

LEOPOLD AUER'İN RUS KEMAN EKOLÜNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

Arş. Gör. Aslıhan Koçer Fedorean*¹

*İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Malatya.

Özet

Bu çalışmada öncelikle keman eğitiminin tarihçesinden kısaca bahsedilmiş daha sonra farklı ülkelerdeki keman ekolleri incelenmiştir. Bu ekoller arasında özellikle Rus keman ekolü üzerinde durulmuştur. Rus keman ekolünün önemi, diğer ekollerden farkı ve Leopold Auer'in Rus keman ekolündeki önemi ve yaptığı eğitimsel katkılardan ayrıntılı bir şekilde bahsedilmiştir. 18. yy.'dan itibaren Rusya'da keman eğitimi incelenmiş ve daha sonra 19. yüzyıla gelindiğinde Wieniawski'nin Rusya'daki etkisinden bahsedilmiştir. 20. Yüzyıla gelindiğinde ise, neredeyse bütün ünlü virtüözlerin hocası olan Macar kemancı ve eğitimci Leopold Auer'in yaşamı ve Rusya'da geçen 49 yıl boyunca Rus keman eğitimine yaptığı katkılardan bahsedilmiştir. Ayrıca icracılığından çok eğitimciliği ve yetiştirdiği virtüöz öğrencilerle anılan Auer'in eğitimciliğindeki ayırt edici özelliklerden bahsedilmiştir.

Son bölümde ise 20. yy. Rus keman pedagojisindeki temel prensipler anlatılmıştır. Bu bölümde özellikle Sovyetler dönemi Rusya'sında keman okulunun gösterdiği büyük gelişimden ve bu başarının en temel nedeninin, keman icrası ve keman öğretiminin başta Pavlov'un çalışmaları olmak üzere, bilimsel esaslara dayandırılarak yeniden yapılandırılması olduğu vurgulanmıştır. Sovyet keman ekolü'nün temel aldığı öğretilerin en önemli unsuru olan "Yüksek Sinirsel Aktivite" açıklanmış ve Pavlov'un üstünde durduğu bu prensibin keman öğretimine uyarlanırken yapılması gerekenler anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Keman, Ekol, Rus Keman Ekolü, Leopold Auer

PLACE AND IMPORTANCE OF LEOPOLD AUER IN RUSSIAN VIOLIN SCHOOL

Abstract

In this study, firstly, the history of violin education is mentioned briefly, then violin schools different countries are examined. Especially the Russian violin school was emphasized among this schools. The importance of the Russian violin school, its difference from the other schools, and the significance of Leopold Auer for the Russian school and his educational contributions to it, are discussed in detail. Violin education in Russia is examined from the 18th century onwards, mentioning Wieniawski and his influence in Russia in the 19th century. In the 20th century, the life of the Hungarian violinist and educator Leopold Auer, who was a teacher virtually all famous virtuosos and the contributions he made to Russian violin education for 49 years in Russia have been mentioned. Additionally, the distinctive traits of Auer's education is given, since he is remembered more for the students he trained than his performance.

In the conclusion part, basic principles of the 20th century violin pedagogy are explained. In this section, the great development of the violin school especially in the Soviet Russia is explained, and as for the main reason of its success, reconstruction of violin teaching based on scientific principles especially that of Pavlov's work is emphasized. "The Higher Neural Activity" which is considered to be the most important element of the Soviet Violin School's teaching is explained, and the ways of adapting this principles which Pavlov emphasizes to the teaching of violin are described.

Key words: Violin, Echelle, Russian Violin School, Leopold Auer

¹ Yazar mail adresi: aslihanhayal@hotmail.com

GİRİŞ

Çok geniş bir repertuara sahip olmasının yanında, teknik olanaklar bakımından da zengin bir çalgı olan keman oldukça zor bir enstrümandır. Kemanın teknik zorluklarının üstesinden gelmek ve müzikal yaratıcılığı geliştirmek için farklı ekoller ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada ekoller incelenmiş ve bu ekoller arasında Rus keman ekolü ve bu ekolün sembolü olarak görülen Leopold Auer'in bir eğitimci olarak önemi ve bu ekole yaptığı eğitimsel katkılar ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Yetiştirdiği virtüöz öğrencilerle anılan Auer'in keman eğitimi konusundaki farklı yaklaşımları ortaya konmuştur. 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar geçen süreçte Rusya'daki keman eğitimi incelenmiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde Rus keman pedagojisindeki temel prensipler anlatılmış ve bu noktada özellikle Sovyetler dönemi Rusya'sında keman okulunun gösterdiği büyük gelişimden ve bu başarının en temel nedeninin, keman icrası ve keman öğretiminin başta Pavlov'un çalışmaları olmak üzere, bilimsel esaslara dayandırılarak yeniden yapılandırılması olduğu vurgulanmıştır. Sovyet keman ekolü'nün temel aldığı öğretilerin en önemli unsuru olan "Yüksek Sinirsel Aktivite" açıklanmış ve Pavlov'un üstünde durduğu bu prensibin keman öğretimine uyarlanırken yapılması gerekenler anlatılmıştır. Keman çalmak için belli bir tutuş ya da pozisyonu öğretmek yerine öncelikle fiziksel aktiviteleri yöneten zihnin eğitilmesi gerektiği vurgulanmıştır.

1. Keman Eğitiminin Kısa Tarihçesi

Çok geniş bir ses aralığına ve ses rengine sahip olan ve bu özellikleriyle zengin bir anlatım gücüne sahip olan keman, çalgılar içinde belki de en tanınmış olanıdır. Kemanın tarihçesine baktığımızda 15. yüzyılda İtalya'da ortaya çıktığı belirtilse de insanların ok ve yayı bulmasıyla yaylı çalgılar ailesinden olan kemanın temellerinin o dönemde atıldığı söylenebilir (Şekerkarar, 1996: 28). Solo ve orkestra müziğinde kullanılan bu enstrüman, geçmişten günümüze büyük değişimler geçirmiştir. Müzik Tarihi'nin bütün dönemlerinde kullanılmış, bu dönemlerde teknik, yapısal ve edebiyatı açısından gelişimini sürdürmüştür (Yağışan ve Aydın, 2013: 1).

16. yüzyıl başlarında, solo bir çalgı konumunda olmayan keman şarkılara eşlik etmek için kullanılmıştır. Sonraki yüzyıl süresince İtalya'da Giovanni Gabrieli'nin yazdığı sonat ve canzonelarla, çalgı müziğinde önemli gelişmeler olmuştur. 17. yüzyılda Claudio Monteverdi (1567-1643), yazdığı lirik opera Orfeo'da (1607) ve madrigallerinde keman partileri kullanmıştır. Bundan birkaç yıl sonra İtalya'da ilk keman sonatı yazılmıştır (1610). 17. yüzyılın sonlarında keman için yazılan ve yayınlanan eserlerin sayısı artmış ve keman artık eşlik çalgısı olma konumundan kurtulmuştur (Boyden, 2002: 1).

Kemanın gelişim sürecinde keman edebiyatına katkı sağlayan besteciler yanında pek çok keman pedagogu da yetişmiş hepsi aynı zamanda virtüöz olan öğrenciler yetiştirmişlerdir. O dönemde yayınladıkları metodlar ve eserleri günümüz keman eğitiminde de temel kaynaklar olarak halen kullanılmaktadır. Bu eğitimci yorumculardan bazıları şunlardır; Michel Pignolet de Montclair, Francesco Geminiani (Keman Çalma Sanatı), Guiseppe Tartini, George Philippe Telemann (Eşliksiz Keman İçin 12 Fantezi), Paganini (24 Kapris), Ferdinand David, Charles Auguste de Beriot (Keman Metodu), Michel Corette (Mükemmel Keman Çalma Sanatı), Guiseppe Tartini, Giovanni Battista Viotti, Pierre Baillot (Keman Sanatı), Pierre Rode (24 Kapris), Louis Spohr, Rodolphe Kreutzer (42 Etüt), Federigo Fiorillo (Keman İçin 36 Kapris), Leopold Auer, Jan Hanus Sitt (100 Etüt) Charles Dancla, Henry Schradieck, Ivan Galamian, (Keman Çalma ve Öğrenme Prensipleri), Carl Flesch (Keman Çalma Sanatı) (Yağışan ve Aydın, 2013: 1).

2. Keman Eğitimindeki Ekoller

Bu başlık adı altında bahsedeceğimiz ekollerden önce **ekol** sözcüğünü tanımlamak yerinde olacaktır. "Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım, okul" (TDK, 2017). Bu tanıma göre, keman eğitiminde ekol; sağ ve sol eldeki bütünlüğün çalışma prensipleri doğrultusunda doğru tekniğin öğretilmesi ve geliştirilmesindeki yöntemler, müzikal yorum ve sanatsal ifade gücü gibi, kemancılıkla ilgili bütün değişimlere gereken konuları irdeleyen bir sistem sunmalıdır. Rodrigues, bir keman ekolünün, keman çalma teknikleri ve müzik yapmayla ilgili bir felsefenin birleşimi olduğunu savunarak, iyi bir ekolün sırrını ise tutarlılık olarak tanımlar. Farklı ülkelerdeki araştırmalar ve arayışlar farklı ekollerin ortaya çıkmasına neden olur. Günümüzde ise bu ekoller arasında artık çok keskin çizgiler kalmamış olmasına rağmen 20. yy. ortalarına kadar farklılıklar gösteren beş keman ekolünden bahsedilebilir (Öztürk, 2012: 2- 3).

2.1. İtalyan Ekolü

18. yüzyılın başında, Arcangelo Corelli, (1653- 1713), Giuseppe Torelli (1658-1709), Antonio Vivaldi (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 kemancı besteciler tarafından temsil edilen İtalya, müzik alanında diğer ülkelere göre daha gelişmiş durumdadır. Bu dönemde pek çok ülkede müzikle ilgili önemli görevlerde İtalyanlar bulunmaktadır.(Öztürk, 2012: 3).

İtalyan ekolü 18. yüzyılın sonlarına doğru yerel konservatuvarların dar görüşlü yaklaşımları nedeniyle gerilemeye başlamıştır. Bu konservatuvarların amaçları öncelikle yerel şarkıcıları desteklemektir. 19. yüzyıl boyunca İtalyan yazımı pedagojik materyalin olmayışı da bu gerçeği doğrular. İtalyan eğitimi büyük ölçüde usta-çırak ilişkisine dayanmaktadır. Pedagojik metinler ulusal bir ekol meydana getirmek ve şekillendirmek adına büyük rol oynar. Pedagojik materyaller kayıt teknolojilerinin ortaya çıkmasından önce keman çalma stillerine dair detaylı bir kavrama sağlayan güvenilir kaynaklardandır (Rodrigues, 2009: 12).

İtalyan ekolünden bahsederken Paganini'ye de değinmek gerekir. Pek çok müzisyen ve eleştirmene göre Paganini, bir gelişimin vardığı son noktadan ziyade diğer unsurlardan bağımsız bir şekilde değerlendirilmesi gereken bir fenomendir (Öztürk, 2012: 4).

2.2. Alman Ekolü

Almanya 18. yy'da, Heinrich von Biber (1644- 1704), J.J.Walther (1650 - 1717), ve J.P.Westhoff (1656 - 1705) gibi erken dönem temsilcileriyle başlayıp Mozart'ın Versuch... adlı eseriyle bir ulusal keman ekolüne sahip olmanın gururunu taşımaktadır (Stowell, 2000: 1). Alman ekolünde çoğu metod teknik seviyesi basit olup, sınırlı müzikal temele sahiptir ve solistten ziyade orkestra kemancılarına yönelik hazırlanmıştır (Stowell, 2000: 4).

Alman Ekolü 'nü 19.yüzyıla bağlayan en önemli isim Ludwig Spohr'dur (1784 – 1859). Ünlü virtüöz bestecinin Fransız stili, Alman romantik operası ve İtalyan şarkı söyleme üslubu gibi pek çok etkiye açık olduğu bilinir. Bu etkiler en ünlü metodu olan Violinschule'de ve eserlerinde gözlemlenebilir (Stowell, 2001: 84). Spohr, Mannheim Okulu'nun son temsilcilerinden biri olan Franz Eck'in (1774 – 1804) öğrencisidir. Spohr, sadece ton hacmi ve güzelliğiyle değil; keman yapımına duyduğu ilgiyle de dikkat çekmiştir. Spohr hocası Franz Eck gibi Fransız Keman Ekolünden etkilenmiştir. (Rodrigues, 2009: 13).

Spohr, Rode'dan da büyük ölçüde etkilenmiştir. İlk konçertolarında açık olarak Rode'u model almıştır. Spohr'un kendi konçertoları ise, Beethoven'in keman konçertoları ve sonatları bir kenara bırakılırsa, genel görüşe göre Rode, Kreutzer ve Viotti'nin eserlerini bile gölgede bırakan; erken 19. yüzyıl solo keman repertuarına ait önemli eserlerdir(Rodrigues, 2009: 14).

Spohr hem yay sistemi hem de akort sistemi ile ilgili deneylerde bulunmuştur. En önemli katkısı 1820 tarihinde çeneliği icat etmesidir. Belki daha da önemlisi, Cassel Okulu diye de anılan kendi keman ekolünü kurmasıdır. Spohr'un metodu büyük ölçüde Eck tarafından edindiği, Mannheim Okulu prensiplerine dayanır ve Rode ile Eck'in yay tekniklerinin etkisiyle desteklenmiştir (Rodrigues, 2009: 14). Spohr kendince Alman keman icrası geleneğine ters düştüğünden dolayı, spiccato kullanımına karşıydı. Genel anlamda zıplayan yay çeşitlerine karşı olan virtüöz telle kesintisiz temas halinde olan yay kullanımlarını tercih etmiştir (Öztürk, 2012: 8).

Ferdinand David, Spohr'un en önemli öğrencilerinden biridir. Leipzig Konservatuvarı'nın kurulmasına çok büyük katkıları olmuştur. Spohr'un büyük bir hayranı olmasına karşın, kendine özgün bir stil biçimlendirmiştir. Felix Mendelssohn ile yakın arkadaş olma şansını yakalamış olan David Alman Ekolünde daha güncel bir evreyi temsil etmiştir (Öztürk, 2012:8).

19.yy. Alman Keman Ekolü'nün bir diğer önemli ismi Macar asıllı kemancı olan Joseph Joachim'dir. Ünlü kemancı Alman geleneğinden gelse de Viyana'da sürdürdüğü çalışmalarından dolayı, daha çok Fransız keman ekolünün tekniği ve stiliyle donanmıştır. Leipzig Ekolü 'nün coşkulu bir savunucusu olan Mendelssohn, Joachim'in de akıl hocası ve rehberi olmuştur. 12 yaşındaki Joachim'in 1844 yılında Londra'da, Mendelssohn yönetiminde çaldığı Beethoven konçerto, İngiliz repertuarına yerleşen çok büyük bir başarı örneği olur. Teknik açıdan tam bir Alman Ekolü duruşu sergileyen Joachim, teknik açıdan gösterişli bir eserde doğru ifadeyi yakalamayı başarmıştır. Joachim'in stili de, Paganini ve Viotti'nin de etkilerinin bulunduğu bilinmektedir (Rodrigues, 2009: 17-18). Joachim'in stili en iyi şekilde Auer tarafından anlatılmıştır. Joachim'in öğrencileri arasında Andreas Moser'i pedagojik yazım konusundaki katkılarından dolayı anmak gerekir. Adından söz ettiren bir öğretmen olan Moser Berlin'de Joachim'in asistanlığını üstlenir. Bu dönem için çok önemli bir metin

olan ve Joachim'ın icracılık stiline gerisindeki felsefeye ait detaylar yansıtan Violinschule'yi Joachim ve Moser birlikte yazarlar (Milsom, 2003: 21).

2. 3. Fransız Ekolü

Fransız Keman Ekolünün temelinde İtalya'da eğitim görmüş olan Fransız kemancı ve bestecilerin büyük etkisi vardır. İtalyan formlarıyla beraber Jean Marie Leclair (1687-1764), Louis-Gabriel Guillemain (1705-1770), Pierre Guignon (1702-1774) ve Jean-Joseph Cassanea de Mondonville (1711-1772) gibi müzisyenler keman tekniğini de ilerletmişlerdir (Öztürk, 2012:4).

Bu ekolün esas kurucusu ise Pugnani'nin parlak bir öğrencisi olan Giovanni Viotti'dir (1753-1824). Viotti konser turneleri yapan başarılı bir kemancıdır (Rodrigues, 2009: 10).

Leclair ve Gaviniés'nin temsilciliğini yaptığı Fransız keman ekolü, Viotti ve Paris'te kaldığı süre içinde onun öğretilerini benimseyen Baillot, Rode ve Kreutzer ile değişmiş, 19. Yüzyılın başlarına damgasını vuracak yeni bir ekol oluşmuştur. Böylece Viotti, kurucusu olduğu Fransız keman okulu ve kökleri Corelli'ye dayanan İtalyan okulu arasında bir köprü kurmuş, onun önderliğinde Paris'ten tüm Avrupa'ya ve Rusya'ya yayılmıştır (Zorlu, 2015:9).

Hem yetiştirdiği öğrencilerle hem de etkileyici tonu ve farklı stiliyle 19. Yüzyıl keman çalma stiline oluşmasında önemli bir rol oynayan Viotti'nin bu kadar önemli bir yere sahip olmasının nedenlerinden biri de, yeni ve etkileyici yay teknikleri türetmesine olanak sağlayan "Tourte yayı"nın kullanmasıdır (Zorlu, 2015:10).

Genellikle "modern yayın mucidi" ya da "yayın Stradivari'si" olarak nitelendirilen François Xavier Tourte'un 1780'lerde tasarladığı "modern yay" ı kullanan ilk kemancılardan biri Viotti'dir. Bu yay ile elde ettiği farklı ses rengi, daha ifadeli bir anlatım sağlayan bağlı çalma stili ve farklı yay çeşitleriyle çağdaşlarının ve toplumun hayranlığını kazanmıştır. Bu yeni tasarlanmış olan yay Viotti'nin de tavsiyeleriyle geliştirilerek, 1785'te bugün kullandığımız standartlara getirilmiştir. Hafiflik, sıkılık ve esneklik özelliklerine sahip olan bu yeni yayda çubuğun kavisinin yönü tamamen değişerek içbükey yerine dışbükey bir hale gelmiştir. Kılların gerginliğini ayarlamaya yarayan vida mekanizması eklenmiş, uzunluk, ağırlık ve yayın denge noktası belirli bir standarda oturtulmuştur. Bu yapısal değişiklikler sayesinde önceki yaylara göre daha güçlü bir ton elde edilmiştir. Böylece farklı ifade biçimleri sağlanmış, artikülasyon olanakları gelişmiş, özellikle *legatonun* kullanımı kolaylaşmıştır. Önceleri çok rastlanmayan martelé, fouette, ricochet ve diğer yay zıplatma teknikleri yaygınlaşmıştır (Zorlu, 2015:11).

Paris Konservatuvarı'nda Viotti'nin izinde ilerleyen öğrencileri Rodolphe Kreutzer (1766 – 1831), Pierre Baillot (1771-1842) ve Pierre Rode (1774 – 1834); Fransız Keman Ekolü 'nü çok daha sağlam bir temele oturturlar. Genel bir görüşe göre Fransız Ekolü yay tekniğinde zarafet ve inceliğin yanı sıra parlak bir sol el tekniğini simgeler (Rodrigues, 2009:11). Bu üç icracının ortak çalışmasıyla çok önemli bir metot olan "Keman Metodu" (Paris, 1803) ortaya çıkar. Bu eserin son düzenlemesini ise Baillot yapar ve eser 1835 yılında son şeklini alır (Öztürk, 2012:6). Bu yeni eserde detaylı bir şekilde sağ ve sol el teknikleri üzerinde durulmuştur. Modern keman ve yay için yazılmış ilk sistemli eğitim metodudur. Bu açıdan keman için yazılmış bilimsel bir araştırma niteliindedir. Bu üç kemancı ve bestecinin keman eğitimine katkıları bununla sınırlı değildir. Kreutzer 'in Solo Keman için 42 Etüt'ü (1796) ve Rode'un Solo Keman için 24 Kapris'i (1818) yazıldıkları tarihten bu yana Paris Konservatuvarı'nın resmi müfredatında yer almıştır ve halen konservatuvarlar ve müzik okulları keman ve viyola müfredatlarının vazgeçilmez öğretici eserleri arasında yer almaktadır (Zorlu, 2015:14).

2.3.1 Fransız - Belçika Ekolü

Belçika'nın adının keman alanında duyulmaya başlaması Viotti'nin en tanınmış öğrencilerinden André Robberechts (1797-1860) ile olmuştur. Robberechts ile çalışan ve Viotti'den tavsiyeler alan Charles Auguste de Beriot, örnek aldığı, dönemin en büyük virtüözü Paganini'nin muhteşem tekniğini Fransız stiline zarafetiyle birleştirmiştir. 19. Yüzyılın ortalarına doğru eski parlak konumunu kaybetmeye başlayan Fransız ekolü, Rode, Kreutzer ve Baillot tarafından karakteristik özellikleri geliştirilerek modernize edilmiştir. Beriot'un öncülüğünde Belçika'da filizlenen bu yeni ekol, Fransız ekolü ile doğrudan bağlantılı olduğu için Fransız – Belçika ekolü olarak adlandırılmış ve 19. yüzyıl ortalarında (1843) Fransız – Belçika ekolü olarak adlandırılmıştır. Bu ekole göre, keman çalmanın asıl amacı, insan sesindeki aksanları taklit ederek keman "şarkı söyleyen" bir çalgı niteliği kazandırmaktır (Zorlu, 2015:15). Bu ekolün temsilcisi olan Beriot 'un stili gösterişten çok zarafet içeriyordu. Performanslarında, entonasyonun netliği ön plana çıkıyor ve onu dönemin diğer kemancılarından ayırıyordu. Beriot arşe tekniğindeki üstün başarısının yanında, yay kullanımında bir usta olarak

değerlendiriliyordu. Bunun başlıca nedeni ise, Tourte yayının sağladığı teknik olanakları en üst düzeyde kullanabilmesi idi. Bu özellikler, kendisinin başlattığı Fransız-Belçika keman ekolünün de temelini oluşturmaktadır. Bu ekolün en önemli kaynağı ise Charles de Beriot'nun kendi öğretilerini ve tavsiyelerini kaleme aldığı Methode de Violon'dur (Zorlu,2015:16-17).

2.4. RUS EKOLÜ

2.4.1 18. yy'dan İtibaren Rusya'da Kemancılık

Rusya' da 19. yy'ın sonlarına, hatta 20. Yüzyıla kadar İtalya, Fransa ve Almanya gibi ülkelerin aksine "ulusal" bir ekolün varlığından söz edilemez. Kemancılıkla ve genel olarak müzik eğitimiyle ilgili kaynaklar ve kişiler çoğunlukla yabancı kökenlidir. Yine de 18. yy'ın ikinci yarısından itibaren adından söz ettiren bazı kemancı – besteciler karşımıza çıkar. Bunlar arasında Ivan Khandoshkin (1747-1804) ve Nikoai Afanasiev'i (1821-1898) anmak gerekir (Öztürk, 2012:11).

Khandoshkin, 18. yy'daki en iyi Rus kemancı olarak anılmaktadır. İtalya'ya giderek burada Tartini ile çalışan Khandoshkin, Rusya'ya döndükten sonra oda müziği ve keman için yüzden fazla eser yazmıştır. Rus şarkıları üzerine yazdığı varyasyonlar Ekaterina II Dönemi'nin yüksek sosyetesini tarafından çok beğenilir. Bir süre Kraliyet Tiyatrosu'nda çalışan Khandoshkin, daha sonra Ekaterinoslav Müzik Akademisi'nde öğretmen olarak çalışır. En bilinen eserleri altı keman sonatı ve halk müziği temaları üzerine yazdığı parçalarıdır.

Batı dünyasında, ilk folklorist müzisyen değilse bile, folkloristlerden biri olarak tanınmaktadır. Özellikle keman için yazdığı müzikler, Giuseppe Tartini'nin öğrencisi Antonio Lolli, Gaetano Pugnani, Ludwig Spohr gibi bestecilerin eserleriyle karşılaştırılabilir (Öztürk, 2012:11).

Bazı kaynaklarda Khandoshkin; "Rusya'nın Paganini'si" olarak anılır. Yampolsky'nin, "Rus Keman Sanatı" adlı kitabında, Khandoshkin ile ilgili uzun bir bölüm yer alır. Paganini ile benzerliğine Yampolsky de bir alıntıyla de bir alıntıyla değinmiştir:

Zamanının önde gelen kemancısı Khandoshkin, sadece Rus enstrüman Sanatını geliştirmekle kalmamış, kemancılık sanatına da yeni boyutlar kazandırmıştır; yorumu ile kemancı 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 <http://blagaya.ru/skripka/history-books/i-yampolskij-handoshkin/> (19.12.2017).

Kovalev-Sluchevsky'ye göre, 17. – 18. Yy'lara kadar yalnızca yardımcı bir enstrüman olan kemancı, bir solist olarak sahneye taşınmıştır. Ayrıca, Rus temalarını kemancı çalmanın ve bu enstrümana uygulamanın mümkün olduğunu göstermiştir. Zaten Khandoshkin de kendisinden "Rus şarkılarının ilk icracısı ve bestecisi" olarak bahseder <http://www.kovalev.ru/Handoshkin.html> (19.12.2017).

19. yy'da kemancılık alanında bir diğer önemli isim Nikolai Afanasiev'dir. Moskova'da kemancı olarak kendisini göstermesinin ardından 1838 yılında, Bolshoi Tiyatrosu'nun başkemancısı olarak atanmıştır. 1846'da çıktığı Rusya turnesinin ardından 1851 yılında St. Petersburg'a yerleşir ve burada İtalyan Operası'nda solist ve başkemancı olarak çalışmaya başlar. Daha sonraki dönemlerde kendini besteciliğe adanır ve yaylılar için yazdığı oda müziği eserleri, Borodin ve Çaykovski'nin oda müziği eserlerinin yazıldığı zamandan önceki dönemi belgeleyen örneklerdir. Eserlerinin çoğu, (4 opera, 6 senfoni, oratoryolar, 9 tane keman konçertosu ve daha pek çok eseri) el yazmaları halinde St. Petersburg Konservatuvarı'nda bulunmaktadır. Afanasiev'in oda müziği eserlerinden biri olan Volga isimli yaylı kuarteti 1861 yılında Rus Müzik Topluluğu'ndan ödül almıştır. Volga bir Rus besteci tarafından yazılan ilk kuartettir (Öztürk, 2012: 13-14).

Afanasiev'i ödüllendiren Rus Müzik Topluluğu St. Petersburg'da ve Moskova'da kurulacak olan konservatuvarların temelini oluşturması açısından önemli bir topluluktur. Bu organizasyon 1859 yılında düşes Elena Pavlova'nın ve onun himayesinde bulunan ünlü piyanist Anton Rubinstein'in, ülkedeki müzik standardını yükseltmek ve müzik eğitimi yaygınlaştırmak amacıyla başlattıkları bir girişimdir. İlk önce Petersburg'da kurulan Rus Müzik Topluluğu'nun, 1860'ta Moskova'da da bir şubesi açılır. Konservatuvarların temelini oluşturan bu topluluğun başlattığı fikirle birlikte, Rusya'da müzik yapmaya dair yeni bir dönem başlamıştır (Rodrigues, 2009: 20).

2.4.2 19. yy.'ın Sonuna Doğru Wieniawski'nin Rusya'daki Etkisi

Özellikle 20.yy'dan itibaren adından söz ettirmeye başlayacak olan Rus Keman Ekolü'nün temelinde, Wieniawski'nin yadsınamayacak katkıları bulunur. Hatta bazı araştırmacılar, onu bu ekolün başlangıcı olarak kabul etmektedir. Anton Rubinstein'in davetiyle 1860 yılında Petersburg'a giden Wieniawski, burada Rus Müzik Topluluğu'nun orkestrasının ve oda müziği topluluğunun yönetimini üstlenir. 1872 yılına kadar bu görevinde çalışmayı sürdürmüştür (Öztürk, 2012: 15). Paris Konservatuarı'nda Lambert Massart ile çalışmış olan Wieniawski'nin stili, Kreisler tarafından şöyle tanımlanmıştır: "Fransız Ekolüyle Slav mizacının birleşimi, tonunun duygusal niteliği, daha önce hiç bu kadar yükseklerle taşınmamış yoğun bir vibratoyla yüceleşmiş..." (Rodrigues, 2005:21)

Wieniawski'nin yay tutuşu için benimsediği güçlü bir hâkimiyet ve büyük ses hacmi gibi unsurlar, sonrasında Rus Keman Ekolü'nün ayırt edici özellikleri arasında sayılacaktır. Carl Flesch "The Art of Violin Playing" (Keman Çalma Sanatı) adlı kitabında, Alman tutuşu, bundan daha yeni olan Fransız --- Belçika tutuşu ve en yeni olan Rus tutuşundan bahseder. Flesch'in yazdığına göre en beğendiği stil Rus tutuşudur. Wieniawski'den sonra Petersburg'da onun yerine gelen ve adı Rusya'da keman pedagojisiyle neredeyse özdeşleşecek olan ünlü öğretmen Auer'in, Elman ve Heifetz gibi tanınan öğrencilerinde de aynı yay tutuş stili göze çarpar (Öztürk, 2012: 15).

2.4.3 20. yy.'in İlk Yarısı -- Stolyarsky ve Auer

En ünlü Rus keman virtüözlerinin ve pedagoğların geçmişlerinde, bu iki isimle, özellikle de Auer ile bağlantılı olduklarını görürüz. Kimilerine göre Wieniawski, Rus Keman Ekolü'nün başlangıç noktası kabul edilir. Wieniawski, çok büyük bir sanatçı olmasına rağmen, aynı derecede etkili bir öğretmen değildir (Rodrigues, 2005: 21). Ayrıca Rusya'da sadece 12 yıl kalmıştır. Fakat Petersburg'da Wieniawski'den sonra onun yerine geçen ve burada tam 49 sene bulunan Auer ile Odessa'da kendi keman okulunu kuran Stolyarsky'nin ülkelerinde kemancılık ilgili bir sistem oturtmak adına ilk ciddi temelleri atan pedagoğlar oldukları söylenebilir. 20. yy'ın en ünlü Rus virtüözlerinin neredeyse tamamı, mutlaka bu iki pedagoğdan biri veya her ikisi ile çalışmıştır.

Çarlık Rusya'sı yerini Sovyetler Birliği'ne bıraktıktan sonra, Moskova ile özdeşleşen ve "Sovyet Keman Ekolü" olarak anılan kemancılık anlayışını yerleştiren pedagoğların çoğu da Auer ile Stolyarsky'nin yetiştirdikleri kemancılardır (Öztürk, 2012: 16).

2.4.4 Leopold Auer (1845-1930)

1845 yılında Macaristan'da doğan Auer, önce yaşadığı yerdeki bir başkemancı ile çalışmış, daha sonraki çalışmalarına ise Budapeşte'de Ridley Kohne ile devam etmiştir. İlk konserinde çaldığı Mendelssohn konçerto ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Bölgedeki varlıklı kişiler tarafından burslu olarak Viyana'ya gönderilmiş, burada Jakob Dont'un evinde kalarak onunla çalışmıştır (<http://leopoldauersociety.com>) (22.12.2017).

Auer, "Violin Playing As I Teach It" adlı kitabında, Dont ile çalışmalarından şöyle bahseder: "*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 (...)*" Sonrasında Auer'in anlattığına göre ünlü kemancı, Rode ve Kreutzer'in etütleri için kendi yazdığı hazırlayıcı alıştırmalar ile Auer'in çalışmalarına yön vermiş; aynı zamanda bugün tüm kemancıların bilmesine rağmen o günlerde henüz pek tanınmamış olan kendi kaprislerini de çalıştırmıştır. Auer hocasının, gam çalışmalarını da ihmal etmediğini söyler (Auer, 1921: 16).

Fakat Auer'in öğrenim hayatının dönüm noktası olarak kabul ettiği esas olay, Joachim'le çalışmaya başlamasıdır. Auer bu olayın kendisinin ünlü virtüöze tavsiye edilmesi ve birazda şansının etkisiyle gerçekleştiğini yazmıştır. Öğrenciliğinde ve daha sonraki kariyerini olgunlaştırdığı yıllarda bile Joachim onun için her zaman örnek alınacak bir ideal olmuştur. Aslında Joachim'in virtüözlüğü öğretmenliğinin önüne geçmiştir. Auer hocasının teknik meseleler üzerinde neredeyse hiç durmadığından, istediği bir şeyi sözle ifade etmek yerine kemana eline alıp çalarak göstermeyi tercih ettiğinden bahseder. Tabi bu gösterdiği şeyler, ancak gözlem yeteneği iyi ve uyanık olan öğrenciler tarafından anlaşılabilir; Auer de bunlardan biridir. Joachim bu konuda da Auer'e örnek olmuştur:

"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: 23, 24).

1868 yılında Rubinstein'ın davetiyle Rusya'ya yerleşen Auer, burada Wieniawski'nin yerini alır. St. Petersburg'da tam 49 yıl kalacak olan Auer, burada öncelikle Kraliyet Opera ve Balesi, Büyük Kraliyet Kamenny Tiyatrosu gibi kurumların orkestralarında başkemancı olarak çalışır. 1906'ya kadar da Rus Müzik Topluluğu'nun yaylı kuartetinde birinci keman olarak çalışır. Dönemin bestecilerinin, yazdıkları bale eserlerinde bulunan keman sololarını, Auer'i düşünerek yazdıkları; onun yeteneğine hayran oldukları bilinir. Auer 1917 devriminden sonra 1918 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiş, burada da hem icracı olarak hem de öğretmen olarak çalışmıştır (Öztürk, 2012: 18).

Auer, icracılığından çok öğretmenliği ve yetiştirdiği virtüöz öğrencileriyle anılır. Mischa Elman, Jascha Heifetz, Nathan Milstein, Efrem Zimbalist, Georges Boulanger, Kathleen Parlow, Konstanty Gorsky, Toscha Seidel, Myron Poliakin, Benno Rabinoff, Oskar Shumsky, Eddy Brown, David Hochstein, Sasha Lasserson ve daha niceleri gibi pek çok virtüözün ve kemancılık alanında kariyer edinmiş ismin öğretmeni olmuştur. Auer'in öğretmenliğinde en ayırt edici özellik, öğrencilerinin farklı özelliklerine göre farklı icra stilleri benimsemelerini desteklemek olmuştur. Bununla ilgili şöyle demiştir:

"Uzun yıllar öğretmenlik yaptım ve üzerinde ısrar ettiğim büyük bir prensiple hala gurur duyuyorum – 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, 1921:156).

Heifetz gibi, Toscha Seidel da hocasının doğal ve mükemmel yay tekniğine hayrandır. Öğrencilerinin fiziksel yapılarındaki farklılıkları da dikkate alarak, her birinde serbest ve rahat bir sağ el tekniği oturduğunu ve hocanın öğrencilerini düşündürdüğünü söylemiştir. Örneğin, "bu pasaj neden net değil? " diye sorduğu zaman, ancak öğrencisinin cevaplayamadığını gördüğü noktada kendisi devreye girmektedir. (Öztürk, 2012: 19).

Milstein da "nasıl çalışmalıyım? " diye kendisine sorduğu zaman, "kafanla, ellerinle değil!" cevabını vermiştir. Keman çalışmalarına Stolyarsky ile başlamış olan Nathan Milstein, Auer ile çalışmalarından şu şekilde bahseder:

"Stolyarsky ile çalışırken amacımız olabildiğince hızlı çalmaktı. Kemanı 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 geçirdi. Kemanı eline alıp gösterdiği de olmazdı. Auer ise, öğrencilerini sık sık durdururdu – özellikle de Heifetz, Poliakin ve benim gibi iyi öğrencilerini (...)" (Öztürk, 2012: 20).

3. 20. Yüzyıl Rus Keman Pedagojisindeki Temel Prensipler

20. yüzyılda, özellikle de Sovyetler Dönemi Rusya'sında keman okulunun gösterdiği büyük gelişim, bir tesadüf değildir. Masha Lankovsky'nin, "The Pedagogy of Yuri Yankelevitch" başlıklı doktora tezinde Schwarz'dan yaptığı alıntıya dayanarak verdiği bilgi çok çarpıcıdır – 1937 tarihindeki Ysaye Uluslararası Keman Yarışmasında altı ödülün beşi Sovyetler Birliği'nden katılan kemancılara verildiğinde; aralarında Szigeti ve Flesch'in de bulunduğu uluslararası jüri hayrete düşer (Lankovsky, 2009:7).

Bu başarının en temel nedeni, keman icrası ve keman öğretiminin, başta Pavlov'un çalışmaları olmak üzere, bilimsel esaslara dayandırılarak yeniden yapılandırılmasıdır. Pavlov'un üstünde durduğu, yüksek sinirsel aktivitelerin insan davranışları üzerindeki kontrolü prensibi keman öğretimine uyarlanırken; belli tutuş ya da duruş pozisyonlarını dayatmak yerine, öncelikle fiziksel aktiviteleri yöneten zihni eğitmeyi amaçlamak şeklinde ele alınmıştır. Keman icrasına ait elin, ya da vücudun yapacağı herhangi bir hareketten önce, o hareketin gerçekleşmesini sağlayacak olan zihinsel ve sinirsel aktiviteler düzenlenmelidir; zira hareketin esas merkezi beyindir ve beyin verdiği hareket emrini ileticek olan da sinir hücreleridir (Öztürk, 2012:34).

Bu noktada, Sovyet Keman Ekolü'nün temel aldığı öğretilerin en önemli unsuru olan "Yüksek Sinirsel Aktivite" yi tanımlamakta fayda vardır:

Organizmanın farklı 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 eşanlamli olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla, Pavlov'a göre, insan düşüncesi ve farkındalığı gibi tüm psişik aktiviteler, yüksek sinirsel aktivitelerin elemanlarıdır.

(<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Higher+Nervous+Activity>). (19.12.2017)

Ayrıca, "Öğrencilerle Çalışma Yöntemleri Üzerine" adlı makalesinin girişinde Yampolsky şöyle der:

Pedagoji ve metodoloji alanında Sovyet keman ekolü hem doğrudan yaratıcı sonuçlar almak hem de bilgi birikimi ve öğretim metodlarının mükemmelleştirilmesi açısından hatırı sayılır bir başarı elde etti. Bu başarı, bilimsel bir temel üzerinde kuruludur; keman pedagojisi üzerine sorular, İ.P.Pavlov'un "Yüksek Sinirsel Aktivite" ile ilgili öğretileri ışığında gelişmiştir – ki bu öğretiler bizim için oldukça güncel meselelerdir (Yampolsky, 1959:5).

SONUÇ

Bu çalışmada keman ekolleri incelenmiş ve bu ekoller içerisinde Rus keman ekolü üzerinde durulmuştur. Rus keman ekolünü diğer ekollerden ayıran en önemli özelliği; keman icrası ve keman öğretiminin bilimsel esaslara dayandırılarak yeniden yapılandırılmasıdır. Pavlov tarafından bilime sunulan Yüksek Sinirsel Aktivitenin keman öğretimine uyarlanırken; belli bir tutuş ya da pozisyonu öğretmek yerine öncelikle fiziksel aktiviteleri yöneten zihnin eğitilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Ayrıca bu ekolün yaygınlaşması ve pedagojik bir değere sahip olması noktasında Auer'in önemi ve keman eğitimine yaptığı katkılar anlatılmıştır. İcracılığında çok öğretmenliği ve yetiştirdiği virtüöz öğrencileriyle anılan Auer'in öğretmenliğindeki en ayırt edici özellik, öğrencilerinin farklı özelliklerine göre farklı icra stillerini benimsemelerini desteklemek olmuştur. Ünlü Rus keman virtüözlerinin ve pedagoglarının geçmişlerinde Auer ile bağlantılı oldukları görülmüştür. Petersburg'da tam 49 yıl kalan Auer, kemancılıkla ilgili ciddi bir sistem oturtan ilk pedagoğlardan biridir. 18.yy'dan 20.yy'a kadar kemancılığın Rusya'daki gelişimi incelenmiştir. Auer'in Rus keman ekolü'nün bir sembolü olmasının nedenleri, 20. yy'da özellikle Sovyetler dönemi Rusya'sında keman okulunun gelişimi ve Auer'in katkıları özellikle vurgulanmıştır.

KAYNAKLAR

1. Rodrigues, R. (2009). Selected Students of Leopold Auer - A Study in Violin Performance-Practice (Department of Music School of Humanities, unpublished thesis submitted to the University of Birmingham for the degree of "Doctor of Philosophy") Birmingham.
2. Auer, L. (1921). Violin Playing As I Teach It, New York: Frederick A. Stokes Company Publishers.
3. TDK, Büyük Türkçe Sözlük, (2018). <http://tdkterim.gov.tr/bts/>.
4. Öztürk, Ö. D. (2012). Sanatta Yeterlik Tezi, Edirne.
5. Lankovsky, M. (2009). The Pedagogy of Yuri Yankelevitch and The Moscow Violin School Including a Translation of Yankelevitch's Article: "On The Initial Positioning of The Violinist" (The City University of New York, Graduate Faculty in Music, "Doctor of Musical Arts"derecesi için sunulan doktora tezi,) New York.
6. (<http://leopoldauersociety.com>) 22.12.2017.
7. Kovalev-Sluchevsky, K. "Хандошкин- Российский Паганини" ("Khandoshkin-Rossiyskiy Paganini"), <http://www.kkovalev.ru/Handoshkin.htm> 19.12.2017.
8. "Rus Kemancılık Sanatı" <http://blagaya.ru/skripka/history-books/i-yampolskiy-handoshkin/> 19.12.2017.
9. Zorlu, B. (2015). Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
10. Milsom, D. (2003). Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance, İngiltere.
11. Stowell, R. (2000). Violin Technique and Performance Practice in The Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries, Cambridge University Press.
12. Yağışan, N. ve Aydın, N. (2013). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Konya.