

Fransız ve Rus keman ekollerinin teknik ve pedagojik açıdan karşılaştırılması

Comparison of French and Russian violin schools in technical and pedagogical terms

Melek Gökboğa¹, Füsün Naz Altınel¹

¹ Nişantaşı Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.

ÖZ

Bu makale keman eğitimi tarihinde önemli bir yere sahip olan Rus ve Fransız keman ekollerini, teknik ve pedagojik olarak karşılaştırmalı bir açıdan ele almaktadır. Keman eğitimi her ülkenin geleneklerine ve kültürel yapısına göre farklılıklar gösterdiğinden, Rus ve Fransız ekollerinin teknik özellikleri, pedagojik yaklaşımları, müzikal anlayışları ve metotları farklılıklar göstermiştir. Bir İtalyan olmasına rağmen G.B.Viotti, Fransız keman ekolünün yaratıcısıdır ve F.Tourte ile çalışarak modern yayın tasarlanmasında öncü olmuş, keman tarihine teknik ve eğitim açısından yön vermiştir. 18. yüzyılda keman icrasında netlik, zarafet ve yay tekniği ön plana çıkmıştır. Paris Konservatuvarı kurulduktan sonra keman eğitimi ile ilgili çalışmalar sistematik hale gelmiş ve Viotti'nin öğrencileri, dönemin önemli kemancı ve aynı zamanda eğitimcileri olan Balliot, Rode ve Kreutzer, yetişmekte olan kemancılara teknik ve pedagojik beceriler kazandırmaya yönelik keman metotları yazmışlardır. Rus keman ekolü ise 20.yüzyılda kendinden söz ettirmeye başlamıştır. Rus keman ekolünün temellerini, bir süre Paris Konservatuvarı'nda Lambert Massart ile çalışmış olan Wieniawski atmıştır. Kendine özgü bir yay tutuş tekniği geliştirmiş ve bu teknik ile daha büyük bir ses hacmi elde etmiştir. Bu yay tekniği daha sonra Rus ekolünün belirgin bir özelliği olmuştur. Sonrasında Auer ve Stolyarsky, Rus keman ekolünde bir sistem oturtmak için önemli çalışmalar yapmış, metotlar yazmış ve vibrato, yay kullanımı ve pozisyon geçişi ile ilgili teknikler geliştirmişlerdir. Rus ekolü, virtüözitenin yanı sıra pedagojik olarak önemli katkılar sunan Abraham Yampolsky, Yuri Yankelevich gibi pedagogları yetiştirmiş ve bu pedagoglar da güçlü teknik ve kendilerine özgü müzikal ifade için eğitim metotları geliştirmişlerdir. Böylece pedagojik ve teknik olarak Rus keman ekolü, ses üretimi ve müzikal anlatım açısından farklılık göstermiştir. Her iki ekol de keman tarihinde eğitim ve müzikalite açısından önemlidir ve büyük katkılar sunmuştur. Bu çalışmada her iki ekolün de sağ ve sol el teknikleri, keman metotları, tarihsel gelişimleri ve pedagojik yaklaşımları ele alınmış ve karşılaştırmalı bir analizi sunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Rus keman ekolü, Fransız keman ekolü, keman tekniği, pedagoji, keman eğitimi

ABSTRACT

The Russian violin school began to make a name for itself in the 20th century. The foundations of the Russian violin school were laid by Wieniawski, who worked with Lambert Massart at the Paris Conservatory for a while. He developed a unique bow holding technique and achieved a greater volume with this technique. This bow technique later became a distinctive feature of the Russian school. Later, Auer and Stolyarsky made important studies to establish a system in the Russian violin school, wrote methods and developed techniques related to vibrato, bow use and position transition. The Russian school trained pedagogues such as Yuri Yankelevich, who made important contributions pedagogically as well as virtuosity, and thus developed training methods for strong technique and unique musical expression. Thus, the Russian violin school differed pedagogically and technically in terms of sound production and musical expression. Both schools are important in terms of education and musicality in the history of the violin and made great contributions. In this study,

Melek Gökboğa — melegokboga@outlook.com

Geliş tarihi/Received: 29.05.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 11.07.2025 — Yayın tarihi/Published: 28.07.2025

Bu çalışma IV. Uluslararası Müzik Araştırmaları Kongresi'nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur (24-26 Nisan 2025, Konya).

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

right and left-hand techniques, violin methods, historical developments and pedagogical approaches of both schools are discussed, and a comparative analysis is presented. This article examines the Russian and French violin schools, which have an important place in the history of violin education, from a comparative technical and pedagogical perspective. Since violin education differs according to the traditions and cultural structures of each country, the technical characteristics, pedagogical approaches, musical understandings and methods of the Russian and French schools have differed. Despite being an Italian, G.B. Viotti is the creator of the French violin school and working with F.Tourte, he pioneered the design of modern bows and gave direction to the history of the violin in terms of technique and education. Clarity, elegance and bow technique came to the fore in violin performance in the 18th century. After the Paris Conservatory was founded, studies on violin education became systematic and Viotti's students, Balliot, Rode and Kreutzer, who were important violinists and educators of the period, wrote violin methods aimed at providing technical and pedagogical skills to aspiring violinists.

Keywords: Russian violin school, French violin school, violin technique, pedagogy, violin education

1. GİRİŞ

Keman eğitimi, yüzyıllar boyunca farklı kültürlerde ve coğrafyalarda evrim geçirmiştir. Bu süreç, çeşitli teknik ve pedagojik yaklaşımların gelişimini de beraberinde getirmiştir. Eğitimde iki önemli ekol öne çıkmaktadır: Rus ve Fransız keman ekolleri. Bu ekoller, sadece teknik yaklaşımlarıyla değil, aynı zamanda bireysel gelişim ve pedagojik yöntemleriyle de dikkat çekmektedir. Rus Keman ekolü, 19. yüzyılın sonlarından itibaren sistematik hale gelmiş ve birçok virtüözün yetişmesine olanak sağlamıştır. Rus ekolü, teknik mükemmeliyet ve duygusal derinlik üzerine odaklanarak, öğrencilerin sanatsal gelişimlerini destekleyen bir pedagojik yapı sunmaktadır. Fransız Keman ekolü ise özellikle müzikalite ve ifade üzerindeki vurgusuyla tanınır. Paris Konservatuarı, bu ekolün önemli bir merkezi olmuştur. Fransız ekolü, daha çok estetik ve duygusal ifade üzerine yoğunlaşarak, öğrencilerin sanatsal yeteneklerini geliştirmeye yönelmiştir. Rus ve Fransız ekollerinin tarihsel etkileşimleri, keman eğitiminde önemli bir rol oynamıştır. Her iki ekolün teknik detayları ve öğretim yöntemleri, günümüzdeki keman eğitimine şekil veren unsurlar arasında yer almaktadır.

Rus Keman Ekolü adından 20.yüzyıldan itibaren söz ettirmeye başlamıştır ve bu ekolün doğuşunda Henryk Wieniawski'nin katkısı büyük olmuştur. Paris Konservatuarı'nda Lambert Massart ile çalışmış ve Fransız Ekolü'nden beslenmiştir. 1860'da Anton Rubinstein'in daveti üzerine Rusya'ya dönmüş ve burda uzun yıllar Rus Müzik topluluğunun yönetim görevini yapmıştır (Koçer Fedorean, 2018).

Rus keman ekolü, Leopold Auer'in (1845–1930), 19. Yüzyılın ikinci yarısında öncüsü olduğu eğitim faaliyetleriyle temellerini güçlendirmiştir. Auer'in adını dünyaya duyurmuş birçok ünlü öğrencisi olmuştur. Bu öğrencilerin arasında Mischa Elman, Nathan Milstein, Jascha Heifetz gibi isimler yer almaktadır (Lankovsky, 2016).

Auer, keman tekniği üzerinde duran bir eğitim anlayışı benimsemiştir. Keman çalan kişi teknik açıdan gelişmeden sanatsal bir anlatımın mümkün olmayacağını üzerinde durmuştur. Sonat ve konçertolara geçilmeden önce birçok teknik çalışma yapılması gerektiğini ve bazen bu teknik çalışmada eğitmenin verdiği sözlü direktiflerin yeterli olmadığını, öğretmenin kendi arşesini eline alması gerektiğini ileri sürmüştür (Martens, 2005). Her öğrenciye kişisel bir eğitim vermenin önemini vurgulayan Auer " "Bir kemancının, çalma şeklinden öğretmenin kim olduğunun anlaşılacağı teorisine inanmıyorum. Bir Auer öğrencisi çalma şeklinden anlaşılamaz ve ben bununla gurur duyuyorum çünkü bu, öğrencilerimin bireysel gelişimlerini desteklememin işe yaradığını ve her birinin kendine özgü gerçek sanatçılar haline geldiğini gösteriyor." demiştir (Martens, 2005). Auer'in pedagojik yaklaşımının her öğrencide farklılık göstermesinin sebebi, her öğrencide var olan potansiyeli ortaya çıkarmaya yönelmesi olmuştur.

Auer'den sonra Pyotr Stolyarsky (1871-1944) Rus Keman ekolüne büyük katkıda bulunmuş ve ekolün kurumsallaşmasına katkı sağlamıştır. Odessa'da yaşayan Stolyarsky, Emil Miynarsky (Auer'in öğrencisi) ve Josef Karbulka (Çek kemancı Otakar Sevcik'in öğrencisi) ile çalışmış ve kendi okulunu kurmuştur. Çocuk eğitimi konusundaki olağanüstü başarısı kısa sürede şehirde büyük yankı uyandırmıştır. David Oistrakh, Boris Goldstein, Elizaveta Gilels, Mikhail Fichtengolz ve daha birçok başarılı virtüöz bu okuldaki eğitim almıştır (Lankovsky, 2016).

1917'de Sovyetler Birliği'nin kurulmasından sonra Auer ve öğrencilerinin çoğu Rusya'yı terk etmiştir ancak Auer'in mirası Sovyetler Birliği'nde kalan asistanları Ioannes Nalbandyan (1871-1942) ve Sergei Korguyev (1863-1938) ve öğrencileri tarafından geliştirilmeye devam etmiştir. Devrimden sonra Moskova başkent olmuştur ve burada, içinde keman öğretimi ve çalmanın metodolojik analiziyle ilgilenen güçlü bir yaylı çalgılar fakültesi barındıran Moskova veya diğer adıyla Sovyet Konservatuvarı kurulmuştur. Kurucu öğretmenleri arasında Lev Tseitlin (1881-1952, Leopold Auer'in öğrencisi), Abraham Yampolsky (1890-1956, Sergei Korguyev'in öğrencisi) ve Konstantin Mostras (1886-1965, Boris Sibor'un öğrencisi, o da Auer'in öğrencisi) vardır (Lankovsky, 2016).

Moskova Konservatuvarı'nda 37 yıl boyunca eğitim veren Yuri Yankelevich, eğitimcilerin pedagojik yaklaşımlarından beslenmiş ve etkilenmiştir. Sonrasında burada yaptığı çalışmalarda pedagojik yaklaşımı yeniden detaylandırmış ve metodolojik olarak incelemiştir ve Rus ekolüne büyük katkı sunmuştur. Pedagoji çalışmalarını oldukça ciddiye almış ve bu konuyla ilgili çeşitli ülkelerde eğitim vermiştir (Lankovsky, 2016).

Fransız Keman Ekolü, Paris Konservatuvarı adını Fransız Devrimi sırasında duyurmuş ilk müzik konservatuvarı olmuştur. Konservatuvarın amacı hükümetin serveti ve aile bağlarından bağımsız olarak bütün Fransız halkına ücretsiz olarak müzik eğitimi vermek olmuştur. Aynı zamanda Fransız halkına estetik anlayış aşılama, yurttaşlığı, devrimci değerler kazandırmayı da amaçlamıştır (Verzola, 2014).

Fransız Keman Ekolü'nün temelleri Jean-Marie Leclair ve Gaviniés tarafından atılmış ve daha sonra bir İtalyan olan Giovanni Battista Viotti ve Viotti'nin aynı zamanda öğrencisi olan Rodolphe Kruetzer tarafından resmi bir metot üzerine kurulmuştur. G.B.Viotti İtalyan disiplini ile Fransız zarafeti arasında bir köprü görevi görmüştür (Koçer, 2025). Viotti'nin öğrencileri olan Balliot, Rode ve Kreutzer daha sonra birlikte "Methode de Violon" adlı metodu yazmış ve ekolün eğitimini sistematik bir hale getirmişlerdir (Rodrigues, 2010).

Fransız ekolü yay tekniğine dayalı bir metot geliştirmiştir. Bunun en önemli sebebi 18.yüzyılda geliştirilen Tourte yayıdır. François Xavier Tourte¹, G.B.Viotti, Rodolphe Krutzer, ve Pierre Rode ile çalışmış ve yeni bir yay geliştirmiştir. Tourte yayı 74-75 cm'de sabitlemiş ve iç bükey bir şekil vermiştir. Bu modern yay ile keman çalan kişinin yay üzerindeki kontrolü artmış ve bu kontrol sayesinde seste farklı tınlar elde edilebilir olmuş, yayın potansiyelinin sınırları genişletilmiştir (Vincent, 2003). Bu yeni yay ile sağ elin kontrolü önem kazanmış ve bu da Fransız ekolünün temel unsurlarından biri haline gelmiştir (Koçer, 2025).

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın hedefi, keman tarihine yön vermiş ekollerden ikisi olan Fransız ve Rus keman ekollerinin teknik ve pedagojik yaklaşımlarını detaylı bir şekilde inceleyerek, gösterdikleri farklılıklardan beslenen ve onları sentezleyen günümüz keman eğitimine etkilerini göstermektir.

Farklı geleneksel, kültürel ve tarihsel yapılara sahip olan Fransız ve Rus ekolleri, keman tekniği ve pedagojik yaklaşım açısından farklılıklar göstermektedir. Keman tarihi ve eğitimi ile ilgili büyük gelişmelere öncülük eden bu iki ekol teknik ve pedagojik anlamda müzikal ifade, müzikal gelişme ve teknik ilerleme gibi konularda ne gibi farklılıklar göstermiştir ve günümüz keman eğitimine ne gibi katkılar sunmuşlardır?

Bu araştırmanın alt problemleri;

1. Fransız ve Rus Keman ekollerinde pedagojik yaklaşımlar nasıldır?
2. Fransız ve Rus Keman ekollerinde teknik yaklaşımlar nelerdir?
3. Fransız ve Rus Keman ekollerinde kullanılan metotlar nelerdir?
4. Modern keman eğitiminde Rus ve Fransız keman ekollerinin teknik ve pedagojik yaklaşımları nasıl bir sentez oluşturmuştur?

¹ François Tourte (1747-1835), modern yayın mimarıdır. Kemana yeni ifade teknikleri getirmiş bir öncüdür. Yay yapma işine babasının yanında çırak olarak başlamış ve sonrasında G.B.Viotti ile iş birliği yaparak yay forunda devrim yaratacak yenilikler yapmıştır. Viotti ve Tourte yayın boyunu ilk önce 74-74 cm kadar uzatmış ve pernambuko ağacı kullanmış, bu ağacı ateşle kavislendirmiştir. Bu ağaç halen birçok yay yapımcısı tarafından kullanılmaktadır. İlk denemelerden sonra zamanla çalan kişilere ve enstrümana daha uygun hale getirilen yay için Tourte'nin yaptığı sen ve en önemli değişim ise ökçenin ucuna yerleştirdiği vida olmuştur. Bu vida sayesinde çalan kişi yayın kollarını istediği kadar gevşetip gerebilmiştir. Bu vida günümüzde tüm yaylarda bulunmaktadır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Günümüz keman eğitiminde halen önemli yer tutan Fransız ve Rus keman ekollerinin teknik ve pedagojik açıdan ayrıntılı bir şekilde incelenmesi ve karşılaştırılması, modern keman eğitiminde hem keman eğitimcileri için hem de icracılar için önemli bir yol haritası sunacak, farklı dönem, teknik ve pedagojik uygulamaların incelenmesi ve anlaşılmasıyla hem icrada hem de eğitimde daha zengin bir müzikal ifade zemini oluşmasını sağlayacaktır. Fransız ve Rus keman ekolleri incelendiğinde, iki ekol için ayrı ayrı yapılmış çalışmalar mevcuttur ancak ikisinin pedagojik ve teknik açıdan karşılaştırıldığı bir çalışma bulunmamaktadır. Bu çalışma iki ekolü karşılaştırma ve ikisi arasındaki farklılıkları detaylı bir şekilde ortaya koyma açısından önem taşımaktadır.

2. YÖNTEM

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemiyle tasarlanmıştır. Rus ve Fransız keman ekolleri hakkında yazılmış akademik çalışmalar, kitaplar ve metotlar incelenmiştir. 9 makale, 5 tez ve 4 kitap olmak üzere toplam 18 kaynaktan yararlanılmıştır. Bu kaynaklara 2025 yılı içinde, uluslararası yazılmış kitaplardan, online platformlardaki makalelerden ve ulusal tez merkezinden ulaşılmıştır. Özellikle Fransız keman ekolünden Viotti, Kreutzer, Rode, Baillot; Rus keman ekolünden Auer, Yampolsky, Yankelevich, Stolyarsky gibi ekolün önemli isimlerinin teknik, müzikal ve pedagojik olarak katkıları, farkları ve yaklaşımları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden karşılaştırmalı betimsel analiz modeli çerçevesinde yürütülmüştür. Araştırmada, Fransız ve Rus keman ekollerinin teknik ve pedagojik açıdan benzerlik ve farklılıkları karşılaştırılmıştır. Çalışmada, her iki ekole ait metotlar ve akademik yayınlar incelenerek, ekollerin benzer ve farklı yanları sistematik olarak ortaya konmuştur. Araştırma, bulunan bilgileri analiz ederek iki ekolün arasında derinlemesine bir karşılaştırma sunmayı amaçlamıştır.

2.2. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Bu araştırmanın evreni, keman tarihi ve eğitiminde önemli yeri olan Rus ve Fransız keman ekollerinin teknik ve pedagojik olarak yaklaşımlarına ait metotlar, akademik çalışmalar, eğitmen görüşleri ve eğitmenlerin uygulamalarıdır.

Bu araştırma nitel literatür taramasına dayalı olduğundan, örneklemi bilimsel kaynaklardır. Bu nedenle örneklem, bu iki ekolü yaratmış ve yön vermiş pedagoğ ve virtüözlerin yaklaşımlarını inceleyen literatür çalışmalarıdır.

2.3. Veri Toplama ve Çözümleme

Bu çalışmada veriler, doküman analizi tekniği ile toplanmıştır. Çalışmanın amacı doğrultusunda toplam 18 kaynaktan yararlanılmıştır. Kaynak seçimi yapılırken her iki ekolün de önemli temsilcilerinin görüşlerini içeren kitap ve metotlara, ekollerin teknik ve pedagojik yaklaşımlarının açıklandığı, tarihsel süreçlerine yer vererek ekollerin yapı taşlarının nasıl oluştuğunu aktaran çalışmalara öncelik verilmiştir.

Araştırmada, verilerin çözümlenmesinde içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemle, seçilen kaynaklarda konuya ilişkin kavramlar ve teknik ifadeler sistematik bir şekilde kategorize edilerek incelenmiştir. Çalışmaya ilişkin analiz, Fransız ve Rus keman ekollerinin pedagojik yaklaşımları, yay tutuşları, sol el teknikleri, pozisyon geçişleri ve vibrato teknikleri karşılaştırılarak ele alınmıştır. Çalışma sürecinde elde edilen bulgular, ilgili başlıklar altında toplanarak incelenmiş, yorumlanmış ve günümüz keman eğitimindeki yansımaları ve katkıları ortaya konmuştur.

2.4. Araştırmanın Etik İzinleri

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

3. BULGULAR

3.1. Rus ve Fransız Keman Ekollerinde Pedagojik Yaklaşım

Rus keman ekolü dendiğinde akla ilk gelen isimlerden biri Auer olmuştur. İcracılığında çok yetiştirdiği başarılı virtüözlerle adından söz ettiren Auer'in pedagojik yaklaşımı Rus ekolü için oldukça önem taşımıştır. Auer'in öğrencilere yaklaşımı ile ilgili şu sözleri 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" (Öztürk, 2012). Aynı zamanda, öğrencilerinden gelen "nasıl çalışmalıyım?" sorusuna: "Aklınla, ellerinle değil." Cevabını vererek öğrencilere icra sırasında kendilerini ifade etme özgürlüğü tanımıştır (Öztürk, 2012)

Bir diğer keman eğitimcisi Stolyarsky, Odessa'da 1912'den itibaren kendi adıyla anılacak olan ve kendisinin "yetenek fabrikası" olarak tanımladığı bir keman okulu kurmuş ve ders verdiği özel öğrencilerine *unison* eserler de çalıştırmış, toplu dersler gerçekleştirmiştir. Bir öğrencisi toplu derslerle ilgili şu sözleri söylemiştir: "Stolyarsky bizi sıklıkla bir araya getirip unison çaldırırdı. 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." Ve " "Kimin önüne geçmek istiyorsun? Keman çalmak; bu at koşturmak gibi bir şey değildir, bana güzel müzik göster" diyerek öğrencilerini destekleyen ve doğruyu sevgi dili ile aşlamaya çalışan Stolyarsky, beklentisini öğrencilerinden yana her zaman yüksek tutmuştur ve çeşitli yarışmalarda derece alarak başarısını kanıtlayan birçok öğrencisi olmuştur. Jack Thibaud onun için: „Onun pedagojisini, sanat dünyası olarak adlandırmaktan gurur duyulmalıdır" demiştir (Öztürk, 2012)

Rus keman ekolünün pedagojik çalışmalarıyla en çok öne çıkan isimlerinden biri de Yuri Yankelevich olmuştur. Ona göre pedagojik süreç bilimsel bir temele dayalıdır, önemli olan ses değil beden ve zihnin de sistemli çalışması gerekir. Yankelevich de Auer gibi öğrencilerin bireyselliğine önem vermiş ve her öğrencinin fiziksel ve psikolojik farklılıklarını göz önünde bulundurarak çalıştırmaya özen göstermiştir (Lankovsky, 2016).

Rus keman ekolünde pedagojik yaklaşımın en önemli ayrımlarından biri I.P.Pavlov'un² araştırmalarını keman eğitimine entegre etme çalışmaları ve bu konuda başarı elde etmiş olmalarıdır. Yampolsky "Öğrencilerle Çalışma Yöntemleri Üzerine" adlı makalesinde şu sözlerle yer vermiştir: Pedagoji ve metodoloji alanında Sovyet keman ekolü hem doğrudan yaratıcı sonuçlar almak hem de bilgi birikimi ve öğretim metotlarının mükemmelleştirilmesi açısından hatırı sayılır bir başarı elde etti. Bu başarı, bilimsel bir temel üzerinde kuruludur; keman pedagojisi üzerine sorular, I.P.Pavlov'un "Yüksek Sinirsel Aktivite" ile ilgili öğretileri ışığında gelişmiştir – ki bu öğretiler bizim için oldukça güncel meselelerdir" (Öztürk, 2012).

Yankelevich öğrencilerine yalnızca keman eğitimi vermemiş aynı zamanda dinleyecekleri müzikler konusunda da yol göstermiştir. Yankelevich kendisinden önce gelen Abraham Yampolsky gibi keman üzerinde gösterdiği her tekniğin müzikalite için bir araç olarak kullanılması gerektiğini ve bütün bu teknik çalışmaların müzikal kalitenin üst seviyeye gelmesi için kullanılan birer unsur olması gerektiğini düşünmüştür. Bu konu ile ilgili düşüncesini şu sözlerle dile getirmiştir: "İcracı tüm teknik becerilere sahip olmalı ama aynı zamanda önce müzik anlayışını geliştirmeli ve bestecinin niyetini derinlemesine incelemelidir. Temel olarak bu, kişinin yalnızca konuşmak için araçlara sahip olması gerektiği anlamına gelmez, aynı zamanda en önemlisi ne söyleyeceğini bilmesi gerektiği anlamına gelir." (Lankovsky, 2016). "Yuri Yankelevich'in Metodolojik Fikirleri" adlı yazısında Grigoriev, ünlü pedagogun metodolojisindeki unsurları şöyle sıralamıştır:

1. Öğrencinin incelenmesi: Eğilimleri ve becerileri ve gelişimi için doğru bireysel yaklaşımın belirlenmesi
2. Bireysel çalışma için uygun repertuarın seçilmesi
3. Uygun keman tekniğinin psikolojik – fizyolojik temeli,

² Rus fizyolojist Ivan Pavlov çeşitli deneylerle hayvanlarda öğrenme çalışmaları yapmıştır. Davranışçılığın bir parçası olan Pavlovian koşullanma, çevredeki olumlu ve olumsuz koşulların davranışta ne gibi değişimler yarattığını gözlemlemiştir. Gözlemlenecek tepki için öncelikle çevrede fizyolojik bir tepkiye yol açacak koşulsuz bir uyarın gereklidir ve bu tepki alışkanlık ve eğitimle değil refleks olarak verilmelidir (Deliktaş, 2018).

4. Pozisyonlar, yay kullanımları, farklı ifade araçları gibi belirli meselelere ait somut metodolojik direktifler.
5. Sahneyle ilgili durumlara dair meseleler, icra için hazırlanma ve tüm pedagojik süreçlerin bu nihai hedefe yönltilmesi (Öztürk, 2012)

Rus keman ekolünün pedagojik yaklaşımında göze çarpan en önemli durum, her öğrencinin psikolojik ve fizyolojik farklılıklarının, özellikle Auer, Yampolsky ve Yankelevich gibi pedagoji konusuna eğilmiş öğretmenlerin göz önünde bulundurmuş olmasıdır. Bu konu ile ilgili Yampolsky şu sözleri söylemiştir: “Uygulamada, biz (öğretmenler) biçimsel mükemmeliyetçilik, tonlama, teknik yönler vb. üzerinde çalışmak için çok fazla zaman harcamak zorundayız. Bir öğrenciyi hazırlama sürecinde, öğrencinin performansındaki izole edilmiş, istisnai anları sıklıkla göz ardı ederiz. Dikkatimiz her türlü eksikliği düzeltmeye yöneldiğinden, bu kıvılcımları fark etmeyiz. Aynı zamanda, aynı parçanın geleneksel şekilde onlarca kez çalınmasına alışırız ve bilinçaltında belirli bir işitsel eylemsizlik geliştiririz. Genel normdan herhangi bir sapma, bize garip ve mantıksız bir şey olduğu izlenimini verir. Bu, öğrencinin performansında meydana gelirse, dikkatlice dinleyip değerli ve yaratıcı olanı ve öğrencinin sanatsal niyetlerine gömülü olabilecek şeyi ayırt etmeye çalışmak yerine, onu hemen düzeltmeye çalışırız” (Lankovsky, 2016, s. 19).

Auer’e eğitim metotları ile ilgili soru sorulduğunda şöyle yanıt vermiştir: “ Gerçek şu ki, benim bir yöntemim yok-tamamen doğal ilkelere dayalı, doğal gelişim çizgilerine bir yöntem demek istemiyorsanız-ve bu yüzden, elbette, öğretim hakkında bir sır yok. Öğretimde vurguladığım en önemli nokta, çeşitli öğrencilerimin bireyselliğini asla öldürmemektir. Her öğrencinin kendi doğuştan gelen yetenekleri, ton ve yorumlama açısından kendi kişisel nitelikleri vardır. Her zaman her öğrenciyi bireysel olarak inceledim ve her öğrenciye bireysel muamele ettim. Ve her zaman, her zaman onları ilham ve idealler açısından kendi yollarıyla özgürce gelişmeye teşvik ettim, tabii ki bu estetik ilkelere ve sanatımın ilkelerine aykırı olmadığı sürece. Benim fikrim, dogmayı bir şeyi zorlamak için kullanmaktan ziyade, her zaman doğanın zaten vermiş olduğu şeyi ortaya çıkarmaya yardımcı olmak olmuştur. Öğrencinin doğal eğilimlerine göre kanallara yönelmek kendimin tercih edebileceğim bir şey. Ve öğretimdeki bir diğer sonuç üreten büyük ilke, öğrenciden mümkün olduğunca çok şey talep etmektir. O zaman size bir şey verecektir” (Martens; 2005, s. 12)

Rus keman ekolünün önemli eğitimci ve virtüözlerinden biri de Tseitlin olmuştur. Tseitlin Auer’in öğrencisidir. Daha sonra yurt dışına çıkmış ve birçok yeni fikir ve müzikal birikimle geri dönerek edindiği tecrübeleri paylaşmak için Rusya’ya dönmüştür ve Moskova Konservatuarı’nda profesör olmuştur. Alexander Blok, bir makalesinde Tseitlin için şunları söylemiştir: “Tseitlin pedagojik çalışmalarında devamlı olarak sanat ve müzikal pedagojinin birleştiği 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” (Koçer Fedorean, 2021).

Rus keman okulunun ünlü pedagoğ öğretmenleri Hipokrat’ın 4 ana gruba ayırdığı insan karakteri üzerinde durmuş ve öğrencilerini ilk dersten itibaren gözlemleyerek onlara özel çalışma ve repertuar hazırlama konusuna özel olarak eğilimşlerdir. Bu karakterler şunlardır:

1. Canlı tip: Güçlü, dengeli ve atik. Sangvinik (sanguine)
2. Sakin, yavaş tip: Güçlü, dengeli ve fazla hareketli olmayan. (Phlegmatik)
3. Heyecanlı, kendini dizginleyemeyen tip. Güçlü, fakat dengesiz (Choleric)
4. Zayıf tip. (Melancholic) (Öztürk, 2012)

Rus keman ekolünün temellerini atan Wienawski’nin öğretmeni Massart’tır ve Massart Kreutzer’in öğrencisidir ve Auer’in temellerini sağlamlaştırdığı keman okulunun Fransız ekolünden beslendiği noktalar olmuştur. Bunun nedeni de Auer’in öğretmenleridir. Rode, Böhm’ün öğretmenidir ve Böhm’de Auer’in öğretmenleri Dont ve Joachim’in öğretmeni olmuştur. Bu nedenle, Fransız okulu ile Rus okulu arasında, fazla olmasa da bir bağlantı olmuştur (Rodrigues, 2010).

G.B.Viotti’nin öğrencileri olan Pierre Rode ve Pierre Balliot ve Rodolphe Kreutzer’in metotları Paris Konservatuarı’nda pedagoji kaynakları olarak kullanılmıştır. Fransız ekolü teknik mükemmellik ve estetiğin dengeli olması gerektiğini ve icra sırasında sadece teknik ve notaların doğruluğuna odaklanılmayıp eser ve dinleyiciye samimi bir duygu aktarımı da yapılması gerektiğini savunmuştur (Koçer, 2025).

Fransız Ekolü'nün pedagojik yaklaşımı müzikal ifadeyi ve teknik becerileri güçlendirecek temel unsurlara yoğunlaşmıştır. Sol el teknikleri, yay tutuşu ve postür unsurları üzerinde durularak müzikal ifadeyi güçlendirmek hedeflenmiştir (Koçer, 2025).

Viotti'nin pedagojik yaklaşımı, öğretmedeki ustalığı ve geliştirdiği metotlar ekolün temellerini atmış ve arkasında bu temelleri güçlendirecek iyi öğrenciler bırakmıştır. Viotti'nin geliştirdiği metotlar günümüzde kullanılmaya devam etmektedir (Yağışan ve Aydın, 2013). Kreutzer iyi bir kemancı olmakla birlikte ünlü bir pedagoğ olarak tanınmıştır. Geliştirdiği metotlar pedagojik olarak keman tarihine önemli katkılar sunmuştur ve hala keman eğitimleri tarafından kullanılmaya devam etmektedir (Koçer, 2025).

Fransız keman ekolünün pedagojik yaklaşımı özellikle yay tekniğine odaklanmış ve sol elde temiz ve parlak ses üzerine temellendirilmiştir. Bu dönemde geliştirilmiş olan Tourte yayı nedeniyle yay üzerinde hakimiyet ve zarafet, denge ve elastik bir yay kullanımı ön plana çıkmış bunun üzerine bir eğitim yaklaşımı geliştirilmiştir (Rodrigues, 2010). Daha sonra Balliot, "L'art du Violon" metodunu yazmıştır. Bu metotta kemani tutma teknikleri (çene ve kuyruk parçasının solunda tutma) ve yeni bir yay tutuş tekniğini anlatmıştır. Bu teknikler Fransız keman ekolünün sanatsal ve teknik yönünü yansıtmıştır (Rodrigues, 2010).

Fransız ekolünün pedagojik olarak çıkış noktası yalnızca teknik ve müzikal gelişim değil aynı zamanda ulusal müzikal bir kimlik oluşturmak olmuştur. Bu nedenle konservatuvar, öğrencilerinin başarılı bir virtüöz olması ile Fransız sanat anlayışını da temsil edebilmelerini sağlamayı amaçlamıştır (Verzola, 2014). Ayrıca konservatuvar öğrencileri sadece enstrüman üzerinde eğitilmemiş, aynı zamanda politika ve ahlaki eğitim de görmüşlerdir (Verzola, 2014). Ayrıca Paris Konservatuvarı nota sayfalarına ücretsiz erişim sağlamış, etüt ve müzik kitapları kamuya sunmuştur. Düzenli olarak süreli yayınlar yayınlanmış ve her yayının içinde en az bir adet ilahî, vatanseverlik şarkısı, senfoni ve bir askeri marş olması zorunlu kılınmıştır. Bununla birlikte farklı enstrümanlar için ders kitapları yayınlanmıştır. Bu durum Fransız ekolünün eğitimde demokratikleşme vizyonunu göstermiştir (Verzola, 2014).

3.2. Fransız ve Rus Keman Ekollerinde Teknik Yaklaşımlar

Fransız ve Rus Keman Ekollerinin Müzikal ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması

Fransız ve Rus Keman Ekollerinin müzikal ve teknik açıdan karşılaştırılması Tablo 1'de görülmektedir. Rus keman ekolü teknik ve müzikal açıdan daha dramatik, yoğun ve güçlüyken Fransız keman ekolünde yumuşaklık, zarafet ve doğallık ön plandadır.

Tablo 1

Fransız ve Rus Keman Ekollerinin Müzikal ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması

	Teknik	Rus Keman Ekolü	Fransız Keman Ekolü
1	Tuşe Tutuşu	Güçlü ama esnek tutuş	Baş parmak ile işaret parmağının birleşim yerinde boşluk. Tuşeye daha az temaslı tutuş
2	Pozisyon Değişimi	Baş parmak pozisyon değişiminde aktif, kas hareketleri kontrollü, yatay hareket ön planda	El ağırlığı kullanımı ön planda, parmaklar tuşeye olabildiğince yakın
3	Vibrato	Yoğun ve geniş	Dar, kontrollü ve hafif
4	Portamento ve Glissando	Sıkça kullanılır. Geçişlerde dramatik bir etki yaratmak için öne çıkan tekniklerdendir.	Daha hafif ve zarif geçişler tercih edilir
5	Bilek	Bilek daha dik ve kuvvetli bir pozisyonadadır	Bilek daha serbest ve esnektir
6	Yay Tutuşu	Kuvvetli ama kasılmadan, kol ve parmakların birlikte doğal hareketle yayı kontrol etmesi	Parmaklar yumuşak, dengeli ve esnek tutuş
7	Yayın Kullanımı	Güçlü, kontrollü ve geniş yay hareketleri ön planda	Zarafet, esneklik ve hafiflik ön planda

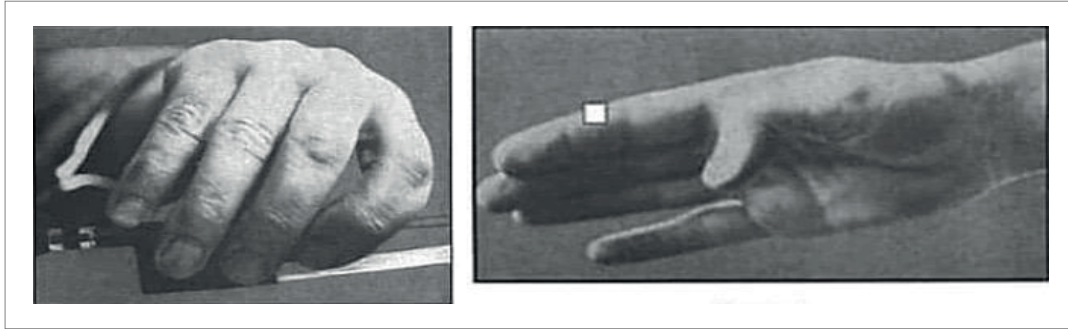
8	Öne Çıkan Yay Teknikleri	Martele, sautille ve detache, spiccato	Portato, staccato, legato
9	Yayın Konumu	Daha kuvvetli ve dolgun ses için genelde köprüye yakın	Daha hafif ve zarif ses tonu için orta bölge daha çok tercih edilir
10	Müzikal Anlayış	Duygusal yoğunluk ve dramatik geçişler ön planda	Teknik kusursuzluk ve berraklık ve zarif anlatım ön planda
11	Tını Üretimi	Dramatik, dolgun ve duygusal, derin bir ton	Parlak, yumuşak, hafif ve zarif bir ton
12	Yay Kuvveti	Yavaş ama güçlü, yoğun	Basınç az, yayın ve elin kendi ağırlığı ve çekiş hızı arasında denge sağlanır

Yay Tutuşu ve Kullanımı

Görsel 1’de (Baskın, 2020), gösterilen Fransız keman ekolünde yay tutuşu, o dönemde geliştirilen Tourte yayı ve Viotti’nin geliştirdiği yeni yay teknikleriyle elastikiyet, denge ve zarafet ön plana alınarak geliştirilmiştir. Sonrasında bu tekniklere Viotti’nin öğrencileri Kreutzer, Balliot ve Rode’un geliştirdiği teknikler de eklenmiş ve sağ elin akıcı ve bilekten esnek hareketlerle kullanılması gerektiği üzerinde durmuşlardır (Rodrigues, 2010).

Görsel 1

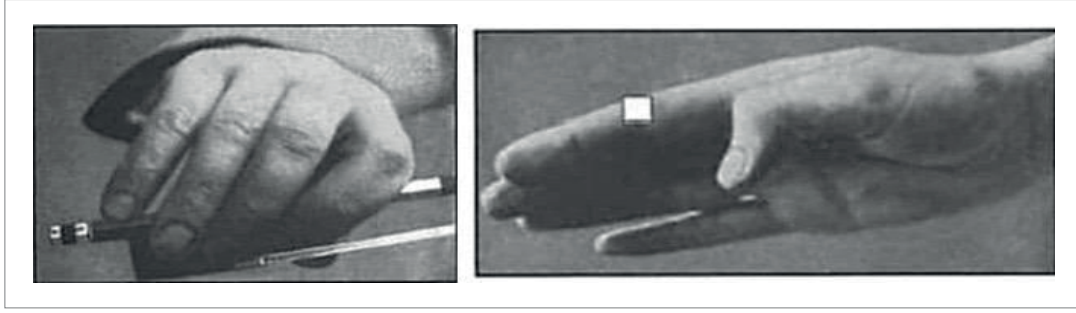
Fransız Yay Tutuşu



Tourte yayı Fransız keman ekolünde kemancılara daha çeşitli ton elde etme ve legato yapma olanağı tanımıştır. Böylelikle ifade ve ton zenginliği elde edilmiş, sağ elde bu yay ile geliştirilen hafif ve esnek el tekniği, çalma tekniği olarak virtüözlere rahatlık sağlamıştır. Tourte yayı ile sağ el tekniklerinin önemi artmış ve yay kontrolü üzerinde durulmuş, böylece Fransız keman ekolünde yay tekniği ve bununla elde edilmeye çalışılan ton ekolün temel unsurlarından biri olmuştur. Lucien Capet (1823-1928), “La technique supérieure de l’archet” adında bir eser yazmış ve bu eserde yay kullanımının öneminden bahsetmiş, müzikal ifadeyi aktarma görevinin sağ elde olduğundan ve yayı bölümlerine ayırarak kullanmanın önemini vurgulamıştır (Koçer, 2025).

Görsel 2’de (Baskın, 2020), gösterilen Rus ekolünde yay tutuş tekniğinin en önemli öncüsü Wieniawski’dir ve halen keman okullarında yay tutuş tekniklerine “Wieniawski Tutuşu” denmektedir (Yağışan ve Aydın, 2013). Rus Keman Ekolü’nün ayırt edici özelliği olarak Wieniawski’nin benimsediği yay tutuş tekniğinde işaret parmağının rolü büyüktür. İşaret parmağı ile yayın “daha derin” kavranması gerektiğini öne sürmüştür ve uyguladığı bu teknik daha önce hiçbir keman ekolünde görülmemiştir. Uyguladığı bu teknik ile büyük salonlarda bile salonun her noktasına yayılan geniş bir ses hacmi ve zengin bir ton elde etmiştir (Öztürk, 2012). Perlman, Fransız keman ekolünde yay tutuşunun birinci boğumda, Rus keman ekolünde ise ikinci boğumun altından olduğunu belirterek iki ekolün yay tutuş tekniklerinin farkına değinmiştir.³ Carl Flesch “The Art of Violin Playing” (Keman Çalma Sanatı) adlı kitabında, en beğendiği tutuşun Rus yay tutuşu olduğundan bahsetmiştir (Koçer Fedorean, 2018).

³ <https://www.youtube.com/watch?v=6r0WW-KN6VM>

Görsel 2*Wieniawski Tutuşu*

Auer sağ el tekniği ile ilgili “Keman Çalma Ekolüm” adlı eserinde şu sözlere yer vermiştir: “Yayı parmaklarınızla tutarken yay doğal olarak ve kendiliğinden doğru yere düşecek şekilde kolunuzu bırakın. Yayı hafifçe ancak rahatça yönlendirilebilecek sıkılıkta tutun. Yayı tele bastırarak güçlü ses çıkarmaya çalışmayın. Ses gücü özel bir sanattır ve sadece büyük bir çalışma ve tecrübe sonucunda gelişir. Yaya tüm kolunuzla bastırmayın, güzel bir tonun özü bilek ile yapılan hafif basınçta saklıdır... Köprü ile tuşenin ortasında çalın; çünkü en dolu ve berrak ton burada çıkar” (Ergün, 2023).

Yuri Yankelevich sağ el tekniğini keman çalmanın temeli olarak görmüştür ve sağ kolun tamamen serbest olması gerektiğini söylemiştir. Yay üzerinde parmakların konumuna dikkat etmiş ve parmakların rollerine dikkat çekmiştir. Parmakların hepsinin rahat ve yumuşak olması gerektiğini ve bunu ancak hepsi aynı derecede rahatsa yapabileceklerini söylemiştir. Başparmağın bükülmesi ve yayın hareketine göre, uca gelindiğinde düzleşmesi gibi, serbest hareket etmesi gerektiğini öne sürmüştür. Yankelevich küçük parmağın rolü üzerinde de durmuştur ve bu parmağın her zaman yuvarlak bir şekilde durması gerektiğini, dip ve orta yayda yayın ağırlığını dengelediğini, uca gelindiğinde ise yay ile teması kesmesinde bir sakınca olmadığını savunmuştur. İşaret parmağının ilk eklemden daha aşağıda olmaması gerektiğini öne sürmüştür (Lankovsky, 2016). Yankelevich de tıpkı öğretmeni gibi şu sözleri tekrarlamıştır: “Her kemancı sol elinde sınırlara ulaşır. Bazen bunlar geçici veya yanıltıcı olabilir, örneğin vibrato veya çeviklik sorunları gibi. Ancak sağ el ve ton üretimi açısından sınır yoktur” (Lankovsky, 2016, s. 283).

Sol El Teknikleri

Fransız Keman ekolünde sol el teknikleri için en önemli çalışmalardan biri Kreutzer’in 42 Etüdü’dür. Bu etütler sağ ve sol el tekniklerinin dengeli gelişimine katkı sağlamak üzerine yazılmıştır ancak sol elin tuşedeki hakimiyetini arttırmak ve esnek pozisyon geçişleri üzerine yoğunlaşmak esas hedeftir. Pozisyonu doğru değiştirmek, esneklik ve bütün bu teknik çalışmalarla birlikte müzikal ifadeye de önem verilmiştir. Bu ekolde çift sesler, hızlı pasajlar, oktav değişimleri ve sol elle ilgili hızlı geçişler yapılırken sağ el tekniklerinin de buna eklenmesiyle temiz entonasyon ve tuşe hakimiyeti üzerine çalışılmıştır (Koçer, 2025).

Kreutzer, Balliot, Rode ve Fransız ekolünün diğer temsilcileri sol elin tuşe üstünde duruşu konusunda aynı fikre sahip olmuşlardır: başparmağın birinci, işaret parmağın üçüncü eklemiyle kemanın desteklenmesi ve bu iki parmağın arasında, aşağı kısımda, bir boşluk bırakılması. Ancak keman bu boşluğa düşer düşüncesiyle tuşenin sıkılmaması, olabildiğince serbest bırakılması. Daha sonra Balliot 1834’te yazdığı incelemede bu konuyla ilgili daha fazla ayrıntıya girmiş ve başparmağı işaret parmağına bağlayan deri ile keman sapı arasına “yayın ucunun girebileceği kadar” boşluk bırakılması gerektiğini açıklamıştır (Lankovsky, 2016).

Rus ekolünde ise sol elin tuşe üzerinde hakimiyetinin önemi üzerinde duran ve bu konuda kafa yoran pedagoğlardan Yampolsky ve Mostras, pozisyonlu bir pasaj çalışılırken pozisyon arasındaki tüm hareketlerin kaldırılıp öncelikle ilk ve son notaları çalışmayı önermiştir. Yani öğrencinin önce yatay hareketi öğrenmesi gerektiğini, yatay hareket öğrenildikten sonra parmakların dikey hareketinin daha kolay yerleştirileceğini öne sürmüşlerdir. Pozisyon geçme hareketi yaparken parmak kasları sıkılmamalı, el tuşe üstünde akıcı hareket etmelidir ancak her şeyden önemlisi sesin niteliği olmalıdır (Lankovsky, 2016).

19.yüzyılın başlarında kemana çenelik eklenmiş ve bu yeni eklenti sayesinde kemani taşıma görevi sol el ve koldan, omuz ve çeneye aktarılmıştır. Bu yenilik sol eli rahatlatmış ve kemancılara pozisyon geçme tekniğinde büyük kolaylık sağlamıştır. Bu durum kemancıların üst aralıkları daha çok kullanmasına ve daha sık pozisyon geçerek enstrümanın zenginleşmesine olanak sağlamıştır. Spohr, *Violinschule*'sinde (1832), çağdaş müzik icrası için çeneliğin şart olduğundan bahsetmiştir. " Sol elin pozisyonunu sık sık değiştirmesini zorunlu kılan modern çalma tarzı, kemani çeneye tutmayı kesinlikle gerekli kılar. Bunu serbestçe ve başı eğmeden yapmak zordur; çene desteğinin sol veya sağ tarafta veya kuyruk parçasının üzerinde olması fark etmez. Ayrıca, üst pozisyonlardan aşağı doğru hızlı bir şekilde kayması durumunda, kemani çenenin altından kolayca çekebilir veya en azından enstrümanı hareket ettirerek yay çekmenin sakinliğini bozabilir. Bu durumları keman tutucu (çene desteği) mükemmel bir şekilde ortadan kaldırır ve kemanın sağlam ve serbest pozisyonuna ek olarak, enstrümanın tam titreşimini engellememe ve böylece çenenin kuyruk kısmına uyguladığı baskının neden olması gereken ses ve tonun kuvvetine zarar vermeme avantajı elde edilir" (Rodrigues, 2010)

Yankelevich sol elde başparmağın dinamik bir rolünün olduğunu savunmuştur. Pozisyonlara göre başparmağın farklı yerleştirilmesi gerektiğini, pozisyon değiştirmeden önce eli pozisyona hazırlaması gerektiğini, yeni bir pozisyona geçerken başparmağın yuvarlak bir hal alması gerektiğini düşünmüştür (Lankovsky, 2016).

Vibrato

L. Spohr'un (1784-1859) kemana çenelik eklemesiyle pozisyon geçiş tekniklerinin ilerlemesinin yanında özgürleşmiş sol elle birlikte vibrato tekniği de gelişmiştir (Yağışan ve Aydın, 2013). Fransız ekolünde vibrato gibi teknikler kemani insan sesine yaklaştırmak, insan sesine benzer bir anlatım yaratmak için kullanılmıştır (Koçer, 2025). Pierre Rode (1774-1830); keman eğitimine teknik açıdan yaklaşan önemli metodu "24 caprices" eserinde vibrato yapılması gereken notaların üzerine işaret koymuştur (Yağışan ve Aydın, 2013). Aynı şekilde Baillot da vibrato tekniği üzerinde durmuş ve detaylandırarak nasıl çalışılması ve çalınması gerektiğiyle ilgili önerilerde bulunmuştur (Aksak, 2014). Bu ekolde vibrato tekniği süsleme aracı olmaktan çok gerektiği yerlerde gerektiği kadar kullanılması gereken bir ifade aracı olarak görülmüştür. Aynı zamanda Baillot *L'Art du Violon* eserinde vibratonun sık kullanımının müzikal kaliteyi ve naifliği bozduğundan bahsetmiştir ve şu sözlerle yer vermiştir: " Kabul edilmelidir ki, bu ifade biçimi(vibrato) etkilidir, ancak çok sık kullanılırsa, etkisini kısa sürede yitirir ve yalnızca melodinin bozulmasına yol açar, stili cazibesini oluşturan ve sanatı sürekli olarak orijinal sadeliğine geri döndürmeyi amaçlayan o hoş saflıktan mahrum eder" (Rodrigues, 2010).

Paris konservatuvarında eğitim almış ve sonrasında Ivan Galamian gibi önemli kemancıların öğretmeni olan Lucien Capet, hem eğitimleri sırasında hem de yazdığı metodunda vibrato tekniği üzerinde durmuş ve genel olarak vibratonun yanlış kullanıldığını düşünmüştür. Ona göre bir kemancının tonu vibratosuzken de çok iyi olmalıdır. Entonasyon ve ton kalitesinden taviz verilmemelidir ve vibrato sadece gerektiğinde kullanılmalıdır. Bu nedenle önce vibratosuz çalma tekniği çok iyi öğretilmelidir. Sürekli vibrato kullanılmasının eserin doğallığını bozduğunu düşünmüştür (Rodrigues, 2010).

Rus ekolünde yay tutuşunda olduğu gibi vibrato tekniğinde de Wieniawski öncülerden olmuştur. Kreisler kendisi için şu sözleri söylemiştir: "Fransız Ekolüyle Slav mizacının birleşimi, tonunun duygusal niteliği, daha önce hiç bu kadar yükseklerle taşınmamış yoğun bir vibratoyla yüceleşmiş..." Auer ise gereksiz ve sürekli vibrato kullanımına karşı durmuş ve keman eğitimlerinde bunu vurgulamıştır (Öztürk, 2012). Auer güzel bir ton ve vibrato için öğrencinin öncelikle zihinsel olarak hazır olması gerektiğini savunmuş ve neyi nasıl yapacağından emin olmayan ve konsantrasyonunu doğru noktaya odaklayamayan öğrencilerin doğru bir tona ve vibratoya sahip olamayacağından bahsetmiş, ton ve vibrato üzerine birçok egzersiz geliştirmiştir. Sonrasında sağ ve sol el ile ilgili ayrı metotlar hazırlayan Flesch, yorumculukta teknik, entonasyon ve ton kalitesi için etütler hazırlamış ve nerede ne kadar vibrato yapacağına yorumcunun kendisi karar vermeli görüşünü savunmuştur (Aksak, 2014).

Yankelevich, vibrato tekniğinin keman çalmadaki en karışık ve zor teknik olduğunu düşünmüştür. Ona göre pedagojik olarak öğrenciye vibrato hemen tanıtılmasa da gereklilikleri gösterilmeye başlanmalıdır. Vibrato tekniği öğretilirken ve vibrato uygulanırken el tamamen serbest ve rahat olmalıdır. Daha sonra öğrencinin tonu ve tekniği oturduğunda ve öğrenci artık yeni bir tını arayışına girdiğinde vibrato tekniği üzerinde durulmalıdır. Yankelevich'e göre vibrato doğal olmalıdır. Eğer öğrencinin eli ve parmakları yeterince rahatlamışsa ve vibrato yapan öğretmenini ve diğer öğrencileri taklit etmeye başlamışsa bu teknik için özel bir teknik çalışmaya gerek olmadığını savunmuştur. Bu da bahsettiği doğal süreçtir. Yankelevich farklı vibrato tekniklerini de incelemiş ve aralarında en doğru olanın bilek vibratosu olduğunu düşündüğünü şu sözlerle ifade etmiştir: "Ben daha

çok bilek vibratosuna meyilliyim, çünkü kol vibratosu büyük miktarda kas enerjisi gerektirir. Sürekli bir kol vibratosu bazen çalan kişinin teknik gelişimini bile etkileyebilir. Bilek vibratosu, genellikle daha standart ve tekdüze olan kol vibratosundan daha fazla varyasyon olanağı sağlar” (Lankovsky, 2016, s. 295).

Farklı vibrato türlerini inceleyen Yankelevich, çeşitli kemancıları da incelediğinde, genelde kemancıların iki vibrato tekniğini karışık olarak kullandıklarını görmüştür. “Bazı kemancılar daha yüksek pozisyonlarda bir vibrato türü, daha düşük pozisyonlarda ise başka bir vibrato türü kullanırlar. Heifetz her iki vibrato türünü de kullanmıştır. Oistrakh’ın işaret parmağıyla yaptığı vibrato doğası gereği daireseldir.” Vibrato tekniği nasıl olursa olsun tele yansıtıcı aracı parmak olduğundan, parmaklardaki eklemlerin rahat ve elin esnek olması gerektiği, parmağın tele çok fazla bastırılmaması, bastırılırsa titreşim hareketinin kısıtlanacağı üzerinde durmuştur. Rahatlık ve yumuşaklığın kolun her yerinde olması gerektiğini, herhangi bir noktada yaşanan kasılmanın vibratoyu etkileyeceğini söylemiştir (Lankovsky, 2016).

Yankelevich, vibrato kullanımının sıklığının nasıl olması gerektiğiyle ilgili bazı önerilerde bulunmuştur. Hızlı pasajlarda, teknik etütlerde ve gamlarda vibrato yapılmasını önermemiştir. Çok sık kullanılarak monotonlaşmaması ve ifade aracı olarak amacını kaybetmemesi gerektiğini söylemiş ve bunun için çeşitli vibrato tekniklerini öğrencilerine çalıştırmıştır. Gerçek ustalığı, istendiği zaman vibrato kullanabilmek olarak tanımlamıştır. Yankelevich, vibrato türleri geliştirmek için bazı önerilerde bulunmuştur. Bunlardan biri, öğrencinin önce birinci pozisyonda vibrato yapması ve sonra aynı parmakla vibrato formunu koruyarak üst pozisyonda yapmasıdır. El farklı pozisyonlarda farklı duracağından, vibratonun yapılış şekli de pozisyonda farklı olacaktır. Bu nedenle bu egzersiz vibrato kontrolünü arttırmaya yöneliktir. En kötü vibratonun müziksel ifadeden uzak, alışılmış olan vibrato olduğunu düşünmüştür (Lankovsky, 2016).

3.3. Fransız ve Rus Keman Ekollerinde Kullanılan Metotlar

Pierre Baillot’un yazdığı “L’Art du Violon” metodu Fransız ekolünün önemli teknik ayrıntılarına yer vermiştir ve dönemin en önemli yeniliği olan Tourte yayı için yeni tekniklere değinmiştir. Aynı zamanda bu metodunda duruş ve tutuş, iki kolun ve kemanın pozisyonu ve açıları gibi en rahat icra pozisyonlarının nasıl olacağına dair açıklamalarda bulunmuştur (Koçer, 2025).

Paris Konservatuarı’nın kurucusu sayılan Viotti’nin öğrencileri Rode, Beriot ve Kreutzer Fransız keman ekolünün temellerini güçlendirerek bilimsel bir araştırma niteliğinde olan Keman Metodu (Paris, 1803)’nu yazmışlardır ve bu metodun son olarak düzenlenmesini Baillot yapmıştır. Baillot son düzenlemesinde sağ ve sol el için tekniklerde daha fazla ayrıntıya girmiştir ve bu metot böylece modern keman için yazılmış ilk keman eğitimi metodu sayılmıştır. Bu metotla birlikte sol elde uygulanan sekizli (oktav) gam tekniği dört oktava yükseltilmiştir (Göküstün, 2012). Bu üç kemancı ve eğitmenin başka eserleri halen müzik okulları ve konservatuvarlarda resmi müfredatlarda bulunmaktadır (Koçer Fedorean, 2018).

Kreutzer, keman ve viyola virtüözü Carl Stamitz’in öğrencisidir. Fransız ekolünün kurucularından sayılan Kreutzer’in yazdığı 42 Etudes keman metodu, keman eğitime sağ ve sol el tekniklerini geliştirmek için sade, anlaşılır ve detaylı alıştırmalarıyla önemli katkılarda bulunmuştur ve günümüzde halen birçok keman eğitmeni bu metodu kullanmaktadır (Yağışan ve Aydın, 2013). Aynı zamanda yazdığı Caprice eseriyile de Kreutzer keman tarihine yön veren önemli isimlerden biri haline gelmiş ve böylece sadece kendi yaşadığı dönemin eğitimini değil modern keman eğitimi de büyük ölçüde etkilemiştir. 20. yüzyılın önemli keman eğitimcilerinden Carl Flesch ve Ivan Galamian da Kreutzer’in etüt ve metotlarını örnek alarak kendi metotlarını oluşturmuşlardır (Koçer, 2025). Kreutzer’in etütleri keman tekniğinin sistematik bir şekilde ilerlemesini sağlamayı önclemiştir. Bu etütler hem müzikal ifadeyi güçlendirmeyi hem de teknik ilerlemeyi hedeflemiştir. Her etütte pozisyon, yay teknikleri ve dağılımı, sağ ve sol el koordinasyonu gibi temel ve önemli keman tekniklerinden birini kuvvetlendirmek için tasarlanmış ve sistematik ve dengeli bir teknik gelişim planlanmıştır. Bu bakımdan Kreutzer’in metodu hem teknik hem müzikal ifadeyi güçlendirmek üzere tasarlanmış ve öğrencinin müzikal yorumunu da geliştirmeyi hedeflenmiştir (Koçer, 2025).

Pierre Rode (1774-1830); keman eğitmeni ve virtüözü olarak keman tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Eseri 24 Caprices metodu, birçok tekniği içermesi ve bunları detaylı olarak işlemesiyle önemli keman metotlarından sayılmıştır. Rode bu eserinde nerede vibrato yapılacağı, hangi etüdün nasıl çalınacağı gibi ayrıntıları detaylı olarak belirtmiştir. Rode’un bu eseri günümüzde halen ileri seviyeler için kullanılan önemli metotlardan biri olmaya devam etmektedir (Yağışan ve Aydın, 2013).

Rus ekolünde Leopold Auer'in "Graded Course of Violin Playing" (1926) metodu sol el tekniği üzerinde özellikle durmuştur (Rodrigues, 2010). Ekolün önemli isimlerinden Stolyarsky keman eğitiminde önemli yeri olan kemancıların metotlarını incelemiş ve kendi öğrencileriyle Flesch'in çalışmalarını kullanmıştır. Ayrıca derslerini toplu olarak yapması, öğrencilerin birbirini gözlemleyerek öğrenmesi durumunu doğru bulduğunu göstermiştir. Öğrencileri için seçtiği metotlar incelendiğinde Stolyarsky'nin öğrencilerinde müzikal ifadeyi güçlendirmeyi hedeflediği görülmüştür (Eker, 2023).

Rus ekolüne bakıldığında öğretmenlerin keman eğitiminde en çok önem verdikleri durum başlangıçtan itibaren öğrenciyi iyi tanımak ve onu sadece teknik olarak kusursuz bir kemancı yapmaktansa onun kendisine özgü tınısını ve müzikal ifadesini ortaya çıkarmak olduğu görülmüştür. Bu nedenle öğrencinin kişisel özelliklerine göre metot seçimi yapmışlardır. Öğrencilerin fiziksel yapısı ve yetenek düzeyi nasıl olursa olsun olabilecek en iyi sonuca varmayı hedeflemişlerdir ve bu nedenle her öğrenciye aynı metot ile yaklaşmanın verimsiz olduğunu, her bireyin farklı psikolojik, zihinsel ve bedensel farklılıkları olduğunu, eğitmenin öğrencisi için en iyi sonuca ulaşmasının öğrencisini iyi tanımak olduğunu düşünmüşlerdir. Bu bakış açısıyla Yankelevich şu sözleri 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 imkânsız kılar" (Koçer Fedorean, 2021). Ekolün en önemli isimlerinden Auer'in bireyselliğe verdiği önemi, kendisinin yetiştirdiği en önemli keman virtüözleri de vurgulamıştır. Onunla yıllarca çalışmış olmalarına rağmen Auer metodu spesifik bir metottan bahsetmemişlerdir (Lankovsky, 2016).

3.4. Modern Keman Eğitiminde Rus ve Fransız Keman Ekollerinin Sentezi

Ivan Galamian 23 Ocak 1903'te Tebriz'de dünyaya gelmiş, 1904'te ailesiyle birlikte Moskova'ya yerleşmiştir. Moskova Filarmonik Topluluğu Okulu'nda 16 yaşına kadar Mostrass'ın öğrencisi olmuştur. Daha sonra Lucien Capet ile çalışmak için Paris'e yerleşmiştir. 1925'te Rusya'ya dönmüş, Sovyet Konservatuvarı'nda fakülte üyesi olmuştur. Daha sonra Amerika'ya yerleşmiş ve eğitimlik kariyerine orada devam etmiştir (Göküstün, 2012).

Galamian'ın öğretmeni ve Rus ekolünün önemli isimlerinden biri olan Mostrass, keman çalma ve öğretmenin pedagojik, psikolojik ve fizyolojik taraflarıyla ilgilenmiş ve "önceden duyma" ve "önceden hissetme" gibi kavramlarla ilgili teknikler geliştirmiştir. Mostrass'ın bu düşünceleri Galamian üzerinde de etkili olmuştur (Lankovsky, 2016).

Galamian yazdığı keman metodunda üç çeşit vibratodan bahsetmiştir. Bunlar: kol, el ve parmak vibratosudur. Ona göre vibrato, anlatılmak istenen ifadeye göre çeşitlendirilmeli, yapılmak istenen vibratorun hızı, yoğunluğu ve genişliğine göre hangi vibratonun kullanılacağı değişkenlik göstermelidir. Vibrato hareketi büyüdükçe koldan, küçüldükçe bilek ve parmaklardan yapılmalıdır. Ona göre vibrato çeşitlerini gerektiği yerde gerektiği gibi kullanmak icracının ustalığını gösterir (Altinel, 2023). Bu bakış açısıyla Rus ekolüne uyum göstermiştir.

Galamian pozisyon geçişlerinde teknik- müzikal zamanlama ve sağ-sol el koordinasyonu üzerinde durmuştur. Geçiş için çeşitli tekniklerden bahsetmiştir: Aynı parmakla yapılan geçiş, aynı parmakla başlayıp farklı parmakla biten geçiş (1-1-3) ve varılacak nota üzerinden yapılan geçiş (1-3-3). Aynı zamanda pozisyon geçişin farklı konumlarına göre (küçük pozisyondan yüksek pozisyona geçme, yüksek pozisyondan küçük pozisyona geçme) baş parmak ve elin hareketlerinin değişkenlik göstermesi gerektiğinin üzerinde durmuştur (Altinel, 2023). Bu teknik bakış açısıyla Rus ve Fransız keman ekollerinin ikisinden de beslenmiştir.

Portamento ve glissando tekniği Rus keman ekolünde sıklıkla kullanılan teknikler olmuştur. Bu teknikler pozisyon geçişi sırasında müzikal ifade amacıyla kullanılmıştır. Galamian'ın metodunda bahsettiği pozisyon geçişlerinden aynı parmakla başlayıp farklı parmakla biten pozisyon geçişi (1-1-3) Fransız ekolü tarafından, varılacak nota üzerinden yapılan geçiş (1-3-3) ise Rus ekolü tarafından sıklıkla tercih edilmiştir (Altinel, 2023).

Galamian, keman eğitiminde her öğrencinin bireysel özelliklerinin göz önünde bulundurulması gerektiğini düşünmüş ve bu konuda Rus keman ekolünden etkilenmiştir. Bu konuyla ilgili şu sözleri dile getirmiştir: " Öğretmen, her öğrencinin kendi kişiliği, kendine özgü fiziksel ve zihinsel yapısı, enstrümana ve müziğe kendi yaklaşımı olan bir birey olduğunu fark etmelidir. Öğretmen bunu fark ettiğinde, öğrenciye buna göre davranmalıdır. Doğallık onun ilk yol gösterici ilkesi olmalıdır. "Doğru" yalnızca belirli öğrenci için doğal olandır,

çünkü yalnızca doğal olan rahat ve etkilidir. Bu nedenle, öğretmenin çabaları her öğrencinin enstrümanla mümkün olduğunca rahat etmesini sağlamaya adanmalıdır. Bu bağlamda, öğrencileri doğanın kendisine ve dolayısıyla enstrümana doğal bir yaklaşıma karşı sürekli bir mücadeleye zorlayan ve hala devam eden teknikle ilgili sayısız doğal olmayan teoriyi düşünmek üzücüdür” (Galamian, 1962, s.1-2).

Galamian, kendi yazdığı metodunda öğretmeni Lucien Capet’in tekniklerinden de beslenmiş ve örnekler vermiştir. Bu da hem Fransız hem Rus ekolünden beslenmiş bir eğitici olduğunu göstermiştir (Galamian, 1962).

Keman tarihi ve eğitiminde önemli yere sahip iki ekol olan Fransız ve Rus keman ekollerinin sentezi, modern keman eğitiminde öğrenci-öğretmen merkezli öğrenme modelini oluşturmaktadır. Bunun en önemli örneklerinden biri de Galamian’dır. Fransız keman ekolünün öncelediği zarafet, incelik, estetik ve teknik mükemmelliyet ile Rus keman ekolünün bireysel farklılıkları göz önünde bulunduran, bilimsel temele oturtulan pedagojik yapısı bir araya getirildiğinde sadece teknik olarak güçlü kemancılar değil, aynı zamanda güçlü yorumcular yetişmesine olanak sağlamaktadır. Modern keman eğitiminde öncü olan Galamian gibi her iki ekolden de beslenen keman eğitimcileri hem öğrencilerin bireysel yönelimlerini hem de çalışılan eserin ruhunu göz önünde bulundurarak verimli bir öğretim yöntemi benimsemiştir. Bu yönüyle bu iki ekolün sentezi, modern keman eğitiminde klasik tekniklerin korunmasının yanı sıra yorumcunun özgünlüğünü korumasına ve bireysel gelişimine de olanak sağlamaktadır.

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Fransız ve Rus keman ekolleri, dönemlerinde yaşanan toplumsal olayların müziğe yansımaları noktasında da önemli bir yere sahiptir. İki ekol de pedagojik, müzikal ve teknik gelişimin yanı sıra yaşanan devrimlerin etkisiyle halkta ulusal bir kimlik oluşturma gayesi de taşımışlardır. İki ekolün de sistematik hale gelmesi yaşadıkları devrimden sonra olmuştur ve bu da bazı noktalarda benzerlikler göstermelerine sebep olmuştur. Aynı zamanda yaşanan devrimler, ekollerin kendini güçlendirmesine olanak sağlamıştır.

Fransız ekolü, 1789’da yaşanan Fransız Devrimi’nden sonra sistematik hale gelmiş ve Paris Konservatuarı kurulmuştur. Bu konservatuarın kuruluş amacı, Fransız ekolünün uygun gördüğü müzikal ifade ve teknik öğretiler ile başarılı virtüözler yetiştirmekle birlikte, halka ücretsiz olarak ulaştırdıkları notalar ile devrimden sonra toplumda büyüyen “Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik” bilincini geliştirmektir. Müziğin sadece aristokrat kesimin ulaşabileceği bir eğitim olmaması gerektiği, herkesin ulaşabileceği bir hak olması gerektiğini öne sürmüştür. Bu nedenle ekol, teknik gelişim kadar Fransız müzikal kimliği ve ulusal kültürünü bir araya getirerek geliştirmek istemiş, okulda sadece müzik eğitimi değil, toplumsal ahlak, siyasi bilinç dersleri de verilerek müziği toplumsal kültür zeminine oturtmayı hedeflemiştir. Bu nedenle Fransız ekolünün pedagojik yaklaşımı ulusal ve toplumsal konuları da kapsamıştır.

Rus ekolü de 1917’de yaşanan Ekim Devrimi’nden sonra açılan Sovyet (Moskova) Konservatuarı ile sistematik bir hale gelmiş ve yaşanan devrimin idealleriyle şekillenmiştir. Rus ekolünün bu noktada Fransız ekolünden farkı, yaşanan çağın da etkisiyle, ulusal kimlik oluşturmakla birlikte, eğitimde bilimsel verilerden yararlanarak ilerlemeyi öncelemesi olmuştur. Bireysel gelişmeyi, bireyin psikolojik ve fizyolojik yapısını göz önünde tutan, Ivan Pavlov’un sinir sistemi üzerinde yaptığı araştırmalardan beslenen bir pedagojik temel oluşturmuşlardır. Bazı noktalarda, Fransız ekolünün önemli eğitimcilerinden eğitim alan Rus ekolü öğretmenleri, Fransız ekolünden öğrendiklerinin üstüne pedagoji konusuna daha çok eğilerek katkıda bulunmuşlardır denilebilir. Rus ekolü pedagojik yaklaşımını tıbbi ve bilimsel verilerden yararlandığı bir zemine oturtmuştur.

Fransız ekolü daha stabil bir eğitim müfredatına, müzikal olarak zarafete ve estetik unsurlara öncelik verirken, Rus ekolü daha yoğun bir duygusallığa ve bireysel müzikal ifadeye öncelik vermiştir. İki ekolün yetiştirdiği virtüözler karşılaştırıldığında ekollerin öncelik verdiği noktalar görülmektedir.

Bu karşılaştırma çalışması sonucunda her iki ekolün de güçlü olduğu ve günümüz keman eğitiminde verimli olarak kullanılabilecek yanları birbiri ile sentezlenip kullanılırsa, teknik, müzikal ve pedagojik olarak eğitimlerin çok daha başarılı olacağı söylenebilir. Rus ekolünün bilimsel ve bireysel pedagojik yaklaşımıyla Fransız ekolünün disiplinli teknik yapısı bir araya getirilirse modern keman eğitimi çok daha kaliteli bir hale gelebilir.

Öneriler:

1. Güncel bir keman metodu oluşturulacağına Rus ekolünün güçlü isimleri gibi pedagoji ko-nusunda bilimsel kaynaklardan faydalanırken, Fransız ekolünün disiplinli ama müzikal zarafet içe-ren tekniklerinden faydalanılmalıdır.
2. Keman eğitimi sırasında bireysel farklılıklar, kişinin psikolojik ve fizyolojik farkları göz önünde bulundurulurken teknik ve müzikal mükemmeliyet beklentisi dengeli bir şekilde işlenmeli-dir.
3. Müzik eğitmeni sadece mükemmel virtüözüte seviyesine ulaşmak için değil, aynı zamanda toplumsal kültür oluşturmak, ortak bir estetik kaygı geliştirmek ve duygu ve düşüncelerin doğru bir müzikal ifadeyle iletilmesi için çalışmalıdır.

Etik kurul onayı

Bu araştırmada etik kurul onayı gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti; MG, FNA; verilerin toplanması; MG, FNA; sonuçların analizi ve yorumlanması; MG, FNA; çalışmanın yazımı; MG, FNA. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

In this study, no data collection was carried out by ethics committee units.

Author contribution

Study design and concept: MG, FNA; data collection: MG, FNA; analysis and interpretation of results: MG, FNA; writing of the study: MG, FNA. All authors reviewed the results and approved the final version of the manuscript.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Aksak, S. (2014). *Kemanda sol el ve vibrato tekniğinin metodik örneklerle dayanarak incelenmesi* (Tez No. 386921) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Altınel, F. N. (2023). *Romantik dönem viyola sonatlarına müzikal ve teknik bakış*. Eğitim Yayınları.
- Baskın, Ö. (2020). Henryk Wieniawski (1835-1880)-Son keman virtüözü. *İdil*, 71, 1103-1114. <https://doi.org/10.7816/idil-09-71-05>
- Deliktaş, Ö. D. (2018). Koşullanma çalışmalarında bir model organizma: Drosophila Melanogaster. *Türk Bilim Araştırma Vakfı*, 11(4), 14-21.
- Eker, B. (2023). Bir yetenek fabrikası: Stolyarsky Okulu'nun Rus keman ekolüne katkıları. *International Social Sciences Studies Journal*, 9(114), 8187-8195. <http://doi.org/10.29228/sssj.71856>
- Ergün, G. (2023). Keman eğitiminde sağ el teknikleri ile ilgili bir inceleme. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 9(17), 144-154.
- Galamian, I. (1962). *Principles of violin playing and teaching*. Shar Products Company.
- Göküstün, M. (2012). *Galamian Yöntemi'nin keman çalma performansı üzerindeki etkisi*. (Tez No. 328059) [Sanatta yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Koçer, A. (2025). Fransız Keman Ekolü'nde Rodolfo Kreutzer'in rolü ve pedagojik katkıları. *International Journal of Eurasian Education and Culture*, 10(29), 20-36. <http://doi.org/10.35826/ijoecc.2865>
- Koçer Fedorean, A. (2018). Leopold Auer'in Rus keman ekolündeki yeri ve önemi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 4(1), 132-139. <https://doi.org/10.22252/ijca.425847>

- Koçer Fedorean, A. (2021). *Rus keman ekolü ve Leopold Auer'in keman tekniğine olan yaklaşımları* (Tez No. 676710) [Sanatta yeterlik tezi, Yaşar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Lankovsky, M. (2016). *The Russian violin school the legacy of Yuri Yankelevich*. Oxford University Press.
- Martens, F. H. (2005). *Violin mastery talks with master violinists and teachers*. Frederick A. Stokes Company Publisher.
- Öztürk, Ö. D. (2012). *20. yüzyıl Rus keman ekolünde pedagojik yaklaşımlar ve sağ el teknikleri ile ilgili uygulamalar* (Tez No. 342250) [Sanatta yeterlik tezi, Trakya Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Rodrigues, R. E. (2010). *Selected students of Leopold Auer: A study in violin performance-practice* [Doktora tezi, Birmingham Üniversitesi]. <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/739/>
- Verzola, J. P. G. (2014). *The Paris conservatory: A music school of the french revolutionary movement* [Filipinler Diliman Üniversitesi]. <https://www.scribd.com/document/285078403/The-Paris-Conservatory-A-Music-School-of-the-French-Revolutionary-Movement>
- Vincent, M. (2003). *Contemporary violin techniques: The timbral revolution*. <https://www.studocu.com/en-us/document/panther-creek-high-school-north-carolina/ap-music-theory/contemporary-violin-techniques-michael-vincent/60814620>
- Yağışan, N. ve Aydın, N. (2013). Kemanın tarihsel gelişim süreci ve eğitimci yorumcular. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (30), 213-221.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Violin education has evolved in different cultures and geographies for centuries. This process has brought about the development of various technical and pedagogical approaches. Two important schools stand out in education: the Russian and French violin schools. These schools are notable not only for their technical approaches but also for their individual development and pedagogical methods. The Russian violin school has become systematic since the end of the 19th century and has enabled the training of many virtuosos. The Russian school offers a pedagogical structure that supports the artistic development of students by focusing on technical excellence and emotional depth. The French violin school is particularly known for its emphasis on musicality and expression. The Paris Conservatory has been an important center of this school. The French school focused more on aesthetics and emotional expression, and focused on developing the artistic talents of students. The historical interactions of the Russian and French schools have played an important role in violin education. The technical details and teaching methods of both schools are among the elements that shape today's violin education.

The Russian Violin School began to make a name for itself in the 20th century, and Henryk Wieniawski made a great contribution to the emergence of this school. He studied with Lambert Massart at the Paris Conservatory and was nourished by the French School. In 1860, upon the invitation of Anton Rubinstein, he returned to Russia and served as the director of the Russian Music Society for many years (Koçer Fedorean, 2018). The Russian violin school strengthened its foundations with the educational activities pioneered by Leopold Auer (1845–1930) in the second half of the 19th century. Auer had many famous students who made his name known to the world. Among these students are names such as Mischa Elman, Nathan Milstein, Jascha Heifetz (Lankovsky, 2016, p. 12).

Auer adopted an educational approach that focused on violin technique. He emphasized that artistic expression would not be possible without the technical development of the violinist. He argued that many technical studies should be done before moving on to sonatas and concertos and that sometimes the verbal instructions given by the instructor in this technical study were not enough and that the teacher had to take up his own bow (Martens, 2005, p. 13). Emphasizing the importance of providing personal education to each student, Auer said, "I do not believe in the theory that a violinist can tell who his teacher is by the way he plays. An Auer student cannot be told by the way he plays. And I am proud of this because it shows that supporting the individual development of my students is working and that each of them has become real artists in their own right." (Martens, 2005, p. 13). The reason why Auer's pedagogical approach differs from student to student is that it aims to reveal the potential that exists in each student.

After Auer, Pyotr Stolyarsky (1871-1944) made a great contribution to the Russian violin school and contributed to the institutionalization of the school. Stolyarsky, who lived in Odessa, worked with Emil Miynarsky (Auer's student) and Josef Karbulka (Czech violinist Otakar Sevcik's student) and founded his own school. His extraordinary success in child education soon had a great impact in the city. David Oistrakh, Boris Goldstein, Elizaveta Gilels, Mikhail Fichtengolz and many other successful virtuosos received training from this school (Lankovsky, 2016, p. 12).

After the establishment of the Soviet Union in 1917, Auer and most of his students left Russia, but Auer's legacy continued to be developed by his assistants Ioannes Nalbandyan (1871-1942) and Sergei Korguyev (1863-1938) and their students who remained in the Soviet Union. After the revolution, Moscow became the capital and the Moscow or Soviet Conservatory was established there, which included a strong string faculty concerned with the teaching of the violin and the methodological analysis of its playing. Its founding teachers included Lev Tseitlin (1881-1952, a student of Leopold Auer), Abraham Yampolsky (1890-1956, a student of Sergei Korguyev) and Konstantin Mostras (1886-1965, a student of Boris Sibor, who was also a student of Auer) (Lankovsky, 2016, pp. 12-13).

Yuri Yankelevich, who taught at the Moscow Conservatory for 37 years, was nourished and influenced by the pedagogical approaches of the instructors. Later, in his studies here, he re-elaborated the pedagogical approach and examined it methodologically, and made a great contribution to the Russian school. He took pedagogical studies very seriously and gave education on this subject in various countries (Lankovsky, 2016, pp. 17-18). The French Violin School, the Paris Conservatory, was the first music conservatory to make its name known during the French Revolution. The aim of the conservatory was to provide free music education to all French people, regardless of the government's wealth and family ties. At the same time, it aimed to instill an aesthetic understanding in the French people, to gain citizenship and revolutionary values (Verzola, 2014).

The foundations of the French Violin School were laid by Jean-Marie Leclair and Gaviniès and later established on a formal method by Giovanni Battista Viotti, an Italian, and Rodolphe Kruetzer, who was also Viotti's student. G.B.Viotti served as a bridge between Italian discipline and French elegance (Koçer, 2025). Viotti's students Balliot, Rode and Kreutzer later wrote the method called "Methode de Violon" together and systematized the school's education (Rodrigues, 2010). The French school developed a method based on bow technique. The most important reason for this is the Tourte bow developed in the 18th century. François Xavier Tourte worked with G.B.Viotti, Rodolphe Krutzer, and Pierre Rode and developed a new bow. Tourte fixed the bow at 74-75 cm and gave it a concave shape. With this modern bow, the violinist's control over the bow has increased and thanks to this control, different tones can be obtained in the sound, and the limits of the bow's potential have been expanded (Vincent, 2003, p. 2). With this new bow, control of the right hand has gained importance and this has become one of the basic elements of the French school (Koçer, 2025).

2. Method

This research adopted a qualitative approach based on scanning the literature with textual and content analysis methods. Academic studies, books and methods written about Russian and French violin schools were examined. A total of 17 sources were used, including 8 articles, 5 theses and 4 books. In particular, the technical, musical and pedagogical contributions, differences and approaches of important names of the school such as Viotti, Kreutzer, Rode, Baillot from the French violin school and Auer, Yampolsky, Yankelevich, Stolyarsky from the Russian violin school were comparatively examined.

3. Findings, Discussion and Results

The French and Russian violin schools also have an important place in terms of the reflection of the social events experienced in their periods on music. In addition to pedagogical, musical and technical developments, both schools also aimed to create a national identity in the people with the influence of the revolutions. The systematization of both schools occurred after the revolutions they experienced, and this caused them to show similarities in some points. At the same time, the revolutions experienced allowed the schools to strengthen themselves.

The French school became systematic after the French Revolution in 1789 and the Paris Conservatory was established. The purpose of establishing this conservatory was to train successful virtuosos with the musical expression and technical teachings that the French school deemed appropriate, as well as to develop the

awareness of “Liberty, Equality, Fraternity” that grew in society after the revolution with the notes they provided to the public free of charge. They argued that music should not be an education that only the aristocracy could access but should be a right that everyone could access. For this reason, the school wanted to develop the French musical identity and national culture by bringing them together as well as technical development and aimed to establish music based on social culture by giving not only music education but also social morality and political awareness lessons in the school. For this reason, the pedagogical approach of the French school also encompassed national and social issues.

The Russian school also became systematic with the Soviet (Moscow) Conservatory opened after the October Revolution in 1917 and was shaped by the ideals of the revolution. The difference between the Russian school and the French school at this point, under the influence of the era, was that it prioritized progress in education by making use of scientific data while creating a national identity. They created a pedagogical foundation that considered individual development, the psychological and physiological structure of the individual, and was nourished by Ivan Pavlov’s research on the nervous system. At some points, it can be said that the teachers of the Russian school, who received training from important instructors of the French school, contributed to what they learned from the French school by focusing more on pedagogy. The Russian school based its pedagogical approach on a foundation where it made use of medical and scientific data.

While the French school prioritizes a more stable curriculum, musical elegance and aesthetic elements, the Russian school prioritizes more intense emotionality and individual musical expression. When the virtuosos trained by the two schools are compared, the points that the schools prioritize are seen. As a result of this comparative study, it can be said that if both schools are strong and their aspects that can be used efficiently in today’s violin education are synthesized and used, the training will be much more successful technically, musically and pedagogically. If the scientific and individual pedagogical approach of the Russian school is brought together with the disciplined technical structure of the French school, modern violin education can become much higher quality.

Suggestions:

1. When creating a current violin method, scientific sources on pedagogy such as the strong names of the Russian school should be used, while the disciplined but musically elegant techniques of the French school should be utilized.
2. During violin training, individual differences, psychological and physiological differences of the person should be taken into consideration, while the expectation of technical and musical perfection should be processed in a balanced way.
3. The music instructor should work not only to reach the level of perfect virtuosity, but also to create a social culture, develop a common aesthetic concern and convey feelings and thoughts with a correct musical expression.