oistrakh ve Boris Goldstein 1935

yılında Varşova’da yapılan Wieniawski Yarışması’nda ödül almışlardır. Ayrıca 1937 yılında yapılan Uluslararası Ysaye Yarışması’nda ise en önemli ödüllere dördü de Stolyarsky’nin öğrencileri olan Elizaveta Gilels, Mikhail Fiktengoltz, Boris Goldstein ve David Oistrakh’a verilmiştir. Pek çok sanatçının aksine ülkesinde kalmayı tercih eden Stolyarsky’ye, çoğu kişinin yıllarca beklediği bir durum olan komünist partiye katılmanın “yüksek onuru” bahşedilmiştir. Komünist rejimle iyi olan ilişkileri ve ülkesinde kalması nedeniyle Stolyarsky’nin, Rus Keman Ekolü’nün 20. Yüzyıl uzantısı olan “Sovyet Ekolü” üzerinde etkisi oldukça önemlidir (Öztürk, 2012). Nathan Milstein “From Russia To The West” adlı hatıralarını anlattığı kitabında, Stolyarsky’ye eleştirel bir gözle yaklaşarak şunları söylemiştir; *“Odessa’da başka iyi keman hocaları da vardı – Çek Franz Stupka ve Max Fiedelmann gibi – fakat Stolyarsky ile ilgili günümüze dek süren bir mit yaratılmıştı. Bana her zaman Stolyarsky’yi sorarlar. Ben de cevap olarak bu ünün abartıldığını ve bunun daha çok, başarılı halkla ilişkilerin bir sonucu olduğunu söylerim. Çocukken de Stolyarsky ile ilgili eleştirilerim var mıydı hatırlamıyorum ama kesin olarak söyleyebilirim ki beni hiçbir zaman büyülemedi. Stolyarsky bizi sıklıkla bir araya getirip unison çaldırır. Tchaikovsky’nin ‘Melankolik Serenad’ ını çalıştığımızı hatırlıyorum. (...) Stolyarsky, öğrencileri için unison çalmaya uygun parçalar seçerdi – sadece kontrol etmesi daha kolay olduğu için değil; böylesi bizim için de iyi oluyordu: birlikte çalarak birbirimizden de öğreniyorduk. Etrafımıza bakıp kimin ne yaptığını ve kimin daha iyi çaldığını görmeye çalışıyorduk. Stolyarsky özel derinliğe sahip bir hoca değildi, fakat kemani iyi biliyordu. Bununla beraber, temel teknik üzerinde pek vakit harcadığını hatırlamıyorum. Hepimiz Sevcik ve Schradieck’in alıştırmalarıyla Kreutzer’in etüdlerini çalışıyorduk”* (Milstein, 1990). Stolyarsky, kurduğu müzik okulu ve yetiştirdiği ödüllü öğrencileri ile Rus ekolünde çok önemli bir yere sahiptir. *“Kimin önüne geçmek istiyorsun? Keman çalmak; bu at koşturmak gibi bir şey değildir, bana güzel müzik göster”* diyen Stolyarsky, öğrencileri ile her zaman güzel bir iletişim içinde olmuş ve onlardan beklentisini devamlı yüksek tutmuştur. Jack Thibaud Stolyarsky için: *“Onun pedagojisini, sanat dünyası olarak adlandırmaktan gurur duyulmalıdır”* demiştir (Maksimenko, 2013).

3.2.2. Leopold Auer (1845–1930)

1845 yılında Macaristan’da dünyaya gelen Auer sekiz yaşındayken Budapeşte’ye giderek burada Ridley Kohne ile çalışmıştır. Mendelssohn’un mi minör keman

konçertosu ile ilk sahne deneyimini yaşayan Auer, bu performansı ile bölgedeki zenginlerin dikkatini çekmiş ve onlar tarafından verilen burs ile Viyana'ya gönderilmiştir. Burada “keman tekniğimi bana kazandıran kişidir” dediği Jacop Dont ile çalışarak onun evinde kalmıştır (Gören, 2006).

“Violin Playing As I Teach It” adlı kitabında Auer, Dont ile olan çalışmalarından şöyle bahsetmiştir: “*Dont'un bir öğretmen olarak sahip olduğu nadir yetenek ve bana gösterdiği ilgi sayesinde, esas şimdi kemanın gerçek karakterini anlıyor ve bu enstrümana hâkim olmanın gerçekten ne kadar zor olduğunu idrak ediyordum. Sonrasında kazanacağım tekniğin temelini bana kazandıran Dont'tu (...).*” Bunun yanı sıra Auer hocasının “Rode” ve “Kreutzer” etütlerine hazırlık olarak kendi yazdığı alıştırmalarıyla ona yön verdiğinden bahsetmiş ve o günlerde çok bilinmeyen ama bugün tüm dünyadaki kemancıların bildiği ve çaldığı kendi kaprislerini (Dont's Twenty-Four Caprices) de çalıştırmıştır (Auer, 1921).

Auer'in öğrencilik hayatının asıl dönüm noktası, ünlü kemancı Joachim ile çalışmaya başlaması olmuştur. Öğrencilik yılları ve daha sonra kariyerinde olgunlaştığı dönemlerde de Joachim, müzikal yorumundaki ustalık ve güçlü tonu ile her zaman Auer için örnek bir model olmuştur. Auer, bir öğretmenden ziyade daha çok bir virtüöz olarak bilinen Joachim'in, teknik konular üstünde çok durmadığından ve istediği şeyi sözle anlatmak yerine, kemana alıp çalarak göstermeyi tercih ettiğinden bahsetmiştir. Fakat bu durum dikkatli ve iyi bir gözlem yeteneğine sahip olan öğrencilere yol gösterebilmiştir. Auer de bu öğrencilerden biri olmuştur. Bu konuda da Auer'e örnek olan ünlü virtüöz için Auer şunları söylemiştir: “*Joachim'in bir öğrencisi olarak edindiğim değerli tecrübeler bana; bir keman öğretmenin, öğreteceklerini asla ağızdan çıkacak kelimelerle sınırlamaması gerektiğini öğretti. Öğretmen, kendisine yardımcı olabilecek tüm sözel etkileyciliğin yanı sıra, eğer öğrencisinden ne istediğini keman aracılığıyla bizzat gösteremiyorsa; öğrencisini icranın tüm inceliklerini kavramaya mecbur etmek için asla yeterli olamaz. Yalnızca sözel öğretim, sadece sözlere dayanan bir öğreti, dilsiz bir öğretimdir*” (Auer, 1921).

Bunun yanı sıra Auer, Joachim ile çalışırken gözlem yeteneğinin de geliştiğinden bahsetmiş ve şunları eklemiştir: “*Joachim benim için bir ilham kaynağıydı ve o zamana kadar farkında olmadığım gözümün önünde duran muhteşem sanata gözlerimi açmamı sağladı. Onunlayken yalnızca ellerimle değil kafamla da çalıştım,*

büyük ustaların eserlerini çalışarak derinliklerine girmek için çaba gösterdim” (Auer, 1923).

1864 yılında Leipzig Gewandhaus Orkestrası ile solo konser veren Auer, 1866 yılında Hamburg’da başkemancılık görevini üstlenmiştir. Daha sonra Anton Rubinstein ve çellist Piatti ile Londra’da 1868 yılında Beethoven’ın “Archduke Trio” sunu seslendirmişler ve Rubinstein St. Petersburg Konservatuvarı’nda Wieniawski’den sonra boşalacak görev için Auer’i tavsiye etmiştir. Auer St. Petersburg Konservatuvarı’nda üç yıllık bir anlaşma imzalamasına karşın 49 yıl boyunca bu kurumdaki görevini sürdürmüştür. Auer eski öğretmeni Joachim gibi orkestra yönetmeye de meraklı olduğu için aynı zamanda orkestra şefliği de yapmış ve 1880-1890 yılları arasında Rus Müzik Topluluğu ile konserler vermiştir (Gören, 2006). Burada ilk zamanlar Kraliyet Opera ve Balesi, Büyük Kraliyet Kamenny Tiyatrosu gibi kurumlarda başkemancı olarak görev yapmış, daha sonra 1906 yılına kadar Rus Müzik Topluluğu yaylı kuartetinde birinci keman olarak çalışmıştır. Dönemin bestecileri Auer’in yeteneğine hayran oldukları için besteledikleri bale eserlerinde yer alan keman sololarını Auer’e ithafen yazmışlardır. 1917 yılındaki devrimden sonra 1918 yılında Amerika’ya giden Auer, burada icracı ve eğitmen olarak oldukça saygın kurumlarda çalışmıştır. Auer, icracılığında çok yetiştirdiği virtüöz öğrencilerden dolayı çok iyi bir eğitmen olarak anılmıştır. Nathan Milstein, Mischa Elman, Efrem Zimbalist, Jascha Heifetz, Georges Boulanger, Toscha Seidel, Kathleen Parlow, Myron Poliakin, Konstanty Gorsky, Benno Rabinoff, Eddy Brown, Sasha Lasserson, Oskar Shumsky ve David Hochstein gibi daha birçok virtüözün ve kemancılık alanında kariyer sahibi olmuş isimlerin öğretmeni olmuştur. Auer’in bir eğitmen olarak en belirgin özelliği, her öğrencisine farklı bir birey olarak yaklaşması ve onların kendine has özelliklerine göre farklı icra stilleri benimsemelerini desteklemek olmuştur (Öztürk, 2012). Bu konuyla ilgili şunları söylemiştir: *“Uzun yıllar öğretmenlik yaptım ve üzerinde ısrar ettiğim büyük bir prensiple hala gurur duyarım – o da öğrencilerimin beni değil, kendilerini ifade etmesidir. (...) Hiçbir zaman öğrencilerimi kendi estetik teorilerimin dar kalıplarına sokmaya çalışmadım, sadece bireysel stilin filizlenmesini sağlayacak genel prensipleri onlara öğretmeye çalıştım. Yorumlamaya gelince; daima kendilerini bulmaları konusunda onları cesaretlendirdim. Tüm özgürlükleri öğrencilerime tanıdım, sadece sanatın estetik prensiplerine karşı günah işlediklerinde onları uyardım”* (Auer, 1921).

Auer gerçekten de öğrencilerinin fikirlerine önem vermiş ve keman icrası ile ilgili karşı olduğu estetikleri savunmalarına bile müdahale etmemiş ve onları özgür bırakmıştır. Örnek göstermek gerekirse Auer, devamlı bir vibrato kullanımına karşı olmasına rağmen öğrencilerinden Jascha Heifetz, bunun tam aksine bu tarzda çalmanın tutkulu bir savunucusu olmuştur. Bu olay da Auer'in öğrencilerine tanıdığı özgürlüklerin bir kanıtıdır. Bunun yanı sıra Heifetz, Auer'in mükemmel bir öğretmen olduğunu düşünmektedir. Hatta bu hayranlığını “Dünyada ona yaklaşacak nitelikte bir öğretmen olduğuna inanmıyorum” diyerek belirtmiştir. Hocası ile çalışmalarını anlatırken, her öğrencisine farklı davrandığından bahsetmiştir. Teknik konular üzerinde çok durmadığından ve öğrencisinin teknik problemlerini çözmüş olarak ona gelmeleri gerektiğini söylemiştir. Auer bu konuyla ilgili fikirlerini şöyle açıklamıştır; “*Sanat tekniğin bittiği yerde başlar ve kişinin tekniği sağlam bir şekilde yerleşmeden sanat gelişimi olamaz.*” Ayrıca Heifetz, hocasının mükemmel bir yay tekniğine sahip olduğunu da belirtmiştir (Martens, 2005).

Keman çalmanın zihinsel ve psikolojik sorunlarını ele almaya çalışan Auer, her öğrencisinin yay kontrolüne farklı bir yaklaşımı olduğunu buna rağmen her birinin güzel bir tona sahip olduğunu gözlemlemiştir. Auer'e göre gelişim, iyi bir rehberliğe ve kendini yakından gözlemlemeye dayanmaktadır. Ayrıca entonasyona büyük bir önem veren Auer, doğru bir entonasyona sahip olabilmek için kişinin kendisini her zaman dinlemesi ve dinleyerek çalışması gerektiğini belirtmiştir. Auer, kemandan saf ve güzel bir ton elde etmek için doğal bir içgüdüye sahip olunması gerektiğine inanmıştır. Bunun yanı sıra fiziksel yatkınlık, el ve kolların kas yapısı önemli unsurlardır.

Öğrencilerinden Toscha Seidel da hocasının doğal ve kusursuz yay tekniğinden bahsetmiş ve öğrencilerinin fiziksel özelliklerindeki farklılıkları göz önünde bulundurarak herkesin rahat ve serbest bir sağ el tekniği ile çaldığını söylemiştir. Ayrıca öğrencilerini düşündürmeye ve analiz etmeye teşvik ettiğinden bahsetmiş, örneğin “bu pasaj neden net değil?” diye sorduğunda ancak öğrencisinin cevap veremediğini gördüğü noktada kendisinin devreye girdiğini söylemiştir (Martens, 2005).

Keman eğitimine ilk olarak Stolyarsky ile başlayan Nathan Milstein, Auer ile yaptığı çalışmalardan şu şekilde bahsetmiştir: “*Stolyarsky ile çalışırken amacımız olabildiğince hızlı çalmaktı. Kemana gerçekten sevmeye ise ancak Auer'le çalışınca*

başladım. Bu çok önemli bir dönüm noktasıydı. Auer büyük bir öğretmen olarak nitelendiriliyordu, bu da gururumu okşuyordu. Stolyarsky öğrencilerine neredeyse hiç yorum yapmaz, parçayı baştan sona geçerdı. Kemanı eline alıp gösterdiği de olmazdı. Auer ise, öğrencilerini sık sık durdururdu – özellikle de Heifetz, Poliakin ve benim gibi iyi öğrencilerini (...)' (Milstein-Volokov, 1990).

Eddy Brown da Auer'i şu şekilde anlatmıştır: *Auer gerçekten öğrencinin içinde her ne varsa çekip dışarı çıkarır, öğrencinin sahip olduğunu asla bilmediği gizli potansiyellerini ortaya çıkarır” (Martens, 2005).*

Auer bütün öğrencilerine müzikal ve yorumsal açıdan rehberlik etmiş, kişiliklerini geliştirerek onlara yepyeni ufuklar açmıştır. Yay tekniklerini öğrencilerinin fiziksel özelliklerine göre belirlemiş ve bu konuda onlara katı kurallar uygulamamıştır. Ayrıca Auer'in öğrencilerinin yay tekniğini inceleyen Carl Flesch, Rus yay tutuş tekniğini sistemleştirmiştir (Schwarz, 1984).

Auer bir konser kemancısı olarak güçsüz ellere sahipti ve bu nedenle devamlı çalışarak kendini formda tutmaya çalışıyordu. Bu konuyla ilgili şunları söylemiştir: “Ellerim çok zayıf ve güçsüz, öyle ki birkaç gün keman çalmayı bırakıp sonra tekrar alınca bütün çalma kabiliyetimi yitirmiş gibi oluyorum” (Auer, 1921). Auer bu zorluğa rağmen pes etmeden çalışması sayesinde başarıya ulaşmıştır. Tekniği parlak ve zarif, entonasyonu kusursuz olan Auer'in keman tarihindeki yeri ve önemi öğretmenliğine bağlı olmuştur. St. Petersburg dışında 1906 yılında Londra'da ve 1912 yılında Dresden'de dersler veren Auer'in bir eğitimci olarak başarısı 1900 yılından sonra, kendini göstermeye başlamıştır. 1. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla birlikte Auer ve öğrencileri zor günler geçirmiştir. Auer 1915-1917 yılları arasında tarafsız bir ülke konumunda olan Norveç'te kalmış, daha sonra 1917 yılında devrim olayları yaşanan Rusya'ya dönmüştür. 1918 yılında 73 yaşındayken Amerika'ya giden Auer, burada Boston, Chicago, Carnegie Hall ve Philadelphia'da konserler vermiş ve 1926 yılında şimdiki ismi Julliard School olan Müzik Enstitüsü'nde ve 1928 yılında da Curtis Institute'de eğitimci olarak çalışmıştır. “Violin Playing As I Teach It”, “Violin Master Works”, “Their Interpretation” ve “Graded Violin Course” isimli keman eğitimine çok büyük katkıları olan kitapları yazmıştır. Ayrıca “My Long Life in Music”, Uzun Müzik Hayatım başlığı altında yayınlana bir biyografisi bulunmaktadır. Auer, 15 Temmuz 1930 yılında 85 yaşındayken Dresden yakınlarında ölmüş ve New York'ta gömülmüştür.

3.3. Auer'in Yetiştirdiği Ünlü Kemancılar

3.3.1. Mischa Elman

1891 yılında Talnoye'de dünyaya gelen Mischa Elman, 5 yaşında keman çalmaya başlamıştır. Mischa Elman ve ailesi 1897 yılında Odessa'ya taşınmışlar ve Elman altı yaşındayken konservatuvarda Alexander Friedmann ile çalışmaya başlamıştır. Çok yetenekli bir öğrenci olan Elman maddi imkânlarının kısıtlı olması nedeniyle yeterli bir müzik eğitimi alamamış, daha sonra zengin bir yardımsever sayesinde Auer ile çalışması için St. Petersburg'a gönderilmiştir. Bu sırada güzel bir rastlantı sonucu Auer, Odessa yakınlarında bulunan Elisavetgrad'a konser vermek için gelmiş ve Mischa Elman kendini Auer'e dinletebilme şansını yakalamıştır.

1903 yılında Mischa Elman St. Petersburg'a gitmiş ve burada Paganini'nin 24 kaprisini çalışmadan çok başarılı bir şekilde çalarak Auer'in beğenisini kazanmıştır. Bu güzel performansından dolayı Auer Elman'ın hazırlık sınıfı okumasına gerek görmemiş ve direk olarak üst sınıftan okula başlatmıştır. Auer ile repertuarına yönelik çalışmalar yapan Mischa Elman, küçük yaşta olmasına rağmen ilk büyük konserini 1904 yılında Berlin'de vermiştir. Tchaikovsky Konçerto ve Bach Chaconne'ü çok başarılı bir şekilde seslendirdiği bu konserde müzik eleştirmenleri tarafından çok iyi yorumlar almıştır. Berlin'deki bu ilk konserinden sonra Elman kariyerinde büyük bir gelişme göstermiştir. Londra Queen's Hall'da 1905 yılında çok başarılı bir konser vermiş ve ardından 1906 yılında Auer ile birlikte Londra'da Bach'ın iki keman konçertosunu birlikte çalarak büyük bir başarıya imza atmışlardır. Bu konserde Auer 61, Elman ise 15 yaşındadır. En başarılı kemancılar arasında yer alan Kreisler, Thibaud, Kubelik ve Ysaye arasında çok büyük bir rekabet olmasına rağmen Elman en iyilerin arasında yer almıştır. 1908 yılının aralık ayında New York'ta sahneye çıkmasıyla kariyerinde yeni bir dönem başlayan Elman, bu konserde Tchaikovsky konçertoyu yeni sahip olduğu Stradivarius kemanyla seslendirmiştir. Uluslararası düzeyde bir başarıya sahip olan Mischa Elman, kıtalar arası tüm büyük orkestralar ile sahneye çıkmıştır. Bütün dünyada konserler veren Elman, bunun yanı sıra çok başarılı bir kayıt sanatçısı da olmuştur. Sanat hayatı boyunca iki milyondan fazla kaydı satılmış ve mükemmel tonu kayıtlarda yeniden hayat bulmuştur. Elman'ın asıl yeteneği tekniği değil sıra dışı bir zenginliğe sahip olan yorumu ve dinleyicilerle olan iletişimi olmuştur. Kariyeri boyunca kompozisyon eğitimi

olmamasına rağmen orijinal keman parçaları ve uyarlamalar yazmıştır. İyi bir seviyede piyano çalan Elman, 1920 yılında Elman Kuartet'i kurmuş ve çok sayıda konser vermiştir. Bir öğretmen olmaya hiç heveslenmeyen Elman 76 yaşında ölümüne kadar konserler vermeye devam etmiştir (Gören, 2006).

3.3.2. Efrem Zimbalist

1890 yılında Rostov'da dünyaya gelen Zimbalist, keman çalışmalarına kemancı ve aynı zamanda Rostov Operası'nda şef olan babası Aaron Zimbalist ile başlamıştır. 1901 yılında St. Petersburg Konservatuvarına girerek burada Auer ile çalışmaya başlayan Zimbalist, aynı zamanda Nicolai Rimsky-Korsakov ile kompozisyon çalışmaları yapmıştır. Konservatuvardan 1907 yılında mezun olan Zimbalist, konservatuvarın en yüksek derecesi olan altın madalya ve Rubinstein Ödülü'nü kazanmıştır. Mezuniyetinin ardından 1910 yılında Leipzig Gewandhaus'ta Arthur Nikisch yönetiminde Çaykovski keman konçertosunu büyük bir başarıyla seslendirmiştir (New York Times, 2021).

Zimbalist, batı Avrupa'ya ilk kez 17 yaşında gitmiştir. Üstün yetenekli kategorisinde değerlendirilmemesine rağmen, sanatsal başarısı ve etkileyici yorumu takdir toplamıştır. Avrupa'daki başarısı sayesinde 1911 yılında Amerika'ya giderek Max Fiedler yönetimindeki Boston Senfoni Orkestrası ile çok fazla bilinmeyen ve Amerika'da daha önce hiç çalınmamış olan Glazunov keman konçertosunu seslendirmiştir. Parlak bir tekniğe ve özel bir yoruma sahip olan Zimbalist, Auer'in diğer öğrencileri arasında müzikal yorumuyla her zaman ayırt edici bir konuma sahip olmuştur. Gösteriştin ve virtüöz gösterilerden pek hoşlanmayan Zimbalist, yine de Paganini'nin eserlerini çok başarılı bir şekilde seslendirmiştir. Stili gösteriştin uzak, sade ve aynı zamanda eşsizdir (Gören, 2006).

1928 yılında Zimbalist, hocası Auer gibi Philadelphia'daki Curtis Institute'de çalışmaya başlamıştır. 1930 yılında Auer'in ölümünden sonra hocasının geleneğini sürdürerek Norman Carol, Shmuel Ashkenasi, Oskar Shumsky gibi başarılı kemancılar yetiştirmiştir. Zimbalist 1941 yılında Curtis Institute'nün başına getirilmiş ve 1968 yılına kadar bu kurumda çalışmaya devam etmiştir. 1952 yılında kendisi için bestelenen Gian Carlo Menotti Konçerto'nun dünya prömiyerini gerçekleştirmiş ve 1955 yılında da Beethoven keman konçertosunu Philadelphia'da seslendirmiştir. Ayrıca pek çok kez Tchaikovsky Yarışması için Moskova'ya jüri

üyesi olarak davet edilmiştir. 1985 yılında Nevada’da ölen Efrem Zimbalist’in en önemli eserleri arasında 1 keman konçertosu, keman ve orkestra için 3 Slavonic Dances, Landara operası (1956), orkestra için American Rhapsody, 1 yaylı kuartet ve 1 keman sonatı bulunmaktadır (Sözer, 1996).

3.3.3. Jasha Heifetz

1901 yılında Rusya yönetiminde bir Polonya şehri olan Vilna’da doğan Heifetz, eğitim hayatına kemancı olan babası ile başlamıştır. Sonraki yıllarda Vilna Müzik Okulu’nda eğitimci olan Auer’in eski öğrencilerinden Ilna Malkin ile çalışmalarını sürdürmüştür. 1910-1911 yılları arasında St. Petersburg Konservatuvarına Auer’in öğrencisi olarak giren Heifetz, bu kurumdaki eğitiminden bir yıl sonra Berlin Müzik Yüksek Okulu’nun konser salonunda ilk Berlin konserini vermiştir. Daha sonraki verdiği konserde Wieniawski’nin Souvenir de Moscou adlı eserini ve Mendelssohn’un mi minör keman konçertosunu seslendirmiştir. Heifetz, Auer ile olan eğitimini St. Petersburg Konservatuvarı’nda ve yaz aylarında da Auer’in Loschwitz’deki evinde sürdürmüştür. Auer’in en başarılı iki öğrencisi olan Seidel ve Heifetz burada Bach’ın iki keman konçertosunu büyük bir başarıyla seslendirmişlerdir (Gören, 2006). Bu performansları ile ilgili Auer şunları söylemiştir; “Yorumlarının saflığı, eşsizliği ve derinden içtenliği yalnızca beni değil, bütün misafirleri bambaşka yerlere götürdü. Teknik kusursuzlukları için söylenecek bir şey yok” (Auer, 1923).

1917 yılında New York’ta bulunan ünlü konser salonu Carnegie Hall’da resital veren Heifetz, bu konserde Vitali Chaconne, Wieniawski’den parçalar ve Paganini’nin 24. Kaprisini seslendirmiştir. Bu başarılı performansın ardından Heifetz’in Kreisler dışında başka bir rakibi kalmamış ve uzun yıllar bu başarısını koruyarak kendisinden sonra gelenleri bile geride bırakmıştır. Heifetz zamanla repertuarını geliştirerek Bach’ın solo keman sonatları ve partitalarını, Joseph Achron ve Enesco’dan bilinmeyen eserleri programına dahil etmiştir. Ayrıca pek fazla çalınmayan Elgar ve Glazunov konçertoları, ünlü Sibelius Konçerto’yu ve virtüöziteyi geliştiren eserler olan Paganini, Ernst ve Wieniawski’den parçalar seslendirmiştir. Amerika’daki büyük başarısından sonra 1920 yılında dünya çapında kariyer yapmaya başlayan Heifetz, Avrupa’da Amerikada olduğu gibi bir üne sahip olamamıştır. Elman ve Zimbalist’ten farklı bir çalış tarzına sahip olan Heifetz, Avrupalı dinleyicilere hitap

edebilmek için Avrupa geleneğine uyarak daha ağırbaşlı bir tarzda çalma konusunda taviz vermiştir. 1920 yılında Avrupa turnesine başlayan Heifetz, Londra, Paris ve Berlin'in ardından 1921 yılında Avusturalya, 1926 yılında da Filistinde konserler vermiştir. Kendi vatanı Rusya'ya yirmi yıl sonra dönen Heifetz, burada da büyük başarılar elde etmiştir. Neredeyse tüm keman literatürünün kayıtlarını yapan Heifetz, kayıt sanatçısı olarak da oldukça başarılı olmuştur. Birçok ünlü isimle birlikte oda müziği konserleri vermiş ve bunların kaydını gerçekleştirmiştir. Ünlü bir virtüöz olan Heifetz, aynı başarıyı bir eğitmen olarak gösterememiştir. Heifetz, 1987 yılında Los Angeles'ta tedavi gördüğü hastanede ölmüştür. (Gören, 2006).

3.3.4. Nathan Milstein

1904 yılında Odessa'da doğan Milstein, ilk keman derslerine Stolyarsky ile başlamıştır. 1915-1917 yılları arasında St. Petersburg'a giderek burada Leopold Auer ile çalışmalarını sürdürmüştür. 1919 yılında ilk konser kariyerine başlayan Milstein, 1921 yılında Kiev'de tanıştığı Horowitz ile resitaller vermeye başlamıştır. Daha sonra Milstein, önce Berlin'e ve sonrasında kariyerinde onu teşvik eden Ysaÿe ile tanıştığı Brüksel'e gitmiştir (Gavoty, 2001).

1925 yılında Milstein ve Horowitz birlikte Batı Avrupa turnesine çıkmışlar ve bir daha Rusya'ya geri dönmemişlerdir. Amerika'da 1929 yılında Stokowski'nin yönettiği Philadelphia Orkestrası'yla ilk konserini, ardından New York Filarmoni'yle Amerika'daki ikinci konserini gerçekleştirmiştir. New York'a yerleşen ve Amerikan vatandaşı olan Milstein, Julliard School'da ve Zürih'te ustalık dersleri vermiştir. Yıllar içinde Milstein, farklı dönemlerden seçtiği eserleri kendine özgü başarılı yorumuyla seslendirerek, en karakteristik yorumculardan biri olmuştur. Kusursuz tekniği, seslendirdiği eserlerden Liszt'in Mephisto Valsi ve kendi bestelediği Paganiniana'yla kendini göstermiştir (Gören, 2006).

Müzikal bütünlüğe ve teknik ustalığa sahip bir virtüöz olan Milstein, 1954 yılında yazdığı Paganiniana dışında çok sayıda keman parçası bestelemiş, Brahms ve Beethoven'ın keman konçertoları için kadenzalar yazmıştır. 1992 yılının aralık ayında Londra'da ölmüştür.

Auer'in yukarıda bahsettiğimiz en önemli ve isim yapmış öğrencileri dışında sayabileceğimiz diğer öğrencileri arasında Toscha Seidel (1899-1962), Kathleen Parlow (1890-1963), Eddy Brown (1895-1974), Mishel Piastro (1891-1970), Richard

Burgin'in (1892-1981) ve Alexander Hilsberg (1897-1961) gibi başarılı kemancılar yer almaktadır. Bu başarılı kemancılardan da kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

Toscha Seidel, hocası Auer ile birlikte Amerika'ya gelerek ilk konserini 1918 yılında burada vermiştir. Bu başarılı performansı ile Amerikan halkını kendisine hayran bırakmasına rağmen Seidel, hak ettiği başarılı konuma ulaşamamıştır. Avrupa'ya ve Amerika'ya giderek burada konserler vermiş, 1925 yılında Brahms'ın keman konçertosunu Londra'da başarıyla seslendirmiştir. Daha sonra California'ya yerleşerek burada film kayıt alanına girerek burada başarılı kayıtlar yapmıştır.

Kathleen Parlow, 1906 yılında St. Petersburg'da Auer ile çalışmaya başlamış ve burada konserler vermiştir. Başarılı Avrupa kariyerinden sonra Kuzey Amerika'ya dönen Parlow, burada 1929-1936 yılları arasında Mills College'da öğretmenlik yapmıştır. Toronto Kraliyet Konservatuvarı'nda 1941 yılında çalışmaya başlayan Parlow, kendi kurduğu yaylı kuartetiyle çok sayıda konser vermiştir.

Eddy Brown, 1904 yılında Budapeşte'de Hubay ile çalıştıktan sonra Auer ile çalışmaya başlamıştır. Almanya'da konserler veren Brown, 1922 yılında yaylı dörtlü kurarak radyo kariyeri yapmaya başlamıştır. Böylece canlı yayında klasik müzik yapan ilk kişi olmuştur. Sonraki yıllarda Butler University'de ve Cincinnati Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapmıştır.

Mishel Piastro, Auer'in en başarılı öğrencilerinden biri olmuştur. 1906 yılından 1910 yılına kadar Auer ile eğitimini sürdüren Piastro, 1911 yılında yapılan Auer yarışmasında birincilik ödülüne layık görülmüştür. California'ya giden Piastro, 1925 yılından 1931 yılına kadar San Francisco Orkestrası'nda başkemancı olarak görev yapmış, bu başarısından sonra Toscanini'nin tavsiyesi üzerine Piastro, New York Filarmoni Orkestrası'nda başkemancı olarak çalışmaya başlamıştır. Piastro solistlik kariyerinin yanı sıra orkestra şefliği alanında da kendini geliştirmiş, ancak onun başarısı ve kapasitesi hak ettiği şekilde değerlendirilememiştir.

Richard Burgin, 1920 yılından 1967 yılına kadar Boston'da başkemancı olarak çalışmış, uzun ve başarılı bir kariyer hayatı olmuştur. Varşova doğumlu olan Burgin, 1908-1912 yıllarında Auer ile çalışmış ayrıca Oslo ve Helsinki'de başkemancı olarak görev almıştır. Daha sonra Amerika'ya giden Burgin, çok yönlü bir müzisyen olmasından dolayı Auer'in başarılı öğretmenliğinin Amerika'da yayılmasına ve

güçlenmesine yardım etmiştir. Harvard’da, Tanglewood’da ve New England Konservatuvarı’nda eğitimlik yapmıştır.

Alexander Hilsberg, Auer ile yeterince çalışmamış olmasına rağmen Auer’den aldığı bilgiler ve eğitimi çok iyi deneyimlemiş ve bu sayede öğrencilerine hocasının izinden giderek, başarılı ve yeterli bir eğitim vermiştir. Amerika’ya 1923 yılında gitmiş ve 1926 yılında da Philadelphia Orkestrası’nda başkemancı olarak çalışmaya başlamıştır. Ayrıca şef olarak da kendini geliştiren Hilsberg, New Orleans ve Philadelphia orkestralarını yönetmiş ve Curtis Institute’de öğretmenlik yapmıştır (Gören, 2006).

3.4. Leopold Auer’in İlkeleri’nin Gelişimi Ve Moskova Keman Okulu

Moskova ve St. Petersburg konservatuvarları, kompozisyon ve müzikoloji, performans (icra) ve pedagoji olarak 1925 yılında üç fakülte halinde yeniden düzenlenmiştir. Rus müzikolog ve kemancı Boris Schwarz, devrim öncesi ve tutuculuğun hâkim olduğu eski fakülte ile yeni fakülteyi şu şekilde karşılaştırmıştır:

“Öğrencilerin ruh hali isyankârdı, gelenekselliğe ve profesörlerin otoritesine saygı azalmıştı. Sadece politik olarak değil, müzikal anlamda da öğrenciler yeni çözümlerin ve taze yaklaşımların arayışı içindeydiler. Tutucu öğretmenler tarafından savunulan eski tarz pedagoji, kuru ve dogmatik görünüyordu, müziğin atan nabzından uzaklaşmıştı. Ernst Kurth, Guido Adler ve Egon Wellesz gibi yazarların kitapları aracılığıyla modern Batı’ya ait fikirler sızdı. İcracılar; Rudolf Breithaupt (piyanistler için) ve Dr. Friedrich Steinhausen’ın (yaylılar için) anatomik –fizyolojik yaklaşımlarının heyecanına kapılmıştı” (Öztürk, 2012).

Devrim sonrasında yeniden düzenlenen ve yepyeni bir bakış açısı ile eğitime devam eden Moskova Konservatuvarı’nda Mostras, Yankelevitch, Tseitlin ve Yampolsky gibi önemli müzisyenler çalışmıştır. Bu isimler icracılıktan çok keman eğitimi üzerinde daha çok durmuşlar, yazdıkları yayınlar ve verdikleri konferanslar ile keman çalmanın psiko–fizyolojik önemine dikkat çekmişlerdir. Hocaları Auer’den kaynaklanan bu eğitimsel yaklaşımları analiz yaparak geliştirmişler ve sistemli bir şekilde incelemişlerdir (Lankovsky, 2009).

1920’li yıllarda Moskova Konservatuvarı’nda çalışan önemli müzisyenlerden biri olan Lev Tseitlin, sağlam altyapısı ve müzikal birikimiyle yenilikçi yaklaşımlara

katkıda bulunmuştur. Auer ile çalışmak için Petersburg'a yerleşen Tseitlin, kariyerinin sonraki dönemlerini yurt dışında geçirmiş, bu süre içinde edindiği tecrübeler ve çağdaş müzikal fikirlerle kendini geliştirerek büyük bir entelektüel birikime sahip olmuştur. Sonraki yıllarda Rusya'ya dönerek Avrupa'da edindiği tecrübelerini ve yeni sanatsal bakış açısını dinleyiciler ile paylaşmış ve Chausson Poeme ile Sibelius konçertonun Rusya'daki ilk seslendirilmelerini gerçekleştirmiştir. Moskova Konservatuvarı'na 1922 yılında Profesör olarak atanan Tseitlin, 1952 yılına kadar bu kurumda eğitim vermeye devam etmiştir (Öztürk, 2012).

Alexander Blok, bir makalesinde Tseitlin 'in eğitimci yaklaşımları için şunları söylemiştir: *“Tseitlin pedagojik çalışmalarında devamlı olarak sanat ve müzikal pedagojinin birleşikliği üzerinde durmuştur. Cesaret ve yenilikçilikle öne çıkan yaklaşımıyla yanlış gelenekler ve dogmalara karşı çıkmış; yay, sol el kullanımı ve dinamiklerle ilgili olmak üzere keman icrası ve pedagojisi alanına yeni ve değerli pek çok şey katmıştır”* (Lankovsky, 2009).

Tseitlin, 1922 – 1932 yılları arasında Moskova'da gelişen ve ilk şefsiz orkestra olan “Persimfans” ın kurulmasına öncülük etmiştir. (Persimfans, Rus dilinde “İlk Şefsiz Orkestra” kelime grubundaki her bir kelimenin ilk hecesi alınarak oluşturulmuş bir kelimedir). Çoğunlukla Moskova Konservatuvarı'ndaki müzisyenlerden oluşan Persimfans, zamanla uluslararası alanda büyük bir başarıya sahip olmuş ve sonraki yıllarda orkestranın kendi dergisi yayınlanmıştır. Orkestra üyelerinden biri olan ünlü kemancı Konstantin Mostras, bu yeni ve taze soluklu orkestra için şunları söylemiştir:

“Persimfans katı orkestra rutinine yeni bir soluk getirdi. Orkestra müzisyenlerinin çalışmasına taze, yaratıcı bir akım kazandırırken; müzisyenlerin kendi farkındalıklarını yeni bir seviyeye taşıdı. Bu çalışmanın sonuçları hem solo hem de orkestra icrası ve pedagojisinin gelişmesi üzerinde ölçülemeyecek bir etki yarattı” (Öztürk, 2012). Bu orkestrada bulunan değerli kemancılar Tseitlin, Yampolsky, Tsyganov ve Mostras, Moskova Konservatuvarı'nın en önemli eğitimcileri ve Moskova Keman Okulu'nun kurucuları olmuşlardır.

Konstantin Mostras, eğitimciliğinin ilk zamanlarından itibaren keman çalma sanatı ve öğretme ile ilgili araştırmalar ve analizler yapmıştır. Bu çalışmalarının bir sonucu olarak keman eğitimi üzerine birçok bilgi kaynağı toplamış ve 1931 yılında Moskova

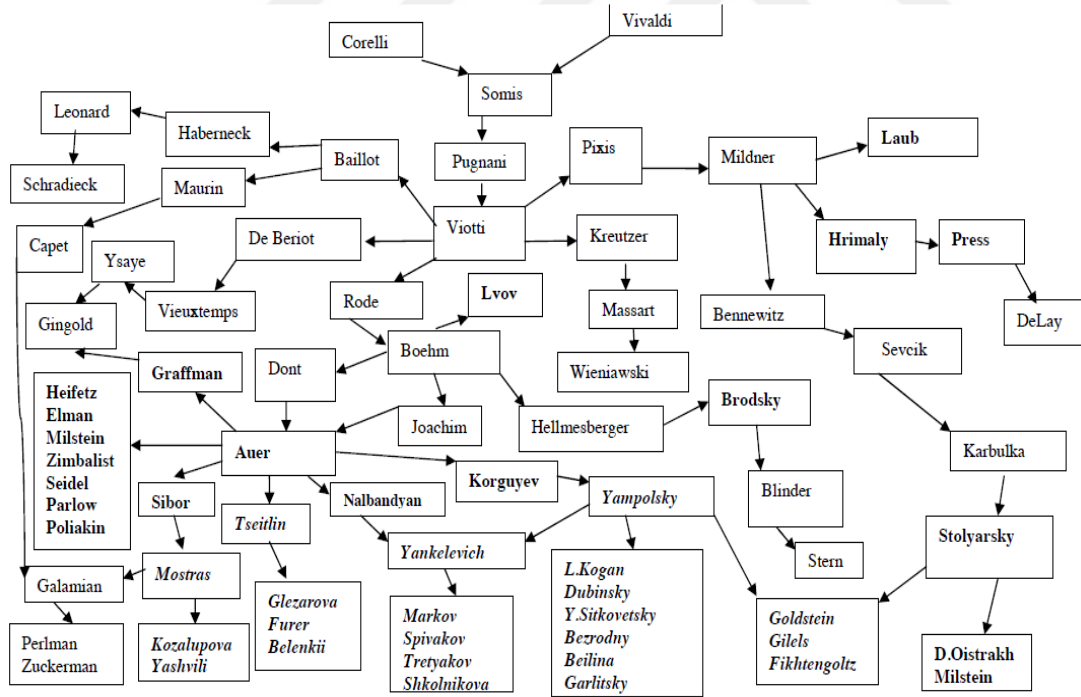
Konservatuvarı'nda sadece keman metodolojisi ile ilgili bir bölüm kurmuştur. Ayrıca keman literatürüne çok sayıda etüt, edisyon ve transkripsiyon kazandırmıştır. Bu eserlerin arasında Bach'ın Solo Sonat ve Partitaları'nın ilk Rus edisyonu bulunmaktadır.

Mostras bir öğretmen olarak bilimsel çalışmalarında, yay ve sol el kullanımı gibi teknik konulardan ziyade, ritm ve entonasyon gibi müzikal sorunlarla ilgilenmiştir. Özellikle öğrencilerinin özgür bir stilde çalması ve motivasyonun gelişmesi üzerine yoğunlaşmıştır (Rodionov, 2015). Mostras çalışmalarında “psiko – fizyolojik” olarak tanımlanan, yani öğrencinin zihinsel kavrayışı ve sonrasında gerçekleşen fiziksel uygulama arasındaki bağlantıyı ayrıntılı bir şekilde incelemiş ve analiz etmiştir. Bu uygulamayı ön duyuş ve ön hissediş kavramları olarak açıklamış ve daha sonra bu kavramlar, ünlü kemancılar Yampolsky ve Yankelevich tarafından da kullanılmıştır. Mostras'ın en başarılı öğrencilerinden biri olan Ivan Galamian'ın “The Cambridge Companion to Violin” adlı yapıtını inceleyen Robin Stowell, Galamian'ın metodu ile ilgili şunları söylemiştir: “*Galamian için teknik mükemmelliğin anahtarı fiziksel hareketin üzerindeki zihinsel kontroldür; fakat onunki, katı kuralları olmayan esnek bir metottur*” (Lankovsky, 2009).

Bu yorumdan da anlaşılacağı gibi Galamian'da hocası Mostras'ın prensipleri doğrultusunda ilerleyerek çalışmalarında zihinsel aktivitenin önemini üzerinde durmuş ve Mostras'ın adlandırdığı “psiko-fizyolojik” bağlantıya dayanarak öğrencilerini yetiştirmiştir. Pinchas Zukerman, Michael Rabin, Itzhak Perlman ve daha birçok ünlü ismin hocası olan Galamian, Auer'in öğrencisi olan Mostras ile keman eğitimine başlamıştır. Rus ekolü ile Fransız ekolüne ait özellikleri birleştirmiş bir pedagog olduğu söylene de eğitimsel yaklaşımları ayrıntılı incelendiğinde Rus keman ekolüne ait karakteristik özelliklerin daha ön planda olduğu görülmüştür. Keman çalışma süresi boyunca zihnin devamlı olarak aktif olması ve bu süreç içinde öğrencinin sahip olması gereken bilinç ve farkındalık, her öğrencinin farklı özellikleri dikkate alınarak yapılan bireysel yaklaşım, başta Auer olmak üzere, Rus Keman Ekolünde yetişen bütün pedagogların önem verdikleri en önemli unsurlardır. Rus ekolünün en önemli temsilcisi ve bu ekolde yetişmiş neredeyse bütün virtüöz kemancıların hocası olan Auer'e göre keman öğretme sürecindeki en önemli faktör zihinsel yaklaşım olmuş ve keman çalma esnasında konsantrasyonun önemine özellikle değinmiştir (Göküstün, 2012).

Rus keman ekolünde çok önemli bir yere sahip olan Abraham Yampolsky ve Yuri Yankelevich, Auer'in öğrencisi olan Mostras'ın prensipleri doğrultusunda ilerlemişler ve bu pedagojik fikirleri detaylı bir şekilde incelemişlerdir. Yampolsky de zihinsel algılama ve fiziksel uygulama arasındaki ilişkinin önemine vurgu yapmıştır. Yampolsky'nin öğrencisi ve sonrasında da asistanı olan Yankelevich, Yampolsky ile çalışmaya başladıktan sonra keman çalmanın teorik ve pratiği ile ilgili konuların ilgisini çekmeye başladığını söylemiş ve bununla ilgili şu gözlemlerde bulunmuştur: *“Yampolsky 'den keman çalmanın bir mucize ya da “simya” değil; ilhamın yanı sıra objektif kuralların da var olduğu ve bunların ciddi çalışmayla birleştirildiğinde büyük şeyler başarılacak bir bilim olduğunu anladım”* (Öztürk, 2012).

Corelli 'den bu yana öğretmen-öğrenci ilişkilerinin gösterildiği Şekil 3.1'de çalışmada bahsedilen pedagoglar ile birlikte, 20. Yy Rus Keman Ekolü'nde yetişen kemancıların birbirleriyle olan bağlantıları görülmektedir (Lankovsky, 2009).



Şekil 3.1. Corelli'den itibaren Öğretmen-Öğrenci İlişkileri

BÖLÜM 4

20. YÜZYIL RUS KEMAN EKOLÜ

4.1. Temel Prensipler

Rus keman ekolü'nün prensipleri bilimsel bir temel üzerine kurulmuştur ve bu temel Rus fizyolog İvan Pavlov'un "Yüksek Sinirsel Aktivite" ile ilgili çalışmaları ışığında gelişmiştir. Rus keman ekolünün temel aldığı öğretilerin en önemli unsuru olan "Yüksek Sinirsel Aktivite" şu şekilde açıklanabilir:

"Organizmanın faklı kısımlarını birleştiren merkezi sinir sistemi aktivitelerinin aksine; "tüm organizma ve dış çevre arasındaki normal ve karmaşık ilişkileri sağlayan", insan ve hayvanlardaki merkezi sinir sistemlerinin daha da yüksek merkezlerindeki aktivitelerdir. "Yüksek sinirsel aktivite" terimi, ilk olarak I. P. Pavlov tarafından bilime sunulmuştur. Pavlov, bunu "psişik aktiviteler"le eşanlamlı olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla, Pavlov'a göre, insan düşüncesi ve farkındalığı gibi tüm psişik aktiviteler, yüksek sinirsel aktivitelerin elemanlarıdır" (Öztürk, 2012).

20. yüzyılda, özellikle Sovyetler Dönemi Rusya'sında keman ekolünün büyük bir gelişim göstermesi tesadüf değildir. "1937 tarihindeki Ysaye Uluslararası Keman Yarışmasında altı ödülde beşi Sovyetler Birliği'nden katılan kemancılara verildiğinde; aralarında Szigeti ve Flesch'in de bulunduğu uluslararası jüri hayrete düşer" (Lankovsky, 2009). Daha sonraki yıllarda da Sovyet kemancılar benzer başarılar göstermeye devam etmişlerdir. Bu başarıya katkı sağlayan en önemli unsur, keman icrası ve eğitiminin bilimsel esaslara dayandırılarak yeniden geliştirilmesi olmuştur. Pavlov'un üzerinde durduğu yüksek sinirsel aktiviteyi keman öğretimine uyarlarken belirli bir tutuş veya duruş pozisyonlarını öğretmeden önce, fiziksel hareketleri yöneten zihni eğitmenin önemi üzerinde durulmuştur. Keman çalarken, vücudumuzun yapacağı herhangi bir hareketten önce, bu hareketimizin gerçekleşmesini sağlayacak olan zihinsel ve sinirsel aktiviteler geliştirilmelidir. Bunun nedeni tüm hareketlerimizin en önemli merkezi beynimizdir ve beynimizin verdiği hareket emrini iletecek olan sinir hücrelerimizdir (Öztürk, 2012). Bu

yaklaşımdan da görüldüğü gibi başta Auer olmak üzere, Rus ekolünde yetişmiş bütün kemancılar, öncelikle zihinsel yaklaşım üzerinde durmuşlar ve zihinsel algılama ile fiziksel uygulama arasındaki ilişkinin önemine vurgu yapmışlardır.

Auerin de üzerinde durduğu “psiko- fizyolojik yaklaşım; keman çalma ve öğretmenin psikolojik ve fizyolojik unsurlarıyla ilgili olarak öğrenci ve öğretmen tarafından geliştirilen bilinçli farkındalık” Rus Keman Ekolü’nün en önemli karakteristik özelliği olmuştur (Lankovsky, 2009). Auer’in bireysel yaklaşımı sayesinde gelişen bu anlayış, çalışma sürecine bilimsel gözlemlerin de dahil edilmesiyle detaylandırılmıştır. Bu yaklaşımdaki en önemli amaç, yaratıcı bir süreç ortaya koyarak öğretmenin ve öğrencinin kendisini devamlı sorguladığı ve kemancılıkla ilgili bütün konuları bilimsel yöntemlerle ele almak olmuştur. Başta Auer olmak üzere onun izinden ilerleyen Tseitlin, Yampolsky, Pogosheva, Lieberman, Yankelevitch ve Mostras gibi ünlü pedagogların yazdıkları çalışmalarda pozisyon geçişleri, entonasyon, yay kullanımları ve artikülasyon gibi teknik problemlerle ve keman öğretimi ile ilgili detaylı incelemeler yer almaktadır. Ayrıca kemandan güzel bir ton elde edebilme, güzel ve ifadeli bir yorum gibi müzikal konular üzerinde çalışılırken en önemli amaç ele alınan konularla ilgili bir farkındalık yaratarak bunu sürekli canlı tutabilmek olmuştur (Öztürk, 2012).

Mostras’ın 1956 yılında Moskova’da yazdığı “Kemancı için evde Çalışma Sistemi” adlı kitabında nasıl bilinçli bir çalışma yürütülebileceğine dair ayrıntılı analizler yer almaktadır:

“Enstrümantal icra, eller ve parmakların hareketli kısımlarının; merkezi sinir sistemi ve daha çok beynin aktiviteleri tarafından karar verilen ve kontrol edilen etkinliklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. İcra becerilerinin mükemmelleştirilmesi demek, aslında sinir sistemi tarafından yönetilen, kontrol edilen ve algılanan aktivitelerin geliştirilmesi demektir; bununla alakalı olarak hareketi gerçekleştiren aygıt, ‘icracı’ ’nın kendisi olarak gözüktür. Bu aygıt da tabii gelişim gösterir; fakat onun gelişimi esas olarak sinir sisteminin ‘direktif’ işlevlerinin gelişmesi sayesinde gerçekleşir. Bu birleşik sürecin özelliği; bilincin/farkındalığın ve dikkat, irade gücü, hafıza ve hatta (müzikal bir kompozisyon söz konusu olduğunda) duygu ve hayal gücü gibi fizik işlevlerin aktif katılımlarından kaynaklanır” (Lankovsky, 1956). Ayrıca Mostras, çalışma esnasındaki bilinçli farkındalığın üzerinde durmuş, bu farkındalığın çalma sırasında gerçekleştirilen

hareketleri yöneten ve düzenleyen nöro – psikolojik işlevlerin doğru bir şekilde kavranmasıyla bağlantılı olduğundan söz etmiştir. Bu işlevlerin doğru bir şekilde kavranması sayesinde, yapılan çalışmaların mantığının öğrenilerek geliştirilmesi ve çalışma sürecinde yoğun bir odaklanma ile birlikte hafızadaki sonuçların kuvvetlendirilmesine yardımcı olduğundan bahsetmiştir.

4.1.1. Keman Çalışında Reflekslerin Önemi ve “Ön-Duyuş” ile “Ön-Hissediş” Kavramları

Ünlü Rus pedagoglar keman icrasının fiziksel şartlarından önce zihinsel bir alt yapı hazırlamayı hedeflemişler ve keman çalımında gerçekleşen hareketlerin nasıl oluştuğunu ve bunun nasıl bir şekilde geliştirileceğini ayrıntılı bir şekilde incelemişlerdir. Araştırmacı yazar T. V. Pogozheva, bir öğretmenin sinirsel mekanizmanın önceden tahmin edilebilecek hareketlerini öğrenmesi gerektiğini savunmuştur. Bu durumu refleksleri eğitmek ve keman çalarken yapılan hareketlerin öğrenciye refleks olarak aktarılması gerektiğinden söz etmiştir. “Ön – duyuş” ve “ön – hissediş” kavramları reflekslerle bağlantılı kavramlardır. Başka bir deyişle, keman çalma sırasında yapılan hareketler veya duyuş ile ilgili detaylar hakkında beyinde yapılan bir ön hazırlık oluşumudur. İcra sırasında yapılan vibrato, pozisyon geçişi veya sol el parmaklarının tel üzerinde yapacağı hareketlerden önce, bu hareketlerin nasıl yapılacağı hakkında beyinde bir fikir oluşması gerekmektedir. Zihnimizde yaptığımız hazırlıklar sonucunda, hareket gerçekleşmelidir. Aynı şekilde duyuş ile ilgili olarak çalınacak sesin temizliği, netliği ve tonun kalitesi ilk önce zihinde canlanmalı sonrasında çalınmalıdır. Yapılan tekrarlar sonucunda zihindeki bu ön hazırlıklar pekiştirilerek bir refleks haline dönüşmelidir (Öztürk, 2012).

“Ön – hissediş” kavramını Yankelevitch, şu şekilde açıklamaktadır:

“Uygulanan özel araştırmalar sonucunda eşlik eden duyular sabitlenir. Bu duyular veya duygular zamanla, yalnızca hareketin gerçekleştiği anda değil; hareketi gerçekleştirmenin sadece düşünüldüğü anda da, yani kural olarak hareket eyleme konmadan hemen önce de uyarılır. Kesin olarak bu duyular doğru hareketlerin uygulanmasını ve bunların üzerinde tamamen uzmanlaşmayı sağlar. İcra ve pedagoji pratiğinde bu ‘ön – hissediş’ olarak tanımlanır” (Lankovsky, 2009).

Aynı şekilde “Ön – duyuş” ile ilgili de şunları söylemiştir:

“Doğru entonasyonu belirleyen kulaktır. İşte bu yüzden, kaslara ait uygun titreşimlerle desteklenen kolun doğru hareketi, kulak tarafından yönlendirilmelidir. Pozisyon değiştirme tekniklerini kazanmaya çalışırken, ‘duruma göre bir uzaklık refleksi’ geliştirilir, bu da sesin algılanması ile kolun hareketleri arasında karşılıklı bir bağlantının yaratılması demektir” (Lankovsky, 2009). Burada bahsedilen bu kavramlar, hareketler ve beyin ile duyma arasında kurulması son derece önemli olan bağlantı, keman öğretim sürecinde öğrenciye kazandırılmak istenen en gerekli reflexlerden biri olmuştur. Rus eğitimciler öğrencinin karakteri, yetenek düzeyi veya fiziksel yapısı nasıl olursa olsun, en iyi sonuca ulaşmayı hedeflemişler ve bir çocuğa eğitim vermeden önce onu tanımaya çalışmayı amaçlamışlardır. Yankelevitch’e göre önce öğrencinin kim olduğunu, hangi niteliklere ve fiziksel özelliklere sahip olduğunu ve nasıl bir psikoloji içinde olduğunu belirlemek öğrenciye uygulanacak metoda karar vermek açısından çok önemlidir. Çünkü her bireyin kendine özgü özellikleri vardır ve bu çeşitlilik içinde tek bir yaklaşım uygulamak imkansızdır (Öztürk, 2012).

Bu yaklaşımlardan da anlaşıldığı gibi Auer ile birlikte tüm Rus eğitimcilerin kemana başlangıç aşamasında önem verdikleri ilk ve en önemli adım öğrenciyi tanımak ve onun özelliklerini belirlemek olmuştur. Sonrasında sadece teknik bakımdan kusursuzluğa ulaşmasını değil, kişisel özelliklerini gösteren ve farklı, kendine özgü ifadeye sahip bir kemancı olarak gelişebilmesi için öğrencinin yapısına ve özelliklerine uygun bir metot uygulamayı hedeflemişlerdir. Yampolsky bir öğrencinin bireysellikten uzak bir şekilde yetişmesinin, öğretmenin hatalı yaklaşımından kaynaklandığını ifade etmiş ve şunları söylemiştir:

“Pratikte biz öğretmenler; biçimsel mükemmeliyetçilikle, entonasyon ve teknik öğeler, vs. üzerinde çalışmakla çok fazla zaman harcamak durumundayız. Bir öğrenciyi hazırlama sürecinde, öğrencinin çalışındaki ayırıcı ve istisnai anları (öğeleri) genellikle gözden geçiriyoruz. Dikkatimiz her türlü kusuru düzeltmeye yönelik olduğu için bu kıvılcımları fark edemiyoruz. Aynı zamanda, bir eserin geleneksel bir biçimde onlarca defa çalınmasına o kadar alışıyoruz ki; yarı – bilinçli olarak belirli bir duyuşsal atalet geliştiriyoruz. Bu genel normdan en küçük bir uzaklaşma bizde bir şeylerin tuhaf ve mantıksız gittiği izlenimi uyandırıyor. Eğer bu, öğrencinin çalışında oluyorsa; dikkatlice dinleyip neyin değerli ve yaratıcı olduğunun ayırımına varmak ve öğrencinin sanatsal isteklerinin içine neyin iyice

yerleştirilmesi gerektiğini düşünmek yerine; öğrenciyi derhal düzeltme yoluna gidiyoruz” (Lankovsky, 2009).

Rus pedagoglar öğrencinin keman çalışındaki yaratıcı ve değerli unsurları belirleyerek sanatsal isteklerini yönlendirebilmenin, öğrenciye uygun bir repertuvar seçimi ile mümkün olabileceğini düşünmüşlerdir. Bu seçimde üç yaklaşımı göz önünde bulundurmuşlardır. Bunlardan ilki, öğrencinin karakterini yansıtan ve kolaylıkla çalabileceği eserler seçilmesidir. İkinci olarak öğrencinin eksik ve zayıf tarafları düşünülerek bir program hazırlanmalıdır. Sonuncusu ise seçimin öğrenciye bırakıldığı ve öğrencinin kişisel özelliklerini destekleyerek aynı zamanda eksik yönlerini telafi etmenin amaçlandığı, ilk iki farklı yaklaşımın harmanlandığı bir repertuvar seçimidir (Öztürk, 2012).

4.1.2. Keman Eğitimi Sürecinde Öğrencilerin Psikolojik Yapılarının İncelenmesi

Başta Auer olmak üzere bütün Rus pedagoglar, keman çalmanın zihinsel ve psikolojik sorunlarını ele almaya çalışmışlardır. Öğrencilerin yetenek seviyeleri, fiziksel yapıları ya da karakterleri nasıl olursa olsun, en iyi sonuçlara ulaşmayı hedeflemişler ve çocuğa verilecek olan eğitimden önce ilk olarak onu tanımaya çalışmayı hedeflemişlerdir. Yankelevitch bu konuda şunları söylemiştir: *“Ciddi pedagojik çalışmalar söz konusu olduğunda kendinize şunu sorun: Kime öğretiyorsunuz? Öğrencinin kim olduğunu ortaya çıkarın – zira her biri farklı niteliklerin birleşimine sahiptir – kendine özgü eller, kendine özgü psikoloji... vs. Güçlü iradeli, konsantre olanlar vardır, tembeller, iyi huylular, akıllı olanlar. Ancak bundan sonra hangi öğrenciye hangi metodun uygulanabileceğine karar verilebilir. Öğrencilerin çeşitliliği, tek bir yaklaşımı imkansız kılar” (Lankovsky, 2009).*

Yankelevitch'in de üzerinde durduğu gibi her birey farklı fiziksel, psikolojik niteliklere sahiptir. Keman çalmaya elverişli bir fizyolojik yapıya sahip insanlar bulunmaktadır. Burada elverişli olarak tanımlanan; ortalama bir kol ve parmak uzunluğu, esneklik, ellerin ve parmakların gücü gibi özellikler sayılabilir. Bu özelliğe sahip kişiler için keman çalmak daha uygun ve kolaydır. Bunun tersine bu fiziksel özellikleri bulunmayan kişiler için keman çalmak daha yorucu ve zorlayıcıdır. Bu noktada Rus ekolünün ve bu ekolde yetişmiş eğitimcilerin en önemli amacı, öğrencinin fizyolojik yapısı keman için elverişli olmasa bile, keman çalarken

kullanılan kasların çalıştırılıp geliştirilerek ve doğru reflekslerin oluşturulup, keman çalarken yapılan hareketlerin öğrenciye refleks olarak aktarılması sayesinde, herkes için keman çalmanın mümkün olabileceğini göstermek olmuştur.

Tanımlanması gereken farklı psikolojik özellikler arasında odaklanma, duygu, dayanıklılık, yorgunluk, adanmışlık ve çalışma kapasitesi yer almaktadır. Ayrıca öğrenciyi daha iyi tanımayı amaçlayan; aile geçmişi, genel gelişim, karakter, duygusal değişimler, müziğin dışındaki ilgi alanları, girişimcilik, eleştiriye verdiği tepki gibi birtakım sorular üzerinde durulmaktadır. Bütün bu özellikler sayesinde öğrenciye nasıl bir yaklaşım sergileneceği ve başlangıç derslerinin nasıl planlanacağı belirlenecektir (Lankovsky, 2009).

“Pogozheva, insan mizacını tiplere ayırırken, tıp tarihinde ilk olarak antik Yunan hekimi Hipokrat tarafından tanımlanmış olan dört ana tipten yola çıkar. Ünlü hekim mizacı, insan vücuduna ait dört ana salgının belirlediğini söylemiştir” (Öztürk, 2012). Söz edilen tipler şunlardır:

- 1) Canlı tip: Güçlü, dengeli ve atik. Sangvinik (sanguine)
- 2) Sakin, yavaş tip: Güçlü, dengeli, ve fazla hareketli olmayan. (phlegmatic)
- 3) Heyecanlı, kendini dizginleyemeyen tip. Güçlü, fakat dengesiz (choleric)
- 4) Zayıf tip. (melancholic)

Pogozheva'ya göre bu karakterlerin hepsinin kendine özgü avantajları ve dezavantajları bulunmaktadır. Her türlü karakterde en iyi sonuca ulaşmak için, kişinin sinirsel aktivitelerine ait özelliklerin karakterine en uygun olan çalışma ortamının yaratılması gerekmektedir. Canlı tip, aynı zamanda Sangvinik olarak da adlandırılan özelliğe sahip kişilere aktif ve hızlı yani, izlenimlerin sürekli değiştiği bir çalışma uygulanmalıdır. Bunun aksine, ağır tempoda ve monoton bir çalışma uygulanırsa elde edilen sonuçlar verimli olmayacaktır. Sakin ve yavaş tip (phlegmatik) ise, titiz bir çalışmaya eğilimlidir ve oldukça dayanıklıdır. Algılaması ve hafızası yavaştır, fakat kalıcı ve sabit bir şekilde yerleşir. Kolerik, yani heyecanlı ve kendini dizginleyemeyen kişiler yüksek oranda iritasyona dayanabilir, ancak gerekli olan durumlarda kendisini dizginlemesi oldukça zordur. Zayıf yani melankolik tipin en belirgin özelliği ise çabuk yorulmasıdır. Sadece zayıf iritasyonlara dayanabilir ve en küçük bir zorlama bile uzun süren bir yavaşlama

sürecine neden olabilir. Bu karakter özelliğine sahip bir kişi üzerinde kontrol sağlarken ve çalışırken çok dikkat etmek gerekir (Öztürk, 2012).

Bununla birlikte, bahsedilen bu karakter özelliklerine sahip kişilerin saf halleriyle nadiren karşılaşılır. Kişi farklı yaşamsal durumlarda, farklı karakterlerin özelliklerini sergileyebilir. Bunun yanı sıra bir insanın mizacı sadece doğuştan gelen özellikleriyle değil, çevrenin etkisiyle de şekillenir ve gelişir. Başlangıç derslerinde öğretmenin öğrenciye yaklaşımı oldukça önemlidir. *“Çocuğun manevi yönünü oluşturan iki temel faktörden biri aile, diğeri de okuldur”* (Pogozheva, 1956). Öğretmenin çocukla ve ailesiyle iletişim kurması, bahsedilen iki faktörün çocuk üstünde etkisinin tutarlı olması açısından önemlidir. Öğretmenin, çocuğun zevkleri, karakteri, bakış açısı ve estetik algısının gelişmesine katkıda bulunabilmesi için, onun ev hayatını ve ailesini tanıması gerekmektedir. Ancak bir eğitimcinin, öğrencisinde oluşmasını istediği eğilimleri ve hedefleri ilk olarak kendisinde gerçekleştirmiş olması gerekmektedir. Çünkü öğretmenin her hareketi, mimikleri gibi en ufak detaylar bile öğrencinin dikkatinden kaçmaz. Öğrenci için öğretmen, tıpkı bir ayna gibidir, öğretmenin düşüncelerini, ilgi duyduğu konuları çok dikkatli bir şekilde gözlemler. Bu nedenle öğrencinin yetişmesindeki en önemli etken, öğretmenin kişisel örneğidir. Keman çalmaya yeni başlayan bir öğrenci, ilk dersinde alışılmışın dışında, ilgisini çeken bir şeyler görmek ister. Bu nedenle öğretmen hemen derse başlamak yerine, çocuğun ilgisini çekecek eğlendirici çalışmalar yaratarak, çocuğun dikkatini canlı tutmayı amaçlamalıdır. Bazı eğitimciler ilk derse kemanı tanıtarak başlarlar. Bunun yanı sıra Rus pedagoglar ilk dersler için, her ölçüde ritmik bir şekilde alkış tutularak birlikte öğrenilecek kısa parçalar, farklı tempolarda, müzik eşliğinde marşlar ve sonrasında bu parçaların piyanoda öğrenciye gösterilmesi gibi kolektif çalışmaların faydalı olabileceği görüşündedir. Ayrıca öğrenilen parçaların piyanoda tek parmak ile çaldırılması, kulağı geliştirmenin ve nota yazımını doğru bir şekilde öğretmenin üzerinde durulması gerektiğini vurgulamışlardır (Öztürk, 2012).

Lieberman–Berlyançik tarafından yazılan “Kemanda Ton (Ses) Kültürü” isimli kitapta, başlangıç derslerinde çocuklarla çalışırken, kullanılacak olan kelimelerin önemi üzerinde durulmuştur. Çocuğun eğitim sürecinde, titiz bir pedagojik sözcük dağarcığı oluşturulması tavsiye edilmiştir. Bu yaklaşıma göre, keman ve yay için kullanılan “almak” veya “tutmak” gibi kelimeler kullanılmamalıdır. Çünkü bu kelimeler günlük hayatta sıklıkla kullandığımız, güdümlü olmayan çabalar ile ve

yakalamak / kavramakla ilgili eylemlerle ilişkilidir. Bu sözcükleri kullanmak yerine, (yayı) “ele almak”, (kemanı köprücük kemiği üzerine) “yerleştirmek” gibi ifadeler daha uygun olacaktır. Bu şekilde sözcük kullanımına dikkat etmek oldukça önemlidir; çünkü çocuklarla çalışırken bu kullanım, gerçekleştirilecek olan hareketin özüne daha uygundur ve onlarda gerekli psikolojik duyuları oluşturmayı sağlayacaktır. (Lieberman, 2011). Ayrıca eğitimciler, kemana yeni başlayan bir öğrencinin ders süresinin en fazla 20-25 dk olmasını önermişlerdir. Daha uzun süreli bir ders, öğrenci için yorucu olacaktır, yani verimli olmayacaktır. Daha verimli olabilmesi için, haftada iki yerine dört defa ve 20’şer dakikalık dersler yapılmasının daha uygun olacağını belirtmişlerdir (Pogozheva, 1956).

4.2. Auer’in Prensipleri Doğrultusunda Keman Tutma Becerisinin Oluşturulması

Keman eğitim sürecinin en zorlayıcı ve sıkıcı kısmı, doğru bir tutuş ve duruş gibi temel becerilerin öğrenciye kazandırılması aşamasıdır. Bu sürecin doğru ve sağlam bir şekilde oluşturulması, öğrencinin ilerideki müzikal ve teknik gelişimi açısından belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu aşamada öğretmenin yönlendirmesi oldukça önemlidir. Öğrenci için bu zor ve sıkıcı süreci kolay, iyi anlaşılabilir ve merak uyandırıcı bir duruma getirmelidir (Pogozheva, 1956).

Auer’e göre kemanın doğru bir pozisyonda tutulması, güzel bir ton elde etmek ve yay tekniği için gerekli bir altyapıya sahip olunması açısından oldukça önemlidir. Auer kemanı yatay pozisyonda tutarak salyangozun kemanı çalan kişinin burnuyla eşit bir çizgide olması gerektiğini söylemiştir Keman ayakta çalınırken vücut dik olmalı, vücudun ağırlığı sol ayağa verilmeli ve sağ ayak biraz daha ileride durmalıdır (Gören, 2006). Kemanı çalış pozisyonunda kemanın konumu, kemancının ayak, beden ve ellerinin durumu, ellerin kemana ve yaya uzunluğu ile keman çalma sırasında sinir, nefes ve kasların faaliyetleri konusunda bir uyum olmalıdır. Bu genel duruşu meydana getiren uzuvlar üzerinde çalışırken, onların düzenini ve esnekliğini sağlamak gereklidir. Kemancının çalışındaki uyum ve iki elinin de çalgıya doğru bir pozisyonda yerleşmesi, kemanda kaliteli ve güzel bir ses elde edilmesi açısından büyük bir önem taşımaktadır. Nitelikli bir ses ve iyi bir yay tekniği için çalgının doğru bir şekilde yerleştirilmesi gerekmektedir. Eğer keman sağlam bir şekilde yerleşmemişse sağ kol tel değiştirmede, sol kol ise pozisyon geçişlerinde

zorlanabilir. Kemanın sağlam bir şekilde yerleşmiş olması, dayanak noktasının doğruluğunu hissedecek şekilde çene altına yerleştirilmiş olmasına bağlıdır. Bütün bu unsurlar çalgı değişse bile öğrencinin doğru dayanak noktaları bulmasına yardımcı olur (Biricik, 1998).

Ünlü kemancı Galamian kemanda doğru tutuşu, “ancak öğrenci için doğal olan doğru sayılır; çünkü ancak doğal olan rahat ve verimlidir” diye açıklar. Aslında doğru olanın öğrenci için rahat bir pozisyon sağlamak olduğunu savunur. Bu durumda öğretmenin en önemli amacının, öğrencinin enstrümanda mümkün olduğu kadar rahat edebilmesini sağlamak olduğunu vurgular (Öztürk, 2012). Yankelevitch, elverişli ve doğal kavramlarını sorgulayarak şunları söyler:

“Keman çalışma sürecinde insan sıkça ‘doğal’ tutuş ve hareketin tartışıldığını duyar. Bu da, şu soruya yol açar: Kemancının sol kolunun, dirsekten bükülmüş bir şekilde kemanın altında durduğu düşünülürse, bu pozisyonun kendisinin doğal olmadığını itiraf etmek gerekir, zira günlük hayatta bu duruşla pek karşılaşılmaz. Başlangıç derslerinde öğrencinin kolunun neredeyse hemen yorulması, kesin olarak bu pozisyonun uygunsuzluğundan kaynaklanmaktadır” (Yankelevich, 1968).

Birçok pedagoğ tarafından tartışılan doğallık kavramının bu kadar analiz edilmesinin sebebi, sistemli bir eğitim işi olan keman çalmanın, bu sistem içinde kaçınılmaz olarak birtakım kurallar ve sınırlar belirlemenin gerekli olmasından kaynaklanmaktadır. Her insanın zihinsel ve anatomik yapısı farklı olduğundan dolayı doğallık kavramı kişiden kişiye farklılık gösteren bir durumdur. Bu yüzden bu kavramdan bahsetmek ve bazı kurallar belirlemek zor ve risklidir (Öztürk, 2012). Keman çalarken doğru duruş ve tutuşun nasıl olması gerektiğine dair uzun süre araştırmalar yapan Rus pedagoğlar, katı kurallar uygulamak yerine bazı tavsiyelerde bulunmuşlardır. Bu konuyla ilgili Yankelevitch şunları söylemiştir:

“Genel normlar vardır – anatomik, fizyolojik, psikolojik, fiziksel ve akustik – bu kuralların çiğnenmesi başarısızlığa sebep olur. Bireysel bir tutuşun amacı, genel kuralları dikkate alarak, bunların temelinde akılcı ve bireysel bir sistem yaratmaktır. Bu durumda öğretmen, ‘ideal’ olanla her zaman örtüşmese de, esnek ve akıllı bir şekilde öğrencinin bireysel tutuşunun biçimlenmesine yardımcı olmalıdır. Buradaki kriter soyut ve resmi bir ‘doğruluk’ kavramından çok hareket özgürlüğü olmalıdır” (Yankelevich, 2002).

Keman tutuşuna geri dönecek olursak, bazı eğitimciler keman ayakta çalınırken vücut ağırlığının iki ayağa da eşit bir şekilde verilmesini önermiştir. Fakat Auer'e göre, bu pozisyonda dik bir şekilde durulmalı ve sağ ayak biraz ileride durarak vücudun ağırlığı sol ayak üzerine verilmelidir. Bunun yanı sıra oturuş pozisyonunda keman çalarken, doğru tutmak için ayakta tutuş pozisyonundan bazı uyarlamalar yapmak gerekebilir. Yay tutuşuna dikkat edilmeli ve orkestra şefini görebilecek bir şekilde oturulmalıdır (Gören, 2006).

Orkestrada ya da oda müziği çalarken sağ ayağı geriye doğru çekerek oturmak sağ elin hareket kabiliyetini artırır ve yayın dize çarpmamasını sağlar. Kemanı oturur pozisyonda çalarken, ayaktaki çalış pozisyonu gibi vücut dik bir şekilde durmalıdır (Auer, 1926). Keman omuza yerleştirilirken sağlam ve emin bir şekilde oturtularak konulmalıdır. Çenelik kısmına çene düzgün bir şekilde oturtulurken çene ne çok sıkı ne de çok gevşek olmalıdır. Rahat edecek bir şekilde yerleştirilmelidir. Ayrıca kemanı destekleyen sol omuz kaldırılmamalı ve rahat olmalıdır. Bazı pedagoglar kemanın sesini azalttığı düşüncesi ile yastık kullanımından kaçınmışlardır. Buna karşılık Yankeleviç, İsaeviç ve Galamian gibi ünlü Rus eğitimciler yastık kullanımını desteklemişler, özellikle uzun boyunlu olan kemancılar için en rahatlatıcı çözüm olarak görmüşlerdir. Kemanın başlangıç aşamasında oldukça önemli olan çenelik seçimi, çalan kişinin boyun yapısına uygun olarak belirlenmelidir. Yüksek çenelikler uzun boyunlular için, alçak çenelikler ise daha kısa boyunlular için tercih edilmelidir. Kemanı vücut dik bir şekilde tutmak, özellikle solo çalarken oldukça önemlidir. Bu tutuş, pozisyon geçerken ve hızlı pasajlarda sol el ve parmaklara büyük bir rahatlık sağlamanın yanı sıra kemanın sesini de artırır (Gören, 2006).

Yastıksız bir şekilde keman çalmayı destekleyen Auer, başlangıçta kemanı tutarken vücudu dik tutmanın ve bu şekilde çalmanın biraz zor olabileceğini ifade etmiştir. Ancak yapılan çalışmalar sayesinde bu şekilde çalma alışkanlığının kazanılacağını, özellikle yüksek pozisyonlarda ve hızlı pasajlarda çalma kolaylığının elde edileceğini vurgulamıştır (Auer, 1926).

“Kemanı düzgün bir şekilde tutmak için sol el kemanın sapına doğru paralel bir şekilde çevrilmelidir. Kemanın sapı sol el başparmağının birinci eklemine ve işaret parmağının başlangıç eklemine yerleştirilmelidir. Kemanın sapını iki parmak arasındaki boşluğu kapatacak şekilde koymak yanlış bir tutuş şeklidir. Parmak uçlarının tellere sıkı şekilde basmaları için sol dirsek göğse doğru çevrilerek

parmakların tuşun üzerine yukarıdan inmeleri sağlanmalıdır. Bu şekilde parmaklar; hareket serbestliği, elastikiyet ve güç kazanmış olur” (Resim 4.1, Resim 4.2) (Gören, 2006).



Resim 4.1. Auer'in Keman Tutuşunda Sol Dirseğin Arkadan Görünümü



Resim 4.2. Auer'in Keman Tutuşunda Sol Dirseğin Pozisyonu

Keman çalmanın başlangıç aşamasındaki en büyük zorluklarından ve en çok değinilmesi gereken konulardan biri kas gerginlikleridir. Kemanı ilk kez eline alan bir öğrenci için yeni olan bu fiziksel eylem daha önce karşılaşmamış olduğu bir durumdur. Bu nedenle keman çalarken meydana gelen sol omuz üstündeki kemanın ağırlığı, sol elin çalarken harcadığı enerji, sağ el ile tutulan yayın ağırlığı gibi fiziksel eylemler ve kaslara yüklenen hareketler, çalan kişinin vücudunda daha önce hiç karşılaşmadığı gerginliklere neden olabilmektedir. Yankelevich bu konuyla ilgili şunları söylemiştir:

“Hiçbir aktivite, özellikle de keman icrası, gerilimden (kas gerilimi) tamamen uzak şekilde gerçekleştirilemez, yani her fiziksel aktivite, en azından minimum düzeyde bazı çabaları gerektirir. Bununla beraber, profesyonel bir bakış açısı olarak gerilim, kasılmalara sebep olan ve sanatsal imkanları kısıtlayan aşırı bir çaba olarak anlaşılır” (Yankelevich, 2002).

Pogozheva da kas gerginlikleri ve bu durumun nasıl üstesinden gelinebileceği konusuna değinmiş ve kitabında kasların karakteristik özellikleri, kısılması, gerilmesi ve kasların elastikliği gibi konular üzerinde durmuştur. Bu özelliklerden bahsederken, gerilme ve kısılma gibi durumların birbirinden farklı olduğunu belirterek şöyle bir örnek vermiştir: (Öztürk, 2012).

“Elin dirsek ekleminden serbest bir şekilde bükülmesi sırasında omuza ait iki büyük kas kısılar, fakat bu sırada dokunulduğunda el yumuşak, gerginlikten uzak hissedilir. Bu durumda uzun süre tutulabilir. Fakat el aynı eklemden, bu sefer “pazuların ne kadar güçlü olduğunu” göstermek amacıyla sıkarak bükülürse, eldeki kaslar, tıpkı bir ağırlığı kaldırırken olduğu gibi, güçlü bir şekilde gerilecek ve katı bir halde bulunacaktır. Takip edilmesi gereken işaret şudur; kasların bulunduğu durum, çabuk yorulmadan sürdürülebiliyor olmalıdır” (Pogozheva, 1956). Ayrıca Pogozheva, önemli bir konuya daha değinerek kaslarda oluşan gerginliklerin bazen gizlenmiş olabileceğine dikkat çekmiştir. Bu durumda öğrencinin tutuşu, duruşu ve yaptığı hareketler ilk bakışta doğru gibi gözükse de yine de öğrencinin kasları gergin olabilir ve bu durum daha tehlikeli bir durum oluşturabilir. Böyle bir durumda öğretmen öğrencisine, çalışma sırasında kaslarını nasıl kontrol edebileceğini öğretmelidir. Bunun sonucunda öğrenci, kaslarının gergin ya da rahatlamış olması arasındaki farkı

hissedebilmelidir. Öğrenci bu sayede, aradaki farkı anlayarak kendi kasları üzerinde öz – kontrolü sağlayabilir (Öztürk, 2012).

4.3. Sol El Parmaklarının Hareketi ve Tuşa Yerleştirilmesi

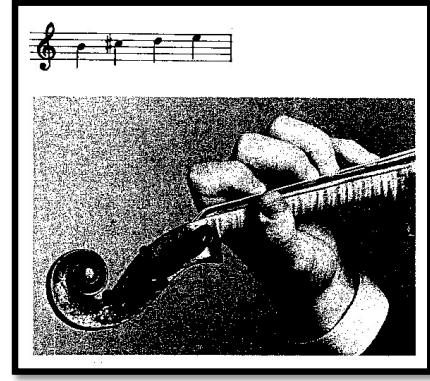
Sol el parmaklarını doğru bir şekilde yerleştirebilmek için öncelikle, her öğrencinin fiziksel özelliklerine göre ayrı ayrı analiz yapılmalıdır. Örneğin öğrencinin parmakları çok kısa ise, kemanın sapı bir miktar birinci ekleme yakın yerleştirilmeli ve dirsek sağa yaklaştırılmalıdır. Eğer öğrenci uzun parmaklara sahip ise, kemanın sapı orta ekleme yakın olmalı ve dirsek göreceli olarak sola kaydırılmalıdır. Ayrıca sol el tutuşunda oldukça önemli olan başparmağı çok dikkatli kullanmak gerekmektedir. Bu noktada başparmak, genellikle çalgının sapını sıkı bir şekilde kavrar ve bu da gereğinden fazla baskıya neden olur. Bu en sık görülen hatalardan biridir. Sonuç olarak başparmağı bu şekilde sıkı tutmak, sol elin daha hızlı hareket etmesine engel olur. Ünlü pedagog Ivan Galamian, elin, parmakların ve kolun rahat hareket edebilmesi ve gergin bir tutuşa yol açmaması için, elin çalgıyı sıkıca kavramamasını, işaret parmağının keman sapına temasının üçüncü pozisyona kadar devam etmesi gerektiğini ve sonrasında üst pozisyonlara çıkarken işaret parmağının, çalgının sapından ayrılması gerektiğini vurgulamıştır (Göküstün, 2012).

Başparmağın yerleştiriliş biçiminin incelenmesinde farklı fikirler bulunmaktadır. *“Leopold Mozart, başparmağı sap üzerinde ikinci ve üçüncü parmağa yakın tutmayı önererek, bu tutuşun dördüncü parmağın uzatılması için büyük olanak sağladığını belirtmiştir.”* Bu görüşü Auer’de benimsemiştir. Fakat Yankelevich; *“biz bu görüşe katılmayız, çünkü başparmağın ileriye doğru kayması, aksine dördüncü parmağın uzama imkanını daha çok sınırlayacaktır”* demiştir (Yankelevich, 1983). Joseph Joachim ise, işaret parmağı ile başparmağın karşılıklı yerleştirilmesini önermiştir. Başparmağın çok çeşitli fonksiyonları vardır ve bu durum onun hareketli ve esnek olmasını gerektirir. Bu fonksiyonlardan birçoğu, sol kolun genel durumu ile sıkı bir ilişki içindedir. Sol kol hareketlerinin serbest olabilmesi, başparmağın doğru konumu ve diğer parmakların sap üzerindeki hareketlerine bağlıdır (Merdinli, 1998).

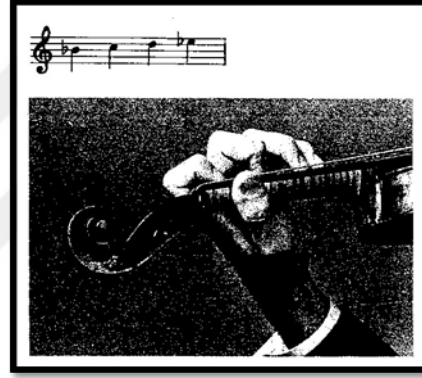
Sol el tutuşunda bilek de parmakların teller üzerinde nasıl şekil alacaklarına etki etmektedir. Bilek, elin sağa ya da sola doğru yana kıvrılmasına izin vermemelidir. Bilek, önkol ile elin düz bir hizada olmalarını sağlayacak bir şekilde konumlandırılmalıdır. Bunun yanı sıra bazı pasajlar, parmakları gererek açmayı

gerektirir, bu durum bileğin içe doğru bükülmesine neden olur. Buna karşılık, alışılmadık parmak kombinasyonları ile çalmayı gerektiren diğer bazı durumlarda ise, bileğin tersine hareketi söz konusudur. Ancak yüksek pozisyonlarda çalarken bilek, her ne durumda olursa olsun, dışa doğru kıvrılmalıdır. Sol elin tuşenin üzerinde hangi yükseklikte tutulacağını yine her öğrencinin elinin ve parmaklarının şekli belirler. Yüksekte durduğunda tellerin üzerine düşen parmakların açısı daha dik olur. Aşağıda olursa tuşenin üst kenarı parmağın orta boğumuna doğru daha fazla yükselir. Bu durum entonasyonu etkilediği için her kişi için dikkatle ayarlanmalıdır (Göküstün, 2012).

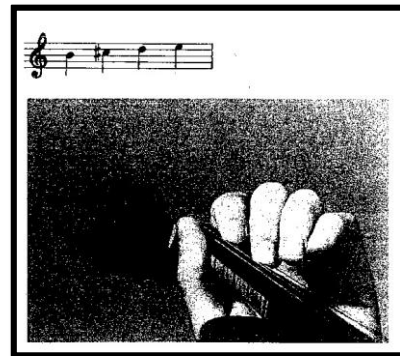
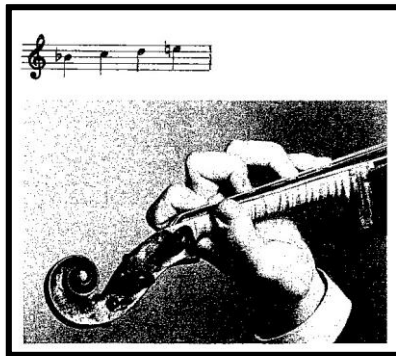
Notaların doğru olabilmesi, parmakların doğru pozisyonda ve tuşa sağlam basılmasına bağlıdır. Parmaklarda veya elde meydana gelebilecek küçük bir oynama, notanın daha pes ya da tiz olmasına neden olabilir (Gören, 2006). Parmaklar tırnağa yakın eklemlerinden kırılarak tele basarlar. Bu durum sol kolun hareket özgürlüğü ve sesin kalitesi açısından önemli kolaylıklar sağlamaktadır. Parmakların hareketleri, çalınan yarım veya daha büyük ses aralıklarına bağlı olarak genişler veya daralır (Merdinli, 1998). Birinci pozisyonda çalarken eli, kemanın salyangozuna, geriye doğru yerleştirmemeye dikkat edilmelidir. Bu çok sık karşılaşılan bir problemdir. Bu şekilde bir yerleştirme dördüncü parmağın uzanımını büyük ölçüde kısıtlar ve parmak zorlanır. Bunun yanı sıra, el birinci pozisyondan daha geride durduğu için entonasyon problemi ortaya çıkar. Birinci pozisyonda el öyle yerleştirilmelidir ki oktav si (la telinde birinci parmağın bastığı sestem mi telinde dördüncü parmağın bastığı sese) doğal bir şekilde yerine otursun (Resim 4.3, Resim 4.4, Resim 4.6). Daha sonraki uygulama için mi telindeki fa natürel veya la telindeki si bemol üzerine birinci parmak basılarak el sabit bir şekilde kalmalı yalnızca birinci parmak geriye doğru gerilmelidir (Resim 4.4, Resim 4.5) (Göküstün, 2012).



Resim 4.3. Sol El Parmak Yerleşimleri (a)



Resim 4.4. Sol El Parmak Yerleşimleri (b)



Resim 4.5. Tel Üzerinde Parmak Ucunun Temas Noktası (a)



Resim 4.6. Tel Üzerinde Parmak Ucunun Temas Noktası (b)

4.4. Sol Eldeki Teknik Hareketler

4.4.1. Pozisyon Değişirme

Pozisyon değişimlerini incelerken öncelikle, kaliteli ve temiz bir ses elde etmenin temelinde yatan kuralları bilmek gereklidir. Sesin doğruluğu kulak tarafından belirlenir. Bu yüzden, sol koldaki hareket gerçekleştirilirken oluşan kas hareketinin hissedilebilmesindeki doğruluğa ulaşma, kulak tarafından yönetilerek gerçekleşir. Geçiş tekniğini anlama süreci “mesafeye bağlı olan şartlı refleks” sayesinde gerçekleşmektedir. Pozisyon geçişi sırasında hedeflenen sese ulaşmayı sağlayan, ses algısı ile kol hareketi arasındaki birlikteliktir. Ayrıca gerçekleşen hareketin doğruluğunu, ulaşılan sesin netliği ile kontrol edebiliriz. Hedeflenen netliğe ulaşamadığımız takdirde, yaptığımız hataları düzelterek tekrarladığımızda sesin doğruluğunu garanti eden kesin hareket oluşacaktır. Bir pozisyondan başka bir pozisyona geçerken net bir ton elde etmek yalnızca parmakların hareketleriyle değil, kolun diğer kısımları ile (el, ön kol, omuz) de gerçekleşir (Merdinli, 1998). Ünlü pedagog Konstantin Mostras’a göre “*şartlı reflekslere bağlı olarak, yanlış sesi düzeltmekle yetinmemeli, aralığın ve hareketlerin güvenli bir şekilde aklımıza yerleştirilmesi için geçişi çok defa tekrarlamamız gerekir*” (Mostras, 1956).

Pozisyon geçişleri, parmakların tümüyle birlikte baş parmak, tüm kol ve elin dahil olduğu bir bütünden oluşur. Aşağı pozisyonlardan yukarı pozisyonlara geçiş yaparken başparmak, el ve diğer parmaklarla birlikte hareket eder. Elin şekli, tuşe üzerinde yukarı pozisyonlara giderken, en azından altıncı ya da yedinci pozisyonlara kadar temel olarak aynı kalmalıdır. Ancak tel boyu kısaldıkça el, kademeli olarak

1. Pozisyon geçmede bir önceki ve sonraki notayı aynı parmağın çaldığı durumlar (Şekil 4.2).



Şekil 4.2. Aynı Parmak ile Yapılan Pozisyon Geçişi

2. Pozisyon tel üzerindeki parmak tarafından yerine getirilir, fakat varış notasını bir başka parmak çalar (Şekil 4.3).



Şekil 4.3. Birinci Pozisyondan Üçüncü Pozisyona Geçiş

3. Pozisyon geçişi, varış notasını çalacak olan parmak tarafından yapılır (Şekil 4.4).



Şekil 4.4. Pozisyon Geçişinin Üçüncü Parmak tarafından Yapılması

4. Geciktirilmiş geçiş olarak adlandırılan geçiş tipi, günümüzde en sık kullanılan pozisyon değiştirme yöntemidir. Parmak, el bulunduğu pozisyonunun dışında yeni bir konuma uzatılırken el o sırada eski konumunda tutulur ve sonrasında uzatılan parmak tel üzerinde yeni yerine yerleştirilir ve el yeni pozisyonu takip eder (Şekil 4.5) (Göküstün, 2012).



Şekil 4.5. Geciktirilmiş Pozisyon Değişirme Yöntemi

Pozisyon geçişlerinde hız, pasajın genel temposu ile orantılı olmalıdır. Hızlı tempolu pasajlarda geçiş seri bir şekilde gerçekleştirilmeli, yavaş tempolarda ise pozisyon geçiş işlemi yavaş yapılmalıdır. Nitelikli bir pozisyon geçme işleminin gerçekleştirilmesinde yay oldukça önemli bir role sahiptir. Pozisyon değişimi sırasında yay hareketinin yavaşlatılması ve yay basıncın azaltılması kayma sesinin büyük ölçüde yok edilmesini sağlayabilir. Bu durum birçok pedagog için, özellikle konunun öğretilmeye başlandığı aşamalarda üzerinde durulması gereken bir noktadır. Galamian; pozisyon geçişlerinde en sık yapılan hatalardan birisi olarak; *“Pozisyon geçmeden önceki notanın kısaltılarak çalınması olduğunu”* söylemiştir. Bu hatanın arkasında yatan nedenin daima psikolojik olduğunu, bu nedenle pozisyon geçerken acele edildiğini belirtmiştir (Göküstün, 2012).

4.4.2. Vibrato

Sözcük olarak titreşim anlamına gelen vibrato, sabit frekansın aşağı ve yukarı doğru dalglanması sağlanarak oluşmaktadır. İyi bir entonasyon içinde etkili olan vibrato, sesin uzağa gitmesine yardımcı olur. En iyi yapılan vibrato saniyede 6-7 hareketten oluşmaktadır (Merdinli, 1998). Kemandan güzel bir ton elde edilmesini sağlayan en önemli tekniklerden biri olan vibrato, parmağın tel üzerinde yavaş ya da hızlı olarak salınımıyla meydana gelir. İyi bir şekilde yapılan vibrato, kemandan daha ifadelî ve duygulu bir ton çıkmasını sağlar. Doğru bir vibrato için başparmak, parmakların eklemleri ve bilek olabildiğince esnek ve rahat olmalıdır. Ancak bu sayede el ve parmaklar gerekli hareketi gerçekleştirebilir. Vibrato gerçekleşirken parmak, tuşa kaymaması için kuvvetli bir şekilde basmalıdır. Başparmak birinci eklemden keman sapının yanına yaslanacak şekilde durmalıdır ve işaret parmağının en alt eklemi kemanın sapıyla temas etmemelidir. Hızlı ve yavaş olmak üzere iki çeşit vibrato bulunmaktadır. Hızlı bir vibrato yapabilmek için parmak vibratosu kullanılır. Yavaş ve daha geniş bir vibrato ise, bileğin salınımı ile birlikte elle yapılır. Eğer öğrenci el vibratosunda zorlanıyor ise, ilk önce kol vibratosu ile çalışmaya başlar. Kol vibratosunu rahat yapmaya başladığı zaman tekrar el vibratosuna geçilebilir. Vibrato çalışmalarının başlangıcında öncelikle öğrenci parmağını geriden ileriye doğru sallamalıdır. Bu hareket el ile de yapıldıktan sonra, son olarak el ve parmakların

birlikte uyum içinde hareket etmesi öğrenilir. Vibrato çalışmalarına 3. Pozisyonda La ve Re tellerinde uzun seslerle, 2 ve 3. Parmaklar ile başlamak çok yararlı olacaktır. Şekil 4.6'da verilen egzersizlerde notaların üzerinde bulunan kısa ve dalgalı çizgiler vibratoyu göstermektedir (Gören, 2006).

A String

D String

G String

E String

Şekil 4.6. Vibrato Egzersizleri

Vibrato çalışması 3. pozisyonda yeterli seviyede geliştirildikten sonra, pozisyon değişimlerinin çok sık olarak yapıldığı 1, 3 ve 5. pozisyonlarda da vibrato çalışmaları yapılmalıdır. Her zaman vibrato çalışmalarına yavaş başlanmalıdır. Şekil 4.7'de vibratonun her telde 1 ve 3. pozisyonlarda kullanımı ve 1, 3 ve 5. pozisyonlar arası geçişlerde kullanımı gösterilmektedir (Gören, 2006).

The image displays a musical score for string exercises, specifically focusing on vibrato techniques. The score is organized into two systems. The first system includes three staves: A String, D String, and G String. The second system includes four staves: A String, D String, G String, and E String. Each staff shows a sequence of notes with vibrato markings and fingerings (1st, 2nd, 3rd, 4th, 5th positions). The exercises are designed to be played on various string positions, as indicated by the labels below each staff.

Şekil 4.7. Çeşitli Pozisyonlarda Vibrato Egzersizleri

4.5. Sağ El

4.5.1. Yayın Doğru Pozisyonda Tutulup Kullanılması

Yayı düzgün bir şekilde tutup, sahip olduğu ağırlığın parmaklar ile dengelenmesi ve sonrasında tellerin üzerine konularak kemandan ilk ses üretiminin gerçekleştirilmesi, sağ el tekniğinin ilk ve en zor adımlarından biridir. Bu zorluğun en büyük nedeni, yay ağırlığının eşit bir şekilde dağılmamasından kaynaklanmaktadır. Bu durumda dengeleme görevi parmaklara düşer. Örneğin, yayın kök kısmında serçe parmağın yay üstündeki esnek ve yuvarlak etkisi, daha hafif olan uç kısmında işaret

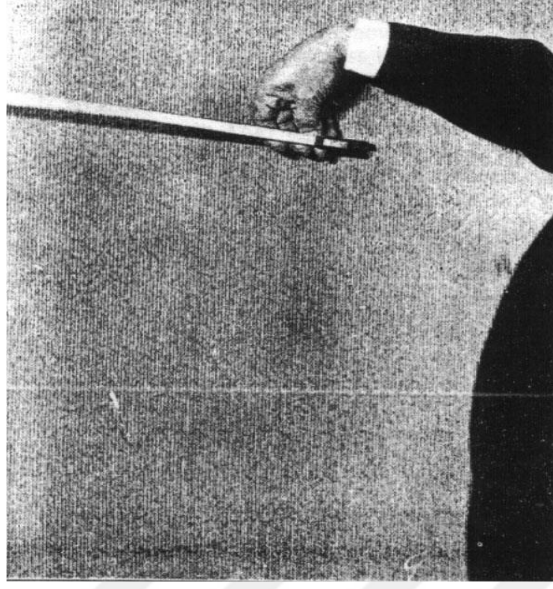
parmağının artan baskısı, güzel ve pürüzsüz bir ses çıkarmak için doğru bir şekilde uygulanmalıdır (Öztürk, 2012).

Yayı doğru bir şekilde tutmak ve bu tekniğin doğru bir prensiple yerleşmesi bir kemancı için oldukça büyük bir önem taşımaktadır. Çünkü kemandan çıkarılabilecek bütün sesler, nüanslar ve yayın karakteristik özellikleri yayın doğru bir şekilde kullanımına bağlıdır. Yayı tutarken bilek esnek ve yumuşak olmalı, başparmak ile birlikte diğer parmaklar doğru pozisyonda tutularak sağ üst kol ile sağ alt kol uyum içinde hareket etmelidir. Her insan, farklı kas, kol ve parmak yapısına sahip olduğu için, yayı tutuş şekli hakkında kesin ve katı kurallar koymak doğru bir yaklaşım değildir. Ve bu sebepten, yayı tutuş şekli kişiden kişiye küçük farklılıklar gösterebilir ve her insanın fiziksel yapısına göre belirlenmelidir (Gören, 2006). “Joachim birinci parmağı kaldırmış, Ysaye serçe parmağı kaldırmış, Sarasate ise bütün parmakları bitişik tutmuştur” (Lieberman, 1985).

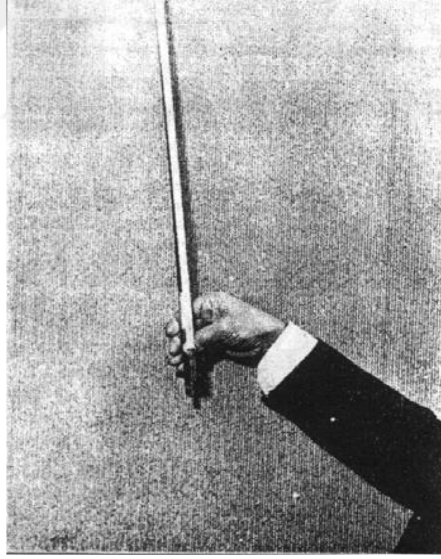
“Yayı tutarken, işaret parmağının birinci ve ikinci boğumu yayın çubuğunu kavramalı ve yine işaret parmağının üçüncü boğumunun başladığı nokta ile yaya baskı uygulanmalıdır. Orta parmak ile işaret parmağı yayın üstüne aralarında küçük bir boşluk bırakılarak yerleştirilmeli ve serçe parmağın sadece ucu yaya konulmalıdır. Başparmağın temel görevi yayı desteklemek ve bu sayede de diğer parmakların yaya yaptığı baskıyı alttan karşılamaktır” (Resim 4.7, Resim 4.8, Resim 4.9) (Gören, 2006).



Resim 4.7. Auer'in Yayı Tutuş Pozisyonu



Resim 4.8. Auer'in Yay Tutuşunda Başparmağın Görünümü



Resim 4.9. Auer'in Yay Tutuşunda Başparmağın Görünümü

İyi bir yay tekniğinin en önemli püf noktası başparmağın doğru bir pozisyonda yerleştirilmesidir. Bunun yanı sıra kemandan güzel bir ses çıkarmada en önemli rol başparmağa aittir. Başparmak merkezdir ve en temel fonksiyonu yayın ağırlık basıncını dengelemesidir. Kötü çıkan bir sesin en büyük sebebi başparmağın yayı

çok sıkmasından kaynaklanmaktadır. Başparmağı sıkı bir şekilde bastırmak yayın sopasına basınç yapar ve bununla birlikte diğer parmakların yayı tutmadaki rolü sınırlı kalır. Bütün eklemlerden serbest ve rahat bir şekilde bükülmüş parmak, yayı güçlü bir şekilde tuttuğunda doğru bir tutuş pozisyonu oluşur. *“Başparmak yuvarlak bükülmüş şekildedir. Eğer yay doğru yapıldıysa başparmağın yeri deri ile topuk arasındadır. Birinci parmak (işaret parmağı) birinci ve ikinci eklem çizgileri arasında tahtaya temas eder. İkinci parmak (orta parmak) sopa üzerinde ve parmağın ilk eklem kıvrımı topuğa temas eder. Üçüncü parmak (yüzük parmağı) topuğa uzanır. Dördüncü parmak (serçe parmağı) sopanın üzerinde, üçüncü parmağa yakın pozisyonda ve yuvarlak durmalıdır. Dördüncü parmak, ucuyla tahtaya değmelidir”* (Biricik, 1998). *“Doğru yay tutuşu rahat olmalıdır, tüm parmaklar doğal bir biçimde kıvrılmalı ve tahtayı sıkmamalıdır. Hiçbir eklem sertleşmemeli, parmakların hareketlerinde esneklik sağlanmalıdır”* (Galaman, 1962).

Eski keman ekollerine göre, yayı tutarken veya çalınırken serçe parmağın kaldırılması kabul edilemezdi. Ancak günümüzde kullanılan keman tekniğinde ve özellikle de Fransız ve Rus ekollerinde bu kural artık geçerliliğini yitirmiştir (Auer, 1926).

“Sağ elin hareketlerini ele almadan önce, el kol ve parmaklarının doğal hareketlerinin dairesel yapıda olduğunu bilmemiz gerekir. Çizgisel hareketler ise bu dairesel hareketlerin kombinasyonudur. Parmak hareketleri küçük ve hassas hareketler iken, kol ve el daha geniş ve daha az hassas olan etkiler yaratmak için kullanılırlar” (Galaman, 1962). Bütün yay hareketlerinin en temel özelliği alt kolun ve ellerin hareket edebilir olmasıdır. Alt kol bütün yay çekişlerinde kullanılır ve elin hareketi alt kola bağlıdır. Dirseğin açılıp kapanmasıyla alt kol eğilir ve düzelir. Bilek eklemi etrafında hareket eden alt kol ile birlikte, el döndürülür. Yayın ortasından ucuna doğru gelirken alt kol ile birlikte yaya ağırlık verilir. Tekrar yayın ucundan ortasına doğru dönüş yaparken sesi kaybetmemek için alt kolla yaya baskı uygulanır (Biricik, 1998).

“Rus ekolünde omuz üst kol olarak adlandırılır” (Lieberman, 1985). Yayı kökten çekmeye başladığımızda ilk olarak dirsek yavaş yavaş açılmaya başlar. Ortadan uca doğru giderken dirsek tümüyle açılmış olur. Bu pozisyonda üst kol biraz öne doğru gider ve bu noktada yayın paralel olması oldukça önemlidir. Çünkü yayın paralel olmaması, güzel ve kaliteli bir ses çıkmasına engel olacaktır.

Yayı çekmeye başladığımız kök kısmında bilek yuvarlak olmalıdır. Yayın kök kısmında çalmaya başlarken yarım kıl tele konur, daha sonra yayı uca doğru çekerken bilek düzleşir ve kalan kıllar da telin üzerine oturur. Yayın ucunda ve ortasındayken bilek yuvarlak bir pozisyonda olmamalıdır ve düzleştirilmelidir. Bileğin düzleştirilmesiyle birlikte, yayı çevirme hareketi doğal bir şekilde gerçekleşir (Resim 4.10, Resim 4.11, Resim 4.12) (Gören, 2006).



Resim 4.10. Yayın Kökünde Tutuş Pozisyonu



Resim 4.11. Yayın Ortasında Tutuş Pozisyonu



Resim 4.12. Yayın Ucunda Tutuş Pozisyonu

Keman çalmaya yeni başlayan biri için yay çekme hareketine kökten başlamak biraz zor olabilir, ama elin yerleşmesi açısından oldukça önemlidir. Öğrencinin ilk yay çekişinde öğretmen, bir eliyle bileğinden diğer eliyle de orta ve yüzük parmaklarından tutarak öğrenciye yardım eder. Yay çekme hareketini önce öğretmen ile birlikte yapan öğrenci, daha sonra tek başına yapar (Lieberman, 1985). Yayı çekerken yaptığımız hareketlerin tam tersi yayı iterken de uygulanmalıdır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken en önemli şey yay değişimleridir. Yay değişimi mümkün olduğunca yumuşak ve belli olmadan yapılmalıdır. Bu, yay tekniğinin en önemli özelliklerinden birisidir (Gören, 2006). Yayı değiştirirken, yay değişiminden önce yayın hızlanmasından kaynaklanan sesin aniden artmamasına ve aksamamasına çok dikkat edilmelidir. Yay tele yapışık bir şekilde olmalı ve sağa sola savrulmamalıdır. Yay değişiminde seslerin birbirine bağlanmasındaki en önemli etken yayın köprüye paralel olmasıdır. Bu durum özellikle yayı değiştirirken oldukça zordur. Bunun nedeni insan eli için aşağı ve yuvarlak hareket yapmak daha uygundur. Bu yatay hareketi yapmak için özellikle çalışmak gerekir (Biricik, 1998).

Yay tekniğinde kolun duruşu tellerin yüksekliğine göre ayarlanmalıdır ve kol vücuda çok yakın ya da uzak tutulmamalıdır. Yay, köprü ve tuşun tam ortasında yer almalı ve köprüye paralel bir pozisyonda hareket etmelidir. Bunun yanı sıra yayı tuşa yakın bir yerde kullanırsak daha yumuşak bir ton yakalayabiliriz. Kökten uca doğru yay çekerken, kolu biraz daha kısa olan kemancılar daha dikkatli olmalıdır. Bu durumda kemancı biraz daha önde tutmak yayın uca kadar çekilmesine yardımcı olacaktır. Yayı

çekerken kol öne doğru açılmalıdır (Gören, 2006). Özellikle yeni başlayan öğrenciler, kolun öne uzanma hareketini yapmakta zorlanırlar. Uzun yayla çalışmaları işi daha da zorlaştırır, bu nedenle yeni başlayanların kısa yayla çalışması daha yararlıdır (Biricik, 1998).

Aynı yay tutuşunun öğrenilmesi gibi, yayın teller üzerine yerleştirilerek güzel bir ses elde edilmesi de farklı aşamaları içeren titiz bir çalışma sürecinden oluşur. Bu aşamada Rus ekolü ve bu ekolün en önemli temsilcilerinden biri olan Auer ve diğer pedagogların yaklaşımları doğrultusunda; yayın alt kısmı, orta kısmı ve üst kısmı olmak üzere üç farklı noktada ses üretimini incelenecektir.

4.5.2. Yayın Alt Yarısında Ses Üretimi

Öncelikle çalmaya başlamadan önce, yayı tellere yerleştirmeksizin havada tutarak çalışılacak olan alıştırmalar yapılmalıdır. *“İcraya başlamadan önce ve uzun süreli suslardan sonra elin hareketi; tellerin yukarısında, havada yaptığı döngüsel hareketlerle önceden hazırlanır. Çalmaya başlamadan önce yayı tel üzerine koyarak uzun süre bu pozisyonda durmamak gerekir.”* Çoğu pedagoga göre ilk ses üretimi, yayın alt yarısında köke yakın kısmında aşağıya doğru, çekerek hareketiyle başlamalı ve bu sırada öğretmen öğrenciye yardım etmelidir. İlk aşamada yayın köke yakın bir kısmında, tellerin üstünde havada tutularak başlamak gerekir (Öztürk, 2012).

Kemandan ses çıkarmadan önce ve ses üretilmesi sırasında, elin tellerin üzerinde yaptığı dairesel hareketi “yayın nefes alması” olarak tanımlayan Oistrakh, bu durumu aynı zamanda kemancının niteliğini gösteren bir unsur olarak görmüştür. Keman çalmaya yeni başlayan bir öğrenci öncelikle bu bahsettiğimiz alıştırmaları çalışarak, zamanla ses imgelemi ile ilgili temel becerileri kazanmaya başlayacaktır. Bu çalışmalar öğrencinin müzikal kulağının gelişmesi açısından çok önemlidir. Çünkü icra ile ilgili temel becerilerin öğretilmesi, yanlış çıkan sesleri bağımsız olarak düzeltebilmesi için öğrenciyi motive etmelidir. Yani öğrenci, kendini dinlemeyi öğrenerek çıkardığı sesle ve asıl çıkarması gereken ses arasında kıyaslama yapma konusunda özel olarak eğitilmelidir. Daha sonraki aşama, yayın yukarıya doğru hareketi ile (itererek) birlikte ses üretilmesidir. Bu noktada önemli olan, elin yay ile birlikte yüksek bir pozisyonda tellerin yukarısında olmasıdır. Daha önce de bahsettiğimiz elin dairesel hareketi, bu sefer ters yönde gerçekleşir ve yayın yönünün

değişmesinden sonra ses çıkartılır, sonrasında yayın köke yakın kısmında biter (Öztürk, 2012).

4.5.3. Yayın Orta Kısmında Ses Üretimi

“Yayın orta bölümünde keman sesinin, dolgun, hacimli ve tam bir ağırlık kullanımıyla elde edilecek sesin yerini bulmak gerekir. Bu yer ortanın biraz aşağısında bulunan yerdir” (Lieberman, 1985). Yayın bu kısmında dolgun bir ses elde edilmesine karşın, minimal düzeyde bir enerji gerekir. Yayın tellere temas ettiği bu pozisyonda, kolda kare şeklinde bir duruş gözlemlenir. Bu kısımda yayı kontrol etmek daha kolaydır. Dirseğin hareketiyle dik bir açı oluşur ve yay tellere temas eder. Bu noktada yay köprüye paralel olmalıdır ve yayın kıllarının tamamı tellere değmelidir. Bu noktada çalan kişinin omuzu mutlaka rahat ve serbest olmalıdır. Yayın orta kısmında bilek, parmak ve ön kol hareketlerinin koordinasyonu oldukça önemlidir. Dirsek ve bilek aynı çizgide olmalıdır. Ayrıca keman çalmaya yeni başlayan biri için yayın orta kısmı en rahat edeceği yerdir (Biricik, 1998).

4.5.4. Yayın Üst Kısmında Ses Üretimi

Ünlü pedagoglar Berlyançik ve Lieberman yayın üst kısmında çalmanın en önemli özelliğini; “yayın tellere aktarılan ağırlığının yavaş yavaş azalması sayesinde, dengeli bir sesin sürdürülebilmesine imkân vermesi olarak tanımlarlar” (Öztürk, 2012). Yayın üst kısmında, yayı yöneten ve en büyük öneme sahip olan parmaklar başparmak ve işaret parmağıdır. Bu kısımda yayın bütün hareketlerini bu parmaklar idare etmektedir. Yayın köprüye paralel bir pozisyonda olması için, ön kol öne doğru uzanmalıdır. Bütün bunlar gerçekleşirken kasların rahat ve serbest olması, yapılan hareketlerin doğru olması bakımından oldukça önemlidir. Düzgün bir şekilde yay çekişinin gerçekleşmesi için kolun dirsekten dışa doğru açılması yeterli değildir. Kolun düzleşmesi ile birlikte sağ kol yavaş ve düzgün bir şekilde öne doğru uzanmalıdır. Yayın üst kısmında çalarken dikkat edilmesi gereken en önemli şey, yayın alt ve orta kısmındaki ses ile aynı ses dolgunluğunu elde edebilmektir. Kök kısmına göre daha hafif olan yayın üst kısmında kaliteli ve güzel bir ses elde etmek için çalarken ağırlığın kola aktarılması gerekmektedir. Öğrencinin yayın ağırlığını hissetmesi için, ilk olarak tutuşu, sonrasında kol, bilek, dirsek ve parmak hareketlerini iyi kavraması gerekmektedir. Yayın uç kısmı topuk kısmına göre daha hafif olduğu için, uca doğru çalarken yaya baskı uygulanması gerekir. Bu yayın her

bölümünde güzel bir ses elde etmek açısından öğrenilmesi gereken bir şeydir. Bu baskıyı kolun doğal ağırlığı ile yakalamak gerekir. Ayrıca baskının miktarından çok kalitesi önemlidir. Tellerin titreşimine engel olacak bir baskı uygulanmamalıdır (Biricik, 1998).

4.5.5. Tam Yay Kullanımı ve Düz Yay Çekme

Pedagogların en zor beceri olarak değerlendirdikleri tam yay kullanımında kaliteli ve güzel bir ses elde etmek, elin ve yayın ağırlığının esnek bir şekilde kullanılmasına ve yayın tele uyguladığı baskının devamlı bir şekilde düzenlenmesine bağlıdır. Ayrıca iyi bir yay tekniğinin temelini oluşturan düz bir şekilde yay çekme hareketi gerçekleştirilirken, en çok üzerinde durulması gereken şey, yayın köprüyle olan paralelliğidir. Eğer yay köprüye paralel değilse, köprüye olan uzaklığı ve yayın tellerle temas noktası rastgele değişeceği için, kaliteli bir ses elde edilemeyecektir. Bu nedenle tüm yay kullanımında paralelliğin sağlanması çok önemlidir. Düz bir şekilde yay çekebilmenin en büyük zorluğunu Galamian şöyle açıklamıştır: “*insan vücudu için düz hat şeklindeki bir hareket doğal değildir. Eklemlerin bükülmesi ile birlikte dairesel bir hareket oluşur ve bu nedenle düz bir hat ancak iyi bir şekilde koordine edilmiş dairesel hareketlerin birlikteliği sonucunda oluşabilir.*” Bu açıklamaya göre, yayı kökten uca kadar düz bir şekilde kullanmak, birbirini izleyen dairesel hareketlerin meydana getirdiği bir süreçtir (Öztürk, 2012).

Ünlü Rus pedagog Yankelevitch bu süreci şöyle açıklamıştır:

“Yay çekme meselesine dönersek, yayın serbestçe hareket etmesini sağlamak üzere kolun hangi kısımlarının çalıştığını ve bunların hangi sırayla ilerlediğini açıkça anlamak gerekmektedir. Bu noktada, kolun ayrı kısımlarının birbirinden bağımsız hareket etmemesi gerektiği şeklindeki genel kural doğrulanmaktadır. Yayın dip kısmından uca doğru olan hareketi incelendiğinde, bu hareketin bileğin düzleşmesiyle birlikte başladığı görülür. Daha sonra bu harekete ön kol dâhil olur ve uç kısma gelindiğinde omuz çok hafif, yardımcı nitelikte bir devinimle öne çıkar. Fakat omzun bu devinimi gerçekten de yardımcı nitelikte olmalı ve yapay olarak meydana gelmemelidir (öğrencinin dikkatini özel olarak buraya yöneltmesi sonucunda karikatüre benzeyen abartılar ortaya çıkmamalıdır). Kolların tamamen rahat olduğu durumda bu kendiliğinden olur. Yay uçtan dibe doğru hareket ederken ise bu süreç tersine doğru işler. Omuz hafifçe geri çekilirken, öncelikle ön kol

hareket eder. Sonra, bilek bükülmeye başlarken omuz da hareketini tamamlar. Dip kısma ulaşıldığında parmaklar, yayın yönünün doğruluğunu sürdürmek üzere kıvrılırlar. Ancak bu hareketlerin birbirleriyle etkileşimi sayesinde yay düz bir hat şeklinde çekilebilir” (Öztürk, 2012).

Bir kemancının ton kalitesini belirleyen en önemli unsurlar, yavaş ve uzun yay çekişlerinde kaliteli ve pürüzsüz bir ses elde etme becerisidir. Auer kemanda sesin kalitesi ve yoğunluğunu, yayın doğru kullanımına ve tellerle doğru bir şekilde temas etmesine bağlamıştır. Nüans hissini kavranıp doğru bir şekilde kullanılması, yayın her noktada kontrol edilmesi, sağ el parmakları ve bilekten yaya yapılan baskının doğru olması, kemandan iyi bir ton elde etmek için en gerekli unsurlardır. Bilek ve parmaklar ile yaya her zaman baskı yapılmalı ancak kolun ağırlığı azaltılmamalıdır. Auer’e göre “uzun notalar çekerek her nota 10-12 saniye sürecek şekilde gam yapmak mükemmel bir ton geliştirme egzersizidir” (Gören, 2006).

Galamian ise uzun ses çalışması için şunları söylemiştir:

“Amaç, yay dokunuşunu, sesin devamlılığını kesmeksizin mümkün olduğu kadar uzun tutabilmektir. Belirlenen yavaş bir tempodan başlayarak, gittikçe daha da yavaş çalabilmek hedeflenmelidir. Kulak, üretilen sesin kalitesini, rezonansını ve eşitliğini denetlemelidir” (Öztürk, 2012).

Yayın en hafif yeri ucu ve en ağır noktası kökü olduğu için, her iki noktada çıkan ton arasında doğal olarak fark vardır. Yayın üst yarısında daha büyük baskıyla çalmak, alt yarıdaki baskıyı ise kontrollü tutmak bu ton dengesizliğini ortadan kaldıracaktır. Ayrıca yay değişimlerinde bileğin hareketi çok önemlidir. Auer, esnek olmayan bir bilekle, kemandan güzel bir ses elde etmenin mümkün olamayacağını belirtmiştir. Bu sebeple bilek hareketi her zaman kontrol edilmelidir. (Gören, 2006).

Yay değişimlerinde yayın baskısı azalmadan devam etmeli, yay doğru bir şekilde kontrol edilmeli ve yay geçişleri pürüzsüz olmalıdır. Pedagoglar yay değişimlerinin “bir eylemsizlik halinde” gerçekleştirilmesi gerektiğini ve yayın hareketinin sınırlandırılması gerektiğini savunmuşlardır. Bunun yanı sıra parmaklar, yay değişimlerini belli etmeden yumuşak bir şekilde yapabilme noktasında oldukça önemlidir. Yankelevich, yay değişimlerinde, parmakların görevi ile ilgili şunları söylemiştir:

“Parmakların yardımcı hareketleri (fingerstriche olarak adlandırılır) fark edilmeyen yay değişimleri için çok büyük rol oynar. Fingerstriche kullanmadan da yayı değiştirmek mümkündür fakat bunu kullanmak yine de yerinde olur. Bu yay dokunuşunda, elin yukarı doğru hareketi iki bileşene ayrılır. İterek çalınırken dip kısma gelindiğinde kolun hareketi durur fakat parmaklar yukarı doğru hareket etmeye devam eder. Hareket ‘bitiş noktası’na ulaştığında (parmakların yay üzerindeki hareketi durduğunda) yay ters yöne doğru (yani çekerek) hareket etmeye başlamıştır bile. Bu, aradaki bağlantıyı daha az köşeli, dolayısıyla daha az duyulur hale getirir. Cantilena icra için yay değişimlerini fark ettirmeden yapabilmek esastır. Bu beceri, sağ el tekniğinin genel seviyesini ve ses kalitesini büyük ölçüde belirler, ve çok büyük bir çaba gerektirir. Yayı yavaş kullanarak uzun notaların çalınması (ya da ‘tutulması’) üzerinde çalışmak bu yüzden gereklidir. Yay değişiminin duyulur şekilde olmasının iki sebebi vardır: Birincisi, özellikle de dip kısımdaki değişimleri ilgilendiren; kolun yön değiştirmekte çok geç kalmasıdır. Poliakin’in de işaret ettiği diğeri ise, değişim noktasında yayın kılları ile temasın kaybedilmesidir” (Öztürk, 2012).

Auer’e göre sınırsız bir ifade özgürlüğüne sahip bir enstrüman olan kemandan güzel ve kaliteli bir ton ancak usta ellerde çalınırken ortaya çıkar. Bu anlatım özgürlüğünü ortaya çıkarabilmek için nüansların ustaca kullanımı çok önemlidir. Bu sebeple bütün nüans işaretlerinin öğrenilmesi gerekmektedir. En az ve en yumuşak sestem, en yüksek sese kadar müziğin yoğunluk derecesini gösteren nüans işaretleri, müziği monotonluktan kurtarır ve her türlü duyguyu yansıtabilen güzellikte olan kemanın tonunun ortaya çıkmasına yardımcı olur (Gören, 2006).

Kemandan kaliteli ve güzel bir ses çıkarmak için dikkat etmemiz gereken üç önemli etken bulunmaktadır. Bunlar; yay çekme hızı, yayın tellere yaptığı baskı ve yayın tel ile temas ettiği noktadır. Bu üç etken kendi aralarında birbirleriyle bağlantılıdır, bu nedenle herhangi birinde yapılan bir değişiklik hepsini etkileyecektir. Örneğin, yayın tele olan baskısı artarsa, yay çekme hızıda buna bağlı olarak artabilir. Ya da hız değişmeden yay baskısının azalması yayın tele temas noktasının tuşeye yaklaşmasına neden olabilir. Baskıyı değiştirmeden hızı azaltmak ise, temas noktasının eşiğe yaklaşmasına sebep olabilir. Ayrıca bütün bunların yanı sıra kullanılan dinamiklerde yayın temas yerinin değişmesine sebep olabilir (Tamer, 2002).

4.5.6. Yayın Hızı

Yayın hesaplanması” veya “bölümlenmesi” olarak da açıklanabilen yay hızını belirleyen en önemli etken, belirli ritmik yapılar için yayın ne kadar kısmının ne kadar bir süre içinde kullanılması gerektiğidir. Yampolsky, “Kemancılarda Ton Kültürünün Geliştirilmesi Meselesi” isimli makalesinde şunları yazmıştır: “*Tel üzerindeki yayın hareket hızının düzenlenmesi, ya da adlandırıldığı üzere yay bölümlenmesi, nüans ve cümle belirtme gibi ifade araçlarıyla sıkı sıkıya bağlı olan çok önemli bir tekniktir*” (Öztürk, 2012). Keman çalarken çıkan sesin veya melodinin eşit bir gürlükte duyulmasını istiyorsak, yayı aynı hızda çekmeliyiz. Ayrıca temas noktasının ve baskının da değişmemesi gerekmektedir. Yayı aynı hızda çekmek, yayın aynı zaman biriminde eşit bir şekilde bölünmesini gerektirmektedir. Eğer eşit bir şekilde bölünmez ise, kalitesiz sesler, istenmeyen nüanslar ve aksanlar oluşabilir. Keman çalan pek çok öğrencinin başlangıçta yayın büyük bir bölümünü harcaması ve yayın ucuna gelirken çok az bir yer bırakması bu konuda yapılan en sık yapılan hatalardan biridir. Bu hatalardan dolayı kemandan güzel bir ton elde edilemez ve dengesiz nüanslar oluşur. Bazen de bu hatanın tam tersi yapılarak, yayın uç kısmına çok yer bırakılır ve yayın tüm kısmını bir anda kullanabilme telaşından dolayı, yayın ucunda hız ve baskı aniden arttırılarak kalitesiz ve dengesiz ses farklılıklarının oluşmasına neden olabilir (Tamer, 2002).

4.5.7. Yayın Tellere Yaptığı Baskı

Kasların istemli hareketleri, kolun ve elin ağırlığı, yayın ağırlığı gibi unsurlardan oluşan baskı, tellere aktarılan güç olarak da tanımlanabilir. Galamian bu konuda öncelikle yayın “bir manivela (kaldıraç)” olduğunu söyler ve manivela gücünün, temel prensiplerden oluştuğunu belirtir. Yayın ağırlığının en az hissedildiği yer uç kısmıdır ve uçtan uzaklaşıp en ağır olduğu kök kısmına gelindiğinde ise gittikçe ağırlaşır. Yay dengeleme konusunda çok önemli bir rolü olan parmaklar incelenirken, Berlyançik ve Liberman bu dengeleme fonksiyonlarını “*yayı bir manivela gibi idare edebilmek*” şeklinde açıklamışlardır. Yayın ağırlığı her bölgede eşit değildir, bu nedenle uç kısma doğru yayın ağırlığının azalmasını dengelemek için, yaydaki baskı arttırılmalı ve benzer şekilde yayın en ağır olduğu kök kısmında ise hafifletilmelidir. Ayrıca kaliteli bir ton elde etmek için önemli olan, baskının ne kadar uygulandığından çok; uygulanan baskının niteliğidir. Bu durumu baskının ne

şekilde aktarıldığı belirlenir. Rus Pedagoglar hiçbirzaman baskının cansız, hareketsiz bir ağırlık gibi kullanılmamasını, tellerdeki titreşimi azaltacak ya da kötü bir ses kalitesine neden olacak şekilde netlikten ve esneklikten yoksun olmaması gerektiğini vurgulamışlardır. Bunun yanı sıra omuz ve kol rahat olmalıdır, herhangi bir sıkma veya kasılma durumu, enerjinin iletimine engel olacaktır (Öztürk, 2012).

4.5.8. Yayın Temas Noktası

Başta Auer olmak üzere çoğu Rus eğitimci, iyi bir ton elde etmede üçüncü büyük etken olarak kabul ettiği temas noktasını, *“köprüyle olan ilişkisi açısından yayın en iyi tonal sonuçları elde etmek üzere tellerle temas ettiği nokta”* olarak tanımlamıştır. Kaliteli bir ses elde etmede üçüncü önemli öğe olan yayın tele temas ettiği nokta, yay çekiş hızıyla ve yayın tele yaptığı baskıyla bağlantılı olarak değişebilmektedir. Diğer önemli öğeler ise, telin sağlamlığı, uzunluğu ve gerilimidir. Bu durumda ince tellerde ve yüksek pozisyonlarda temas noktası köprüye, kalın tellerden ve aşağı pozisyonlardan daha yakındır. Yani her pozisyon ve tel değişiminde temas noktası da değişebilmektedir. Doğru temas noktasını bulabilmek için ilk olarak yayın tele yaptığı dik açıyı bozmadan, yayı köprüye uzaklaştırarak ve yakınlaştırarak yapılabilir. İkinci olarak, yayın köprüye olan paralellliğini biraz bozarak yani, yayı çekerken biraz tuşeye doğru kayması, iterken ise yayın ucunun köprüye biraz yaklaşmasıyla gerçekleştirilebilir. Yayın tele temas noktasını sabit tutan ve küçük değişiklikler için birtakım egzersizler bulunmaktadır. Birinci egzersizde; ağır bir yay çekişi ile ve yaya uygulanan baskı ile başlanan uzun bir seste, köprüye yakın bir temas noktası aranır. Kaliteli ve dolgun bir ses veren doğru temas noktası bulunduğu anda, yay aynı baskı ile ama gittikçe hızlanan bir şekilde çekilir ve temas noktasının köprüye doğru yaklaşması sağlanır. İkinci egzersizde; önceki egzersiz gibi başlanır ama bu sefer baskı azdır ve yay daha hızlıdır. En iyi temas noktası aranır (muhtemelen bu durumda tuşeye daha yakın bir yer olacaktır). Yayın hızı sabit kalır ve baskı giderek artırılır. Hız sabit tutulduğunda temas noktası tekrardan köprüye doğru kayacaktır. Üçüncü egzersizde; yayı çekerken noktalı ikilik nota, iterken ise bir dörtlük nota çalınır. Buradaki amaç, iki notanın da eşit bir gürlükte çalınmasıdır. Bunu sağlamak için noktalı notaya daha fazla baskı uygulayıp, dörtlük notaya ise daha az baskı uygulayarak çekilmelidir. Bütün bu egzersizlerin farklı nüanslarda yapılması daha faydalı olacaktır. Bu egzersizlerden sonra, uzun ses çalışmaları

yaparak, bu çalışmalarda her sesi aynı uzunlukta ve yayın tümünü kullanarak çalmaya özen gösterilmelidir (Tamer, 2002).



SONUÇ

Çok geniş bir repertuvara sahip olmasının yanında, teknik olanaklar bakımından da zengin bir çalgı olan keman solo ve orkestra müziğinde kullanılmış, geçmişten günümüze büyük değişimler geçirmiştir. Müzik Tarihi'nin bütün dönemlerinde yer alan bu enstrümanın teknik zorluklarının üstesinden gelmek ve müzikal yaratıcılığı geliştirmek için farklı ekoller ortaya çıkmıştır. 18 yy.'dan itibaren öne çıkan keman ekolleri, tüm klasik batı müziğinin temelini oluşturarak literatüre girmiş ve hala izlenen, uygulanan temel prensipler olarak müzik dünyasında yer etmiştir. Müzik dünyasına büyük solistler, müzisyenler ve pedagoglar bırakan Rus Keman Ekolü ve bu ekolde yetişmiş neredeyse bütün virtüöz kemancıların hocası olan Auer ise keman geleneğini önemli bir seviyeye taşımış ve bu sayede Rus Keman Ekolü müziğin yönünü değiştirecek bir ekol olarak tarihe damgasını vurmuştur.

Rus Keman Ekolü'nün prensipleri bilimsel bir temel üzerine kurulmuş ve bu temel Pavlov'un "Yüksek Sinirsel Aktivite" ile ilgili çalışmaları ışığında gelişmiştir. Yüksek Sinirsel Aktivite keman eğitimine uygulanırken belirli bir tutuş veya duruş pozisyonları öğrenilmeden önce, fiziksel hareketleri yöneten zihni eğitmenin önemi üzerinde durulmuştur. Ayrıca "psiko- fizyolojik yaklaşım" yani keman çalma ve öğretmenin psikolojik ve fizyolojik unsurlarıyla ilgili olarak öğrenci ve öğretmen tarafından geliştirilen bilinçli farkındalık, Rus Keman Ekolü'nün en ayırt edici özelliklerinden biri olmuştur (Lankovsky, 2009). Auer'in bireysel yaklaşımı sayesinde gelişen bu anlayıştaki en önemli amaç, yaratıcı bir çalışma yöntemi ortaya koyarak öğretmenin ve öğrencinin kendisini devamlı sorguladığı bir süreç yaratmaktır. Ayrıca kemandan güzel bir ton elde edebilme, güzel ve ifadeli bir yorum gibi müzikal konular üzerinde çalışılırken hedeflenen, ele alınan konularla ilgili bir farkındalık yaratarak bunu sürekli canlı tutabilmek olmuştur.

Rus Keman Ekolü'nde bütün pedagogların ortak noktası, keman icrasının fiziksel şartlarından önce zihinsel bir alt yapı hazırlamayı hedeflemek olmuştur. Ayrıca keman çalarken gerçekleşen hareketlerin nasıl oluştuğunu ve bunun nasıl bir şekilde geliştirileceğini ayrıntılı bir şekilde incelemişlerdir. Keman çalarken, vücudumuzun

yapacağı herhangi bir hareketten önce, bu hareketimizin gerçekleşmesini sağlayacak olan zihinsel ve sinirsel aktiviteler geliştirilmelidir. Tüm hareketlerimizin en önemli merkezi beynimizdir ve beynimizin verdiği hareket emrini iletecek olan sinir hücrelerimizdir (Öztürk, 2012).

Bu çalışmada, özellikle Rus Keman Ekolü dışındaki diğer keman ekollerinin üzerinde durmadığı, keman çalışmada refleksler ve refleksler ile bağlantılı “Ön – duyuş” ve “ön – hissediş” kavramları incelenmiştir. Amaç, keman eğitimini ve performansını tüm yönleriyle inceleyerek bu alanda farklı bir bakış açısı ortaya koymaktır. “Ön – duyuş” ve “ön – hissediş” kavramları, keman çalma sırasında yapılan hareketler veya duyuş ile ilgili detaylar hakkında beyinde yapılan bir ön hazırlık oluşumudur. Örneğin, icra sırasında yapılan vibrato, pozisyon geçişi veya sol el parmaklarının tel üzerinde yapacağı hareketlerden önce, bu hareketlerin nasıl yapılacağı hakkında beyinde bir fikir oluşması gerekmektedir. Zihnimizde yaptığımız hazırlıklar sonucunda, hareket gerçekleşmelidir. Aynı şekilde duyuş ile ilgili olarak çalınacak sesin temizliği, netliği ve tonun kalitesi ilk önce zihinde canlanmalı, sonrasında çalınmalıdır. Yapılan tekrarlar sonucunda zihindeki bu ön hazırlıklar pekiştirilerek bir refleks haline dönüşmelidir. Keman çalarken gerçekleşen hareketler ve beyin ile duyma arasında kurulması son derece önemli olan bağlantı, Rus Keman Ekolü’nün eğitim sürecinde öğrenciyi kazandırılmak istenen en gerekli reflekslerden biridir. Başta Auer olmak üzere bütün Rus eğitimciler öğrencinin karakteri, yetenek düzeyi veya fiziksel yapısı nasıl olursa olsun, en iyi sonuca ulaşmayı hedeflemişler ve bir çocuğa eğitim vermeden önce, onu tanımaya çalışmayı amaçlamışlardır. Çünkü her bireyin kendine özgü özellikleri vardır ve bu çeşitlilik içinde tek bir yaklaşım uygulamak imkansızdır. Bu yaklaşımlardan da anlaşıldığı gibi Rus Keman Ekolü’nü ve Leopold Auer’i diğer ekollerden ve diğer eğitimcilerden ayıran en büyük fark, bireysel yaklaşım ile birlikte öğrenciyi tanımak ve özelliklerini belirleyerek bu özellikler doğrultusunda bir çalışma metodu uygulamaktır. Bu doğrultuda sadece teknik bakımdan kusursuzluğa ulaşmak değil, kişisel özellikler gösteren, kendine özgü ifadeye sahip bir kemancı olarak gelişebilmek hedeflenmiştir.

Ülkemizdeki Müzik okulları ve Konservatuvarlardaki keman eğitiminde, 20. Yüzyılda Rusya’da gelişmiş olan bu bilimsel ve bireysel yaklaşım doğrultusunda eğitim verilmesi, öğrencilerle çalışırken karşılaşılan zorlukların üstesinden gelebilme konusunda faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu yaklaşımdaki amaç, genel kuralları

dikkate alarak, bunların temelinde akılcı ve bireysel bir sistem yaratmaktır. Bu noktada eğitimci, ideal olanla her zaman örtüşmese de esnek ve akıllı bir şekilde öğrencinin bireyselliğinin biçimlenmesine yardımcı olmalıdır.

Günümüzde keman eğitimi için yazılmış birçok metot ve kaynak kitap bulunmaktadır, fakat bunların hiç biri tek başına yeterli değildir. Bir eğitimcinin, öğrencisinin psikolojik ve fiziksel özelliklerine göre farklı yöntemler geliştirip onunla güçlü bir bağ kurması daha büyük bir öneme sahiptir. Auer bu anlamda çok başarılı bir eğitimci olmuştur. Öğrencilerinin kişisel özelliklerini iyi bir şekilde gözlemlemiş ve bu doğrultuda onları yönlendirmeyi tercih etmiştir. Bir eğitimcinin mesleğinde ne kadar başarılı olduğunun en önemli göstergesi, yetiştirdiği öğrenciler ve onların kariyerlerinde ve elde ettiği başarılarıdır. Auer bu alandaki başarısını yetiştirdiği virtüöz kemancılar Misha Elman, Nathan Milstein, Efrem Zimbalist, Jasha Heifetz ve bunun gibi daha birçok öğrencisinin parlak kariyerleriyle kanıtlamıştır.

Tüm özel eğitim metotları ve yaklaşımları, altında temel bir felsefe barındıran fikir ve düşünceler üzerine kurulmuştur. Müzikteki ekoller ise çalma stili ile bağdaştırılır. Rus Keman Ekolu ne kadar sadece keman çalma stili çerçevesine oturtulsa da altında yatan “bireysellik” düşüncesi ile sadece çalma stili olmaktan çıkmış, bilimsel esaslara dayanan bir öğretim metodu haline de gelmiştir. Rus keman Ekolu ve ekolün lideri olan Leopold Auer’in öğretileri tüm dünyada ve Türkiye’de müzik okullarında bir çalış stili olarak öğretilmekte fakat altında yatan temel düşünce bilinmemekte ve yeterli derecede araştırılmamaktadır. Bu yaklaşımın altında yatan felsefe, müzik eğitiminin tüm dallarında uygulanabilecek temel bir öğretilerdir. Her eğitim metodu, yaklaşımı veya ekolu gibi bu öğretiminde tüm ayrıntılarıyla araştırılarak bir bütün olarak uygulanması, sadece keman değil, temel müzik eğitiminde de büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Afanas'ev N. I. (2021). <http://schreider.ru/kompozitory/a/nikolai-yakovlevich-afanasev.html>. Erişim Tarihi 3 Ocak 2021.
- Baillot, P. M. François de Sales, (2000). *The Art of the Violin*, Evanston, Illinois, ABD, Northwestern University Press.
- Biricik, B.(1998). Keman Sağ El Tekniğinin Galamian ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Braine, R. (1919). Leopold Auer On Violin Geniuses, The Etude Magazine, (Çevirimiçi) <http://www.web-helper.net/PDMusic/Articles>, Erişim Tarihi 3 Ocak 2021.
- Çelebioğlu, E. (1986). *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*, Üçdal Yayınları, İstanbul.
- Erdem, S. (1998). Barok, Klasik ve Romantik Dönemlerde Keman, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ergün, G. (2006). Kemannın Tarihsel Gelişimi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Galamian, I. (1962). *Principles of Violin Playing and Teaching*, New York.
- Gavoty, B. N. M. (2001). *Legendary Violinists*, (Çevirimiçi) <https://www.thirteen.org/publicarts/violin/milstein.html> Erişim Tarihi 2 Şubat 2021.
- Gelrud, P. G. (1941). *A Critical Study of the French Violin Schools*, Photo Services of Cornell University.
- Göküstün, M. (2012). Galamian Yöntemi'nin Keman Çalma Performansı Üzerindeki Etkisi, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir.
- Gören, A. Ö. (2006). Leopold Auer'in "Kademeli Keman Eğitimi" Adlı Sekiz Ciltlik Kitabının İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman İçinde Müzik- Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Kapçak, Ş. ve Çilden, Ş. (2012). Keman Eğitiminde Kullanılan" Fiorillo 36 Etüden" Metodunun Sağ El, Sol El Teknikleri ve Müzikal Dina. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32(2), 267-280.
- Kenyon, N. (1984). *The Book of the Violin*, Edited by Dominic Gill, Oxford, Phaidon Press Ltd.
- Ketenci, N. Y. (2005). Alman Keman Ekolü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Konstantin Kovalev-Sluchevsky. (2021). Handoşkin-RusyanınPaganinisi (Çevirimçi) <http://www.kkovalev.ru/Handoshkin.html> Erişim Tarihi 12 Şubat 2021.
- Lankovsky, M. (2009). The Pedagogy of Yuri Yankelevitch and The Moscow Violin School Including a Translation of Yankelevitch's Article: "On The Initial 123 Positioning of The Violinist" (The City University of New York, Graduate Faculty in Music, "Doctor of Musical Arts", New York.
- Lankovsky, Masha, Mostras, K. G. (1956). *System of Practising at Home for Violinist*, Moskva, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'svo.
- Auer L. (1921). *Violin Playing As I Teach It*, New York, Frederick A. Stokes Company Publishers.
- Auer L. (1926). *Graded Course of Violin Playing In Eight Books*, New York, Carl Fischer, Inc.
- Auer L. (1923). *My Long Life in Music*, New York, Frederick A. Stokes Company.
- Liberman, M. (1985). *Kemandan SES Çıkarma Sanatı*, Moskova.
- Liberman, M. ve Berlyanchik, M. (2011). *Kemancılarda Ton Kültürü: Teori ve Pratik M. Müzik*.
- Maksimenko, V. (2013). Stolyarsky'nin Öğretim Yöntemi, Migdal' Times (Çevirimiçi) <http://www.migdal.ru/times/36/2869/> Erişim Tarihi 10 Şubat 2021.
- Martens, F. (2005). *Violin Mastery Talks with Master Violinists and Teachers*, New York, Frederick A. Stokes Company Publishers.
- Melkus, E. (2000). *Die violine, Schort Musik International*, Mainz.

- Merdinli, Ö. (1998). Keman Sol El Tekniğinin Galamian ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Milstein, N. ve Volokov, S. (1990). *From Russia To the West*, Londra, Barrie & Jenkins Ltd.
- Mimaroğlu, İ. (1990). *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, Ankara.
- Mostras, K. (1956). *Moskova Konservatuvarında Metodik Dersler*, Cilt 1.
- Mostras, K. G. (1956). *Kemancı için Evde Çalışma Sistemi*, Moskova, Moskova Devlet Müzik Yayınları.
- New York Times, (2021). <https://www.nytimes.com/1985.02.23/arts/efrem-zimbalist-violinist-dies-at-94.html> adresinden edinilmiştir.
- Öztürk, Ö. D. (2012). 20. Yüzyıl Rus Keman Ekolünde Pedagojik Yaklaşımlar ve Sağ El Teknikleri ile İlgili Uygulamalar, Yaylı Çalgılar Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, Edirne.
- Pogozheva, T. V. (1956). *Keman Öğretimi Metodları Üzerine Sorular*, Moskova, Müzik Yayınları.
- Rodionov (2015). Keman İlk Kitabı, (Çevirimiçi) <https://vdocuments.site/rodionov-violin-first-book> . Erişim Tarihi 02 Mart 2021.
- Rodrigues, R. E. (2009). Selected Students of Leopold Auer-A Study in Violin Performance Practice (Doctoral dissertation). The University of Birmingham, Birmingham.
- Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Hong Kong, Macmillian Publishers Limited.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi, Cilt 1,2,3*, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schueneman, B. R. (2004). The French Violin School: From Viotti to Bériot, Notes, *Second Series*, 60(3).
- Schwarz, B. (1983). *Great Masters of the Violin*, New York, Simon and Schuster.
- Schwarz, B. (1984). *Great Masters of the Violin*, New York, Simon and Schuster.

- Şekerkarar, K. (1996). *Keman, Filarmoni Sanat*, Sayı 141, Ankara.
- Sözer, V. (1996). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Stowell R. (2007). *Bringing Singing to Violin Technique: Charles Auguste de Bériot, The Strad*.
- Stowell, R. (2000). *Violin Technique and Performance Practice in The Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge, Cambridge University Press,
- Tamer, F. (2002). *Kemanda Yay Teknikleri, Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu*, Ankara.
- TDK, Büyük Türkçe Sözlük, (Çevirimiçi) <http://tdkterim.gov.tr/bts/> Erişim Tarihi 22 Mart 2021.
- Uçan, A. (2005). *Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri İçin Keman Ders Kitabı (Lise 1-2-3)*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ulucan Weinstein, S. (2011). *Türk Keman Okulu'nun Oluşumu*, (Sanatta Yeterlilik Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yağışan, N. ve Aydın, N. (2013). *Kemanın Tarihsel Gelişim Süreci ve Eğitimci Yorumcular*, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (30), 213-221.
- Yampolsky, I. (1951). *Rus Kemancılık Sanatı*, Devlet Müzik Yayınları, Handoşkin.
- Yampolsky. I. (1951). *Rus keman sanatı*. (Devlet Müzik Yayınevi, M., L. (Çevirimiçi) <https://blagaya.ru/skripka/history-books/i-yampolskij-handoshkin/> Erişim Tarihi 15 Ocak 2021.
- Yankelevich, Y. (1968). *Kemancının Başlangıç Pozisyonu Üzerine*. S. Sapozhnikova i E. Hazaikinskogo tarafından hazırlanan "Keman İcrası ve Pedagojisi Üzerine Sorular", adlı makale derlemelerinden alınmıştır. Müzik Yayınları, Moskova.
- Yankelevich, Y. (1983). *Teknik Görüşler Musica Moskova*.
- Yankelevich, Y. I. (2002). *Pedagojik Miras*, 3. Baskı, Moskova.
- Zorlu, B. (2015). *Fransız Belçika Keman Ekolü ve Bu Ekolün Üç Büyük Temsilcisi, Bériot, Vieuxtemps ve Ysaye Üzerine Bir İnceleme (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

EK 1 RESİM KAYNAKLARI

Resim 4.1. Gören, A. Ö. (2006). Leopold Auer'in "Kademeli Keman Eğitimi" Adlı Sekiz Ciltlik Kitabının İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Resim 4.2. Gören, A. Ö. (2006). Leopold Auer'in "Kademeli Keman Eğitimi" Adlı Sekiz Ciltlik Kitabının İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Resim 4.3. Göküstün, M. (2012). "Galaman Yöntemi'nin Keman Çalma Performansı Üzerindeki Etkisi", Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir.

Resim 4.4. Göküstün, M. (2012). "Galaman Yöntemi'nin Keman Çalma Performansı Üzerindeki Etkisi", Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir.

Resim 4.5. Göküstün, M. (2012). "Galaman Yöntemi'nin Keman Çalma Performansı Üzerindeki Etkisi", Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir.

Resim 4.6. Göküstün, M. (2012). "Galaman Yöntemi'nin Keman Çalma Performansı Üzerindeki Etkisi", Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir.

Resim 4.7. Gören, A. Ö. (2006). Leopold Auer'in "Kademeli Keman Eğitimi" Adlı Sekiz Ciltlik Kitabının İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Resim 4.8. Gören, A. Ö. (2006). Leopold Auer'in "Kademeli Keman Eğitimi" Adlı Sekiz Ciltlik Kitabının İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Resim 4.9. Gören, A. Ö. (2006). Leopold Auer'in "Kademeli Keman Eğitimi" Adlı Sekiz Ciltlik Kitabının İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Resim 4.10. Gören, A. Ö. (2006). Leopold Auer'in "Kademeli Keman Eğitimi" Adlı Sekiz Ciltlik Kitabının İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Resim 4.11. Gören, A. Ö. (2006). Leopold Auer'in "Kademeli Keman Eğitimi" Adlı Sekiz Ciltlik Kitabının İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Resim 4.12. Gören, A. Ö. (2006). Leopold Auer'in "Kademeli Keman Eğitimi" Adlı Sekiz Ciltlik Kitabının İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

EK 2 ŞEKİL LİSTESİ KAYNAKLARI

Şekil 3.1 Öztürk, Ö. D. (2012). “20. Yüzyıl Rus Keman Ekolünde Pedagojik Yaklaşımlar ve Sağ El Teknikleri ile İlgili Uygulamalar”, Yaylı Çalgılar Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, Edirne.

Şekil 4.1. Göküstün, M. (2012). “Galamian Yöntemi'nin Keman Çalma Performansı Üzerindeki Etkisi”, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir.

Şekil 4.2. Merdinli, Ö. (1998). “Keman Sol El Tekniğinin Galamian ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şekil 4.3. Merdinli, Ö. (1998). “Keman Sol El Tekniğinin Galamian ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şekil 4.4. Merdinli, Ö. (1998). “Keman Sol El Tekniğinin Galamian ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şekil 4.5. Merdinli, Ö. (1998). “Keman Sol El Tekniğinin Galamian ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şekil 4.6. Gören, A. Ö. (2006). Leopold Auer'in “Kademeli Keman Eğitimi” Adlı Sekiz Ciltlik Kitabının İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şekil 4.7. Gören, A. Ö. (2006). Leopold Auer'in “Kademeli Keman Eğitimi” Adlı Sekiz Ciltlik Kitabının İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.