



**KEMAN ÇALMA TEKNİKLERİ
AÇISINDAN KLASİK BATI MÜZİĞİ VE
TÜRK MÜZİĞİ ARASINDAKİ
FARKLILIKLARIN İNCELENMESİ**

**Yüksek Lisans Tezi
Yılmaz Lekesizgöz
Eskişehir, 2022**

**KEMAN ÇALMA TEKNİKLERİ AÇISINDAN KLASİK BATI MÜZİĞİ VE
TÜRK MÜZİĞİ ARASINDAKİ FARKLILIKLARIN İNCELENMESİ**

Yılmaz LEKESİZGÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. Hüseyin Bülent AKDENİZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ocak 2022

ÖZET

KEMAN ÇALMA TEKNİKLERİ AÇISINDAN KLASİK BATI MÜZİĞİ VE TÜRK MÜZİĞİ ARASINDAKİ FARKLILIKLARIN İNCELENMESİ

Yılmaz LEKESİZGÖZ

Müzik Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak 2022

Danışman: Prof. Hüseyin Bülent Akdeniz

Yüzyıllardır Klasik Batı Müziği ve Türk Müziği icralarında keman çalgısının özel bir yeri ve önemi vardır. Bu çalgı gerek Klasik Batı Müziği gerekse Türk Müziği bestecileri ve yorumcuları tarafından büyük ilgi görmüş bu da keman için birçok eser bestelenmesine ve bu çalgının ön plana çıkmasına yol açmıştır. Kemanın solist bir çalgı olmasıyla birlikte Avrupa’da birçok ülkede her milletin kendi müzikal özelliklerine göre belli başlı keman ekolleri oluşmuştur. Osmanlı topraklarında 18. Yüzyılda ilk olarak Gayrimüslim müzisyenler tarafından kullanılmaya başlayan kemanın popüleritesi artmış, Saray müzisyenleri tarafından da Türk Müziği icralarında bu müziğin kendine has özellikleri içerisinde sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Cumhuriyetin dönemi ile birlikte Türk Müziği keman icrası, önemli müzisyen-bestecilerin katkılarından ve Klasik Batı Müziği keman tekniği ile etkileşiminden dolayı icra tekniği bakımından daha ileri seviyelere ulaşmıştır. Klasik Batı Müziği ve Türk Müziği eserlerinin yapısal, teknik, müzikal farklılıklarından dolayı bu iki müzik arasında keman tutuş ve duruş, akort, ton ve makam kavramları, sağ kol-el ve yay hareketleri ve sol el konum geçişleri, vibrato, notasyon ve transpoze farklılıkları vb. pek çok ayrışmalar mevcuttur. Bu araştırma her iki müzik türünü bu kavramlar başlığı altında incelemiş ve iki stil arasındaki keman çalma tekniklerini karşılaştırmıştır.

Anahtar Kelimeler: Keman, Klasik Batı Müziği, Türk Müziği, Keman Çalma Teknikleri.

ABSTRACT

EXAMINATION OF THE DIFFERENCES BETWEEN CLASSICAL WESTERN MUSIC AND TURKISH MUSIC IN TERMS OF VIOLIN PLAYING TECHNIQUES

Yılmaz LEKESİZGÖZ

Department of Music

Anadolu University, Institute of Fine Arts, January 2022

Supervisor: Prof. Hüseyin Bülent AKDENİZ

The violin instrument has a special place and importance in the performances of Classical Western Music and Turkish Music for centuries. This instrument has attracted great attention by both Classical Western Music and Turkish Music composers and interpreters, which has led to the composition of many works for the violin and this instrument to come to the fore. With the violin being a soloist instrument, in many countries in Europe, certain violin schools have been formed according to the musical characteristics of each nation. The popularity of the violin, which was first used by non-Muslim musicians in the Ottoman lands in the 18th century, increased, and it was frequently used by the palace musicians in the performances of Turkish Music, within the unique features of this music. With the period of the Republic, Turkish Music violin performance reached more advanced levels in terms of performance technique due to the contributions of important musician-composers and its interaction with the Classical Western Music violin technique. Due to the structural, technical and musical differences of Classical Western Music and Turkish Music works, violin holding and posture, tuning, tone and makam concepts, right arm-hand and bow movements and left hand position transitions, vibrato, notation and transpose differences etc. There are many divergences. This research examined both music genres under these concepts and compared the violin playing techniques between the two styles.

Keywords: Violin, Western Classical Music, Turkish Music, Violin Playing Techniques.

ÖNSÖZ

Bu araştırmaya başlamamdaki en büyük amaç, Ülkemizde Türk Müziği ve Klasik Batı Müziği keman icralarının birbirleri ile olan ilişkisini objektif bir anlatım yolu ile ele alarak aralarındaki teknik ve müzikal farklılıkları ortaya koymak, bunun yanında her iki stilin icra açısından birbirlerinden esinlenerek müzikal olarak çok daha geniş olanaklara ulaşmasını hedeflememdir. Bu bağlamda akademik eğitim düzeyinde Türk Müziği ve Klasik Batı Müziği keman eğitiminin birbirleri ile güdümlü bir şekilde ilerletilip, temel teknik ve müzikal bilgilerin öğrenciler tarafından idrak edilmesi, Türkiye müzik kültürünün çok daha ileri seviyelere gelmesine katkı sağlayacaktır.

Başta tez araştırmamın her sürecinde zamanını, emeğini ve desteğini esirgemeyen, bunun yanında müzikal olarak çok daha farklı bakış açılarını görebilmemi sağlayan değerli danışmanım Prof. Hüseyin Bülent Akdeniz'e, konservatuvar keman eğitimimin en önemli mimarı olan Dr. Öğr. Zenfira Zöhrabbekova'ya, beni keman ve müzik ile tanıştıran ilk müzik öğretmenim olan babam Taner Lekesizgöz'e, müzikal hayatım boyunca desteklerini hiç esirgemeyen annem Birgül Lekesizgöz, kardeşlerim Umut, Batuhan, Tunahan Lekesizgöz, kıymetli eşim Sümeyye Lekesizgöz ve sevgili kızım Birgül Lekesizgöz'e teşekkürlerimi borç bilirim.

Yılmaz LEKESİZGÖZ

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Yılmaz LEKESİZGÖZ

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	x

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KLASİK BATI MÜZİĞİNDE KEMAN TEKNİKLERİ	3
1.1. Kemanın Tarihsel Süreç İçerisindeki Yapısal Gelişimi	3
1.2. Keman Çalma Tekniklerinin Tarihi Süreci İçerisindeki Gelişimi	7
1.3. Batı Müziği Keman Eğitiminde Ekoller	12
1.4. Klasik Batı Müziğinde Öne Çıkan Keman Ekolleri	13
1.4.1. İtalyan Keman Ekolü.....	13
1.4.1.1. İtalyan Keman Ekolünün Gelişimine Katkıda Bulunan Önemli Kemancı – Besteciler.....	14
1.4.1.2. İtalyan Keman Ekolünde Keman Çalma Tekniklerinin Özellikleri.....	20
1.4.2. Alman - Avusturya Keman Ekolü	22
1.4.2.1. Alman - Avusturya Keman Ekolünün Gelişimine Katkıda Bulunan Önemli Kemancı – Besteciler	24
1.4.2.2. Alman - Avusturya Keman Ekolünde Keman Çalma Tekniklerinin Özellikleri	35

1.4.3. Fransız –Belçika Keman Ekolü.....	37
1.4.3.1. Fransız- Belçika Keman Ekolünün Gelişimine Katkıda Bulunan Önemli Kemancı – Besteciler	39
1.4.3.2. Fransız-Belçika Keman Ekolünde Keman Çalma Tekniklerinin Özellikleri	46
1.4.4. Rus Keman Ekolü.....	47
1.4.4.1. Rus Keman Ekolünün Gelişimine Katkıda Bulunan Önemli Kemancı – Besteciler	49
1.4.4.2. Rus Keman Ekolünde Keman Çalma Tekniklerinin Özellikleri.....	53

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK MÜZİĞİ KEMAN TEKNİĞİ	56
2.1. Türk Müziğinde Kemanın Kullanımı	56
2.2. Osmanlı'da Keman Eğitimi	60
2.2.1. Osmanlı Döneminde Türk Müziği Keman Sanatının Gelişmesine Katkı Sağlayan Önemli Sanatçılar.....	62
2.3. Cumhuriyet Döneminde Türk Müziği Keman Eğitimi.....	66
2.3.1. Cumhuriyet Döneminde Türk Müziği Keman Sanatının Gelişmesine Katkı Sağlayan Önemli Sanatçılar.....	68
2.4. Türk Müziği Keman Eğitiminde Meşk Yöntemi	72
2.5. Türk Müziğinde Keman Çalma Tekniklerinin Genel Özellikleri.....	73

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KLASİK BATI MÜZİĞİ VE TÜRK MÜZİĞİ KEMAN İCRACILIĞINDA TEKNİK AÇIDAN FARKLILIKLAR	76
3.1. Keman Tutuşu ve Duruş Farklılıkları	77
3.2. Akort Farklılıkları	79

3.3. Sol El Tutuş, Pozisyon ve Parmak Basma Farklılıkları.....	81
3.4. Sol El Pozisyon (Konum) Geçiş Farklılıkları	83
3.5. Vibrato Farklılıkları.....	84
3.6. Sağ Kol-El ve Yay Hareketlerinde Farklılıklar	85
3.7. Ton ve Makam Kavramları Arasındaki Farklılıklar	88
3.8. Notasyon ve Transpoze Farklılıkları	91
SONUÇ	93
KAYNAKÇA.....	95
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1. Geminiani Tutuşu	21
Şekil 2.2. Türk Müziği nota sisteminde Nihavent makamının yazılışı	89
Şekil 2.3. Türk Müziğinde 4 ses farkından dolayı Nihavent makamının icrası	89
Şekil 2.4. Türk Müziği nota sisteminde Kürdi makamının yazılışı.....	89
Şekil 2.5. Türk Müziğinde 4 ses farkından dolayı Kürdi makamının icrası.....	89



GİRİŞ

Yaylı algılar ailesinin en bilineni olan Keman algısı ses renginin etkileyici güzelliği, duygusal anlatım zenginliği, tınısındaki sıcaklık, parlaklık ve yorum olanaklarının çeşitliliği nedeniyle yüzyıllardır dünyada en çok sevilen ve bir o kadar da icralarda tercih edilen bir enstrüman olmuştur. 15. Yüzyılın başlarında İtalya’da ilk yapım ve gelişim aşamasının başlamasıyla birlikte icracı ve bestecilerin yönelimleri sayesinde bu enstrümanın popülerliği artmıştır. Kemanın 16. yüzyılda başlayan yapısal gelişimi Andrea Amati, Antonio Stradivari ve Giuseppe Antonio Guarneri gibi ünlü yapımcılar sayesinde tamamlanmıştır. Ses renginin soprano insan sesine benzemesi, doğallığı ve ihtiyaşı sayesinde bestecilerin yavaş yavaş ilgisini çekmiş ve o dönemin eserlerinde tercih edilmeye başlanmıştır. Claudio Monteverdi’nin *La favola d’Orfeo* (Orfeo Efsanesi) eserinde ilk defa solist çalgı olarak ön plana çıkan bu enstrüman, keman çalma tekniğinin kurucusu olarak bilinen İtalyan besteci keman virtüözü Arcangelo Corelli ile 17. Yüzyılda dönemin en önde gelen çalgılarından birisi olmuştur. Corelli’nin yetiştirdiği öğrenciler ve dönemin önemli kemancı-bestecilerin yazdığı eserlerin içerisinde yer alan ve bu dönemin özelliklerini içinde barındıran sanat anlayışı sonucu, sanatçı-besteciler dönemin en ünlü eserlerini bu çalgıya özgü yazmışlar ve bu da kemanın daha da önemli bir çalgı olmasına sebep olmuştur.

17. Yüzyıl ile birlikte keman için solo ve eşlikli eserlerin bestelenmesiyle ön plana çıkan keman çalgısı, başta İtalya olmak üzere Avrupa’nın her tarafında sıklıkla verilen konserlerde görülmeye başlanmıştır. İtalya, Fransa, Belçika, Almanya, Avusturya Rusya vb. gibi  lkelerin kendi bestecileri tarafından bestelenmiş keman eserleri, her ülkenin kendine özgü karakteristik, coğrafi ve kültürel anlayışları içerisinde yazılmış ve başta bu  lkelerin sanatçıları tarafından yorumlanmış ve bu da Avrupa’da birçok keman ekolünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Keman alma tekniklerinin gelişimi ve ülkeler bazında farklı ekollerin oluşması bu süreç ile başlamıştır. Farklı dönemlerde her ülke ekolünün yetiştirdiği çok önemli keman virtüözleri olmuştur. Bu virt  zler keman çalma teknikleri açısından yeni düşünceler ortaya koymuş ve bu hissiyatlarını eserler ile y celtmışlerdir. 19. Yüzyıl sonlarına kadar Avrupa’da keman müziği ve çalma teknikleri ile ilgili çok büyük ilerlemeler görülmüştür. Niccolo Paganini, Henri Vieuxtemps, Henryk Wieniawski, Pablo de Sarasate, Fritz Kreisler, Eugene Ysa e gibi keman virtüözleri yazdıkları eserler ile, Arcangelo Corelli, Giovanni Battista Viotti, Louis Spohr, Henry Schradieck, Carl Flesch, Leopold Auer, İvan Galamian gibi önemli pedagog ve

öğretmenlerin bu literatüre katkıları sayesinde keman çalma teknikleri yüzyıllardır nesiller boyunca aktarım ve gelişim süreci içerisinde olmuştur.

18. Yüzyılda Ama Corci'nin müzikal yeteneğindeki ünü ile Osmanlı saray müzik kültürüne giren keman, bu dönemde Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul'da Ermeni, Roman, Yahudi ve çeşitli halk müzisyenleri tarafından icra edilmekteydi. Doğunun kendine has müzik duygusu ve buna bağlı teknik anlayışı ile gelişme sürecine girmiş, Hızır Ağa ve birçok önemli müzik adamı tarafından benimsenerek icra bakımından müzikal ve teknik yönden geliştirilmeye çalışılmıştır.

Osmanlının 19. Yüzyıl batılılaşma hareketleri doğrultusunda akademik bir eğitim sürecine girmesi, 1826 yılında Musika-i Hümayun adında kurulan kurumun batı tarzında müzik eğitimi vermeye başlaması ile birlikte Türk keman okulu ve müziğinin temelleri de atılmıştır. Başta Giuseppe Donizetti ve birçok yabancı müzisyen Musika-i Hümayunun kurulması amacı ile Osmanlı Sultanı II. Mahmut tarafından saraya davet edilmiş ve bu kurumdaki müzik eğitiminin kalitesinin artırılması sağlanmıştır. Donizetti'den sonra da Osmanlı Sultanları tarafından saraya davet edilen yabancı müzisyenler Osmanlı-Türk müzisyenleri yetiştirmeye başlamış ileriki dönemde de bu müzisyenler Türk Müziği keman okulunun da temelini oluşturmaya başlamışlardır.

Akademik eğitim ve saray ortamının dışında da gelişimini sürdüren Türk keman müziği kendisine has çalma teknikleri ile yüzyıllardır gelişimini sürdürmekte ve aktarmaktadır. Bu çalma stiline kendini gösterdiği asıl dönem Cumhuriyet sonrası dönemdir. Bu dönemde Haydar Tatlıyay, Nubar Tekyay, Mehmet Reşat Aysu gibi birçok önemli Türk Müziği kemancı-bestecileri ön plana çıkmış ve bu yönde müziğin gelişimi adına çok önemli eserler bestelemişlerdir. Bu müzisyenler sayesinde Cumhuriyetin ilanından sonra yaklaşık 100 yıllık süre içerisinde Türk Müziği keman icracılığı teknik bakımdan büyük atılımlar ile gelişmiştir. Bu müzisyenlerin yetiştirdiği ve onları örnek alan bazı öğrenciler, Batı Müziği keman çalma tekniklerini öğrenmiş ve bu teknikler ile Türk Müziği keman çalma stiline daha fazla katkı sağlamışlardır.

Klasik Batı Müziği ve Türk Müziği keman icracılığı yüzyıllardır kendi kültürel yapıları içerisinde devamlı gelişen müzikal ve teknik ilerlemeler içerisinde olmuştur. Bu ilerlemeler sonucunda Türk Müziği, batı keman ekollerinden etkilense de kendine özgü karakteristik özelliklerini de korumayı başarmıştır. Her iki stilin arasında pek çok farklılıklar mevcut olsa da aralarındaki etkileşim günümüzde de devam etmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KLASİK BATI MÜZİĞİNDE KEMAN TEKNİKLERİ

1.1. Kemanın Tarihsel Süreç İçerisindeki Yapısal Gelişimi

Keman yaylı çalgılar ailesinin yapısal olarak en küçük, teknik ve ifade açısından virtüözüteye en yatkın üyesidir. Ses rengi ve tınısının güzelliği, geniş anlatım imkânları sayesinde tarihin en önemli solo ve orkestra çalgılarından biri olmuştur. Kemanın sahip olduğu tını, ses genişliği ve renk, onu insan duygularını müzik yoluyla ifade etmeye en uygun enstrümanların başında olmasını sağlamıştır. Bu yüzden birçok besteci için keman favori çalgıdır.

Keman 15. Yüzyıldan bu yana tonu, tınısı ve yapısal biçimi ile kendini kabul ettirmiş bir çalgıdır. Bu çalgı Barok dönemden beri günümüze kadar en önemli çalgılardan biri olmuştur. Etkinliği ve kullanımı her türlü müzikte yaygın olarak devam etmektedir (Akdeniz H. B., 2019, s. 35). Keman, virtüözüteye uygun bir yapıya sahip olması nedeniyle, oldukça geniş bir repertuar yelpazesine sahiptir ve bu da onu dünyada müzik kültürleri arasında en çok ilgi çeken enstrümanlardan biri haline getirmiştir. Dünya müzik kültüründe keman, tınısının insan sesine (soprano) benzemesinden dolayı, başta Klasik Batı Müziği olmak üzere dünyada birçok müzik türünde kullanılmasıyla popüler bir enstrüman olma özelliği gösterir. Müzik kültürleri arasında duyguların ve düşüncelerin belki de en iyi şekilde ifade edilebildiği enstrümanlardan biri olan keman, Türk Müziği'nin de vazgeçilmez enstrümanlarından biridir.

Kemanın tarihçesine bakıldığında birçok kaynakta, 14. ve 15. Yüzyıllarda İtalya'da ilk halini almaya başladığı belirtilse de yapısal gelişimi hakkında tarihi sürece göre birkaç telli ve yaylı çalgının karışımı sonucunda oluşmuştur. Atasının gitar benzeri Fidel çalgısı olduğu düşünülse de kemanın yapısal gelişimi, Batı Avrupa'da bilinen 'Rebec' ve 'Lira da Braccio' çalgısıyla ilerlemiştir (Sture, 1959, s. 211, aktaran Kerimov, 2015). Kemanın yapısal gelişiminin daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle yaylı çalgıların tarihine bakmak gerekir. Yaylı çalgılar ile ilgili yapılan araştırmalarda, yaylı çalgıların varlığını gösteren en eski kaynakların İslam ve Bizans kaynakları ile tablolarında olduğunu, bunların da 10. ve 11. Yüzyıllarda olduğu belirtmektedir (Nelson, 2003, s. 1).

Yaylı çalgılar temelde iki ayrı çalgının birleşmesi sonucunda oluşmuştur. Bu çalgılar, 'Lute' ya da 'Mandolin' yapısındaki ilk biçim ile Galler'den geldiği düşünülen 'Crowth' (düz, uzun ses kutusu olan telli bir çalgı) adlı Fidel benzeri olan bir çalgıdır. Bu

iki tip çalgının zamanla yapılarının değişimi ve birleşimi, modern keman ailesinin doğmasını sağlamıştır. Bunun yanında kemanın biçimsel olarak gelişimine baktığımızda doğu coğrafyasının da büyük bir etkisi olmuştur. Orijinal Lute ve Arap Rebec çalgılarını incelediğinde, modern kemanın yuvarlak ve düz biçiminin buradan geldiği görülmektedir (Akdeniz H. B., 2019, s. 36).

Yaylı çalgıların kullanımına yaygın olarak başlanıldığı dönemden itibaren, kültürlerle, coğrafyalara göre, boyutları ve özellikleri farklı birçok çalgı aleti olmuştur. Günümüz modern kemanına giden biçimsel değişimde de karışımıza birçok yaylı çalgı çıkmaktadır. Bunlar; Viol, Rebec, Lyra, Kemengeh, Cruth, Fidel ve Lira da Braccio gibi çalgılardır. Genel olarak Arap ve Bizans kültüründe yaylı çalgıların kullanıldığı biliniyordu. Bu çalgıların kullanımının doğudan batıya doğru bir geçiş dönemi olduğu düşünülürse, Bizans coğrafyasından Balkanlar ve Doğu Avrupa'ya, Arap coğrafyasından ise Emevîler, Abbasiler ile İspanya ve İtalya kıyılarından Avrupa'nın iç kesimlerine kadar ulaştığı söylenebilir.

Kültürel etkileşim ve tarihi akış içerisinde kemanın evrimsel sürecine bakıldığında karşımıza 14. ve 15. Yüzyıllar arasında başta İtalya olmak üzere Avrupa'da görülmeye başlanan Lira da Braccio çalgısı çıkmaktadır. Günümüz keman görüntüsüne en yakın biçimde olan ve omuzla tutularak çalınan bu çalgı, kemanın yapısal gelişimi için büyük bir öncü olmuştur. Perdesiz tuşesi ve beşli akort düzeni, modern keman ile aynı olmasının yanında ilave olarak, tellere paralel olacak şekilde gergin ve kalın tonda tınlayan iki tane dem teli mevcuttur (Yurdusever, 2019, s. 11). Lira da Braccio, 16. Yüzyılda müziğin gelişimi ve kemanın yükselişe geçmesi ile güçsüzleşerek popülerliğini yitirmiştir.

Kemanın yapısal gelişim sürecinde, keman ile etkileşim içinde olan bir diğer çalgı ise Viol'dür. Viol 13.-15. Yüzyıllar arasında Lira da Braccio, Rebec, Fidel, Lute gibi çalgıların gelişimi üzerine türemiş bir enstrümandır. Viol, görüntü olarak kemana benzese de dikkatle incelendiği zaman aralarında yapısal olarak birçok fark ortaya çıkmaktadır. Perdeli bir çalgı olmasının yanında, telleri, akort edilişi ve çalma tekniklerinin de farklı olması, Viol çalgısını kemandan ayıran önemli etkenlerdir. Tüm bu değişkenlerden dolayı Viol ailesi, kemanın yapısal gelişiminde etkileşim içinde olmak dışında önemli bir etkiye sahip değildir (Boyden, 1990, s. 14).

Viol çalgısının, zaman içindeki yapısal gelişimi ile Viola da Gamba, Viola da Braccio, Viola da Piccolo gibi yeni çalgılar oluşmuştur. Yumuşak ve güzel bir sese sahip olan bu çalgıların içinde kemana en benzer yapıda olanı Viola da Piccolo'dur. Bu

algılarda da alımlı zorlaştıracak çok tel olması nedeniyle, icracılar tarafından pek tercih edilmemiştir. Sonraki dönemlerde de kemanın ön plana çıkmasıyla gözden düşmüştür.15. ve 16. Yüzyıllara kadar yaylı çalgılarda, enstrüman olarak arzu edilen müzikal ve teknik yeterlilik bir türlü oluşturulamamış, istenilen verim de alınamıyordu. Bu nedenle yapımcılar ve müzisyenler yeni arayışlar içine girmişler, keman çalgısının temellerini oluşturmaya başlamışlardır.

Çağdaş keman tarihinin başladığı dönem olarak kabul edilen 16. Yüzyılda, İtalya’da Viol ve Lut algısı yapan ustaların keman yapımına doğru yöneldiği izlenmiştir. Kemanın gelişimi ve mükemmel yapıya ulaşma sürecinde, her usta kendince bir şeyler eklemiş ve en iyi şekli verebilmek için uğraşıp iyi malzemeler ile donatmışlardır (Yurdusever, 2019, s. 15). 16. Yüzyılın ortalarında kemana 4. telin eklenmesiyle, günümüz görüntüsüne en yakın şekli aldığını ve çalgının modern haline yakın bir forma geldiği görülmektedir (Sadie, 1980, s. 832). Kemanın yapısal olarak gelişimini gösteren önemli kaynaklardan birisi de dönemin kitapları ve tablolarıdır. Ünlü ressamlar tarafından tablolara yerleştirilen keman figürleri, kemanın yapımı ve gelişimi hakkında fikir vermektedir.

Rönesans, kemanın doğuş dönemi olarak düşünülse de bu dönem daha çok kemanın yapısal gelişimiyle geçen bir dönem olmuş, birçok başarılı çalgı yapımcısı yetişmiş ve öğrenciler yetiştirmiştir. Bunlardan Kaspar Tieffenbrucker (1514-1570) müzik tarihçilerine göre kemana son şeklini veren kişidir. Dönemin bir diğer önemli yapımcıları ise Gasparo da Salo (1542-1609) ve öğrencisi Paola Maggini (1580-1632) dir (Ergün, 2006, s. 30).

Araştırmalar ve elde edilen belgeler, kemanın ilk olarak Kuzey İtalya’da Milan yakınlarında Cremona ya da Brescia şehirlerinde yapılmış olabileceğini göstermektedir. İlk keman yapımcısının tam olarak kim olduğu bilinmese de enstrümana ait izler sürüldüğünde bu iki şehir ve burada yaşamış olan yapımcılar ön plana çıkmaktadır. Günümüze dek ulaşabilen en eski keman 1564 yılı yapımı olan Andrea Amati (1505-1577) imzası taşımaktadır, ancak bu kemanın tarihte yapılmış ilk keman olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Şunu unutmamak gerekir ki keman yapımcılığının gelişiminde ve modern keman formuna yaklaşmasındaki en büyük pay şüphesiz Kuzey İtalyalı yapımcılardır (Erdal, 2010, s. 8).

Amati, kemanın yapısal gelişimi üzerine yaptığı çalışmalarla öne çıkmıştır. Yetiştirdiği ıraklar ve öğretmenliği sayesinde keman ailesinin oluşumuna büyük katkı

sağlamıştır. Kemanın daha iyi bir forma ve ses rengine ulaşmasına katkı sağlayan diğer önemli yapımcılar ise Antonio Stradivari (1644-1737) ve Giuseppe Antonio Guarneri (1698-1744) dir. 17. ve 18. Yüzyıllarda yaşamış bu büyük ustalar, yaptıkları kemanlar ile çalgının yapısal gelişiminde önemli bir rol üstlenmişlerdir.

Barok Dönem ile birlikte gelişimini sürdüren keman, yapısal olarak modern biçimine ulaşmış sayılmazdı. Bu dönemdeki keman, yapısal olarak günümüz biçiminden çok farklı özelliklere sahiptir. Barok dönemde kullanılan kemanların sapları daha kısaydı. Saplar, kemana paralele yakın bir açı ile yerleştirildiğinden, tellere olan baskı, daha az oluyordu ve bu da daha hafif, yoğunluğu az bir ton elde edilmesini sağlıyordu (Donington, 1963, s. 465-466). Günümüz keman ölçülerine göre, kısa ve dik açılı olan sap biçimi 18. Yüzyılın sonlarına kadar kullanılmıştır (Boyden, 1990, s. 110).

Yine bu dönemde kullanılan köprülerin yeri ve boyutları da farklıydı. Günümüz standartlarına göre çok daha küçük ve düzensiz bir biçime sahiptiler. Barok Dönem köprüleri kendi aralarında yükseklikleri ve şekilsel özellikleri bakımından farklılık gösterebiliyordu. Bu konuda kesin kanıt olmamakla birlikte, Barok Dönemde kullanılan köprülerin günümüzdekilere göre daha kısa, düz, sıkı ve kalın olduğu düşünülmektedir (Boyden, 1990, s. 110). Dikkat çeken ve günümüz kemani ile farklı olan bir başka özellik ise köprünün 'f' deliklerinin tam yanına değil daha aşağıya kuyruk kısmına yakın bir biçimde konumlandırılmış olmasıdır (Yurdusever, 2019, s. 24).

Klasik Dönem ile birlikte kemani çenenin altına bağlama tekniği, 1820 yılında kemancı-besteci Louis Spohr'un çeneliği icat etmesiyle son bulmuştur. Eklenen bu aparat sayesinde, kemanın sabit durması kolaylaşmış, sol ve sağ elin hareket kabiliyetleri yükselmiştir (Stowell R. , 2001, s. 37). Çeneliğin ilave edilmesiyle keman çene ve omuz arasında tutulmuş, böylece tuşede kayma sağlanmış ve sol el destek görevinden kurtulmuştur (Akdeniz H. B., 2019, s. 40). Keman yastığının kullanımına da 19. yüzyıldan itibaren başlanmıştır. Pierre Baillot (1835) düzgün ve rahat olabilmesi açısından kemana destek amacı ile keman yastığından söz eden ilk kişilerden birisidir (Kollo, 2016, s. 9). 1785-1790 yılları arasında yay, Fransız yapımcı François Tourte tarafından geliştirilerek günümüzdeki şeklini almıştır. Yayın biçiminin bugünkü aşamaya gelmesi, kemanda birçok yay tekniklerinin de ortaya çıkmasına da neden olmuştur (Çuhadar, 2009, s. 121).

1.2. Keman Çalma Tekniklerinin Tarihi Süreci İçerisindeki Gelişimi

Keman tekniklerinin gelişimine bakıldığında, gelişim sürecinin keman ve yayın gelişimine paralel bir şekilde olduğu görülmektedir. Müzik dönemlerine göre kemandaki yapısal gelişimler, yeni keman çalma tekniklerinin oluşmasına ve çeşitlenmesine etki etmiştir. Bunun yanında keman çalgısında ustalaşan müzisyenlerin ve bestecilerin, keman için yazdığı eserler ve metotlar, yüzyıllar boyunca tekniklerin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Her bir dönemin kendine has çalma teknikleri olmuştur. Bu tekniklerin daha iyi kavranabilmesi için dönemsel çalma tarzlarına ve çalgının yapısal gelişimlerine bakılmalıdır.

Tarihsel araştırmalar ve elde edilmiş belgeler 1600 yılına dek kemanın yapısı, keman müziği ve keman tekniği ile ilgili kaynakların oldukça kısıtlı olduğunu göstermektedir. Bunun en büyük nedeni, çalgı müziğinin o dönemdeki durumudur (Erdal, 2010, s. 2). 15. ve 16. Yüzyıllarda keman icrası, çoğunlukla dans müziklerinde eşlik etmek ve vokal partisini duble etmek gibi geri planda olan çalışmalarda kullanılmaktaydı.

Müzik yazısı 16. yüzyılın son 20 yılına aittir. Bu dönemlere ait bilinen ve günümüze kadar ulaşabilen müzik yazısı oldukça azdır. Bu nedenle bu yüzyılın öncesi müziğine ait teoriler, hiçbir zaman somut nitelik taşımamaktadır. Bunun sebebi bir takım sosyal olaylardan etkilenen müziğin ve çalgıların yeterince gelişmiş olmaması, nota sisteminin karmaşıklığı, kemanın yapısal zorluklarından kaynaklanan icracıların ve yüzyıl içinde keman için yazılmış müzik eserlerinin sayısının da azlığı olabilir. Ünlü Fransız teorisyen Philibert Jambe de Fer çeşitli kaynaklarda 16. Yüzyıl keman müziği için şöyle demiştir; Kemanın 16. Yüzyıl müziğindeki yeri pek saygın değildir. Viol yorumcuları, üst düzey aristokrat sanatçılığını temsil ederken, kemancılar halk kesimine ait eğlencelerde ve şenliklerde müzik yaparak hayatlarını kazanan profesyoneller olarak görülüyordu. Bu yüzden, bilinen ilk yazılı keman müziği olan *Ballet Comique de la Reine* (keman için iki dans) bir soylu düğününde çalınmak üzere yazıldığı (sipariş edildiği) için kayıtlara geçebilmiş ve günümüze kadar ulaşmayı başarmış ender eserlerden birisidir (Boyden, 1990, s. 49).

Keman repertuvarının 16. Yüzyılda çok az oluşunun nedenlerinden birisi de yaylı çalgılar ailesine mensup çalgıları yorumlayan müzisyenlerin, müzik eserlerini ezbere çalıyor olmasıdır. Bu durum, keman müziğinin dönem içinde yazıya aktarılamamasının önemli sebeplerindendir. Hatta 17. Yüzyılın ünlü kemancısı Bocan'ın bile nota okumayı bilmediği düşünülmektedir (Boyden, 1965, s. 53).

16. Yüzyılın sonlarına doğru Monteverdi gibi besteciler bu alandaki çalışmalarını arttırmış, keman çalgısının gerçek potansiyelini görmüşlerdir. Bu dönemle birlikte keman ve keman müziği büyük ölçüde gelişme göstermeye başlamış olmasına rağmen keman, 17. Yüzyıla kadar yapısal, teknik ve müzikal açıdan tam benliğini bulmamıştı. Bu yüzyılın başından itibaren, İtalyan çalgı yapımcılarının keman yapısını daha iyi biçimlere ulaştırma çabaları, aynı zamanda kemancı-bestecilerin, kemanın sonat, konçerto grosso, vb. formlardaki etkisini keşfetmeye başlaması ile keman, teknik ve müzikal olarak gerçek potansiyeline ulaşmaya başlamıştır. Kemanın ilk kez ön plana çıkması, eğitimcilerin artması ve icradaki teknik gelişmelerin hız kazanması da bu yüzyıldan itibaren oluşmaya başlamıştır.

Barok dönemde viol ailesi çalgıları teknik ve yapısal anlamda gelişerek yerini keman, viyola ve çello gibi modern çalgılara bırakmıştır. Bu çalgılar arasında yer alan keman da hızlı bir gelişim göstererek dönemin en önemli solo çalgısı olmuştur. Bu çalgının kullanımının yaygınlaşması, yazılan solo eserlerin çoğalması ve eğitimcilerin sayısının da bu gelişmelere paralel olarak artması, çalgıdaki virtüözite kavramını da belirgin ölçüde ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemde keman müziğinde kullanılan modal sistemden tonal sisteme geçiş de gerçekleşmiştir. Konçerto, sonat, süit, füg gibi formların yanında opera da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Gelişen yeni formlar ile eserlerdeki müzikal yenilik ve anlatım sanatındaki yaklaşımlar, keman ile çok daha güçlü ve etkili biçimde gerçekleşme olanağına kavuşmuştur. Böylelikle bu çalgı, tam bir kişilik ve kimlik kazanmıştır. Dönemin geleneksel müziklerinin birçoğu yeni yöntemler ve teknikler ile kemana da uyarlanarak, zengin bir çeşitliliğe ulaşmıştır. Çalış esnasında seste mümkün olduğu kadar doğallık, hareketlerde çeviklik, müzikal cümlelerdeki akıcılık, az yay kullanımı, normal hızda vibrato, temiz duyum, az vurgu, yay tekniklerinin inceliği dönemin keman çalma tekniklerini oluşturmuştur (Yağışan & Aydın, 2013, s. 215).

Solist kimliği ile sahneye çıkan ilk kemancı olduğu düşünülen Avusturyalı müzisyen Johann Smeltzer (1623-1680), 1644 yılında bestelediği *Sonate Umarium Fidium* adlı keman için 6 sonatında, Avusturya ve Alman halk danslarından ilham alarak, kombine yay hareketlerini ilk kez bir arada kullanmıştır (Ulucan, 2005, s. 4). Virtüöz konçerto ilk olarak Pietro Locatelli tarafından geliştirilmiş olsa da keman tekniğinde ve keman konçertolarındaki en büyük etkiyi yaratmış olan ilk besteciler Arcangelo Corelli ve Antonio Vivaldi'dir (Erdal, 2010, s. 40). Bu dönemde kemancılar teknik olarak üçüncü

pozisyonunun daha ilerisinde çalma gereksinimi duymazlardı ve gereksiz parmak hareketlerinden kaçınırlardı. Ayrıca keman göğüs hizasında tutulup çalınırdı (Kollo, 2016, s. 12).

Genel olarak bu dönem, müzikal ifade olanaklarının yenilendiği ve tekniklerin çeşitlendiği bir dönem olmuştur. Kemanın yapısı da bu yeni oluşumların ihtiyaçları doğrultusunda şekillenmiştir. Barok dönemle birlikte gelişmekte olan keman, eskiye oranla çok daha büyük bir sosyal rol üstlenmiş, kilise, opera, oda müziği mekânları olmak üzere geniş bir yaşam alanı edinmeye başlamıştır. Müzik dilinin de gelişmesiyle beraber, keman müziği de kendine özgü bir dil ve ifade biçimi edinmeye başlamıştır. Bu yeni dil; yüksek perde kullanımı, melodik çizgi ve yalnızca çalgıya özgü figürleri kapsar. Çift ses, tril gibi süsleme denemeleri ayrıca pizzicato, vibrato gibi özel efektler bu yeni ifade ve müzikal dili etkili kılan unsurlar olmuştur (Boyden, 1990, s. 187-188).

Barok Dönemde keman müziğinin, uzun cümleli, gösterişli, abartılı ve kontrpuana dayalı üslubu, yerini Klasik Dönem ile birlikte daha net, ışıltılı ve sade bir sanata bırakmıştır. Bu dönemde yapısal olarak en önemli değişim kemana çeneliğin eklenmesidir. Çeneliğin L. Spohr tarafından eklenmesiyle sol elin daha rahat ve özgür hale gelmesini sağlanmış sol el tekniklerinde de önemli bir ilerleme kaydedilmiştir.

1761 yılında basılan *Principes du Violon* adlı kitabında dönemin Fransız kemancısı L'Abbe le Fils, kemanın çenenin altında ve kuyruğun sol tarafında tutulması gerektiğini ilk kez savunmuştur (Kollo, 2016, s. 13). Keman tutuşu ile ilgili metotlar yazan bir diğer önemli kişi ise dönemin ünlü kemancısı Leopold Mozart'tır. Dönemin ünlü kemancıları, yazdıkları kitaplarda ve metotlarda sol el tutuşu ve tekniklerini kendi fikirleri ile yorumlamışlardır. İleri düzeyde basılan ilk metotların birincisi 1751 yılında Londra'da yayımlanan Francesco Geminiani'nin yazmış olduğu *The Art of Playing on the Violin* dir. Bu metotların, bir pedagog gözetiminde kullanılması amaçlanmış hem öğrenciye hem de eğitmene teknik ve müzikal anlamda yardımcı olması hedeflenmiştir. Bundan beş yıl sonra yazılan ve 18. Yüzyılda en çok etki yaratan metot ise L. Mozart'ın *Versuch einer gründlichen Violinschule* metodu olmuştur. Mozart bu kitabında sol el teknikleri ile ilgili önemli betimlemelerde bulunmuştur (Erdal, 2010, s. 57).

Bu metotlar sonraki dönemlerde yazılacak olan ileri düzey teknik seviyelere ulaşan metotlara ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca dönemin ünlü kemancıları G. B. Viotti, L. Spohr ve daha birçok önemli kemancı, keman ve yayın yapısal gelişimlerine katkıda bulunmuşlar, yazdıkları eserler ve öğretileri sayesinde de tekniklerin gelişmesinde büyük

bir rol oynamışlardır. Romantik Dönem keman müziği ve tekniklerindeki ilerlemeye de öncülük etmişlerdir.

19. Yüzyıl ile birlikte keman repertuarı, teknik ve müzikal açıdan büyük bir ilerleme göstermiştir. Keman eserlerindeki nüans hareketleri yaygın olarak kullanılmaya başlanmış ve bu kullanım, müzikal anlatıma hoş bir esneklik ve yumuşaklık kazandırmıştır. Konçerto, sonat ve oda müziği gibi formlar ön plana çıkmaya başlamıştır. Barok dönemde dış bükey görünümlü olan keman yayı 18. ve 19. Yüzyıllarda günümüzdeki iç bükey şeklini almıştır. Bu değişim temel yay tekniklerini de etkilemiş, geliştirmiş ve spiccato ve sautillé gibi yeni tekniklerin oluşmasına da zemin hazırlamıştır (Yağışan & Aydın, 2013, s. 216).

Romantik dönem keman müziğinde, teknik ve müzikal ifade anlamında birçok değişim ve gelişim olmuştur. Bu dönem keman müziğinde eski kalıplar kırılmış, görkemli, romantik ve özgür düşünce biçimleriyle kendisinden önceki dönemlere göre daha yüksek bir virtüözüte seviyesine ulaşılmıştır. Müzikal ifadedeki anlatım, nüans hareketlerinde yapılan ani değişimler, uzun ve duygusal ezgiler ve sık sık yapılan modülasyonlarla birlikte müzik, daha yoğun bir hal almıştır. Romantik şiirselliğinin kemana aktarılmasıyla ses renginin güzelliği ve tınısı önemsenmiştir. Çalma teknikleri özellikle N. Paganini'nin etkisi ile daha ileri seviyeye ulaşmış, o ana kadar keman tekniğinde olan basmakalıp sınırlar bu büyük virtüözün tekniği sayesinde aşılabilir konuma gelmişti. Teknik bağlamda zor pozisyon değişimleri, ricochet, sol el pizzicatosu, yapay ve çift el flajole, çift parmak trill ve benzeri daha birçok yeni teknik unsurlar, kemana bu dönemde kazandırılmış ve böylece de bu çalgının popülerliği artmıştır. Ayrıca Klasik Dönemden gelen formlar romantik anlayış çerçevesinde gelişmiş, değiştirilmiş ve yenilenmiştir. Sonat, konçerto ve oda müziği türlerinin yanında başta romans olmak üzere pek çok form da öne çıkmıştır (Uçan, 2005, s. 146).

Konçerto formu, 19. Yüzyılda da keman tekniğini ve yorumculuğunu geliştiren en önemli formlardan biri olmaya devam etmiştir. Beethoven'in başyapıt niteliğindeki keman konçertosundan sonra konçerto formu, farklı boyutlarda gelişimini sürdürmüştür. Bunun yanında Kapris, Fantasia, Polonez ve Mazurka gibi formlarda keman tekniğinin gelişmesini hızlandıran önemli etkenlerden birisi olmuştur. Felix Mendelssohn, Max Bruch, Camille Saint-Saëns gibi besteciler müzikal anlatıma önem verirken, Paganini, Wieniawski ve Vieuxtemps gibi kemancılar ise virtüözüteyi vurgulamışlardır. (Erdal, 2010, s. 109).

Keman sağ el tekniğinde alt yay-üst yay terimleri bu zamanda ortaya çıkmış ve böylece yay teknikleri çeşitlenmiştir. Akorlar alınırken devrin meşhur kemancıları sesleri istedikleri sırayla tutarak daha özgür bir alış tekniği benimsemiş ve kendi stillerini oluşturmuşlardır. Bazıları en pes sesleri vuruştan önce almışlardır. Eserler seslendirilirken pozisyon geçişleri esnasında aynı parmağın kullanılması ve kaydırılması daha çok tercih edilmiştir. Örneğin: Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn ve Pyotr İlyich Tchaikovsky gibi büyük bestecilerin konçertolarında da parmak numarası yazılırken ifadeye anlam kazandırmak için aynı parmakla geçiş oldukça sık bir biçimde kullanılmıştır (Ketenci, 2005, s. 107).

Genel olarak Romantik dönem ile birlikte keman tekniği ve müziği en üst seviyelere ulaşmıştır. Kemancı-bestecilerin, yazdığı eserler ve yetiştirdikleri öğrenciler sayesinde bıraktıkları öğretiler, sonraki nesillere aktarılmış ve yetenekli kemancılar ile aktarılan bu teknik bilgiler daha da geliştirilerek, üst düzeylere ulaşmıştır.

Çağdaş dönem ile birlikte keman müziği ve tekniği de farklı boyutlara ulaşmıştır. Gelişen teknoloji ile birlikte müzikte, uyumsuz seslerin bir arada kullanılması ve atonal müziğin öne çıktığı, yeni ve özgür biçimlerin yaratıldığı bir atmosfer oluşmuştur. Bu sebepten dolayı bu dönemde yazılan eserler, teknik açıdan zor ve virtüözite gerektiren eserlerdir. Fakat bunun yanında müzik anlatımı olarak, keman tınısına daha çok önem verilmiş, yeni ses arayışlarına ve yaklaşımlarına da girilmiştir. Uzun ve duygusal müzik cümlelerinden uzaklaşmış, teması olmayan veya belli belirsiz olan müzik cümleleri kurulmaya başlanmıştır. Bunun yanında ritmik unsurlar ön plana çıkmış ve daha serbest bir hal almıştır. Dönemin ünlü bestecileri, keman eserlerini deneycilik, çoğulculuk gibi özellikler ile besleyip, sentezlemeye çalışmışlardır (Uçan, 2005, s. 147).

20. Yüzyıl keman müziğinde, zorlayıcı pasajlar, çift sesler ve uyumsuz aralıklar içeren virtüözite seviyesinde eserler bestelenmiş, çeşitli çalışma teknikleri araştırılmıştır. Dönemin önemli eğitimci yorumcularından olan ünlü keman pedagogları Carl Flesh, Leopold Auer, İvan Galamian ve Albert Markov kendi metotlarını yazmışlar ve yayınlamışlardır. Dünya apında Frietz Kreisler, Jascha Heifetz, Leonid Kogan, David Oistrakh, Itzhak Perlman, gibi virtüözler ön plana çıkarken ölkemizden de Ayla Erduran, Suna Kan, Cihat Aşkın gibi ünlü virtüöz ve keman pedagogları yetişmiştir (Yağışan & Aydın, 2013, s. 220).

1.3. Batı Müziği Keman Eğitiminde Ekoller

Tüm sanat dallarında olduğu gibi, müzikte de klasik batı müziğinin başta İtalya, Avusturya- Almanya, Fransa- Belçika ve Rusya gibi önemli ülkelerinde belirli okullar ve bu okullarda geleneksel eğitim sürecinin zamanla oluşturduğu pek çok ekol mevcuttur. Bu okullar öncelikle var oldukları topraklarda filizlenmiş, klasik müzikte geleneksel olan usta-çırak ilişkisi sonucunda kendi varlığını geliştirilerek görgü ve bilgi aktarımı yoluyla kuşaktan kuşağa devam ettirilmiştir. Önceleri sadece usta-çırak ilişkisi ile bilgi aktarma geleneği, sonradan bir sistem ve anlayış çerçevesinde devam ettirilmiştir; bu sayede bir düzen dâhilinde gerçekleşen “Ulusal Okul” oluşumunu meydana getirmiştir. Bu okulların çeşitli özelliklerini ve anlayışlarını benimseyen temsilcileri de daha sonra da kendi ekollerini oluşturarak ülkelerindeki Ulusal Okullarının gelişmesine ve ilerlemesine katkıda bulunmuşlardır (Ulucan Weinstein, 2011, s. 1).

Erken Barok, Barok ve Klasik ve Romantik dönemde müzikal ve sanatsal atılımlarla birlikte müzik formlarının ve keman çalma sanatının birbirilerine paralel olarak geliştiği görülmektedir. Kemanın kullanım kapasitesinin gelişmesi ve genişlemesi ile birlikte bu dönem kemancı ve bestecileri; günümüze ulaşan müzik eserlerinin formları ve modal sistemden tonal sisteme geçiş, keman çalma stillerinin ve uygulama biçimlerinin gelişimi, müzikteki renk ve ton farklılığının sunumu ve yarattığı etkileri ile keman okullarının oluşumuna önemli bir katkı vermişlerdir. Daha sonra ulusal okulların oluşumu dikkat çekmekte, 20.Yüzyıldan sonra tüm okulların bir karışımı olarak gelişen ve oluşturulan modern keman çalma tekniklerinin, değerli sanatçılar tarafından uygulandığı görülmektedir (Ulucan Weinstein, 2011, s. 6).

Günümüzde uluslararası etkileşim ve kültürlerarası iletişimin artması ile birlikte bilim, kültür, sanat, teknoloji ve bunlara bağlı eğitimlerin verilmesinde çeşitli sentezlerin bileşimi sonucu ülkelerin birbirlerinden etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu durumdan ve sonuçtan doğal olarak etkilenen keman eğitimi ekolleri özeline bakılacak olursa, yaylı çalgılar ve keman eğitiminde müzisyenlerin artık tek bir ekole bağlı kalmaksızın enstrümanlarını farklı ekollerin temsilcileriyle çalışarak bu ekollerin farklı ve ortak özelliklerini kendi beğenisiyle birleştirerek kullanabilmesi, onların gelişebilmesi ve ufuklarının açılması yönünden avantaj sağlamaktadır. (Göküstün, 2012, s. 69).

1.4. Klasik Batı Müziğinde Öne Çıkan Keman Ekolleri

1.4.1. İtalyan Keman Ekolü

İtalyan Ekolü, günümüz keman çalma tekniklerinin ve stillerinin temel düzeyde başlangıç noktası sayılır. Bunun yanında tarihsel süreç içerisinde birçok ünlü kemancı ve besteciye sahip olan İtalyan keman ekolu, kemanın da yapısal ve fiziksel olarak gelişimine başlandığı ilk ve en önemli ekoldür. İtalya'nın Avrupa müzik kültürüne etkileri 16. yüzyılın ortalarından başlayarak yaklaşık olarak iki yüzyıl boyunca sürmüştür. Napoli, Floransa, Roma ve Venedik gibi şehirler 17. yüzyılın başlarında Avrupa'nın diğer ülkelerini etkileyen önemli müzik merkezleri olmuştur. Keman icracılığına, gelişimine ve enstrümanın yükselişe geçmesine İtalyan yapımcı ve bestecilerin çok büyük katkıları olmuştur. Büyük kemancıların ve bestecilerin keman için başlattıkları yenilikçi düşünceler ve hareketler, Avrupa'nın diğer ülkelerine de büyük oranda örnek olmuş ve yeni ekollerin doğmasına öncülük etmiştir (Akdeniz & Akdeniz, 2020, s. 43).

İtalyan müzisyenlerin Konçerto ve Sonat formunu geliştirmeleri, yeni çalış stillerin doğması ve buna ek olarak müzikte parlıtlı figürler, duygusal ve etkileyici kompozisyon, İtalyan müziğini kendi içinde geliştirmekle beraber, diğer ülke müziklerinin gelişimine de önemli oranda katkı sağlamış ve bu ülke müziklerini derinden etkilemeyi başarmıştır. Keman icracılığının gelişimine büyük katkıları olan İtalya, diğer keman okullarının temellerinin atılmasında önemli rol oynamış ve seçkin sanatçıları neredeyse tüm Avrupa'ya yayılarak bu ekolün yayılması için önemli görevler üstlenmiştir.

17. Yüzyılın başlarından itibaren İtalyan keman müziği ve keman çalma tekniğinin kurucusu olarak bilinen ve İtalyan keman müziğinin gelişimine büyük katkı veren Corelli, müziğinin başarısıyla ve daha sonra birçok önemli besteciye etkileyen ve konçerto stiline öncüsü sayılan Vivaldi ve ekolün zirvesi olarak adlandırabileceğimiz ve Müzik tarihinin en önemli keman virtüözlerinden biri olarak kabul edilen N. Paganini'nin eserleriyle öne çıkmıştır. Yüzyıl ve sonrasında, İtalyan keman çalma tekniğinde üçlü altılı akorların ve oktav kullanımının yaygınlaşması, yeni yay tekniklerinin ortaya çıkması, dönemde yazılan eserlerde ileri pozisyonlara geçişler, hızlı figürler ve çeşitli tonlarda akıcı olarak gelen gam pasajları gibi yeni teknik ilerlemeler, İtalyan keman ekolünün yüzyıl içinde parlamasını sağlamıştır (Ketenci, 2005, s. 5).

17. Yüzyılda tekniklerin gelişmesine katkı sağlayan İtalyan müzisyen Biagio Marini (1587-1663) presto, forte, piano gibi ifade terimleri ve çeşitli süslemeler (özellikle

triller) ile keman çalma tekniğinin ve keman icralığının daha yüksek bir ustalık mertebesine ulaşmasında önemli bir yer tutmaktadır. Keman için yazmış olduğu *Capriccio Stravagante* (1627) eserinde col legno ve pizzicato gibi teknikler kullanmıştır (Şişman, 2018, s. 367).

İtalyan Ekolü, esas olarak yerli şarkıcıları destekleyen yerel müzik akademilerinin dar görüşlülüğü yüzünden 18. Yüzyıl sonlarına doğru tıkanmaya başlamıştır. 19. Yüzyıl öğretim yönteminde, İtalyanca yazılı metinlerin yeteri kadar olmayışı da bu gerçeği doğrular. Bartolomeo Campagnoli'nin (1751 – 1827) *Nouvelle methode de la Mecanique Progressive du jeu de Violon seul divisee en 5 Parties et distribuee en 132 Leçons progressives por deux Violons et 118 Etudes por un Violon seul, op. 21* (Leipzig, 1824) adlı keman metodu yayımlanan birkaç pedagojik metinden biridir (Rodrigues, 2009, s. 12).

İtalyan ekolünün belki de yetiştirdiği en büyük keman virtüözün Paganini'dir. Önemli eleştirmenler ve müzisyenlerin görüşlerine göre Paganini, keman çalma tekniğinde virtüöze olarak gelişimin vardığı en üst seviyeye ulaşması nedeniyle, diğer keman için eserler yazan bestecilerden bağımsız olarak değerlendirilmesi gereken bir büyük bestecidir. Paganini'nin kendi teknik yaklaşımını ve yöntemlerini, çok büyük gizlilik içerisinde tuttuğu bilinir. Yetiştirdiği fazla öğrencisi olmaması nedeniyle kendi ülkesindeki keman icracılığına, genel anlamda bir katkıda bulunduğunu göremeyiz (Öztürk Ö. D., 2012, s. 4).

Sonuç olarak İtalyan Keman Ekolü, keman çalma teknikleri açısından keman tarihinin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Keman için konçerto ve sonat formlarını ve yeni teknikler bulup geliştirmeleri, bunun akabinde tüm Avrupa'ya bu yenilikleri sergileyerek yaymaları, bu ekolü ve ülkeyi keman tarihi için en önemli unsurlardan birisi yapar.

1.4.1.1 İtalyan Keman Ekolünün Gelişimine Katkıda Bulunan Önemli Kemancı – Besteciler

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Keman çalgısının tarihi süreç içerisinde seçkin bir kimliğe sahip olmaya başlama serüveni Monteverdi'nin 1607 yılında seslendirilen L'Orfeo operası ile başlamıştır. Monteverdi, o zamana kadar sadece halk ve yoksul kesim tarafından benimsenmiş olan

kemanı, operasında kullanarak aristokrat kesimin dikkat çekmesini sağlamış ve keman çalgısının değerilenme aşamasını başlatmıştır (Ulucan Weinstein, 2011, s. 8).

Monteverdi, 17. yüzyılın başlarından itibaren meydana gelen müzikal değişikliklerde üretkenliği ile büyük katkı yapmıştır. Keman alanında ise Monteverdi'nin arkadaşı B. Marini'de yaptığı çalışmalar ile öncülük etmiştir. 17. Yüzyıldan itibaren keman, başta operanın keşfi olmak üzere yeni formların ve enstrüman müziğinin gelişmesinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Monteverdi'de operaları ile bu gelişmeyi fark eden ve keman çalgısını daha ön plana çıkartarak ilerletmeyi başlatan ilk önemli kişi olmuştur. Başta Monteverdi ve çağdaşı besteciler, bu çalgının sonat vb. formlar üzerindeki etkisini keşfettikten sonra bu alandaki çalışmalarını arttırmaya başladı ve bu da keman ve keman müziğinin atılım aşamasına girmesini sağladı (Erdal, 2010, s. 11-12).

Monteverdi, eserlerinde tremolo ve pizzicato tekniklerini sıklıkla kullanan bir besteci olmuştur. *Arcata morenda* olarak tanımladığı sona doğru sönen bir yay hareketi ve belirtili aksanların arkasından ani piano ve fortepiano ifadelerini de partilere ekleyerek, çeşitlilik elde etmiştir (Schwarz, 1983, s. 35). Madrigal Operalar ile ün ve saygınlık kazanmış olan Monteverdi, yapıtlarında keman çalgısını solist çalgı olarak ön plana çıkartmış ve kemanın tarihsel süreçte öne çıkmasına ve konumunu güçlendirmesine büyük katkı vermiştir.

Argencelo Corelli (1653-1713)

İtalyan ekolünün yetiştirdiği ilk önemli kemancı, modern keman çalma tekniğinin kurucusu ve keman tarihinin en önemli kilometre taşlarında biri olarak kabul edilen Corelli, hayatı boyunca yaptığı çalışmalar ve getirdiği yenilikler ile keman çalgısına ait enstrümantal gelişimin temellerinin de gelişmesine ön ayak olmuştur. Corelli döneminin en iyi kemancısı olarak bilinirdi. Ünü, İtalya sınırları dışına taşan ve Avrupa'da tanınan bir kemancı olan Corelli için Gaspar Tieffenbrücker, ilk modern kemanı yapmış ve ona adamıştır (Akdeniz & Akdeniz, 2020, s. 3166).

Corelli'nin keman virtüözü olarak tanınmışlığı, kendi dönemi göze alındığında 19. Yüzyılda yaşamış olan N. Paganini kadar büyük sayılabilir, ama gerçek anlamda Corelli bir virtüöz değildi. Çünkü üçüncü pozisyonla sınırlı bir keman tekniğine sahipti (Joachim, 1932, s. 889). Ama dönemine göre kemandaki ustalığı o kadar fazlaydı ki, dünyada bilinen en büyük keman ustası olarak görülüyordu. Ünü tüm Avrupa'ya yayılmıştı sadece kendi ülkesinden değil uzak krallıklardan gelenler bile onun öğrencisi olmak istiyordu. Çalış tarzı daha bilge, zarif ve duygusaldı, tonu ise güçlü ve gösterişliydi. Corelli'nin bu

alış tarzı onu diğerkemancılardan ayıran en önemli özelliğiydi. Şu bir gerçektir ki Corelli keman tekniğinin, gelişmesine öncülük eden ilk kişidir (Dubourg, 1836, s. 44-47).

Corelli'nin büyük bir besteci olarak kabul edilmesi nedenlerinden ön önemlisi keman tekniğı ve sonraki gelişimleri için başlangıç noktası olup, devamında Alman bestecilerin büyük eserlerinin temelini oluşturan sonat formunu bulmasıdır. Bulduğu bu formu tematik ve armonik olarak kemanın doğasına ve duygusuna çok başarılı bir şekilde uygulaması olmuştur (Joachim, 1932, s. 889).

Corelli'nin döneminde birçok keman tekniğı ve çalma yolları vardı. Bunların arasında iki önemli teknik ön plana çıkmıştır. İlki, kemanın köprücük kemiğinin altında sol göğse yaslı ve hafifçe içe dönük olarak tutulmasıydı ki, Corelli de kemani bu şekilde tutuyordu. İkincisi ise günümüz modern tutuşuna da benzeyen köprücük kemiğinin ve omuzun üstünde çenenin altında olan yatay bir tutuştu. Daha sonraki dönemde L. Spohr tarafından kemana çenelik eklenince tutuş pozisyonları daha rahat ve konforlu bir hale gelmiştir. Bu farklı tutuş tekniklerinin kaynağı çeşitli keman ekollerinin olmasına ve bölgesel, sosyolojik, fiziksel farklılıklara dayanmaktaydı (Akdeniz & Akdeniz, 2020, s. 3166).

Klasikleşmiş olan İtalyan keman okulunu kuran ve İtalyan keman çalma tekniklerini dönemi itibarıyla zirveye ulaştıran Corelli, konçerto grosso formunun da ilk büyük ustası olmasının yanında bu formu temellendiren ve şekillenmesini sağlayan ilk kişi sayılır (Oransay, 1967, s. 19). Corelli keman için birçok eser üretmiş olmasına rağmen, eserleri çoğunlukla düz ve naif bir biçimdedir. Kemani teknik açıdan, üçüncü pozisyonunu aşmadan çalmayı tercih etmiş olan besteci, konçerto grosso formunun olgunlaşmasını sağlayarak George Friderich Handel ve Johann Sebastian Bach gibi bestecilere örnek oluşturmıştır (Say, 2005 , s. 345).

Müzik bilimcilerine göre Corelli'nin çalış stili ve eserleri, yeni bir müzik anlayışı olarak yaşadığı döneme damga vurmuş ve sonraki dönemler ile birlikte gelişmekte olan sonat ve konçerto formlarının da daha çok yükselişe geçmesini sağlamıştır. Yetiştirdiğı öğrenciler arasında en çok dikkat çeken ve Corelli'nin temellerini oluşturduğu keman çalma sanatının Avrupa'ya yayılmasında önemli yer tutan kemancıların başında G. Pugnani, P. Locatelli, F. Geminiani, G. B. Somis ve J. B. Anet gibi dönemin önemli kemancıları yer almaktadır (Ulucan Weinstein, 2011, s. 14).

Keman çalma sanatının ilk ustası ve en önemli temsilcilerinden biri olan Corelli, kemancı, besteci, aynı zamanda önemli bir eğitmen olarak, keman çalgısına yeni bir

kişilik ve popülerlik kazandırmış, sonat formunun gelişmesine öncülük etmiş, gelecek yüzyıllar boyunca keman çalma tekniklerinin gelişmesine katkıda bulunacak olan bestecilere ve kemancılara ilham kaynağı olmuştur. Eserleri bugün başta Avrupa olmak üzere dünyanın çeşitli bölgelerinde önemli konser salonlarında seslendirilmektedir.

Tomaso Antonio Vitali (1663-1745)

17. Yüzyılda öne çıkan İtalyan kemancılardan birisi de Tomaso Antonio Vitali'dir. Vitali'nin oda müziği ve oda orkestrası için eserleri bulunsa da günümüzde en çok *Chaconne* adlı eseri ile bilinmektedir. Eserin günümüzde seslendirilen formu Leonard tarafından düzenlenmiştir. 19. Yüzyıl keman çalma tekniklerine uygun bir çerçeveye uyarlanan eser, günümüzde de genellikle bu edisyon ile seslendirilmektedir (Ulucan Weinstein, 2011, s. 11). Vitali, keman çalgısını solo çalgıdan çok, oda müziği çalgısı olarak kullanmayı tercih etmiştir (Kenyon, 1984, s. 63).

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Günümüzde Barok dönemin en önde gelen kemancı – bestecilerinden birisi olan Vivaldi, keman icrasına ve tekniğine getirdiği yenilikçi yaklaşım ile keman çalgısının solist olarak orkestra ile bir bütün haline gelmesini sağlayan ilk ve en önemli bestecilerden biridir. Kemanı bir solo enstrüman olarak ön plana çıkartmasının dışında, sadece keman repertuarı ile ilgili değil aynı zamanda birçok çalgı için yazdığı eserlerde Barok dönemde ortaya çıkan konçerto grosso formunu daha da geliştirerek kullanmıştır. Yazdığı yüzlerce eser ile müzik ve özellikle de keman edebiyat tarihine damgasını vurmuş, Klasik Batı Müziği literatürünün en önemli bestecileri arasında da yerini almıştır.

Keman çalma teknikleri bakımından, oldukça zor ve yaratıcı pasajlar yazan ve keman konçertolarının babası sayılan Vivaldi yazdığı eserlerinde uygulanmasını istediği tel atlamalı ve uçan staccato teknikleri dışında, günümüzde spiccato olarak betimlenen zıplayan yay hareketleri ile yapıtlarına büyük bir gösteriş katmıştır. Bu ifadeleri; kuvvetle- sertçe çekip kopararak anlamına gelen *molto forte e stappatgo* gibi terimlerle belirtmiştir (Ulucan Weinstein, 2011, s. 15).

Vivaldi usta bir kemancı olmasının yanında iyi derecede org ve klavsen de çalabiliyordu. Müzik tarihçilerine göre, Barok dönemden Klasik döneme geçişin önemli köprülerinden birisi olarak görülen besteci, solo çalgılara verdiği etkileyici rolü, kendi eserlerinde geliştirerek daha karakteristik ve solo yapısı ile öne çıkan bir enstrüman müziği ekolü yaratmış ve diğer Klasik dönem bestecilere ilham kaynağı olmuştur.

Müziğinde yer alan zarafet ve incelikle işlenen motifler, üslup anlayışı, ritmik canlılık ve müzikal fikirlerin sürekli akışı, başta J. S. Bach olmak üzere birçok besteciye örnek olmuştur (İlyasoğlu, 2009, s. 57).

Reformcu bir besteci olan Vivaldi, çeşitli çalgı gruplarını solo ekseninde bütünleştirerek farklı bir bakış açısı yakalamaya çalışmıştır (Ulucan Weinstein, 2011, s. 16). Vivaldi, keman edebiyatında yavaş bölümleri, canlı bölümler kadar önemseyen ilk bestecilerden olmuştur. Yapıtlarının yavaş bölümlerinde hissedilen geniş ve duygusal cümleler, yalınlık, belirgin ezgiler ve homofonik doku, klasik dönem senfoni geleneğinin de oluşmasına zemin hazırlamıştır (Eren, 2019, s. 9).

Vivaldi, döneminde iyi bir yorumcu ve keman öğretmeni olarak kabul görmüş, öğrencilere yönelik yazdığı eserler ve bu eserlerin melodik yapısının akılda kalıcılığı ile kendine özgü bir anlatım şekli oluşturmuştur (Yağışan & Aydın, 2013, s. 215). Vivaldi keman müziğinin kısa bir özeti şöyle olabilir; Onun keman için yazdığı tüm eserler, müzisyenlere coşkuyu ve neşeyi yaşatmış, dinleyiciyi ise konsere doyurmuştur (Say, 1997, s. 248).

Francesco Geminiani (1687-1762)

Yazdığı metotlar ile İtalyan keman ekolünü yaymaya çalışan ve Corelli'nin en önde gelen öğrencilerinden biri olan Geminiani başta Konçerto Grosso ve Keman Sonatları olmak üzere birçok eseri bulunmaktadır. *The Art of Playing on the Violin* isimli metodunu 1751 yılında yayınlamıştır. Keman edebiyatı açısından, vibrato, tril ve diğer tekniklerin anlatıldığı metot, ayrıca döneminin müziğini de anlatmaktadır (Say, 2009, s. 292).

Guiseppe Tartini (1692-1770)

“Keman için Barok ve Klasik dönem arasında adeta bir geçiş figürü gibi olan önemli İtalyan kemancı Tartini, her iki dönemin de karakteristiğini yansıtan eserler yazmıştır. Tartini; özellikle keman konçertosu alanında, Vivaldi ve Viotti arasında kalan dönem içinde en önemli yere sahip bestecidir (Erdal, 2010, s. 41)”.

Kemana yorum ve teknik anlamda pek çok yenilik katmış olan Tartini, şeytan trili sonatı ile ünlenmiş, uzun süre başkemancılık ve orkestra şefliği yapmıştır. Sürekli vibratodan kaçınan ve vibratoyu sadece süsleme amaçlı kullanan Tartini'nin yay tekniğine katkıları da oldukça fazladır. Tartini yay tekniği, uzun süre örnek kabul edilmiş ve keman yapıtları, keman edebiyatında önemli yer tutmuştur (Ulucan Ö. , 1998, s. 9).

Pietro Locatelli (1695-1764)

İtalyan keman çalma sanatını ülkesi dışına taşıyan önemli kemancılardan birisi de Locatelli'dir. Locatelli, kemanın teknik olanaklarını hayatı boyunca sonuna kadar kullanmaya çalışmış ve şüphesiz döneminin en parlak kemancı- bestecilerden biri olarak kabul görmüştür. Locatelli'nin yenilikçi yaklaşımları, Tartini, Francesco Maria Veracini ve French Leclair tarafından geliştirilmiş, konçertolarda sıklıkla kullandığı yüksek pozisyonlar kemancıların dikkatini çekmiştir. Aynı zamanda yazdığı kaprisler ile Paganini'nin 24 Kapris çalışmasına ilham vermiştir (Ulucan Weinstein, 2011, s. 19).

Locatelli, keman için birçok konçerto yazmış ve bu konçertolar, keman tarihine virtüöz seviyesine ulaşmış ilk konçertolar olarak geçmiştir. Ayrıca yazdığı kaprislerin, teknik açıdan döneminde yazılan diğer keman eserlerine göre teknik açıdan çok daha üst seviyede olduğu görülmektedir. Sağ el teknikleri bakımından eserlerinde çeşitli yay hareketlerine yer vermesi, sol el tekniklerinde ise kullandığı akorlar, arpejler ve çift parmak trilleri gibi birleşimler, dönemine göre oldukça ileri seviyelerdedir. Kısacası Locatelli'nin yazdığı eserlerde, keman çalma teknikleri adına birçok yeni gelişme görülmüştür. Locatelli, İtalyan keman çalma sanatını ülkesi dışına taşıyan önemli kemancılardan biri olarak müzik tarihine geçmiştir (Kenyon, 1984, s. 76).

Gaetano Pugnani (1731-1798)

18. Yüzyıl da yaşamış olan Pugnani, keman tekniklerinin gelişimi için yenilik getirmese de keman için büyük bir önem arz eden Viotti'nin öğretmenliğini yapmıştır. Pugnani keman için birçok sonat yazsa da keman için en bilinen ve onun yazdığı eser olarak düşünülen fakat aslında Kreisler'in Pugnani stilinde yayımladığı *Preludium ve Allegro* dur. Kreisler bilinenin aksine bu eserin kendisine ait olduğunu ve Pugnani'nin stilinde yazdığını söylemiştir.

Keman icracısı olarak ve yazdığı eserlerde, geleneksel ve yenilikçi yaklaşım arasında önemli bir geçiş köprüsü olan Pugnani, G. B. Somis'in en önemli öğrencilerinden biridir. Corelli'den Somis'e ondan da Pugnani'ye aktarılan İtalyan tekniği, öğrencisi olan Viotti ile birlikte Paris Konservatuarı'na ve dolayısıyla Fransız Keman Okulu'na aktarılmıştır (Ulucan Weinstein, 2011, s. 20).

Niccolo Paganini (1782-1840)

Paganini, keman çalma tekniğinin en üst noktasında yer alan en önemli besteciler arasında yer alır. Yazmış olduğu kaprisler, virtüöz parçalar ve konçertolar keman

teknikleri açısından, keman repertuarının vazgeçilmez öğelerindendir. Keman çalmadaki hâkimiyeti ve etkileyici performansı ile Avrupa’da büyük bir üne kavuşmuş hatta birçok ünlü besteciyi etkisinde bırakmıştır.

Paganini’nin yazmış olduğu besteler çoğunlukla teknik beceri gerektiren zorluk derecesi yüksek eserlerdir. Yapıtlarının çoğu kendi döneminde basılmamıştır. Paganini’nin eserlerindeki şeytani gizem ve üstün teknik becerisi gerektiren tarzı, uzun yıllar çözülememiştir. Armonikleri kullanmaktaki öncülüğü, kemanını farklı tınlar elde etmek için akort edişi, yay tekniğindeki ustalığı, staccato ve pizzicato yöntemini yayması, Paganini’ye ait o döneme kadar görülmemiş başlıca yeniliklerdir (İlyasoğlu, 2009, s. 127-128).

Farklı kemik yapısı, düzensiz ve orantısız denilebilecek fiziği, elinin hareket hızı, kendisini muayene eden doktorların iskelet sistemi hakkındaki bulguları ele alındığında, Marfan Sendromu denilen genetik bağ dokusu hastalığına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ama Paganini için bu hastalık keman çalma seviyesini çok ileri taşıyan bir avantaja dönüşmüştür (Yağışan & Aydın, 2013).

“Çalma tekniklerinin çeşitlenmesinde Paganini’nin büyük etkisi olmuştur. Bu bağlamda çok uzak konum değiştirmeleri, ricochet, sol el pizzicatosu, çift parmak tril, yapay ve çift filajole, üçlü/altılı/sekizli/onlu çift sesli geçitsel çalma, kemanı farklı akortlama gibi teknikler sayılabilir (Uçan, 2005, s. 146)”.

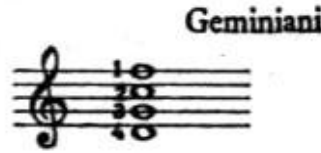
Paganini, döneminin tekniğini, kendi zarif icrası ile bütünleştirmiş ve güçlendirmiştir. Hem eserlerinde hem de icrasında yeni bir tarz oluşturmuştur. Yazdığı eserleri çalmak, yay teknikleri, geniş ses aralıkları, üç tele aynı anda basmayı gerektiren akorlar ve son derece hızlı pasajlar nedeniyle oldukça zordur. Paganini keman için birçok eser bestelemiştir. En ünlü eserlerinden birisi olan ve günümüzde önemli metotlardan birisi olan keman için 24 Kapris teknik açıdan en zor yapıtlar arasında sayılır ve keman virtüözleri tarafından konser performanslarının vazgeçilmez ürünlerinden bir tanesidir (Bozbuğa, 2001, s. 186-187).

1.4.1.2. İtalyan Keman Ekolünde Keman Çalma Tekniklerinin Özellikleri

Keman çalma sanatının doğduğu, bunun yanında akıcı ve şarkılı ezgilerin anavatanı olarak da bilinen İtalya’da, 17. ve 18. Yüzyıllarda keman tutuşu, kemanın köprücük kemiği ya da göğüs hizasında konumlandırıldığı bir tutuş yöntemi idi. Pozisyon geçişlerini oldukça zorlaştıran bu yöntem zaman içinde etkinliğini kaybetmeye başladı.

Ama yüzyılın sonlarına doğru İtalyan kemancılar da Fransız ve Almanlar gibi kemani çenenin altına yerleştirmeye başlamışlardı (Boyden, 1990, s. 369).

18. Yüzyılda çenelik henüz icat edilmemişti ve kemancılar icra sırasında bu eksiklik yüzünden büyük sorunlar yaşamışlardı. Bu yüzden dönemin ünlü İtalyan kemancısı ve eğitmeni Geminiani metotlarında tutuş ile ilgili olarak, dirseğin ve sol elin pozisyon geçişlerinde çalışı destekleyecek şekilde konumlandırılması unsuruna değinmişti. Geminiani'nin çağdaşı olan L. Mozart' da Geminiani'yi onaylamıştı. Buna göre her ikisi de doğru sol el pozisyonunun, dört tel üstünde aşağıda gösterilen parmakların eş zamanlı olarak basılması ile belirleneceğini ifade etmişti. Bu yöntemle “Geminiani tutuşu” (Geminiani grip) adı verilmekteydi (Erdal, 2010, s. 62).



(Şekil 2.1) Geminiani Tutuşu

İtalya'da yay tekniğinin ilk oluşumları sırasında yay hareketleri, yayın tel ile teması korunarak ve yay köke daha yakın bir konumda kavranarak sağlanmıştır. Sağ el tekniğinin ilk detaylı ve önemli çalışmasını yapan müzisyen olarak kabul edilen Pietro Antonio Locatelli, 1733 yılında Amsterdam'da kaleme aldığı *Keman İçin 24 Cappriccio* adlı eserinde, sağ el tekniklerinde büyük önem teşkil eden ricochet ve staccato hareketlerini ilk kez kullanmıştır. Tartini'de yay tekniklerine önemli ölçüde katkı sağlamış ve farklı bir boyuta taşımıştır. Ağırlıklı olarak détaché ve legato hareketlerini kullanan Corelli'ye göre Tartini; bu iki harekete ek olarak eserlerinde staccato ve uçan staccatoyu da eklemiştir. Tartini'nin yay tekniğine ve hareketlerine getirdiği yeniliklerin ve türlerin oluşmasında bestecinin eserlerinde farklı ritim kombinasyonlarını kullanmasının etkisi büyüktür (Ulucan S. , 2005, s. 2-3).

İtalyan yay tutuş tekniğinde yay, yay sapının dört parmak ve kıllarla yay tahtası arasında duran kısama başparmak yerleştirilerek kavranır. İşaret parmağı ve başparmağın konumu bu iki parmağın birbirine olan oranına ve yay tahtasının yapısal özelliklerine göre belirlenir. Yay, topuk kısmının bir miktar yukarısından tutulur (Boyden, 1950, s. 9). Geminiani, kendi metotlarında yayın nasıl tutulması gerektiğini, çekme ve itme hareketlerinden bahsetmiştir. Geminiani'ye göre yay, tele dik açıda çekilmelidir. Ses ve

ton kalitesi yayın köprüden olan uzaklığıyla alakalıdır. Yayın hareketi hızlı notalarda, bileğin ve dirseğin eklemleriyle yapılmalı, uzun notalarda, omuz eklemleri de kullanılmalıdır (Ketenci, 2005, s. 31).

18. Yüzyılda İtalyan stilinde teknik gelişmeler, müzikal değişimlerle paralel olarak ilerlemiştir. Örnek olarak, yüksek perde icrası nedeniyle tutuşta birtakım değişimlerin yapılması zorunlu hale gelmiştir. Yüksek pozisyonlarda çalabilme, keman tutuşundaki yenilikler ve pozisyon geçişleri, bu yeni değişimin öne çıkan sonuçlarıdır. Yeni ifade türleri, sağ el kullanımı, vibrato ve nüans anlayışına da İtalyan tekniğine bambaşka bir boyut kazandırmıştır (Erdal, 2010, s. 16).

1.4.2. Alman - Avusturya Keman Ekolü

17. Yüzyılın başlarında İtalya’da gelişmeye başlayan keman müziği ve tekniği, Corelli’nin başarısı ile daha ön plana çıkmış ve diğer komşu ülkeleri de etkisi altına almaya başlamasına rağmen Avusturya ve Almanya’da, Bach, Mozart, Spohr gibi önemli besteciler sayesinde İtalyan keman tarzından daha farklı ve daha gelişmiş bir keman tekniği ortaya çıkmıştır. Bunun yanında ünlü Alman barok bestecisi ve kemancısı olan Westhoff’un o döneme göre yeni ve gelişmiş olan Alman tekniği ile yaptığı çalışmalar yüzyıl sonundaki bestelerine yansımış ve büyük ilgi görmüştür (Ketenci, 2005, s. 4).

Alman ve Avusturyalı kemancılar 18. Yüzyıla kadar, keman çalma teknikleri konusunda İtalyan keman ustaları kadar gelişmiş sayılmazlardı. Müzikal anlatım olarak güzel ve duygulu hissiyatları olsa da bunu karşılayacak teknik bilgi henüz ulaşmamışlardı.

Heinrich Schütz (1585-1672) *Symphoniae sacrae* (kutsal senfoni) adlı eserinin ön sözünde Alman kemancıların geldiği teknik seviyeden bahsetmiştir ve genel olarak memnun kalmamıştır. Onlara, bir performans öncesinde partilerini prova etmelerini, özellikle hızlı pasajlar ve bu kemancılar tarafından pek bilinmeyen geniş yay hareketleri üstünde durmaları gerektiğini söylemiştir (Kolneder, 1993, s. 275).

17. Yüzyılda tek bir yay içerisindeki uzun staccolar, çekerek iterek staccato ve ricochet gibi teknikler Heinrich Ignaz Franz Biber’de, Johann Jakob Walther’da ve Johann Heinrich Schmelzer’de görülmüştür. Bu yay hareketleri temel düzeyde olsa da Alman keman tekniklerinin gelişmesi için önemli birer adımdır (Melkus, 2000, s. 164). “Avusturya çalgı müziğindeki ana formlar da bu dönemde oluşmaya başlamıştır. İlklerden biri olan çalgı süit formu, özellikle Schmelzer ve Biber’in keman müziklerinde gelişir (Akdeniz H. B., 2008, s. 29)”.

Almanya'nın 17 ve 18. Yüzyılda Biber (1644-1704), Walther (1650-1717) ve Westhoff (1656-1705) gibi erken dönem bestecileri ile başlattığı keman ekolü, L. Mozart'ın *Versuch einer gründlichen Violinschule* adlı yazdığı keman öğrenimi için olan metoduyla zirveye ulaşmıştır. Bu eserler ve metotlar sayesinde Almanlar, ulusal keman ekolüne sahip olmanın gururunu yaşamıştır (Stowell, 1985, s. 1).

Avusturya Keman Okulu, Mozart'a kadar belli bir seviyeye gelememi. Alman müzik kültürü ile aynı yolu benimseyerek 17. Yüzyıldan 18. Yüzyılın başlarına kadar İtalyan sanatının etkisinde kaldı. Klasik Avusturya sanatında ise, tek bir stil oluşturmada Almanların etkilerine rağmen kendine özgün yapısını ve gelişimini korumayı başarıyla sağladı (Akdeniz H. B., 2008, s. 2).

18. Yüzyılda Almanya'da kemanın yapısal gelişmesiyle, keman tekniğinde de gelişmeler görülmektedir. Bu gelişmeler özellikle iki tarz arasında olmuştur: Dans müziği için kullanılan daha ritmik, sade ve karakteristik olan bir tarz ve teknik olarak daha ileride olan ama ritmik ve karakteristik özellikler bakımından daha serbest olan sonat tarzı. Ritmik yapısının daha serbest olduğu bu tarz ile yavaş bölümler, şan üzerine yazılmış cantabile bir hat üzerine kurulmuştur (Ketenci, 2005, s. 5).

Alman Ekolü'nün 19. Yüzyıldaki en önemli kemancı bestecisi ve virtüözlerinden biri de şüphesiz ki L. Spohr'dur. Ünlü virtüözün başta Fransız stili olmak üzere Alman romantik operası ve İtalyan şarkı söyleme üslubu gibi pek çok stile ve yeniliğe açık olduğu bilinir. Bu yenilikçi düşünceler icra stiline, ünlü metodu *Violinschule* de ve pek çok eserinde görülür. Ayrıca yay tekniklerine de büyük önem vermiştir (Stowell, 2001, s. 84).

Spohr hem akort sistemi hem de yay sistemi ile ilgili çalışmalarda bulunmuştur. Keman için önemli katkılarından birisi de 1820 yılında çeneliği icat etmesidir, belki bundan da önemlisi, Cassel Okulu diye anılan kendi keman ekolünü kurmasıdır. Spohr'un keman ekolü geniş ölçüde Eck ve Stamitz tarafından edindiği Mannheim Okulu prensiplerine dayanır. Yay teknikleri olarak ise Pierre Rode'den etkilenmiştir (Rodrigues, 2009, s. 13). Spohr ayrıca Alman Ekolünü geliştirip tanıtacak birçok öğrenci de yetiştirmiştir. Öğrencisi Ferdinand David, Leipzig Konservatuvarının ve keman okulunun kurulmasında büyük katkı sağlamıştır. Spohr'dan sonra F. David, Alman Keman Ekolünü, icracılığı ve öğretileri sayesinde daha modern bir duruma getirmiştir.

19. Yüzyıl Alman Keman Ekolünün bir diğer önemli temsilcisi ise Joseph Joachim'dir. Aslen Macar olan kemancı genellikle Alman kemancılık geleneği ile anılır.

Fransız keman eğitimi almış olan öğretmeni Karl Böhm ile Viyana’da çalışmalar yaptığı çalışmalardan dolayı aynı zamanda Fransız keman tekniğine de hâkim olmuştur. Esasen teknik gösterişi hedefleyen bir parçanın içine doğru ifadeyi yerleştirmek, Joachim’in öğretilerine ait tipik bir özelliktir. Sergilediği bu özellikler onu tam bir Alman Ekolü kemancısı yapmaktadır. Gösterişli teknik beceriler ve duygusal anlatım özelliğine sahip çalış stilleri sergilemesi onu Spohr ile eşdeğer kılar. Fakat Joachim’in çalış stilinde Viotti ve Paganini’nin de etkileri olduğu görülmektedir (Öztürk Ö. D. 2012, s. 8-9).

Genel olarak Alman - Avusturya stili, Fransız, İtalyan ekolüne karşı daha güçlü ve oturaklı bir yapıya sahip olmuş, bu iki ulusal stilden etkilenmiş, ama yıllar geçtikçe kendi karakteristik stilini oluşturmuş ve daha etkileyici bir hale gelmiştir. (Ketenci, 2005, s. 114).

1.4.2.1. Alman - Avusturya Keman Ekolünün Gelişimine Katkıda Bulunan Önemli Kemancı – Besteciler

George Philippe Telemann (1681-1767)

Telemann döneminin en ünlü bestecilerinden birisiydi. J. S. Bach ve G. F. Handel ile yakın bir dostluğa sahipti. Kendi zamanında Bach’tan bile ünlü birisiydi. Çok üretken olan Telemann, keman için konçertolar, sonatlar yazmış aynı zamanda ilk viyola konçertosunu yazan bestecidir. Müziği, zengin ve ritmik melodilerin yanında zarif teknik süslemeler ile zamanını en iyi şekilde yansıtan, Barok Dönemin önemli bestecilerindendir.

Telemann, döneminin başlıca üsluplarının (Alman, İtalyan ve Fransız) ustasıydı ve bunlardan herhangi birinde kolaylıkla ve akıcı bir şekilde eser yazabiliyordu. Keman yapıtları arasında en ünlüsü *Keman için 12 fantezi* dir. Bunun dışında onlarca keman konçertosu ve sonatı bulunmaktadır. Telemann yaşamı boyunca Almanya’nın en büyük bestecilerinden birisi olarak görülmüştür ([http-1](http://1)).

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Alman müziğinin en önemli temsilcilerinden olan Bach, günümüzde her kemancının muhakkak çaldığı ve keman repertuarının vazgeçilmez eserlerinden olan konçertoları, piyanolu sonatları ve solo keman için sonat ve partitaları yazmış, İtalya’da başlayan keman çalma sanatından da etkilenererek, kendi üslubu ile keman müziğinin farklı tınılara ve evrelere ulaşmasını sağlamıştır.

Bach'ın keman için yazdığı eserlerde, farklı teknik yaklaşımlar ve armonik zeminden bahsetmek gerekir. Yarı dindar yarı profan (dini olmayan) aileden gelen bestecinin müzik anlayış stilinde zengin polifoni, ilahi mistizm, matematiksel zekâ, yay teknikleri, tempolardaki dinamizm gibi faktörler esrelerinde önemli bir yere sahiptir. Kemancılığının yanı sıra usta bir orgcu ve klavsenci olan Bach'ın keman yapıtlarında, çaldığı diğer enstrümanların karakteristik özelliklerini kemana da uyguladığı görülür. Solo sonatlarından Partita no 2 de yer alan *Chaconne* bölümü bu durum için en uygun örneklerden birisidir. Keman edebiyatı için çok önemli bir yere sahip olan bu eser, 18. Yüzyıla kadar solo keman için yazılmış, teknik zorluk ve uzunluk bakımından en önemlilerinden bir tanesidir. BMW 1004 Re Minör Partita'nın içinde yer alan ve son bölüm olmasına rağmen, uzunluğu ve diğer bölüm danslarından ayrı kendine has özellikleri ile adeta ayrı bir eser ve bir başyapıt olarak tanımlanabilir.

Bach'ın keman konçertoları ve sonatları, müzikal ve teknik açıdan zamanına göre oldukça üst seviye eserlerdir. 6 keman konçertosu, 6 keman ve klavsen için sonat, 3 keman ve sürekli bas için sonat, 1 keman - klavsen için süit ve füg, bunların dışında keman repertuarının en önemli eserlerinden olan 6 eşliksiz sonatı, 3 Sonat ve 3 Partitadan oluşmaktadır. Teknik açıdan bakıldığında bu eserler, Bach'ın Barok müziğinin tarzına yeni getirdiği yeniliklerle kullandığı ileri yay teknikleri ve birden fazla tel kullanımının oluşturduğu zorluklarla doludur (Ketenci, 2005, s. 57).

Vivaldi, Frescobaldi, Benedotto, Marelli ve Corelli'ye büyük hayranlık duyan Bach'ın eserleri incelendiğinde kuvvetli bir İtalyan etkisi görülür. Bestecinin yazdığı birçok eserde İtalyan müziği etkileri ön plana çıkmakta ve hissedilmektedir. Hatta Vivaldi'nin 4 keman için yazmış olduğu bir konçertoyu Bach, 4 klavsen için düzenlemiştir (Tarcan, 1987, s. 17-24).

“Müzik tarihine bakıldığında Bach'ın müzik stiline, Barok Dönem’ de yaygınlaşan ve armoniye bağlı müzik anlayışı ile eski döneme ait çok sesli müzik anlayışının birleşimi olduğu görülmektedir. Besteci, adeta iki önemli stilin birleşim noktasını oluşturmuştur” (Say, 2005 , s. 28).

Bach'ın orijinal el yazması eserlerinde tempo, dinamizm veya nüans gibi yol gösteren işaretlere pek rastlanılmaz. Bach'ın eserlerini yorumlarken aydınlık, sadelik ve doğallık ön planda olup, aşırılıklardan kaçmak yorumcu için gerekli unsurlardır. Bach'ın keman eserlerini yorumlarken kontrpuan ve armoni kullanımının özelliklerine dikkat edilmeli, müziğin sade, berrak, doğal, güçlü, dramatik ve sistematik noktaları da mutlaka

göz önünde bulundurmalıdır. Bach'ın ölümü ile birlikte de Barok dönem, yerini Klasik döneme bırakmıştır (Akdeniz & Akdeniz, 2020, s. 55).

George Friderich Handel (1685-1759)

1685 yılında Almanya'da doğan Handel, uzun yıllar İngiltere'de yaşadığı ve bestelerinin çoğunu bu ülkede yazdığı için "İngiliz bestecisi" olarak anılır. Yaşadığı dönemde solo enstrüman ve sürekli bas için sonat bestelemek popülerdi. Handel'in bu alanda önemli katkıları olmuştur. Handel'in keman müziği, döneminin diğer bestecileriyle karşılaştırıldığında ulusal stillerden çok kozmopolitan bir kimliğe sahiptir. Genellikle eserlerinde *Galant Stilinin* etkileri görülmektedir. Handel'in keman ve çalgı müziklerinde, melodik zenginlik ve sade bir armonik eşlikleme söz konusudur. Kontrpuandan ziyade armonik yapıyı benimsemiştir. Keman için yazdığı sonatlarda bu etkileri görmek mümkündür (Delikara, 2010, s. 633).

Handel, solo keman için bir konçerto ve onlarca sonat bestelemiştir. Günümüzde en meşhur olan eseri *HVW 371 Re Majör Keman Sonatı* dır. Barok Dönem keman müziğinin, teknik ve müziksel özellikler bakımından önemli bir yere sahip olan keman eserleri, öğrenci eğitimlerinde sıklıkla tercih edilir ve keman repertuarının temel eserlerinden sayılır.

Johann Stamitz (1717-1757)

Alman besteci ve orkestra şefi Stamitz, kendi döneminde saygı görmüş önemli kemancılardan birisiydi. 1741 yılında kendi ismiyle de özdeşleşen Mannheim Okuluna atandı. Burada birçok yenilik yaparak kurumun Avrupa çapında yükselmesini sağlamıştır. Bu okulda sonraki dönemlerde çok önemli besteciler ve kemancılar yetişmiştir. Ayrıca keman için birçok konçerto yazmıştır. Stamitz, "Alman müziğinin Avrupa standartları içerisinde yükselmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Yaylı çalgılar topluluğunu, geliştirdiği enerjik ve parlak stil ile senfonik yapılanmaya taşımıştır (Ulucan Weinstein, 2011, s. 25)". Ayrıca oğlu Carl Stamitz'de yaptığı çalışmalar ile Avrupa çapında başarılar kazanmıştır.

Joseph Haydn (1732-1809)

Keman ve oda müziği yapıtlarındaki yaratıcılığı ile öne çıkan Haydn, devamlı iyimserlik, yüksek seviyede çalgı ustalığı ve kendine has karakteristik özelliği ile döneminde saygın bir kimliğe ulaşmıştır. Sonatları, yaylı çalgılar dörtlüleri ve konçertoları stilinin ve tekniğinin en parlak örneklerindendir. Keman eserlerinde sanatsal

efektler, detaylı işlenmiş bölümler, farklı arşeler ve az ölçüde de olsa melodik başlangıçlar sıklıkla kullanılmıştır (Akdeniz H. B., 2008, s. 14-15).

Haydn'ın keman eserlerinin çoğu kendi tarafından bestelenmiş eserler değildir. Yazdığı eserler orijinal olarak başka biçimlerde ortaya çıkan eserlerin transkripsiyonları veya düzenlemeleridir. Keman eserleri döneminde ilgi görmüş ve sevilmiştir. Haydn, kemanla ilgili pek çok solo eserler yazsa da bu enstrümanı daha çok oda müziklerinde kullanmayı tercih etmiştir. Eserlerinde keman müziği, coşkulu ve kuvvetlidir. Yerine göre bir o kadar da dinamik kontrasta ve teknik öğelere oldukça önem verdiği görülebilir (Dubins, 2012, s. 373-374).

Federigo Fiorillo (1753-1823)

200'ün üzerinde çalışması ve 70'in üzerinde eseri ile üretken bir besteci, kemancı ve eğitmen olan Fiorillo, etütlerinde farklı yay teknikleri, karışık sol el parmak numaraları ve pozisyon geçişleri gibi unsurlara ağırlık vermiştir. *36 Caprices for Violin* en ünlü etüt kitabıdır. Metotları günümüzde sıklıkla tercih edilen kaynaklardan olup, oldukça geliştirici öğelere sahiptir (Kapçak B. , 2008, s. 1).

Keman için 2 konçerto, 1 sonat ve oda müziği eserleri yazan besteci, yazmış olduğu etütler ile keman çalma teknikleri bakımından kendine bir yer edinmiştir. Günümüzde kemancılar teknik açıdan gelişebilme ve donanımlı müzisyenler olabilmek için bu etütleri tercih etmektedirler.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

“W. A. Mozart, gelmiş geçmiş en büyük müzik dehası olarak anılır. Üç yaşında klavsen çalmaya başlamış, beş yaşında ise ilk menüetini bestelemiştir. 35 yıllık kısa yaşamına 600'den fazla eser sığdırmış ve müziğin her formuna ölümsüz örnekler kazandırmıştır (Dağ, 2008, s. 10)”.

Klasik dönemin en önemli isimlerinden Mozart, müthiş yaratıcılık kabiliyeti ile henüz çocuk yaşlarda pek çok eser bestelemiş, keman edebiyatına çok büyük katkılar sağlamıştır. Piyano yanında keman da çalan Mozart 10 yaşındayken ilk konçertosunu yazmış, 13 yaşındayken ise çalgıda dönemine göre o kadar ilerlemiştir ki, kendisine başkemancılık unvanı bile verilmiştir. Yazdığı beş keman konçertosu, sonatları ve başka formlardaki eserlerinde ünlü kemancı babası L. Mozart'ın etkileri de görülmektedir (Erdem, 1998, s. 30).

Mozart, keman için birçok eser yazmıştır. Yazdığı beş konçerto içerisinde 3 (KV216), 4 (KV218), ve 5 (KV219) numaralı olanları, keman repertuarının önde gelen eserlerindendir. Mozart, genel olarak keman eserlerinde gösterişli teknik pasajlara yer vermemiştir ama yapıtlarını icra etmek, romantik bir konçerto veya virtüöz eserden çok daha zor olabilmektedir. Başta doğru entonasyon, tam ritim ve eserlerin karakterini yansıtan yay stili, bunun önemli nedenlerinden birisidir.

“Mozart’ın keman konçertolarını yazmasındaki ustalığı onun aynı zamanda iyi bir kemancı olmasından da kaynaklanır. Kemanı bir çalgı olarak çok iyi tanınması konçertolarına şüphesiz yansımıştır (Akdeniz H. B., 2008, s. 20)”. Mozart’ın keman eserlerinde, parlak stil, doğal akıcılık, keman ve klavye sonatlarında her iki çalgıya da eşit ağırlık vererek keman partisine de eşlik etme görevini vermesi, aynı zamanda konçerto, oda müziği ve çok sesli yapıtlarında da bu yaklaşımlara yer verdiğini görülür (Ulucan Weinstein, 2011, s. 22).

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

“Klasik Dönemden Romantik Döneme geçiş bestecilerinden olan, pek çok başyapıt bestelemiş Beethoven’ın, Mozart gibi kemana yönelik eğitim metotları bulunmasa da keman için pek çok sonat ve oda müziği eserleri bestelemiştir (Yağışan & Aydın, 2013, s. 217)”.

Başta keman konçertosu olmak üzere, romansları, sonatları ve oda müziği eserleri keman repertuarının sıklıkla seslendirilen eserleridir. Eserlerinde, duygusal zemin üzerinde, ağırbaşlılık, ciddi karakteristik bir yapı ve büyük nüans hareketleri görmek mümkündür. Yerine göre çok naif bir hal alırken, kimi zaman sert ve dobra bir hale bürünür. Bu büyük kontrast farklılıklar, Beethoven’ın hayatından izler barındırdığı gibi, döneminin siyasal ve toplumsal olaylarını da içermektedir. Yapıtlarının icrası sırasında, bu gibi faktörlere dikkat edilmesi, eserlerin bütünlüğü açısından doğru yorumlanmasına katkı sağlayabilir.

Beethoven’ın eserleri, müzikal anlatım ve ifade olarak yoğun bir yapıya sahiptir. Keman eserlerinde de bu etkiyi görmemiz mümkündür. Teknik ve müzikal olarak belirli zorluklar içerse de son derece eğitici olanaklar sunması, kemancıların olgunlaşması ve gelişebilmeleri açısından önemlidir. Beethoven’ın Klasik ve Romantik üslup çerçevesinde iki dönemin bağlam noktalarından birisi olması, keman müziğinin gelişimini de bir üst seviyeye taşımış, aynı zamanda enstrümanın müzikal olarak farklı karakteristik yapılara da elverişli olduğunu göstermiştir.

Keman için tek bir konçerto ve iki romans da besteleyen Beethoven'ın keman-piyano sonatları ise adeta bir senfoni gibi düşünülmüştür. Bu eserler hem virtüözite hem de müzikal açıdan zor eserlerdir. Dolayısıyla bu eserleri seslendirebilmek için icracının çalgısında ustalaşmış olması ve bestecinin müziğini iyi analiz etmiş olması gerekir. Beethoven'ın eserleri anlatımsal, melodik ve teknik zenginlik bakımından yeni ufuklar açmıştır (Zafer, 2007, s. 1).

Louis Spohr (1784-1859)

Alman keman çalma sanatının en önemli temsilcilerinden birisi olan, keman çalmadaki ses tonunun genişliği, güzelliği ve teknik becerileri ile Spohr döneminin önde gelen kemancıları arasındaydı. Onun dönemine kadar çene, enstrümanın üzerine yerleştirilerek çalınıyordu. Ama bu durum keman icrası sırasında, boyunda oluşabilecek kas rahatsızlıklarına ve gerilmelere yol açıyordu. Günümüzde çenelik olarak kullandığımız araç 19. Yüzyılda Louis Spohr tarafından icat edilmiştir.

L. Spohr tarafından çeneliğin eklenmesi ile kemanın hem ses rengi değişmiş hem de sol el tutuşu daha rahat bir pozisyona geçtiği için, daha özgür bir sol el kullanımı sağlanmıştır ve kemancı – besteciler teknik açıdan çok daha ileri seviyelerde eserler üretmeye devam etmişlerdir. Kemanın çenelik gibi yeni eklentileri, vibratonun gelişmesine ve aynı zamanda müziğin ifadesine katkıda bulunmuştur (Kapçak B., 2008, s. 18).

“Telden ayrı bir şekilde gerçekleştirilen tüm zıplayan sağ el hareketlerine karşı çıkan Spohr yayını her zaman tel ile temas halinde tutmuştur. Aynı zamanda tek yayda, birden fazla notanın birbirinden ayrı duyulan teknik harekete de Spohr Staccatosu olarak adlandırmıştır (Ulucan Weinstein, 2011, s. 62)”. Spohr, uzun kollara, atletik bir vücut yapısına, geniş ellere ve güçlü parmaklara sahip bir kemancı olarak, keman icrasında avantajlara sahip bir sanatçı olmuştur. Keman çaldığı sırada gövdesini neredeyse hiç hareket ettirmeyen Spohr, tüm hareketlerde etkili renk elde edebilmesini sağlayan güçlü bir ses üretimi ve hâkimiyetine sahip bir kemancıdır (Ulucan Weinstein, 2011, s. 62).

Spohr'un konçertoları, Viotti, Kreutzer ve diğerlerinden tamamen farklı bir sınıfa aittir, çünkü Spohr'un eserleri yalnızca enstrümanın güzelliğini göstermek için değil, aynı zamanda orkestrasyonun da ön plana çıkması için de yazılmıştır (Hart, 2007, s. 408). “Rode'dan büyük ölçüde etkilenen Spohr'un yazdığı eserler Rode, Kruetzer ve Viotti'nin eserlerini gölgede bırakır niteliktedir. Yazdığı Violinschule, konçertoları, oda müziği

eserleri ve düetleri Fransız Keman Ekolünün karakteristiklerini yansıtır (Şişman, 2018, s. 368)”.

Büyük bir keman virtüözü olan Spohr, keman için birçok konçerto ve oda müziği eseri dışında orkestra içinde yapıtlar yazmıştır. Keman için en önemli etkisi çeneliği icat etmesidir. Bu sayede daha güvenli ve rahat bir tutuş elde edilmiştir. Bunun yanında eserlerinde yeni bir arayış içersinde olması nedeniyle keman edebiyatına romantik bir anlatım da kazandırmıştır. Alman keman müziğinin gelişmesini daha ileri seviyeye taşıyacak birçok önemli öğrenci yetiştirmiştir.

F. Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

Mendelssohn, keman için 2 konçerto ve 2 sonat yazmıştır. Ama bunlardan Op.64 Mi minör Konçertosu, keman edebiyatının en önemli eserlerinden birisidir. Mendelssohn’un müziğinin en olgun döneminde yazılan eser hem teknik hem de müzikal olarak kemandaki virtüözite kavramını çok iyi bir şekilde işlemiştir. Konçertodaki en önemli yeniliklerden birisi kadans bölümünün alışılmış biçiminden farklı bir tarza ulaşmasıdır. Eser içindeki, gelişmiş tonalite, güçlü armoni ve en başından sonuna kadar hissedilen duygusal ağırlık, konçertoyu günümüzde keman repertuarının vazgeçilmez eserlerinden birisi yapmaktadır.

Mendelssohn’un 1844 yılında bestelediği mi minör keman konçertosu geçmişten günümüze neredeyse tüm profesyonel kemancıların çaldığı eserlerden biridir. Konçerto, hemen hemen tüm okulların müfredatlarında, ulusal ve uluslararası birçok keman yarışmasının programında, geçmişte ve günümüzde cd kaydı yapan solistlerin diskografisinde ve senfoni orkestralarının yıllık programlarında, tecrübeli ya da genç birçok keman solistinin repertuarında yer almaktadır. Besteci yazmış olduğu bu eser ile keman edebiyatına büyük bir zenginlik katmıştır (Ege, 2009, s. 251).

Ferdinand David (1810-1873)

David, sağlam bir teknik, güçlü bir sonorite ve rasyonel bir müzisyen olarak tanımlanan kemancı, eğitmen ve besteci yönü ile keman tarihinin önemli kişilerinden birisidir. 1843 yılında Bach’ın keman için Solo Sonat ve Partitaları’nı düzenlemiş ve 1863 yılında *Violinschule* adlı metodunu yayınlamıştır. David’in yaklaşımının ve icrasının küçük detayları dışında Spohr ile aynı paralelde olduğu görülmektedir (Ulucan Weinstein, 2011, s. 68). Ayrıca Mendelssohn ile yakın arkadaş olan David,

Mendelssohn'a op.64 Mi Minör Keman Konçertosu'nun solo partisini yazarken yardım etmesiyle de bilinmektedir.

Heinrich Wilhelm Ernst (1812-1865)

1812 yılında Çek Cumhuriyeti'nin Brünn şehrinde doğan Ernst, ilk müzik eğitimine 9 yaşında keman ile başlamıştır. “Henüz ilk yıllarında eline geçen L. Mozart'a ait keman metodu ile tekniğini geliştirmiştir. 1825 yılında henüz 13 yaşında Avusturya'da Viyana Konservatuvarının sınavını kazanarak, bu ülkeye yerleşmiş daha sonra burada birçok önemli eğitmen ile çalışmıştır. Verdiği konserler ile ünlenmeye başlayan Ernst, bir yandan da bestecilik faaliyetlerine devam etmiştir (Dalgaç, 2017, s. 5)”.

Etkin olduğu dönemde Avrupa'nın önemli keman virtüözlerinden birisi olan Ernst, etkileyici tekniği ile döneminin önde gelen bestecileri ve kemancıları tarafından takdir görmüştür. Sol el teknikleri açısından pizzicato ve harmoniklerin gelişimine katkı sağlamıştır. Keman konçertosunun yanında, *Venedik karnavalı*, *Grand Caprice* ve *The Last Rose of Summer* keman repertuvarının sıklıkla çalınan eserleridir.

Ernst, keman tekniğinin gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Kemanda çoksesliliğe kontrpuan açısından yaklaşması, enstrümanın sınırlarını bu bağlamda zorlama çabası en önemli özellikleri arasındadır. Bu tarz yaklaşımları ve kemanda çeşitli virtüöz tekniklerini alışılmadık bir şekilde kendi üslubu ile birleştirmesi, kemana farklı bir bakış açısı ile bakılmasını sağlamıştır. Eğitim repertuarı olarak da eserleri teknik ve müzikal açıdan farklı öğeler barındırdığı için öğrenci ve eğitimcilerin vizyonuna katkı sağlayacağı düşünülmektedir (Dalgaç, 2017, s. 88).

Jakob Dont (1815-1888)

“Dont keman için çok sayıda birinci sınıf etüt ve çalışmalar içeren metotlar yazmıştır. Bunların içinden ‘Op.35 24 Etudes and Caprices’ ve ‘Op.37 24 Exercises Preparatory to Kreutzer’ adlı iki metodunun günümüz keman eğitiminde de önemle üzerinde durulmaktadır (Haner, 2008, s. 9)”. Ayrıca 19. Yüzyılın önemli eğitmenlerinden sayılan Dont, birçok öğrenci yetiştirmiştir ve en ünlü öğrencisi Leopold Auer'dir.

Dont'un eserlerinin ve etütlerinin seslendirilmesinde sağ el ve sol el teknikleri, keman literatüründe önemli bir yer tutar. Bu sebeple, keman eğitimine genel olarak bakıldığında bestecinin metotları öğrenci açısından oldukça öğretici ve eğitici. Öğrencilerin ağırlıklı olarak teknik gelişimlerine katkı sağlayan etütler günümüz keman repertuvarının önemli kaynaklarından birisi olarak görülmektedir.

Joseph Joachim (1831-1907)

Joachim, Berlin’de keman çalma sanatını üst seviyelere ulaştırmış ve 19. yüzyıl Alman stiline ilk temsilcilerinden biri olmuştur. Joachim döneminin ünlü kemancılarından ve eğitimcilerinden birisidir. Beethoven’ın keman konçertosu için yazmış olduğu kadans bugün pek çok kemancı tarafından çalınmaktadır. Liszt, Schumann ve Brahms’la arkadaşlığının yanı sıra, iş birliği de yaparak pek çok başarılı konserler vermiştir. Birçok besteci keman yazımı ile ilgili problem yaşadığı zaman ilk olarak Joachim’e ulaşırdı ve tavsiyeler isterdi. Bu bestecilerin arasında Schumann, Dvorak, Bruch gibi önemli bestecilerde vardır. Birçok eser onun adına ithafen yazılmıştır. Berlin Keman Ekolünün oluşturacak birçok öğrenci yetiştirmiştir (Ketenci, 2005, s. 111-112).

J. Brahms (1833-1897)

Brahms’ın keman eserleri, Romantik Dönem müziğini Klasik Dönem’den ayıran temel özelliklerden birisi olan; duygu yüklü cümlelerin ve teknik unsurların kullanımına örnek teşkil etmektedir. Brahms, bu yoğun ifade biçimini ve teknik unsurları başta keman olmak üzere yaylı çalgılarda sıklıkla kullanmıştır. Brahms’ın tema ve melodiyi kullanması, onun içsel dünyasını yansıtmaya nedeniyle çok zengindir. Sonuç olarak besteci, Romantik Dönem’de yaşanan duygusallık, zengin lirik yapı ve duyguların sıcaklığını yansıtan, yoğun dokulu müzik stilini benimsemiş ve keman yapıtlarına da bu yoğun anlatımı geçirmiştir (Kapçak Ş. , 2014, s. 99-107).

Brahms, en başta arkadaşı olan J. Joachim’dan çok etkilenmiştir. Yazdığı keman eserlerini çoğunlukla Joachim’in tavsiyeleri üzerine şekillendirmiştir. Eserlerde teknik donanım üst seviyededir. Bununla beraber yoğun bir duygu anlatımı da mevcuttur. Özellikle keman konçertosu, teknik ve müzikal zenginliğinin yanında güçlü orkestrasyonu ile de oldukça gösterişli bir eserdir. Keman sonatları ise müzikal karakter olarak çarpıcı ve nitelikli eserler olduğu kadar günümüz eğitim ve konser repertuvarlarının da oldukça tercih edilen eserleridir.

Keman ve yaylı sazlar için yazmayı sevdiği, uzun soluklu melodilerinde, nefesler olsa da melodik çizginin bozulmayacağı bir yapıda eserler bestelemiştir. Keman konçertosu ve sonatları keman edebiyatının en gözde eserlerindendir (Kapçak Ş. , 2014, s. 107).

M. Bruch (1838-1920)

Keman için üç konçerto ve virtüöz parçalar yazan Bruch'un, keman edebiyatına kattığı en önemli eser, op.26 Sol Minör Keman Konçertosudur. Konçerto, teknik ve müzikal olarak keman repertuvarının önemli eserleri arasındadır. Döneminde popüler olan bu eser, keman çalma teknikleri açısından barındırdığı zengin teknik çeşitliliği ve duygusal anlatımı sayesinde, keman icrasının gelişiminde önemli bir yere sahiptir.

Bruch'un 3 tane keman konçertosundan en ünlüsü coşkulu bir romantik eser olan 1 No'lu Keman Konçertosu olduğu söylenebilir. Felix Mendelssohn'un Mi minör Keman Konçertosu'ndan izler taşıyan bu eser, geçmiş konçerto formunun kompakt yapısında olmasına rağmen bölümlerinin müzikal olarak birbiriyle bağlantılı olması dikkat çekicidir. Özgün bir temaya sahip olan bu eser, romantik müziğin de zirve eserlerinden birisi kabul edilebilir (Akar, 2019, s. 20).

Oskar Rieding (1840-1918)

Alman kemancı Rieding, döneminde büyük bir üne kavuşmasa da günümüzde büyük bir üne sahiptir. Eğitimciler tarafından sıklıkla öğrencilere çaldırılan başlangıç düzeyi eserler yazmıştır. Bu eserler hemen hemen her kemancının eğitimine başlanırken muhakkak çaldığı keman konçertolarıdır. Birçok keman konçertosu yazmıştır. Keman teknikleri açısından öğrenciler ilk kazanımlarını Rieding'in konçertolarından alıyor denebilir. Bu yüzden kendisinin keman çalma teknikleri açısından ayrı bir önemi vardır.

Henry Schradieck (1846-1918)

Ünlü kemancı F. David'in öğrencisi olan Schradieck, keman eğitimi sistemine kendi yaklaşımını benimsetmiş ve kendi bakış açısıyla eütler, alıştırma ve parmak egzersizleri yazmıştır. Hayatını tam bir eğitimci olarak geçirerek birçok farklı ülkede yüzlerce kemancı yetiştirmiştir. Henry Schradieck'in yazdığı etüt kitabı '*Schule der Violintechnik*' günümüzün temel kaynaklardan biri olarak kabul edilmektedir (Yağışan & Aydın, 2013, s. 219)". Günümüzde etütleri, öğrenciler için tercih edilen metotlardandır. Alıştırma ve parmak egzersizleri içinde sıklıkla çalışılmaktadır.

Carl Flesch (1873-1944)

Flesch, dengeli, zarif stili ve olağanüstü tekniği ile döneminin ünlü kemancılarından birisi olmuştur. Çalışındaki klasik saflık ve geniş stil bilgisiyle de kendi tarzını yaratmıştır. Ayrıca Flesch'in analitik kapasitesi onu zamanının en büyük keman eğitimcilerinden birisi yapmıştır (http-2).

Flesch, Barok dönem performanslarıyla büyük beğeni toplamıştır. Bunun yanında çağdaş dönem eserlerini de büyük bir ustalıkla yorumlamıştır. Kendine ait gam ve parmak alıştırmaları için metodu (*The Art of Violin Playing*) vardır. Flesch aynı zamanda metotlarında keman tutuş tekniklerinden de oldukça söz etmiştir. Flesch'e göre, kemanın sapı başparmak ile işaret parmağının üçüncü kemiği arasında olmalıdır. Fakat Flesch başparmağın aktif ve hareketli olması ve pozisyon değişiminde sol el hareketlerine yardımcı olmasını önermektedir. Bunların dışında sağ el teknikleri bakımından da oldukça yararlı ve yapıcı yaklaşımları benimseyen ünlü kemancı, kendi ile özdeşleşmiş olan stilini dünya genelinde yaymayı da amaçlamıştır. Yetiştirdiği öğrenciler dünya çapında tanınan, önemli keman virtüözleri olmuşlardır. Bu öğrencilerden bazıları, Ida Haendel, Alma Moodie, Henri Temianka, Ginette Neveu, Roma Totenberg'dir. Carl Flesch'in metotları ve tekniği keman pedagojisinde ölçek kabul edilen bir noktaya ulaşmıştır (Yağışan & Aydın, 2013, s. 220).

Fritz Kreisler (1875-1962)

Kreisler, 20. Yüzyılın en önemli kemancılarından birisidir. Sağ el ve sol el tekniklerini, kendi stili ile yoğunlaştırarak farklı bir tını elde etmiştir. Zengin melodik yapıları, sıklıkla kullandığı détaché, staccato gibi tekniklerle harmanlayarak keman müziğine modern bir bakış açısı getirmiştir. "Kreisler, kusursuz tekniği ve yumuşak tonu ile döneminin en ünlü kemancılarından birisiydi. Ayrıca keman için Liebesleid, Liebesfreud, Schön Rosmarin gibi sayısız eser, düzenleme ve kadans yazarak, keman edebiyatına büyük katkıda bulunmuştur ([http-3](http://3)).

Kreisler, vibratonun yüzyıllar boyunca katı kurallara ve anlayışlara bağlı birtakım sorunları karşısında kendi icrasıyla yenilikler getirmiştir. 16. Yüzyılda başlayan vibrato tartışmalarına, tatmin edici performansı ile son vermiş, vibratonun icrada teknik olarak çok önemli bir yeri olduğunu adeta kemanı ile dile getirmiştir. Ünlü kemancı Flesch, Kreislerin vibrato tarzının vibratonun gelişimi açısından önemli bir yere sahip olduğunu söylemiştir. Yapılan araştırmalarda Kreisler'in vibrato kullanımının çok hızlı olduğu saptanmıştır. Vibratosunun diğer kemancılara göre neredeyse iki kat daha hızlı olduğu görülmüştür. Kreisler bu konu hakkında; "Benim trilimin (vibratomun) yıldırım gibi olduğunu düşünüyorlarsa çok daha hızlı olan Heifetz' e ne demeliyiz?" demiştir (Kapçak Işıksungur & Çilden, 2016, s. 243-244).

Bela Bartok (1881-1945)

Avusturya – Macaristan İmparatorluğu'na bağlı Nagyszentmiklos şehrinde doğan keman için 2 konçerto, 2 sonat ve farklı formlarda eserler veren Bartok, 20. Yüzyılın en önemli bestecilerinden birisidir. Çoğunlukla halk müziği için yaptığı araştırmalar ve bu araştırmalara bağlı yazdığı eserler ile anılmıştır. Keman yapıtlarındaki müzik anlayışı, dönemin sanat akımlarından olan Yeni Klasikçilik (Neo Klasizm) akımı ile süslenmiştir. Bu akımı kendi üslubu ile yorumlamış ve keman müziği adına farklı tınılar elde etmeyi amaçlamıştır. Eserlerindeki teknik seviye, atonal formların karmaşık nota sistemi içinde şekillenmesi ve bu sisteme bağlı icranın zorlaşmasıyla oluşmaktadır.

B. Bartok, 1936 yılında, Ankara Üniversitesi öğretim üyesi olan Dr. Laszlo Rasonyi'nin önerisiyle, Ankara'ya davet edildi. Bartok burada konferanslar vermek, solist olarak konserler yapmak ve araştırma çalışmalarına elverişli köylerde Türk müziği ile ilgili incelemelerde bulunmak gibi önemli çalışmalarda bulundu (Tamer, 2012, s. 8).

Bartok'un kemana verdiği önemi yazmış olduğu eserler ile anlayabiliyoruz. Keman eserlerinde döneminin getirdiği üslup anlayışının yanında sık sık halk müziği etkilerini de görmek mümkündür. Bartok, müzikal anlayışını kemanın teknik olanakları ile birleştirerek, tamamen kendine özgü bir üslup elde etmeyi amaçlamıştır.

Paul Hindemith (1895 – 1963)

Keman ve viyola çalan Hindemith, *konçerto grosso* ruhunu modernize ederek eserleriyle canlandırmayı başarmıştır. Barok Müzik tavrından esinlenerek, bu tarzı keman konçertosunda ve sonatlarında göstermiş ve titiz bir şekilde kullanmayı hedeflemiştir. Giriş bölümü ritornello formunda olan keman konçertosu (1939) teknik ve müzikal açıdan yoğun bir anlatıma sahiptir. Keman sonatlarında ise birçok farklı üslup anlayışlarını görmek mümkündür. Yerine göre oldukça romantik olabilirken, başka açıdan ise dönemi olan 20. Yüzyıl müziğini yansıtmaktadır (Ketenci, 2005, s. 113).

Dünya müzik tarihine olduğu kadar Türk müzik yaşamına da damgasını vurmuş olan besteci Paul Hindemith, ülkemize davet edilen yabancı uzmanlar arasında en önemlisidir. 1936 yılında ülkemizin ilk konservatuarı olan Ankara Devlet Konservatuarının kurulmasında katkısı olmuştur.

1.4.2.2. Alman - Avusturya Keman Ekolünde Keman Çalma Tekniklerinin Özellikleri

Alman – Avusturya keman çalma sanatı 18. Yüzyıl'dan itibaren art arda gelen büyük bestecileri ve ünlü keman virtüözleri ile gerek yay tekniklerinde gerekse sol el

teknikerinde büyük bir gelişim göstererek diğer keman ekollerine örnek olmuş ve keman tekniğinin gelişmesine çok büyük katkı sağlamıştır. Çift ses teknikleri, daha yüksek pozisyon kullanımları, staccato, spicatto ve ricochet gibi tekniklerde oldukça başarılı eserler yazan besteciler, bu ekolün diğer stillere göre daha virtüözite ve karakteristik bir duruma gelmelerine katkı sağlamışlardır (Ketenci, 2005, s. 1).

18. Yüzyıl itibari ile Alman ve Avusturya keman çalma tekniklerinde oldukça yenilikçi düşünceler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yeniliklerin başında keman tutuşu gelmektedir. L. Mozart, kemanın çene altına yerleştirildiği ve çenenin kemanın kuyruk kısmının hemen sağına koyulduğu yöntemi benimseyerek metodunda bu görüşü önermiştir. Ancak metot içindeki resimlemelerde, Mozart'ın çenesini kuyruk kısmının tam üstüne yerleştirmiş olduğu gözlenmektedir (Boyden, 1950, s. 369).

Bu yüzyılın önemli tartışmalarından biri de keman sol el pozisyonunun konumu ve buna bağlı olarak uygulanış şeklidir. Leopold Mozart göre, kemanın sapı başparmakla işaret parmağı arasında kavranmalı ancak sap, bu iki parmak arasındaki oyuğa oturtulmamalıdır. Mozart ayrıca birinci pozisyonda sol el başparmağının sol telin üstüne fazlaca eğilmemesi gerektiğini, bunun sol telinin tınsal özelliklerine zarar verebileceğini belirtmiştir. Yay tutuşu ile ilgili ise Mozart, günümüz yay tutuşu anlayışına yakın bir yaklaşımla, daha verimli ve güçlü bir ton elde edebilmek için işaret parmağının ikinci ve üçüncü boğumu arasındaki noktadan yay üzerine yerleştirilmesi gerektiğini savunmuştur. Mozart ayrıca küçük parmağın, daha fazla kontrol için yay çubuğu üzerinde serbest bir şekilde durması gerektiğini belirtir. Bu yaklaşımlar dönemin Alman – Avusturya keman çalma anlayışını şekillendirmiştir (Erdal, 2010, s. 63-64).

Alman ve Avusturya stilinde sol teli, diğer stillere göre her zaman daha az tercih edilmiştir, çünkü dönemin telleri bağırsak olduğundan, yay hareketlerine pek cevap vermemiştir. Col legno, tremolo, sul tasto ve sul ponticello gibi terimler genellikle yay tekniği için kullanılırken, vibrato ve dinamik nüanslar da ifade için kullanılmıştır. Keman tonu için, soprano insan sesi model alınmıştır (Ketenci, 2005, s. 6).

18. Yüzyılda iyi bir kemancı için pozisyon sınırı mi telinde yedinci pozisyon, diğer tellerde ise maksimum dördüncü pozisyon kullanılıyordu. Bu dönemde iyi kemancıların bu pozisyonlara hâkim olması gerektiği düşünülmekteydi. Ama Mozart, iyi bir yorumcunun her tel üzerinde yedi pozisyonun tümünde yeterli ustalığa sahip olması gerektiğini savunuyordu. Bu durumu daha kolay bir hale getirebilmek için metodunda pozisyon geçişlerinde boş tellerden, noktalı veya tekrar eden seslerden faydalanılması

gerektiğini öne sürmüştü. Böylelikle pozisyon geçişlerinde istenmeyen duraksamaların ve hataların en aza indirilmesini amaçlamıştır (Boyden, 1950, s. 377-378).

Günümüzde vibrato anlayışı sol elin vazgeçilmez bir parçası olmasına rağmen, 17. ve 18. Yüzyıllarda oldukça geri planda olup süsleme ve küçük efektif etkiler için tercih edilmiştir. Her stilde olduğu gibi Alman ve Avusturyalı kemancılar da devamlı vibratoyu benimsememiş ve icra sırasında kullanmayı uygun bulmamışlardır. L. Mozart vibratoyu, bitiş notalarında veya bağlı uzun notalarda önermiştir. Devamlı vibrato yapan kemancılarla ilgili ise, “her notada sürekli olarak vibrato yapan ve felçlileri andıran yorumcular var” şeklinde ağır bir eleştiri yapmıştır (Boyden, 1950, s. 387).

Alman ve Avusturya stili keman çalma teknikleri açısından diğer stillere göre daha disiplinli ve sistematik bir olguya sahiptir. Bu durum L. Mozart, L. Spohr başta olmak üzere çağdaşlarının ve sonraki dönem kemancılarının metotlara, eğitim anlayışına ve keman çalma yöntemlerinin kendilerine has müzikal kimlikleri ile bütünleşmiş bir teknik yapıya sahip olmaları ile açıklanabilir. Keman çalma teknikleri adına birçok yenilik getiren bu ekol, günümüz keman eğitim sisteminde sıklıkla tercih edilen anlayışlardandır.

1.4.3. Fransız –Belçika Keman Ekolü

Fransız ekolü, temelde İtalya’da eğitim görmüş olan Fransız kemancı – besteciler tarafından oluşmuş bir ekoldür. İtalya’da yetişen bu müzisyenler, öğrendikleri yeni formlar ve teknikler ile birlikte kendi ülkelerinde keman adına önemli yenikler ve gelişimler göstermişlerdir. Jean Marie Leclair (1687 – 1764), Louis – Gabriel Guillemain (1705 – 1770), Pierre Guignon (1702 – 1774) ve Jean – Joseph Cassanea de Mondonville (1711 – 1772) gibi müzisyenler Fransız ekolünün oluşumunda akla gelen ilk isimlerden sayılabilir. İlk ciddi keman metotlarının ise, 1761 tarihli L’Abbe le Fils’in *Principes du Violon* olduğu söylenebilir. Bu ekolün gerçek kurucusu ve yükselişe geçmesini başlatan kişi G. B. Viotti’dir (Öztürk Ö. D., 2012, s. 5).

Viotti’nin öncülüğünde kurulan Fransız ekolünün ilk temsilcileri olan Rode, Kreutzer ve Baillot, Viotti’nin keman çalışından ilham alıp, öğretilerini benimsemişlerdir. 1795 yılında kuruluşundan itibaren Paris Ulusal Konservatuvarında keman profesörü olan bu üç büyük kemancı, Fransız keman eğitimi adı altında bir birlik oluşturmak amacıyla konservatuvar tarafından görevlendirilerek bir keman metodu hazırlamaya başladılar.

Çoğunlukla Baillot’nun katkılarıyla hazırladıkları metodu 1802 yılında tamamlamışlardır. Bu metot 1803 yılında Paris Konservatuvarının resmi metodu olarak *Méthode de Violon* adı altında basılmıştır. Paris Konservatuvarının bu önemli üç keman

eğitmeni, örnek aldıkları Viotti'nin, konçerto yazımına getirdiği yenilikleri benimsemiş ve yaptıkları çalışmalar ile Fransız Keman Ekolünün gelişmesinde çok büyük bir rol oynamışlardır (Zorlu, 2015, s. 13-14). Viotti'nin bu büyük üç öğrencisinin de kendine has metotları olmuştur. Fransız Keman Okulunun gelişmesine katkı sunan bu metotlar, ayrıca diğer ekol öğretilerinde de tercih edilmiştir.

Rode, *Keman için 24 Kapris* (Paganini'den beş yıl önce bestelemiş), Kreutzer'in *42 Etüt çalışması*, Baillot'un çalışması ise *L' Art du violon* dir. Bu çalışmalar, temel ve ileri teknik öğeleri barındıran, her biri farklı zorluk odaklı keman çalışmalarıdır (Ulucan Weinstein, 2011, s. 53-54).

Bu dönemde kemanın yapısal olarak günümüzdeki şekline yakın bir hale gelmesiyle beraber, yayın da buna paralel olarak geliştiği görülmektedir. Fransız yay yapımcısı Tourte'nin yaptığı yaylar Viotti'nin ilgisini çekmiştir. Öncekilere göre daha hafif ve esnek olan bu yaylar, çalışmada sağ eli büyük oranda rahatlatmıştır. Viotti bu yayı benimseyen ilk kişilerden birisi olmuştur. Fransız Ekolünün gelişmeye başlaması ile bu yaylar da Fransız kemancılar tarafından tüm Avrupa'ya tanıtılmıştır.

Belçika ekolü, Viotti'nin öğretilerinden etkilenen dönemin ünlü kemancısı Auguste de Bériot'nun Fransız stilinin bir kolu olarak Belçika'da başlattığı bir ekoldür. Daha sonraları Henri Vieuxtemps ve Eugène Ysaÿe'nin icracılığı, eserleri ve öğretileri ile 19. Yüzyıl sonlarına doğru çok daha ünlenmiştir. Fransa-Belçika ekolü, 19. Yüzyılda günümüz halini alan modern yayın yapısal özelliklerinin sağladığı ses bütünlüğü ve gelişen sağ el teknikleri sayesinde keman çalma teknikleri adına damga vurmuştur. Buna paralel olarak bu dönemde mevcut olan diğer ekollere göre daha fazla virtüözün (Wieniawski, Sarasate, Vieuxtemps, Ysaÿe gibi) benimsediği ekollerden birisi olmuştur (Zorlu, 2015, s. 3-4).

“Paganini'nin gösterişli teknik üslubunu zarif ve çekici Paris zevkiyle birleştiren Bériot, kendini gerçek anlamda öğrencisi olarak saymadığı cansız ve durgun Fransız Konservatuvarı stili geleneklerini kırmaktan çekinmemiş, modernize etmiştir (Ulucan Weinstein, 2011, s. 77)”. Keman öğreniminde ilk yay çalışmalarının sol telinden başlanması gerektiğini söyleyen Bériot, sol el tutuş pozisyonunu yine bu tel üzerindeki notalara basarak göstermektedir. Bu anlayışa göre Fransız ve Alman ekollerinin aksine sol el başparmağı işaret parmağı ile karşılıklı değil, işaret ve orta parmak karşısında yer almaktadır (Şişman, 2018, s. 368).

Gösterişli ve ustaca bir tekniğe sahip olan Beriot'un başlattığı bu ekol, eserleri ve öğretileri ile sonraki dönemlere aktarılmıştır. Bu anlayışta yetişen ve çalan kemancıların kendilerine has bir virtüözite biçimi geliştirerek bu tarzda eserler yazması, diğer ekollere göre daha ihtişamlı görünmesini sağlamıştır.

18. Yüzyılın sonlarında, keman kültürünün Avrupa'ya yayılmasıyla birlikte farklı tarzlar ve stiller de ortaya çıkmaya başlamıştır. Keman sanatının önemli yapı taşlarından birisi olan İtalyan kemancı Viotti ve öğrencilerinin öğretileri sayesinde, Fransız Ekolü ve keman çalma teknikleri Avrupa'nın her köşesine dağılmıştır. Bu sayede keman tarihine geçecek birçok önemli keman virtüözünün teknik temelleri atılmış oldu.

“Birinci Dünya Savaşı sonrasında Fransız Keman Okulu'nun etkisi giderek azalmış, Avrupa'nın önde gelen müzik merkezlerinden Paris, yerini daha çok New York, Philadelphia ve Moskova'ya bırakmıştır (Ulucan Weinstein, 2011, s. 61)”.

1.4.3.1. Fransız- Belçika Keman Ekolünün Gelişimine Katkıda Bulunan Önemli Kemancı-Besteciler

Giovanni Battista Viotti (1755-1824)

Corelli keman çalma geleneğini 19. Yüzyıla bağlayan en önemli bir kişi olan Viotti'nin, keman tarihinde sağladığı etki, mükemmel bir forma ulaştırdığı ve yarım yüzyılı etkisi altına alan keman konçertoları ve bir nesli etkileyen keman eğitimi ile günümüze dek devam etmektedir. Yetiştirdiği öğrenciler aracılığı ile Fransız Keman Okulu'nun temelini oluşturan Viotti, icra yaklaşımları ve eserleri ile bir kuşağı etkisi altına almıştır (Ulucan Weinstein, 2011, s. 51).

Aslen İtalyan olan Viotti, kemanda modern okulların ve ekollerin gelişmesinde öncü olmuştur. Muhteşem bir tona, zarif bir tarza ve izleyenleri kendine hayran bırakan olağanüstü bir performansa sahipti. Viotti, solo çalmada yeni bir çağ başlattı. Onun konçertoları, enstrümanın yeteneklerini zarif bir şekilde inşa edilmiş pasajlarda sergileniyordu. Yirmiden fazla konçerto yazdı ve döneminin kemancıları tarafından büyük saygı görüyordu. Keman tarihinde bir dönüm noktası olmuştur (Hart, 2007, s. 390).

Viotti, Tourte'nin ürettiği yeni yay modeline de öncülük etmiştir. Hafifliği, sağlamlığı ve esnekliği ile günümüz yaylarına benzeyen bu yeni yay formunu ilk kullananlardan birisi olmuştur. Viotti ve Tourte iş birliği yaparak, bu yay formunu geliştirmişler ve yaymaya çalışmışlardır. Bu yeni yay sayesinde sağ el teknikleri büyük oranda gelişme göstermeye başlamıştır (Rodrigues, 2009, s. 9-12).

Viotti, temeli Corelli'ye dayanan İtalyan Ekolü ve kurucusu olduğu Fransız Keman Ekolünün arasında bir köprü kurmuş, onun liderliğinde ilerleyen güzel keman çalma kültürü, Paris'ten Avrupa'ya oradan da Rusya'ya kadar uzanmıştır. Bir diğer önemli öğrencisi ve ilham verdiği kişi ise Charles Auguste de Bériot'dur. Viotti'den aldığı dersler sayesinde keman tekniğini harmanlayarak Fransız ekolünü, Belçika'ya taşımış ve geliştirmiştir (Zorlu, 2015, s. 8-12).

Rodolphe Kreutzer (1766-1831)

Viotti'nin ilk öğrencilerinden ve Fransız keman ekolünün öncülerinden olan Kreutzer, çok üretken bir besteciye. Keman için konçertolar ve sonatlar yazmıştır. Ama onu keman için ünlü yapan, eserlerinden çok pedagojik yaklaşımları ve keman için yazdığı 42 etütten oluşan metodudur. Yazdığı etütler günümüzde keman eğitiminin vazgeçilmez öğelerindendir. Teknik açıdan her türlü imkâna sahip olan bu metot, üst seviye diyebileceğimiz konçertolara, Paganini kaprislere ve virtüöz eserlere geçiş için tavsiye edilir.

Ünlü kemancı Flesh, Kreutzer'in metodu için “Tümüyle yeni perspektifler, her etüt belirli bir teknik meselenin yoğun şekilde ve tam kapsamıyla ele alındığı küçük bir başyapıt, Paganini öncesi keman sanatının bir ansiklopedisidir” diye yorum yapmıştır. Kemancı Joachim'e göre Kreutzer'in metodu dünya çapında kabul görmüş önemli bir eserdir. Çok saygılı bir şekilde çalışılmalıdır. Heifetz ise bu metoda kemancının İncil'i adını vermiştir (Haner, 2008, s. 7).

Pierre Baillot (1771-1842)

Baillot, “L'Art du Violin adlı keman metodunu yazmıştır. Bu metotta sadece etütler değil, teknikler de yazıyla anlatılmıştır. Dönemin ünlü kemancılarından ve pedagoglarından olan Baillot'un gösterdiği teknikler günümüz keman pedagoglarınca da doğru kabul edilmektedir (Yağışan & Aydın, 2013, s. 217)”.

Keman için yazılmış bilimsel bir araştırma niteliğindeki bu yeni eser, içerdiği detaylı sol el ve sağ el teknikleri, aynı zamanda stil çalışmaları ile de modern keman ve yay için yazılmış ilk sistemli eğitim metodudur. Bu metottaki temel ilkeler korunmuş ve bu ilkeler, daha önce keman için yazılmış olan metotlarda değinilmemiş birçok konu ve yenilik eklenerek geliştirilmiştir (Zorlu, 2015, s. 14).

Pierre Rode (1774-1830)

Fransız Keman Ekolünün ilk temsilcilerinden Rode, genel olarak keman stilini çok etkilendiği öğretmeni olan Viotti'den alır. Keman için birçok konçerto yazmıştır. Ama o da Fiorillo ve Kreutzer gibi öğrencilere yönelik çalışmaları ile bilinir. Keman için yazdığı 24 Kapris genç kemancıların gelişimi için önemli bir metottur. Bu metot sol el ve sağ el tekniklerinin gelişimine yönelik çok yönlü hedefleri barındırmaktadır. Rode'nin eserleri günümüzde keman eğitimi dışında solo performanslarda da seslendirilmektedir.

Fereol Mazas (1782-1849)

“Mazas, Baillot'un öğrencisidir. Keman için yazdığı birçok etüt kitabı vardır. Genellikle etütlerinin amacı sağ el ve sol el tekniklerinin geliştirilmesini hedeflemektedir. Etütleri oldukça yararlıdır ve kapris çalmak için hazırlık niteliği taşıyabilir (Öztürk & Özay, 2008, s. 61)”. Keman eserleri çoğunlukla keman ve viyola çalma yöntemlerini oluşturan, çeşitli yeteneklere sahip genç öğrenciler için uygun eserler ve düetlerdir.

Charles Auguste de Beriot (1802-1870)

Viotti'nin mirasını devam ettiren ve Fransız – Belçika Ekolünün en önemli temsilcilerinden birisi olan Bériot, yazmış olduğu keman eserlerindeki incelik ve zarafet ile sanatına yeni bir yaklaşım getirmiştir. Yay kullanımındaki ustalığıyla birçok karakteristik efekti ilk kez duyuran Bériot, kemana “şarkı söyleyebilen” bir çalgı özelliğini kazandırmıştır (Zorlu, 2015, s. 44). “Beriot, Belçika- Fransız Keman Okulu' nu kurumlaşmasına ön ayak olmuştur. ‘Methode de Violin’ adlı teknik etütlerden oluşan eserinin yanı sıra keman için konçertolar da bestelemiştir. En ünlü öğrencileri Heinrich Wilhelm ve Ernst Henri Vieuxtemps'dir (Yağışan & Aydın, 2013, s. 218)”.

Jean Baptiste Charles Dancla (1817-1907)

“Rode tarafından keşfedilen ve onun tavsiye mektubu üzerine, Kreutzer ve Pierre Baillot'dan ders almış ünlü keman yorumcusu ve eğitimcisidir. Bir tanesi keman metodu olmak üzere, pedagojik ve teorik beş kitap yayınlamıştır (Yağışan & Aydın, 2013, s. 218)”. Keman eğitimi için oldukça önemli bir yere sahip olan Dancla'nın metotları, öğrenci eğitiminde ve egzersiz çalışmalarında oldukça takdir görmektedir.

Henri Vieuxtemps (1820-1881)

Fransız – Belçika ekolünün büyük kemancısı olan Vieuxtemps, eserlerinde kemanı, Paganini geleneğindeki gibi vitrin olarak kullanmayı tercih etmiş hem solo kemanı öne çıkartan hem de beste bütünlüğünü koruyan eserler yaratmaya çaba göstermiş ve bunun

yanında, konçertolarının eşlik partilerini güçlendirerek senfonik bir yapıya ulaşmasını amaçlamıştır. Usta bir müzisyen olmasının yanında iyi bir eğitimci de olan Vieuxtemps, Çar I. Nikolas'ın himayesinde çalışmak için Rusya'ya yerleşerek burada birçok önemli görevde yıllarca çalışmıştır ayrıca yetiştirdiği öğrenciler ile Rus ekolünün oluşumunda etkin bir rol oynamıştır (Akdeniz A. Ö., 2015, s. 7).

H. Vieuxtemps, kaliteli ve güzel tonu, kusursuz entonasyonu ve yay tekniklerindeki becerisi ile 19. Yüzyılın önde gelen keman virtüözlerinden birisi olmuştur. Fransız – Belçika Ekolünün tanıtılmasında büyük bir etkisi olmuştur. Keman eserlerinde, gösterişli pasajlar, duygusal melodi zenginliği ve karakter olarak oldukça yoğun bir anlatım sergilemiş olan Vieuxtemps, keman tekniklerinin gelişmesinde keline has tarzıyla önemli bir yere sahiptir. Sekiz keman konçertosu, bir keman sonatı, bunların yanında kaprisler ve virtüöz eserler yazan Vieuxtemps, besteciliği ve öğretmenliği ile de keman tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Cesar Frank (1822-1890)

Fransız müziğinin öncülerinden biri olan Frank, keman için popülerliğini günümüzde de koruyan, Keman ve piyano için La majör Sonat'ı (1886), bestelemiştir. Dört bölümden oluşan bu sonat, zarif ve bir o kadar da duygusal bir anlatımı olan sahiptir. Aslında döneminin ünlü kemancısı E. Ysaye'nin düğün hediyesi olarak bestelenmiştir. Teknik olarak virtüözite bir konumda olmasa da zengin melodik ve armonik yapısı ile günümüze kadar en popüler sonatlar arasında gelmeyi başarmıştır.

Edouard Lalo (1823-1892)

1823 yılında Fransa'da doğan Lalo, aslen İspanyol kökenlidir. Ailesine karşı gelerek müzik okumak için 1839 yılında Paris'e gitmiş ve burada yaşamıştır. Lalo, 1875 yılında *Symphonie Espagnole* eseri ile büyük başarı elde etmiştir. Sarasate'ye ithaf edilen eser yine Sarasate'nin yorumuyla dünyaya açılmıştır. Kariyeri boyunca pek ilgi göremeyen Lalo, keman konçertosu sayesinde 20. Yüzyılda popüler olmaya başlamıştır. Keman için konçerto formunda olan *Symphonie Espagnole* eseri günümüz repertuvarının saygın eserlerinden biridir. Müzikal olarak İspanyol kültüründen ezgilere dayalı bir anlatımı vardır. Bunun yanında estetik bir biçimde kullanılan teknik ile eser ayrı bir atmosfere ulaşır. Keman edebiyatının seçkin örneklerinden birisidir ([http-3](http://3)).

Henryk Wieniawski (1835-1880)

Aslen Polonya asıllı olan Wieniawski, 19. yüzyılın başında Paganini ve Liszt ile başlayan enstrüman virtüözlüğünün en önemli isimlerindendir. Genç yaşında Paris Konservatuvarını kazanarak burada okumaya başlayan Wieniawski, Viotti'nin öncülüğünde Kreutzer, Baillot ve Rode'nin kurucuları oldukları Fransız Keman Okulu'na dâhil oldu. Yetiştirdiği öğrencilerin çok fazla ünlenememesi rağmen, yeteneği ile döneminde büyük bir üne kavuşmuştur. Paganini'den çok etkilenmiştir. Bu etkiyle üstün keman çalma yeteneğini bestecilikle birleştirmiş ve keman edebiyatında hem çalıcılığı hem de besteciliği ile unutulmaz bir yere sahip olmuştur (Wang, 2005, s. 65).

“Büyüleyici staccato tekniği, yay hâkimiyeti ve sol el tekniklerindeki müthiş becerisi ile ünlüdür. Rus yaylı dördlüsünü kurmuş, Rusya ve Brüksel Konservatuvarlarında çalışmıştır. Halen Rus keman okullarında, yay tutuş tekniklerine “Wieniawski Tutuşu”da denir (Yağışan & Aydın, 2013, s. 219)”.

“Besteci olarak teknik virtüözitesini romantik etkilerle birleştirip, keman literatürüne sayısız eserler vermiş ve keman repertuvarının zenginleşmesine katkıda bulunmuştur (Baskın, 2020, s. 1104)”. Solo keman için yazdığı *L'ecole Moderne* ve *Etudes-Caprices* adlı yapıtları, Paganini'nin yazdığı 24 Kapris ile keman eğitiminde en çok kullanılan üst düzey seviye eserlerdir. Wieniawski'nin keman çalışındaki üstünlüğü, eserlerindeki teknik ve müzikal doygunluk, onu 19. Yüzyılın en önemli keman virtüözlerinden biri yapar.

“Wieniawski birçok öğrenci yetiştirmiştir. Rubinstein'ın daveti üzerine solist olarak birlikte turnelere çıkmışlar ve pek çok yerde konser vermişlerdir. İlki 1935 yılında yapılan, 1952 yılından beri de her beş yılda bir düzenlenen bir Wieniawski keman yarışması da mevcuttur (Yağışan & Aydın, 2013, s. 219)”. “Muhteşem Rus piyanist, besteci, orkestra şefi Anton Rubinstein'in (1829-1894), *Die Musik und ihre Meister* adlı kitabında, ölümcül kalp rahatsızlığı nedeniyle kısa zaman önce vefat eden yakın arkadaşı Wieniawski için son keman virtüözü demiştir (Baskın, 2020, s. 1106)”.

Wieniawski, keman tekniğini Paganini'den sonra en çok zorlayan isimlerden biri olmuştur. Başta yay hareketleri olmak üzere, büyük pozisyon geçişleri, çift sesler, staccato teknikleri ve eserlerindeki etkileyici karakteristik özellikler ve ifadeler bunlardan bazılarıdır.

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Keman için 3 konçerto, sonat ve virtüöz parçalar yazan Saint-Seans, keman eserlerini yazarken dönemin ünlü kemancısı Sarasate'den çok etkilenmiştir. Hatta 3. Keman Konçertosunu ve *Introduction and Rondo Capriccioso* eserini Sarasate'ye ithaf etmiştir. Saint-Seans'ın keman eserleri, teknik ve müzikalite olarak çok doygun, gösterişli eserlerdir. Sarasate'nin eserlerinden de etkilenen Saint-Seans, keman yapıtlarında daha çok teknik unsurlara ağırlık vermiş, bunun yanına duygusal ezgileri ekleyerek, kendi üslubunu çıkartmaya çalışmıştır. Üst düzey teknik beceri gerektiren eserlerini, anlatım olarak da zarif ve çok içten cümlelerle zenginleştirmiştir. Keman eserleri günümüz repertuarının saygın eserlerindendir.

Pablo de Sarasate (1844-1908)

Aslen İspanyol olan Sarasate, profesyonel eğitimini ve hayatının çoğunu Fransa'da geçirdiği için Fransız ekolünden sayılabilir. 12 yaşında Paris Konservatuvarını kazanmış ve 17 yaşında bu zamana kadar onlarca virtüöz yetiştiren konservatuvarın en büyük ödülü olan "Roma" ödülünü kazanarak mezun olmuştur. Çağdaşı olan birçok besteci ile yakın ilişkilerde bulunan Sarasate, çoğunlukla kendi kültürüne ait ezgiler ve teknik kıvraklığını ön plana çıkaracak eserler yazmıştır. 1904 yılında kendi eserlerini çaldığı bir dizi kayıt gerçekleştirmiştir. "Sarasate'nin yayımlanmış 57 eseri bulunmaktadır. Bu eserlerin çoğu keman repertuarının vazgeçilmez, bugün bile dünyanın her noktasında sevilerek çalınan eserleridir. Bu anlamda Sarasate, N. Paganini, H. Wieniawsky, H. Vieuxtemps ve Eugene Ysaye gibi neredeyse sadece keman için eserler yazmış virtüöz-besteciler geleneğinde konumlanır(Özhan, 2018 , s. 9)".

Döneminin önemli keman virtüözlerinden olan Sarasate, yorumundaki sadelik ve teknik açıdan ise gösterişli bir keman çalış tarzına sahip olması ile büyük beğeni toplamıştır. Keman için hiç konçerto yazmamasına rağmen bir sürü eseri bulunmaktadır. *Zigeunerweisen*, *Spanish Dances*, *Carmen Fantasy* bunlardan bazılarıdır.

Sarasate'nin keman tekniğine katkısı daha çok teknik anlamda olmuştur. Çağdaşı olan diğer kemancı-bestecilere göre eserlerinde, daha yalın ve zarif bir ton, teknik imkânların üst seviyede olduğu bir icra gerektiği görülür. Eserlerinin çoğu da teknik şovlarla doludur. Bunun en büyük kanıtlarından birisi 1904 yılında yapmış olduğu kayıtlardır. Bu kayıtlar bize Sarasate'nin icrasından öte keman tekniklerinin kayda alınmış en önemli parçalarından birisidir ve bu yüzden de birincil kaynaktan keman tekniğine katmış olduğu yenilikleri dinleme şansı vardır. "P. de Sarasate tarafından

geliştirilmiş ve onun etkisiyle diğer kemancılar tarafından kullanılmış teknikler sayesinde keman tekniği 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren büyük bir aşama kaydetmiştir (Özhan, 2018 , s. 22)’’.

Sarasate hem sol hem de sağ teknikleri açısından birçok yenilik getirmiştir. En çok dikkat çeken teknik ise sol el pizzicatosudur. Sarasate eserlerinde bu tekniği sıklıkla kullanmış ve geliştirmiştir. Bunun dışında çok kuvvetli bir sağ el tekniğine sahip olan Sarasate, yine spiccato ve staccato tekniklerini de kullanmıştır. Sarasate’nin keman çalma tekniklerini daha ileri seviyelere taşıması birçok besteye ve kemancıya da ilham olmuştur. Sarasate kendine has stili ile 19. Yüzyılın en büyük keman virtüözlerinden birisidir.

Eugène Ysaye (1858-1931)

Fransız – Belçika ekolünün yetiştirdiği son önemli kemancı olan Ysaye, virtüözlüğü, besteleri, yeni eserleri yorumlama çabası ve öğretmeye adanmışlığı ile sonraki kuşak kemancılar üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Kendisini döneminin en iyi kemancısı olarak belirleyen virtüözlük becerileri, keman, çello ve yaylı çalgılar orkestrası için bestelerinde görülen yeni teknikleri denemesini ve geliştirmesini de sağlamıştır. Çağdaş müziğin seçkin bir yorumcusu ve icracısı olmuştur. Ayrıca bir pedagog olarak yetenekleri, dünyanın her yerinden öğrencilerin ilgisini çekmiş ve kariyerinin önemli bir bölümünü öğretime adanmıştır. Altı Solo Sonat, Op. 27 onun bestelerinin doruk noktasını temsil eder. Yazdığı keman eserleri, Ysaye'nin kendi kişisel tarzını, notasyona geçirme girişimini somutlaştırır ve 20. Yüzyılın başlarında diğer besteciler tarafından yazılan keman müziklerinde bulunan yeni armonik ve teknik sorunlara da çözümler sunar (<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=5358484>, 2000).

Fransa – Belçika keman ekolünün önde gelen keman virtüözlerinden biri olan Ysaye, modern keman yorumculuğunun gelişmesinde büyük bir rol üstlenmiştir. Güçlü tekniği, yaratıcı yorumlama yeteneği ile hem kendi çağdaşlarına hem de sonraki dönem kemancılarına büyük bir ilham vermiştir. Zamanının önde gelen bestecileri Franck, Debussy ve daha birçok besteci Ysaye’nin yorumundan çok etkilenmiş ve bazı eserlerini ona ithaf etmişlerdir (Zorlu, 2015, s. 64).

Claude Debussy (1862-1918)

Empresyonist müziğin öncüsü sayılan C. Debussy, getirdiği yenilikler ile müzik tarihinin önemli bestecilerinden birisidir. Yenilikçi düşüncüleri Çağdaş Fransız müziğinin temellerini oluşturmuştur. Keman için bir sonat yazan Debussy, kendisi için

önemli olan tını ve renk anlayışını bu eserinde çok başarılı bir şekilde anlatmıştır. Debussy'nin müzik anlayışına göre tasarlanan keman sonatı, müzikal karakter olarak izlenimci ruhun içinde, tonalitenin belirsizliği, armoninin genel olarak durağanlığı, ezgi ve eşlik arasındaki ayrımın ortadan kalktığı bir havadadır. Teknik açıdan ise bir virtüöz eser kadar yoğun olmasa da zorlu pasajları ile keman edebiyatının nadir eserlerindendir (Çevik, 2007, s. 105-106).

Joseph Maurice Ravel (1875-1931)

20. Yüzyılın en önemli bestecilerinden olan Ravel, keman için iki sonat yazmıştır ama keman için en ünlü bestesi Tzigane adlı rapsodik bir eserdir. Bu eser, bestecinin ünlü keman virtüözleri Paganini, Vieuxtemps, Sarasate gibi kemancıların teknik ve müzikal şovmenlik geleneğini taklit ettiği, geç romantik ve empresyonist akımları içinde bulunduran çok yönlü bir eserdir. Keman çalma teknikleri açısından üst düzey olarak sayılabilen bu eser, Ravel'in güçlü orkestrasyon yönünü de çok net bir şekilde göstermektedir. Keman sonatları müzikal karakter olarak daha yoğun bir anlayıştayken, çalma teknikleri açısından Tzigane eseri daha popüler ve daha teknik zorluklar ile doludur.

1.4.3.2. Fransız-Belçika Keman Ekolünde Keman Çalma Tekniklerinin Özellikleri

Avrupa çapında 17. Yüzyıl boyunca kullanılan İtalyan tarzı keman tutuşu yeni yüzyıl ile birlikte ekollerin de gelişimi ile yerini ulusal tekniklere bırakmıştır. 18. Yüzyıl Fransız ekolünde keman tutuşu kemanın çene altına, çenenin de kuyruk kısmının sol tarafına yerleştirildiği ve ilk olarak L'Abbé le fils tarafından önerilen tutuştur. 17. ve 18. Yüzyıllarda süsleme kullanımı Fransız stilinde öne çıkmıştır. Süslemeler eskiye oranla yazılı eserlerde daha sık işaretlendirilmiştir. Yeni işaretler ilk ve en sık olarak Fransa'da görülmüştür. Buna paralel olarak işaret sistemi geliştikçe doğaçlama geleneği de zayıflamaya başlamıştır. 18. Yüzyıl sonlarına kadar süsleme çeşitlerinden olan vibrato da Fransız tekniğinde sık tercih edilmezdi. (Erdal, 2010, s. 21-63).

Kökleri 16. Yüzyıla dayanan genel yay kullanımı Fransız dans müziğini karakterize etmektedir. Yayın topuğa yakın kısmındaki doğal ağırlık, kemancıların çoğunlukla ilk vuruşta (kuvvetli vuruşta) yayı çekerek almayı tercih etmelerine yol açmıştır (Boyden, 1990, s. 51). 17. Yüzyıla kadar Fransa'da saray ve dolayısıyla saray danslarının müzikte yarattığı etki sebebiyle yay hareketleri, genellikle yay telden koparılıp (uzaklaştırılarak) yapılmıştır. 1750'li yıllarda Tourte, Viotti'nin desteği ile modern

arché'yi (yay) geliştirmiş ve günümüzde kullanılan yaya çok benzer bir yapı oluşturmuştur. Bu sayede yay ile sağ el tekniğinin gelişimi büyük bir yol kat etmiştir. 17. yüzyıl sonlarında ve 18. yüzyılın başlarına doğru, sağ elin son boğumundan faydalanarak eli yayın topuk kısmından uzağa konumlandırılan Fransızlar çekerek kuralına sadık kalmışlardır (Ulucan S. , 2005, s. 2). Fransız yay tutuşu yine bu dönemde kendi stilini oluşturmaya başlamıştır. Başparmak yay kılının, diğer üç parmak yay tahtası üzerine, küçük parmak ise kimi zaman yayın kemancıya dönük tarafına yaslanır. Fransız keman ekolünün büyük bir ilerleme gösterdiği 19. Yüzyıla kadar bu tutuş benimsenmiş olsa da yavaş yavaş etkisini kaybetmeye başlamıştır (Erdal, 2010, s. 63).

“Hafif ve havalı (kısa) sağ el tekniğinin kullanıldığı Fransa’da, eserleri ile sağ el hareketlerinin oluşumuna katkıda bulunan bestecilerden bazıları şöyle sıralanabilir; J.B. Lully (1632-1687), J.B. Anne (1676-1755), J. Auber (1689-1753), J.M. Leclair (1697-1764), H. Ramo (1683-1764) (Ulucan S. , 2005, s. 3)”.

19. ve 20. Yüzyıllarda yeni müzik akımların oluşması ile Fransız stili de diğer ekoller gibi kendi içinde hem teknik olarak hem de müzikal olarak büyük bir değişime gitmiştir. 19. Yüzyıl, keman çalma tekniklerinin gelişimi açısından çok önemli bir dönemdir. Bu dönemde tekniklerin gelişimini en etkin bir şekilde hızlandıran formlar; kapris, fantasia, air varié, balad, polonez ve mazurka gibi kısa ve serbest formlardır. 19. Yüzyılda keman tekniklerinin ve virtüözitenin önem kazanmasına katkı sağlayan, Vieuxtemps, Wieniawski, Bériot, Ysaye ve Sarasate gibi kemancılar bu tür serbest formlu kısa eserlerin en iyi örneklerini vermiş, virtüöz repertuara ve dolayısıyla keman tekniğinin ilerleyişine büyük katkılar sağlamışlardır (Erdal, 2010, s. 110). Sonuç olarak Fransız keman çalma teknikleri ve keman eğitimi, keman müziğinin ve tekniklerinin gelişimine büyük derecede katkı sağlamıştır.

1.4.4. Rus Keman Ekolü

İtalya, Fransa ve Almanya gibi ölkelerin aksine Rusya’da, 19. Yüzyıl sonlarına, hatta 20. Yüzyıla kadar, ulusal bir keman ekolünden söz etmek mümkün değildir. Keman eğitimi ve genel müzik eğitimiyle ilgili kişiler ve kaynaklar çoğunlukla yabancı kökenlidir. Ama buna rağmen 18. ve 19. Yüzyılda yaşamış önemli kemancılar olmuştur. Bunların arasında Ivan Khandoshkin (1747-1804) ve Nikoai Afanasiev (1821-1898) adından söz ettiren ve öne çıkan kemancılarıdır. Khandoshkin, Rus folklorik müziğini kemana uyarlayan ve Rus temalarının da kemanda çalınabileceğini gösteren ilk kişidir. Khandoshkin aynı zamanda kendisinden, Rus şarkılarının ilk icracısı ve bestecisi olarak

bahseder. Afanasiev yine ülkesinde üne kavuşmuş önemli kemancılardandır. *'Volga'* isimli İlk Rus kuartetini yazmıştır. Bu eser ile Rus Müzik Topluluğundan ödül almıştır (Öztürk Ö. D., 2012, s. 13).

Afanasiev'e ödül veren Rus Müzik Topluluğu, St. Petersburg'da ve Moskova'da kurulacak olan konservatuvarların oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Bu topluluk, 1859 yılında ünlü piyanist Anton Rubinstein'ı ülkedeki müzik seviyesini yükseltmek ve müzik eğitimini de yaygınlaştırmak için ülkeye getirterek öncü bir çalışma başlatmışlardır. Rusya'daki müzik ekolünün temellerini atan bu topluluk, yaklaşımları ile ülkede müzik ve keman ekolü adına yeni bir dönem başlatmışlardır (Fedorean, 2018, s. 136).

Ülkede müzik adına yaşanan yeni olayların ardından, keman ekolünün oluşmasına yardım eden en önemli figürlerden birisi şüphesiz ki Wieniawski'dir. Wieniawski, araştırmacılara göre özellikle 20. Yüzyıldan itibaren adından bahsedilen Rus Keman Ekolünün başlangıcı olarak görülmektedir. Ünlü kemancı, Rubinstein'ın davetiyle 1860 yılında Petersburg'a gelerek, burada Rus Müzik Topluluğu orkestrasının ve oda müziği topluluğunun yönetimine getirilir. 1872 yılına kadar bu görevde kalan Wieniawski, burada birçok öğrenci yetiştirmiştir. Burada yaptığı çalışmalarda kendi sağ el tekniğini daha da geliştiren Wieniawski'nin yay tutuşu için benimsediği derin kavrayış ve büyük ses hacmi gibi unsurlar, sonrasında Rus Keman Ekolünün ayırt edici özellikleri arasında sayılacaktır (Rodrigues, 2009, s. 20).

Kimi araştırmacılara göre de Rus Keman Ekolünün temeli Auer'e ve Stolyarsky'e dayanmaktadır. Hemen hemen bütün ünlü Rus keman virtüözlerinin geçmişinde bu iki ismin izleri bulunmaktadır. Wieniawski Rusya'dan ayrıldıktan sonra Rubinstein'ın daveti üzerine onun yerine gelen Auer, St. Petersburg Konservatuvarının keman çalma eğitim anlayışını değiştirerek kendi anlayışı ile yapılandırmıştır. Burada tam 49 sene görev yaparak birçok öğrenci yetiştirmiştir. Ünlü Rus kemancı Leonid Kogan, Auer'in keman geleneğinden gelen 20. Yüzyıla damga vurmuş önemli virtüözlerden birisidir. Stolyarsky ise Odessa'da kendi keman okulunu kurmuştur. Bu iki isim Rusya'da kemancılıkla ilgili bir sistem oturtmak adına ilk ciddi temelleri atan kişiler olarak görülür (Fedorean, 2018, s. 137).

Auer daha sonra Rusya'dan ayrılarak Amerika'ya yerleşse de Stolyarsky ülkede kalmaya devam etmiştir. Stolyarsky bu dönemde Sovyetler Dönemi Rusya'sında keman okulunun gösterdiği büyük gelişimi tek başına üstlenmiştir. David Oistrakh, Boris

Goldstein, Elizaveta Gilels, Igor Oistrakh, Mikhail Fiktengoltz, Albert Markov gibi ünlü kemancıları yetiştirmiştir. Yetiştirdiği öğrenciler, Avrupa'nın en saygın yarışmalarında en büyük ödülleri kazanmışlardır. Bu sonuçlar Stolyarsky'in Rus Keman Ekolünün 20. Yüzyıl uzantısı olan Sovyet Ekolü üzerinde daha doğrudan bir etkisi olduğunu göstermiştir (Öztürk Ö. D., 2012, s. 21).

“Rus keman ekolünü diğer ekollerden ayıran en önemli özelliği; keman icrası ve keman öğretiminin bilimsel esaslara dayandırılarak yeniden yapılandırılmasıdır (Fedorean, 2018, s. 139)”.

1.4.4.1. Rus Keman Ekolünün Gelişimine Katkıda Bulunan Önemli Kemancı – Besteciler

P. I. Tchaikovsky (1840-1893)

Müzik Tarihinin önemli Romantik bestecilerinden olan Tchaikovsky keman konçertosu dışında valse scherzo, méditation ve birçok farklı formda eserler yazarak keman müziğinin gelişimine kendi üslubu ile büyük katkılar sağlamıştır.

Tchaikovsky'nin keman için yazdığı konçerto, Op.35 Re Majör Keman Konçertosu, keman edebiyatının tartışmasız en önemli başyapıtlarından birisidir. Keman teknikleri açısından, sağ ve sol elin çok aktif olarak kullanıldığı bu eser, çalınması en zor konçertolardan birisidir. Teknik unsurların yanı sıra müzikal anlatımın da çok kuvvetli olduğu bu eser, her yönden bakıldığında keman tekniğinin üst noktasında yer almaktadır.

“Tchaikovsky Keman Konçertosu, yüksek bir müzikaliteyi ve oldukça ileri bir teknik seviyeyi içermektedir. Devrin en ünlü virtüözleri tarafından “çalınamaz zorlukta” olarak nitelendirilmiştir (Erengönül, 2013, s. 90)”. Bu eser, keman müziğinin bir adım daha ileri taşınmasında büyük bir atılım olmuştur.

Bunun yanında keman için yazdığı diğer eserleri de keman çalma teknikleri açısından bakıldığında oldukça yaratıcı, geliştirici ve günümüzde konser repertuvarlarında oldukça tercih edilen eserlerdir.

Leopold Auer (1845-1930)

Aslen Macar olan Auer, döneminin ünlü kemancılarından olan J. Dont ile çalışmıştır. Dont'un o zamanlar Rode ve Kreutzer'in etütleri için kendi yazdığı hazırlayıcı alıştırma ile çalışmış ve tekniğini geliştirmiştir. Dont ile uzun yıllar çalışmış ve hocasına büyük bir saygı duymuştur. Fakat Auer'in öğrencilik hayatının dönüm noktası olarak nitelendirdiği esas olay, Joachim'le çalışmaya başlamasıdır. Joachim'den çok

etkilenmiştir. 1868 yılında Auer, Rubinstein'in daveti üzerine Rusya'ya yerleşerek burada Wieniawski'nin yerini alır. Çok uzun yıllar boyunca çalıştığı Rusya'da çok önemli mevkilerde çalışmıştır. 1917 devriminden sonraki yıl olan 1918'de Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiş, burada da hem icracı olarak hem de öğretmen olarak saygın kurumlarda çalışmıştır. Virtüözlüğünden çok eğitimci olarak ön plana çıkan Auer, 20. Yüzyılın önemli kariyerlere sahip kemancılarını yetiştirmiştir. En yetenekli öğrencisi ise Jascha Heifetz'dir (Ketenci, 2005, s. 16-19).

Auer'in temsil ettiği Rus keman ekolünü diğer ekollerden ayıran en önemli özelliği; keman icrası ve keman öğretiminin bilimsel esaslara dayandırılarak yeniden yapılandırılmasıdır. Bu ekolün yaygınlaşması ve pedagojik bir değere sahip olması noktasında Auer'in keman eğitimine yaptığı katkılar günümüz keman eğitimi ve literatüründe çok önemli bir yer tutar. 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 görülmektedir. Petersburg'da tam 49 yıl kalan Auer, kemancılıkla ilgili ciddi bir sistem oturtan ilk pedagoglardandır ve Rus keman ekolünün önemli sembollerinden biridir (Fedorean, 2018, s. 139).

Aleksandr Glazunov (1865-1936)

Rus romantik müziğinin son temsilcilerinden olan Glazunov, öğretmeni Rimski-Korsakov'un izinden gitmiş ve Rus müziği geleneklerine bağlı kalarak kendi yaşadığı dönemde ve günümüzdeki konserlerde de sıklıkla icra edilen eserler yazan bestecilerden biridir. St. Petersburg Konservatuvarında yaklaşık otuz yıla yakın hocalık ve yöneticilik yapmış ve aralarında ünlü besteci D. Shostakovich'in de bulunduğu pek çok bestecinin yetiştirilmesine katkıda bulunmuştur. Glazunov keman-piyano için Meditation ve bir keman konçertosu yazmıştır. Op. 82 La Minör Keman Konçertosu olarak adlandırılan bu eser ünlü kemancı ve pedagog Leopold Auer'e adanmıştır. Keman Konçertosu, Rus müzik kültürünün dokusunu ve öğelerini yansıtmaktadır. Glazunov, kemanın pek çok müzikal olanağını ve teknik özelliklerini bu konçertoda kullanmış ve virtüöziteyi ön plana çıkartmıştır (Karakaya, 2015, s. 24).

Piotr Stolyarsky (1871-1944)

Rus keman ekolünün kurulmasına ve gelişmesine büyük katkılar sağlayan Stolyarsky, 20. Yüzyılın en önemli Rus keman virtüözlerini yetiştiren ve kendi adını

taşıyan keman okulunu kurmasıyla Rus keman tarihi için oldukça önemli bir yere sahiptir. Odessa Konservatuvarında öğretmenlik yapmış ve birçok pedagojik çalışması mevcuttur. Stolyarsky; David Oistrakh, Nathan Milstein, Boris Goldstein, Samuil Furer, Elizaveta, Gilels, Igor Oistrakh, Mikhail Fiktengoltz, Albert Markov gibi ünlü kemancıların hocasıdır. Öğrencileri 20. Yüzyılın en önemli prestijli yarışmalarında dereceler elde etmiş bu sayede Stolyarsky Avrupa çapında tanınmış bir öğretmen olmuştur. Rus keman okulunun 20. Yüzyılda öncüsü olan Stolyarsky, Rus keman tarihinin çok önemli bir parçasıdır (Öztürk Ö. D., 2012, s. 21).

Sergei Prokofiev (1891-1953)

19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında yaşamış olan Rus besteci Sergei Prokofiev, müzik tarihinin önemli Rus bestecilerinden birisidir. Besteci keman repertuvarına büyük katkı sağlamıştır. İki keman konçertosu, iki keman sonatı, bir solo keman sonatı, keman-piyano için beş melodi ve iki keman için sonat bestelemiştir. Prokofiev'in kendi müzikal anlayışı ile yazdığı bu eserler, dinamizm, büyüleyici güç, mizah duygusu, masalsı melodilerin yanında sert anlatımı ile 20. Yüzyılın dikkat çekici eserleridir. Keman çalma teknikleri açısından oldukça zor teknik unsurlar barındırması başta keman konçertoları olmak üzere Prokofiev keman eserlerinin virtüözite bir yapıda olduğu göstermektedir. Eserleri günümüzde sıklıkla icra edilmektedir (Hotaşlı, 2021).

Prokofiev, çok güçlü bir piyanist olduğundan dolayı keman eserlerinde, piyanoda kullandığı ritimleri tercih etmeyi seviyordu. Keman eserlerinin müzikal kimliğin şekillenmesinde hayatındaki dış etkenlerin büyük ölçüde etkisi vardır. Arkadaşı olan D. Oistrakh'in, bestecinin keman eserlerinin oluşma sürecinde besteciye yardım etmiş ve bu eserlerin oluşmasına büyük katkı sağlamıştır. Keman eserlerinde bazen büyük ve gösterişli hareketler sergilenirken kimi zamanda sade ve yalın bir anlatım kullanmıştır. Prokofiev, besteci – piyanist olmasına rağmen keman repertuvarı için önem taşıyan eserler bestelemiştir (Tilif, 2015, s. 31).

Ivan Galamian (1903-1981)

Rus ekolünün önemli isimlerinden Galamian aslen İran'lıdır. Yorumculuğundan çok öğretmenliği ve yetiştirdiği öğrencilerin başarıları ile ünlü olmuştur. Juilliard Müzik Okulu'nda ders verdiği öğrencilere öğrettiği teknikler ile her açıdan ele alındığında oldukça disiplinli bir keman pedagogu olduğu gözükmemektedir. Geliştirdiği gam teknikleri, keman eğitim sisteminin temellerini oluşturacak niteliktedir. Günümüzde de

kullanılan *Principles of Violin Playing and Teaching* metodu oldukça ünlüdür ve keman edebiyatının ve eğitiminin önemli temel kaynaklarından biridir. Yetiştirdiği öğrencilerden bazıları; Itzhak Perlman, Pincas Zukermann, Chin Kimm'dir. Ayrıca Ayla Erduran'da Galamian'ın öğrencisidir (Mumcu, 2004, s. 8).

Galamian, kendi yöntemi ile Rus Keman Eğitiminde, keman çalma performansı üzerine anlamlı düzeyde fark oluşturmuştur. Birçok farklı keman eğitim yönteminde olduğu gibi Galamian'da kendi fikirlerini Rus Keman Eğitim yöntemine benimsetmiş ve icra anlayışı Rus ekolünün önemli bir bütünü olmuştur. Eseri temposunda çalma, tempoyu koruma, ritim ve entonasyon hatası yapmadan, pozisyon geçişlerinde esere ve dönemine uygun doğru yay ve sol el teknikleriyle çalma gibi anlayışlar, Galamian'ın Rus keman anlayışına ve eğitimine kattığı önemli ayrıntılardır. Galamian tarzının diğer yöntemlerden farkı, analitik (çözümlemeli) bir yaklaşım içermesidir. Bu tarz yaklaşım, Galamian'ın dünya çapında takdir gören önemli bir kemancı – eğitimci olmasını sağlamıştır (Göküstün, 2012, s. 67).

Aram Khachaturian (1903-1978)

Aslen Ermeni kökenli olan besteci, Azerbaycan ve Türk motiflerine benzer temalarıyla batı müziği dünyasında başarı kazanmış, Gürcistan, Rusya, Ukrayna, Türkmenistan, Azerbaycan ve Türk halk şarkılarından oldukça etkilenmiştir. Khachaturian, keman için bir konçerto ve keman-orkestra için konçerto-rapsodi yazmıştır. Keman eserlerinde halk müziğinden etkilenmesinin bir sonucu olarak, özgün bir ritmik yapı, melodi çeşitliliği ve zengin orkestra renkleri bulunur. Genellikle, üslubu lirik bir anlatıma dayalıdır. Keman konçertosu gerek biçimsel özellikleri gerekse müzikal karakter olarak geleneksel ezgilerden beslenmiştir. Teknik bakımdan oldukça zorlu bir üslubu vardır. Eser içerisindeki temaları oluşturan ezgileri, orkestrasyon içerisindeki modal yapı bakımından Çağdaş Türk Müziğinin dünya müzik platformunda yakalamak istediği başarıya örnek teşkil edebilecek niteliktedir ve keman eğitiminin ve literatürünün önemli eserlerindendir (Bilgin & Efe, 2010, s. 607).

Dmitri Şostakoviç (1906-1975)

20. Yüzyılın en önemli bestecilerinden olan ve yaşadığı dönemde geleneksel ancak yenilikçi çalışmalarıyla adından söz ettiren Şostakoviç, iki keman konçertosu ve bir keman sonatı yazmıştır. Çağdaş keman eserleri arasında konçertoları, en sık seslendirilen eserlerdir. Özellikle 1. Keman Konçertosu, senfonik dili ve armonilerin kullanımı

açısından keman literatüründe eşsiz bir yere sahiptir. Şostakoviç'in keman eserleri, oldukça güçlü teknik zorluklar barındırsa da içerisindeki müzikal anlatımlar ve özellikle sahip olduğu büyük orkestrasyonlar sayesinde özgün bir anlatım olanağı bulmaktadır. Konçertoları, romantik ve modern öğeler barındırdığı kadar barok ve klasik tınıları da içermektedir. Keman eserleri yaşadığı dönemde ve sonrasında dünya çapında taktir görmüştür (Aşan, 2015, s. 61).

1.4.4.2. Rus Keman Ekolünde Keman Çalma Tekniklerinin Özellikleri

Rus keman ekolü başta Fransız keman çalma teknikleri ve Fransız keman okulunun bestecilerinin etkisi altında şekillenmiştir. 19. Yüzyıl başlarında Baillot ve Kreutzer'in ülkeye ziyaretleri ile başlayan bu aktarım, Rusya'da ulusal sanatçıların da destekleri ile keman çalgısının hem müzikal hem de teknik açıdan ülkedeki gelişimini başlatmıştır. Ülkede farklı dönemlerde kendinden söz ettiren büyük ustalar çıksa da ülkenin ulusal bir keman müziğine ve tekniğine ulaşması hep yabancı kemancılar tarafından gerçekleştirilmiştir (Ulucan Weinstein, 2011, s. 96).

Rus keman okulunun, keman tutuşu hakkında iki görüşü vardır. Birincisi; keman çene ve köprücük kemiği arasında tutulur. Dayanma noktası birdir. İkinci yöntem ise; keman, çene ile köprücük kemiği arasında tutulurken, sol el tutuşu destek verir. Dayanak noktası ikidir. Kemanı esas olarak çene ile tutma taraftarı olan kişi Livov'dur. Livov, keman sapını hemen hemen hiç tutmadan sol kolun rahat bir şekilde pozisyonları değiştirebilmesi açısından, bastırarak vücudu adeta düz köşesi değercesine tutmayı önermiştir. İkinci tutuş yönteminde keman her zaman iki noktada, çene ile köprücük kemiği arasında ve sol elin baş parmağı ile işaret parmağı arasında tutulur. Sol el tutuşu ve baş parmağı konuluşu hakkında Rus kemancıların farklı düşüncüleri vardır. L. Mozart'ın, baş parmağın birinci ve ikinci parmağa yakın tutulması önerisine karşın Yankelevich; "biz bu görüşü katılmayız, çünkü başparmağın ileriye doğru kayması, dördüncü parmağın uzama imkanını sınırlayacaktır" demiştir. (Merdinli, 1998, s. 4-6).

Rus keman çalma ekolünün önde gelen eğitmenlerinden Galamian; kolları ve parmakları uzun olan öğrencilerin sol dirseğini sağa doğru ileri atmak yerine parmakları doğru şekilde konumlandırmayı savunmuş, bunun da parmakların çeşitli ve farklı işlevleri yerine getireceğine, kolaylaştıracağına inanmıştır. Ancak kısa kollu ve parmaklı kemancıların dirseklerini mümkün olduğunca sağa, uzun kollu ve parmaklı kemancıların ise dirseklerini nispeten daha solda tutmaları gerektiğini söyler. Galamian, sol elin yerleşimi ile ilgili olarak elin, çalgının sapından uzakta durmaması gerektiğini, fakat

yardımcı olması amacıyla, elin keman sapının her iki tarafına hafifçe temas etmesi sayesinde, tüm elin çalgıya daha rahat uyum sağlayacağını söyler. Ayrıca kolların, ellerin ve parmakların hareket serbestliğini ciddi şekilde kısıtlamamak ve daralmaya neden olmamak için eli zorla sıkmamalı (sıkı tutmamalı), işaret parmağının keman sapına temasının üçüncü pozisyona kadar sürdürülmesi gerektiğini, buradan sonra üst pozisyonlara çıkarken işaret parmağının, çalgının sapından ayrılması yoluna gidilmesinin gerekliliğini vurgular. Birinci parmak tele bastığında yaklaşık olarak bir karenin üç kenarının şeklini almalıdır. (Göküstün, 2012, s. 20).

Rus ekolünün diğer önemli ismi Auer'e göre; keman eğitiminin erken döneminde kazanılan ve oluşturulan tüm beceriler, öğrencinin sonraki tüm gelişimini etkilemektedir. Keman icrasına başlanmadan önce ilk olarak keman tutuş meselesinin halledilmesi gerekmektedir. Çünkü ustalıkta giden yolda keman tutuşu diğer tüm teknik imkanların ön koşuludur. Keman eğitiminin bu aşaması çok dikkate alınmalıdır. Auer'e göre keman öyle bir pozisyonda tutulmalı ki, baş kemana sabitlenerek tuşenin ve kemanın her kısmını rahat görebilsin, sol kolun biraz öne doğru itilerek parmakların tellere dik konuşlanması bunun yanında parmak uçlarının da sert bir şekilde basılmasını önermiş. Ayrıca keman yastığı kullanılmasının kemanın tonuna ve ses dengesine zarar verdiği için felaket olarak yorumlamıştır (Auer, 1921, s. 26-27).

Galamian kemanda pozisyon geçişlerini iki ana kategoriye ayırmaktadır. Bunlar tam pozisyon geçme ve yarım pozisyon geçme olarak adlandırılır. Tam pozisyon geçmede el ve başparmağın her ikisi birden yeni pozisyona giderler. Yarım pozisyon geçmede ise başparmak çalgının sapı üzerindeki temas noktasını terk etmez. Tam tersine başparmak bulunduğu yerde kalır ve el ve parmakların diğer pozisyonlarda yukarı veya aşağı doğru hareket etmeleri için uzanmalarına, esnemelerine izin verilir (Göküstün, 2012, s. 39). Auer, *Violin playing as I teach it* New York adlı kitabında tüm pozisyon geçişlerinde, pozisyon geçişlerinin belli edilmeyerek duyulmaması gerektiğini savunmakta, başparmağın öneminden ve duruş konumundan bahsetmekte fakat pozisyon geçiş türlerini ayrı ayrı açıklamamaktadır (Auer, 1921, s. 85-88).

Yüzyıllardır süre gelen vibrato anlayışı ile ilgili Rus kemancılarında farklı görüşleri olmuştur. Galamian'a göre vibratonun yayın dinamiklerine göre ayarlanması gerekiyor; örneğin, forte çalarken daha sıkı ve geniş olmalı, piyanoda ise daha yumuşak, daha dar ve daha yavaş kullanılmalıdır. Kol vibratosu en yoğun, parmak vibratosu ise en yumuşak olanıdır. Güçlü dinamiklerde kol daha hareketli hale gelir ve yumuşak esnemelerde

vibrato parmaklar ve ellerle sınırlandırılmalıdır. Ancak özellikle bazı yumuşak geçişler çok güçlü ve hızlı bir vibrato gerektirebilir (Göküstün, 2012, s. 39).

Auer, keman icrasında kemanın her zaman olabildiğince yukarı kaldırılması gerektiğini önermiştir. Bunun ses yüksekliğine büyük katkı sağlayacağını dile getirmiştir. Parmak basışları ile ilgili baş parmağın hiçbir zaman tuşenin üzerine uzanmaması gerektiğini vurgulamıştır. Çünkü böyle bir durumda sol telinin kullanılması büyük zorluklar içerecektir. Doğru el pozisyonun ise mi telinde 1. parmak(fa) la telinde 2. parmak(do) re telinde 3. parmak(sol) ve sol telinde 4. parmak(re) olduğunu savunmuş ve bu parmak numaraları ile egzersiz yapılabileceğini de söylemiştir. Auer, yay tutuşu ile ilgili kesin bir fiziksel yargının veya kuralın olamayacağını savunmuştur. Her bireyin kendine has farklı şekillerde orantılı bir kolu, kasları ve parmakları olduğunu dile getirmiştir. Bu nedenle kemancıların kendi ses renklerini ve tınlarını en iyi yansıtan şekilde hareket etmesi gerektiğini söylemiş örnek olarak da Joachim'ın yayı ikinci, üçüncü ve dördüncü parmak ile tuttuğunu birinci parmağını ise sürekli kaldırdığını, Ysase'nin ise tam aksine ilk üç parmağı ile tuttuğunu dördüncü parmağını kaldırdığını, Sarasate'nin de tüm parmaklarını tahtanın üzerine koyduğunu vurgulamıştır. Kısacası Auer, bu büyük keman ustalarının ve başka kemancıların hepsinin farklı tarzlarda yay tutmasının şarkı söyleyen bir ton geliştirmesine engel olmadığını savunmuştur (Auer, 1921, s. 32).

Rus keman ekolü ve keman çalma teknikleri, diğer Avrupa ekollerine karşın daha geç oluşmuş bir stildir. Her ne kadar 19. Yüzyıl sonlarına kadar kemancıları ve eğitmenleri ile fazla gün yüzüne çıkamaları da 20. ve 21. Yüzyılın en dikkat çeken stili olmuştur. 20. Yüzyılın en büyük keman virtüözlerinin çoğu Rus keman ekolünün ve eğitiminin bir sonucudur. D. Oistrakh, J. Heifetz, I. Perlman, L. Kogan, M. Vengerov, A. Markov gibi dünyaca ünlü kemancılar Rus keman okulu geleneğinin en önemli örneklerindendir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK MÜZİĞİ KEMAN TEKNİĞİ

2.1. Türk Müziğinde Kemanın Kullanımı

Keman, birçok ülkenin geleneksel müziklerinde sıklıkla kullanılan halk çalgılarından biri olmuş ve coğrafyalara göre farklı isimlerle anılmıştır. Fransızcada *violon*, İngilizcede *violin*, İtalyancada *violino* denilmiştir. Dilimizde kullanılan keman sözcüğü ise Farsçadan gelmiştir. Keman, Farsça keman ve çe kelimelerinden oluşmaktadır. Keman, yay-kavis anlamında, çe ise küçültme edatı olarak kullanılmaktadır. Anadolu'da yayla çalınan çalgılara genel olarak ıklığ bu çalgıların yayına ise keman denirdi. İcracılar ise “Kemani” olarak anılırdı. Genel olarak keman sözcüğü çalgıyı anlatmaktan ziyade yayı anlatmak için kullanılmıştır.

Orta Çağ'dan günümüze kadar geçen sürede keman, müzikseverler tarafından yapımı, icrası ve eğitimi için talep edilen bir enstrüman olmuş ve bu konuda pek çok araştırma yapılmıştır. Günümüz modern Avrupa kemanının Türk Müziğinde kullanılmasına başlanmadan önce, Osmanlı İmparatorluğu'nda ıklığ, giçek, ki-yak, telli kopuz ve kemençe gibi yaylı çalgılar önemli bir yer tutuyordu (Aşkın, 2009, s. 3).

Kemanın Türk Müziği'ne girişine baktığımızda, araştırmalarda ilk defa I. Süleyman'ın (Kanuni Sultan Süleyman) veziri Pargalı İbrahim Paşa tarafından 16. Yüzyılda kullanıldığından söz edilir. Bu bilgi biraz üstü kapalı bir şekilde dile getirilse de kemanın yapısal olarak gelişimine 16. Yüzyılın sonlarında başladığını ve mükemmel yapısının 18. Yüzyıl sonlarında ulaştığını kemanın tarihini yazan İtalyanlar söylemiştir. Bu durum İbrahim Paşa'nın, Avrupa kemanını çalma olasılığına karşı ihtiyatlı davranılması gerektiğini göstermektedir. Bunda sonra öne çıkan kişiler ise 18. Yüzyılda Corci ve Hızır Ağadır. Corci, Türk Müziği tarihinde adından söz edilen ilk kemandır. Corci gözlerinin görmemesi nedeniyle “Ama Corci” diye de anılırdı. Ama Corci'nin çaldığı keman aslında Fransız tarzı bir Sine kemandır. 18. Yüzyılın başından beri çoğunlukla Rum müzisyenler tarafından kahvelerde ve yerel ortamlarda seslendirilen bu keman, Türk Müziği etkisiyle ünlenen bir çalgı haline gelmiştir. Teknik, müzikal ve kolay icra bakımından diğer yaylı çalgılara göre daha gelişmiş olan keman, sarayın da dikkatini çekmiştir. Corci bu yeni çalgıdaki etkinliği sayesinde dikkat çekerek, sarayın daveti üzerine Enderun'da keman dersleri vermeye başlamış ve burada birçok öğrenci yetiştirmiştir. Yetiştirdiği öğrenciler arasında en ünlenen ve Osmanlı'nın keman üzerinde

ilerlemesine büyük katkı yapan kişi Hızır Ağa'dır. Hızır Ağa 1750'lerde mehter başı görevindedir. Daha ağa olmamış, çavuş rütbesindedir. Bu dönemde ağa olabilmek için sarayda kadrolu olmak gerekmektedir ve saray kadrosu çoğunlukla tamburi kadrolarından oluşmaktaydı. Hızır Ağa, kemandaki yeteneği ve becerisi ile ilerleyen yıllarda sarayda Ağalık rütbesine getirilmiştir ve saraydaki ilk kemani unvanını almıştır (Uslu, 2009, s. 830).

18. Yüzyıla kadar keman, sarayda kullanılmaya başlanmadan önce, çoğunlukla taverna, meyhane gibi alanlarda Çingene, Yahudi, Yunan ve Ermeni icracılar tarafından seslendirilirdi. Fasıllarda ise yaylı çalgı olarak genellikle rebap, yaylı kopuz ve kemençe gibi çalgılar çalınırdı. Zamanla bu çalgılar, fasıllardan çekilmeye başlamış onların yerini sarayda da yer edinmeye başlayan keman gibi modern çalgılar almaya başlamıştır (Fonton, 1987, s. 89).

Araştırmalar ve kaynaklar her ne kadar yeterli ve elle tutulur bir düzeyde olmasa da keman çalgısının 18. Yüzyılda Türk Müziğine girişi, dönemin diğer yaylı çalgılarını geri planda bırakmıştır. Araştırmacılar bir yandan bu dönem çalınan kemanın, modern hali olmadığını, bu çalınan kemanların, viol ailesinden olan Sine kemani olduklarını düşünmektedirler.

Türk müziğinde giderek çok önemli bir enstrüman haline gelen keman, tekkelerde bile yerini almıştı. Saraydaki icra komitelerinin sayısı her geçen gün artmaya başlamıştı. İstanbul'un farklı bölgelerinde, Memduh Efendi ve Kemençeci Vasilaki gibi ünlü usta kemancıların haftanın belirli günlerinde konser verdiği konser salonu benzeri kahvehaneler bulunuyordu. Bu ortamlar şiir ve müzik dinlemek isteyenler için uğrak yerlerdi (Kurtaslan, 2001, s. 1-2).

19. Yüzyılla birlikte Osmanlı'nın batı kültürü ile ilişkileri de artmaya başladı. Etkisini her alanda gösteren bu kültürle birlikte yeni düşünceler ve akımlar da başlamıştır. Bu yeni hareketler müziği de büyük oranda etkilemiştir.

Başta dönem padişahları ve aydınlar tarafından benimsenen batılılaşma eğilimi ve bunun paralelinde benimsenen yeni müzik beğenisi sayesinde, Türk müziğinde bu yüzyıl sonlarına kadar iki yönlü bir değişim yaşanmış ve ilk etapta batı müziğine ait unsurlar toplumsal alanda daha fazla yayılım gösterirken, bu paralelde geleneksel müzik kültürü de bu yayılmadan dolayı kendi içerisinde kısmi değişiklikler yaşamaya başlamıştır. Formlar, usuller, notasyon ve eğitim öğretim sistemlerinde görülen değişimlerin yanı sıra bu müzik türünde daha önceki dönemlerde sık kullanılmayan ve farklı icra mekânlarında

görülen bazı çalgılar toplum tarafından daha fazla benimsenmeye başlanmıştır. 19. yüzyıl ilk çeyreğinde mehterhanenin kapatılıp yerine Muzika-i Hümayun'un açılması ise diğer birçok yenilik gibi, çalgısal alanda değişimleri de ortaya çıkarmaya başlamıştır. Bu değişimlerin en göze çarpanı da kemanın Türk müzik kültüründe yaygınlaşmasıdır (Feyzi, 2016, s. 115).

Muzika-i Hümayun'un kurulması ile akademik olarak keman eğitiminin de temelleri atılmıştır. Saray Konservatuarı olarak da anılan bu kurum ve benzeri oluşumlar birçok önemli müzisyenin yetişmesini sağlamıştır. Kurum, Türk çalgı kültüründe ve yaylı çalgıların gelişmesinde de önemli rol oynamıştır. Kurumun gelişmesinde en büyük pay Giuseppe Donizetti'ye aittir. Donizetti, II. Mahmut tarafından davet edilmiştir ve ölümüne kadar İstanbul'da çalışmıştır. Donizetti, yaptığı yenilikler ile saray okulunda yaylı çalgılar toplulukları oluşturmaya da başlamıştır (Say, 2005 , s. 472-473).

Türk toplumunun yüzyıllar boyunca geleneksel olan yaylı çalgıları bu dönemle birlikte yavaş yavaş gözden düşmeye başlamıştır. Rebap, Sine kemanı ve benzeri birçok yaylı çalgı, modern kemanın, ses rengi, tınısı ve icra bakımından daha büyük bir potansiyele sahip olması karşısından tutunamamıştır. Keman Türk Müziği'nin her formunda çalınmaya başlanmıştır.

Muzika-i Hümayun ile başlayan yeni müzik anlayışları ve eğitim, Avrupa'dan gelen keman sanatçıları ile devam etmiştir. Gelen keman eğitimcilerin arasında başta Valz ve Bugvani olmak üzere, Boris (Mülazimi sani), Jozef Romano (Serçavuş), Camulova ve Samuel gibi isimler bu dönemin keman eğitimcileri arasında gösterilmektedir. Bu isimler Klasik Batı Müziği keman eğitiminin, Türk Müziğinde yaygınlaşmasını başlatan ilk eğitimcilerdir. Eğitimcilerin çoğu Muzika-i Hümayunda görev alırken bazıları özel dersler vererek öğrenci yetiştirmişlerdir (Gazimihal, 1955, s. 54-107).

Müzik ve keman adına yeni olanakların oluşmaya başladığı 19. Yüzyıl ile birlikte Klasik Batı Müziği ve Türk Müziği adına birçok önemli keman sanatçısı yetişmiştir. Klasik Batı Müziği'nde öğrenim görmüş, Cumhuriyet öncesi ve sonrası çok önemli keman sanatçılarımız olmuştur. Bu sanatçıların bazıları Avrupa'da öğrenim görürken bazıları da ülkemizde eğitimini sürdürmüş ve birçok kemancı yetiştirmişlerdir. Vondra Bey (?-?), Osman Zeki Üngör (1880-1959), Seyfettin Asal (1901-1955), Ali Sezin (1897-1950), Halil Rıfat Onayman (1902-1968), Ekrem Zeki Ün (1910-1987), Necdet Remzi Atak (1911-1972), gibi çok değerli keman sanatçıları Türk Batı Müziği adına çok önemli çalışmalar yapmışlar ve birçok öğrenci yetiştirmişlerdir.

Çoğunluk olarak 19. Yüzyılda doğan ve 20. Yüzyılda ölen tanınmış Türk Müziği keman sanatçılarımız arasında ise şu adlar vardır; Kemani Ağa Aleksan (?-1925). Kemani Bülbülü Salih Efendi (?-1923). Kemani İhsan (?-1920-?). Kemani Memduh Efendi (1868-1938) Kemani Reşat Erer (1890-1940) Kemani Sahak Efendi (1889-1946) Haydar Tatlıyay (1890-1963) Nubar Tekyay (1905-1955) M. Reşat Aysu (1910-1999) Kemani Sabuh (19. Yüzyıl Mızıka-i Hümayun sanatçısı). Kemani Tahsin (19. Yüzyıl Mızıka-i Hümayun sanatçısı). Kemani Tatyos Efendi (1858-1913) (Say, 2005 , s. 258). Bu dönemde keman çalma sanatı oldukça yüksek bir seviyeye ulaşmıştır. Özellikle Nubar Tekyay, Haydar Tatlıyay ve son dönemde Mehmet Reşat Aysu'nun kendine has melodileri, teknik açıdan icrası zor pasajlar, semailerde ve peşrev formlarının dördüncü hanelerinde farklı varyasyonlar Mehmet Reşat Aysu'nun müzikal kimliğini oluşturmaktadır. M. Reşat Aysu Türk keman müziğinin geleneksel yapısının korunmasına ve geliştirilmesine inanmaktadır (Dalkıran, 2017, s. 32)

Halen TRT Kurumu Türk Sanat Müziği Repertuvarında 19. yüzyıl ve sonrası keman bestecilerinin 500'e yakın eserin yer alması ve bu eserlere ait 40 kadar bestecinin belirtilmesi bu çalgının Türk müzik kültürü içerisinde ne derece yaygınlaştığını ortaya koyar niteliktedir (Feyzi, 2016, s. 117).

Cumhuriyetin ilanına kadar geçen yaklaşık 150 yıllık süreç içerisinde Türk Müziği ve keman icrası, kendi içinde büyük bir gelişme göstermiştir. Saray, Tekke ve Camiler, Mehterhane-i Hümayun ve son olarak Mızıka-i Hümayunda verilen müzik eğitimleri ve buna bağlı olarak keman çalgısının da eğitime eklenmesi ile Türk Müziği gerek yapısal (nota, nazariyat) olsun gerekse icra bakımında büyük yenilikler ile şekillenmiştir. Zaman içinde Batı Müziği teknikleri ile evrimleşen Türk Müziği keman icrası da Cumhuriyetin ilanı ile açılan akademik kurumlar sayesinde bir bütünlük elde etmeye başlamıştır. 20. Yüzyıl ile beraber keman icrasında da teknik ve yorum olarak büyük atılımlar görülmüştür.

Cumhuriyet dönemi ve sonrası hem müzik kültürü hem de keman icrası bakımından yeni bir döneme geçişin başlangıcı olarak nitelendirilebilir. 19. yüzyıl her ne kadar çeşitli kaynaklarda “batıyı tanıma” ve “batıya dair yaşam biçimi ve kültürü benimseme” dönemi olarak adlandırılrsa da Osmanlı toplumu aynı zamanda mensubu olduğu doğu uygarlığının da geçmiş yüzyıllara göre daha yoğun, daha detaycı ve daha sistematik bir şekilde incelemektedir. Bu yaklaşım kuşkusuz ki Cumhuriyet döneminde de üslup değiştirerek görülmeye devam etmiştir. Bu durumda dönemin müzisyenleri ve entelektüelleri

tarafından düşünsel alt yapısı oluşturulan yeni Cumhuriyetin müzik politikası, halk müziğinin ana kaynak olarak kabul edilmesi ve milli müziğin bu müzik türü çerçevesinde oluşturulacağı fikri üzerine şekillenmiştir. Bu bağlamda öncelikle farklı kurumlar aracılığıyla yapılan derleme çalışmaları ile bu müzik türü daha fazla gün yüzüne çıkartılmaya çalışılmış ve Atatürk'ün talimatları ile kurulan halkevleri vasıtasıyla bir anlamda köy ve şehir arasındaki kültürel bağların daha fazla güçlendirilmesi amaçlanmış, kemanın sadece Türk Sanat Müziği ile sınırlı kalmayıp Anadolu'nun birçok köşesinde mahalli türkü icraları içerisinde de yer aldığını belgelemek istenmiştir (Feyzi, 2016, s. 118-119).

2.2. Osmanlı'da Keman Eğitimi

Cumhuriyet öncesi Osmanlı'da müzik eğitimi veren kurumların başında, Enderun Mektebi 1826 II. Mahmut'un isteği üzerine kurulan askeri bando ve 1831 yılında temelleri atılmış olan Muzika-i Hümayun (Saray ve Padişahın Müzik Topluluğu) gelmektedir. Bir bakıma saray Konservatuarı olarak da kabul edilen Muzika-i Hümayun, Enderun Musiki Teşkilatı'nın yeni bir kolu olarak ortaya çıkmıştır (Gazimihal, 1955, s. 41). 2. Mahmut'un daveti üzerine dönemin ünlü İtalyan bestecisi Giuseppe Donizetti (1788-1856), Muzika-i Hümayun'un orkestrası ve öğretim kadrosuyla birlikte çalışmak için 1820'de İstanbul'a davet edildi ancak koşullar nedeniyle 1828'de İstanbul'a gelebildi. (Say, 2005 , s. 510). Muzika-i Hümayun'un ilk yıllarından anlaşıldığı üzere, Osmanlılar tarafından özen ve hayranlıkla karşılanmış ve bu teşkilat bir prestij eseri olarak kabul edilmiştir. Muzika-i Hümayun bir bakıma Türk müziği tarihine Klasik Batı müziği eğitimi veren ilk müzik eğitim kurumu olarak girmiştir (Kurtaslan, 2009, s. 413).

Muzika-i Hümayun'un kuruluşunun ilk yıllarındaki işlevi, ordu ve saray bandolarına müzisyen yetiştirmenin yanında saray orkestrası olarak da konserler vermektir. Donizetti'nin çabaları ile Avrupa'dan batı enstrümanları ve eğitimciler getirtilerek 1846 yılında yaylı çalgılar bölümü açıldı. Bir süre sonra Donizetti'nin yönetiminde bir orkestra kuruldu. Muzika-i Hümayun, içinde birçok orkestrayı barındıran, sarayın müzik hocalarının yanı sıra saray dışındaki tiyatro ve konser salonlarında sahneye çıkan, akla gelebilecek bütün orkestraları ve komple konservatuvar öğretim heyetini de kapsayan, Batı müziğinin yanı sıra Türk müziği bölümü de olan bir çeşit merkezî sistemle yönetilen bir müzik devletini andırmaktaydı (Akdeniz A. Ö., 2017, s. 45).

Donizetti'den sonra orkestrayı yönetmek için dönemin bir başka önemli isimleri İtalyan şef Callisto Guatelli (1819-1900), Angelo Mariani (1822-1873) daha sonra da

Luigi Arditi (1822-1903) getirilmiştir. Donizetti'den sonra Muzika-i Hümayun şefliğini uzun süre yürüten Guatelli, gerek devrin Türk musikisi eserlerini armonize ederek, gerekse Türk makamlarıyla çok sesli marşlar besteleyerek çok sesli müziğin Osmanlı topraklarında gelişimine katkı sağlamıştır. Diğer iki İtalyan orkestra şefi ise aynı zamanda iyi bir kemancıydı ve birçok öğrenci yetiştirmişlerdir. O dönemde Osmanlı bürokrasisinde yazma ve arşivcilik kültürünün önemi benimsenmediği için Muzika-i Hümayun Yaylı Çalgılar Bölümü'nün kuruluş aşamasında görev alan eğitimci kadro, ilk yıllarda yetişen kemancılar ve eğitim-öğretim programı hakkında ciddi bilgilere ulaşılammıştır. Müzikolog Gazimihal'in araştırmalarına göre İtalyan kemancı Camulova, Saray Okulu'nda görev yapmış birçok kemancı yetiştirmiştir. Ayrıca Gazimihal dönemin bayan müzisyenlerinden olan Leyla Hanım ile yaptığı bir görüşmede Leyla Hanımın İtalyan bir kemancıdan bahsettiğini belirtmiştir. Bu kemancı yüksek ihtimalle Camulova'dır. Muzika-i Hümayun Orkestrası'nda çalışmış ve eğitimcilik yapmış olan başka kemancılar arasında Jozef Gayto Efendi (Yüzbaşı), Boris (Mulazini Sani), Jozef Ramono (Serçavuş) ve meşhur keman virtüözü Samuel'in de isimleri geçmektedir (Gazimihal, 1955, s. 104).

Muzika-i Hümayun Orkestrası'nda başkemancılık yapmış olan ve İstanbul'da adından yeteneği ile söz ettiren Vondra Bey, 19. yüzyılda Sultan Abdülhamid tarafından Viyana'ya eğitime yollanmış ve başarılı bir eğitim süreci geçirdikten sonra ülkeye dönerek öğretmenlikte yapmıştır. Yetiştirdiği öğrenciler arasında en ünlüsü O. Zeki Üngör'dür (Dalkıran, 2017, s. 40). Vondra Bey'den eğitim almış olan O. Zeki Üngör on bir yaşında Muzika-i Hümayun'a girmiş başarılı bir eğitim süreci geçirerek ilk Türk konser kemancısı olmuştur. Sonraki süreçte de opera orkestrasında öğretmeni olan Vondra Bey'in yerine başkemancı olarak görevlendirilmiştir (Gazimihal, 1955, s. 136).

19. yüzyılda Muzika-i Hümayun'un kurulmasıyla birlikte Osmanlı Devleti'nde Batı müziği kurumsallaşmıştır ve ardından Osmanlı sarayında da önemini arttırmıştır. Sonraki süreçte 1828 yılında Donizetti'nin göreve getirilmesiyle Batı müziğinin teorik kısmı Türk müziği ile birleştirilerek iki müzik türünün birleşmesi sağlanmıştır. İlk başlarda Avrupa ülkelerinden gelen eğitimciler görev yapsa da daha sonrasında bu eğitimcilerin yetiştirdiği Türk müzisyenler göreve gelmiş ve müzik eğitimi bu kişiler tarafından sürdürülmüştür. 19. yüzyılda batılılaşma hareketlerinin müzik üzerindeki etkileri sonucu Osmanlı müziğinde kullanılmaya başlanan keman çalgısı saray yaşamı boyunca

kullanılmış olup, günümüzde de Türk Müziğinin vazgeçilmez çalgısı haline gelmiştir (Dökmeci, 2021, s. 2567).

2.2.1. Osmanlı Döneminde Türk Müziği Keman Sanatının Gelişmesine Katkı Sağlayan Önemli Sanatçılar

Kemani Kör (Ama) Corci (Yorgi) (?-?)

Batı kemanını Türk Müziği sahnesine sokan müzisyenin Rum Kör Corci (Yorgi) olduğu bilinmektedir. 18. Yüzyılın başlarında meyhanelerde ve sokak ortamlarında çalınan kemanın fazla ilgi görmeyeceği Yorgi'den sonra unutulacağı ve rebap sazının yerini asla almayacağı rivayet edilmiştir ama bu asla gerçekleşmemiş olup kısa süre içerisinde keman Türk Müziğinin en güzide sazlardan biri olmuştur. Kaynakların yetersiz olması sebebi ile Kemani Kör Yorgi'nin hayatı kesin olarak bilinmemektedir (Fonton, 1987, s. 88).

Say'a göre aynı dönemde yaşamış iki kör kemani olan Kör Yorgi ve Ama Yorgi birbiriyle karıştırılmıştır. Kör Yorgi'nin kemani getiren kişi olduğu ve sine kemani sanatçısı olduğu bilinmektedir. Yorgi görme özürlüydü ve usta bir sine kemani sanatçısıydı Kör Yorgi'nin çok yetenekli olduğu ve bütün enstrümanları çalabildiği ifade edilmektedir (Say, 2005 , s. 258).

Türk Müziğinde keman icracılığının atası olarak sayılan Yorgi'nin, Sultan 1. Mahmut dönemi saray musikicilerinden olduğu belirtilmektedir. Aynı isme sahip olan Ama Yorgi (- 1805) ise 3.Selim döneminde çalan bestekar kemani Yorgi'dir. Aynı ada sahip olan ve aynı zaman diliminde yaşayan bu iki kemaninin karıştırıldığı bir gerçektir (Dalkıran, 2017, s. 24). Maalesef bu 2 kemani ile ilgili yeterli kaynak günümüze ulaşmamıştır.

Kemani Hızır Ağa (?-1760)

Hızır Ağa'nın hayatı hakkında kesin olarak çok fazla bilgi olmamakla birlikte elde bulunan çoğu bilginin de araştırmacılar arasında tahminlere dayalı olduğu ve çelişkiler içerdiği görülmektedir. Bazı bilgilerden yola çıkılarak Hızır Ağa'nın Şam asıllı bir aileye mensup olduğu ve Halep'te doğduğu öne sürülmektedir. Enderun atama sistemi içerisinde Hazine Koğuşu'ndan Has Oda'ya oradan çavuş mülazımı ve çavuş rütbesine ve ardından devlet memurluğu olan “nanpare” makamına yine oradan padişahla sohbet etmeye hak kazanan “muhasipliğe” ve son rütbesi olan ağalık mertebesine ulaşabilmiştir Hızır Ağa'nın sarayda “Sine keman” çalmasıdaki ustalığı neticesinde “Kemani Hızır Ağa”

olarak ün yaptığı yine incelenen belgelerde yer almaktadır (Uslu, 2009, s. 15). Hızır Ağa 18. Yüzyılda bilinen önemli kuram kitaplarından birisini yazmıştır. *Tethim-ü Makamat fi Tevlid-i n-Nagamat* (Makamların Açıklanması, Ezgilerin Yaratılması) adlı eserinin 1765-1770 yıllarında yazdığı düşünülmektedir (Durmaz & Oransay, 1992, s. 3).

Hızır Ağa'nın adını duyurduğu dönem 1. Mahmut dönemidir. Hızır Ağa müzisyenliğe başladıktan sonra eserinde verdiği bilgiden de anlaşıldığına göre kendi icadı olan “Vech-i arazbar” makamında ve “Müsebbâ” usulündeki peşrevini 1. Mahmut'un huzurunda icra etmiştir. Bu sıralarda Mehmet Said Paşa'da 1741 yılında Avrupa'da elçi olarak Paris'te bulunmuş ve saraya gelirken beraberinde hediye edilen bazı Batı çalgılarını yanında getirmiştir. Sultan I. Mahmut'un ölümü sonrası Hızır Ağa, 3. Osman döneminde Mehter Takımı'yla (Mehter-i Hakani Mehter-i Hümayun) ilgilenmiş ve besteler yapmıştır (Uslu, 2009, s. 17).

Hızır Ağa, el yazmalarında kozmoloji (yıldızlar) ile ilgili bilgiler vermektedir. Makamlar ile burçları karşılaştırmış olan Hızır Ağa, 12 makamı 12 burca göre ve bu burçların simgesi olan hayvanlar ile eşleştirmiştir. Hızır Ağa yaylı sazlarda ve tamburda iyi bir icracı olarak tanınmaktadır. Hızır Ağa, bestekârlığı ve musiki nazariyatı üzerindeki çalışmalarıyla da göz doldurmaktadır. Bestelediği saz eserleri arasında mehterhane peşrevleri en meşhur olanlardır. Bunlardan zirgüleli hicaz, segâh karabatak peşrevleri, bayatî saat peşrevi, on beş peşrev ve saz semaisi günümüze kadar ulaşabilmiştir. Hızır Ağa'nın sarayda ağa rütbesine ulaşmadan önce tambur sazını icra ettiği daha sonradan keman sazına geçtiği bilinmektedir. Hızır Ağa, döneminde kullandığı akort sistemini el yazmasında bulunan sine kemanın üstünde Osmanlıca olarak yazmıştır. Sine kemanın akort sistemi; Kaba Yegâh, (re) Kaba Irak, (fa diyez) Kaba Dügah, (la) Yegâh, (re) Irak, (fa diyez) Dügah, (la) ve Neva(re) şeklindedir (Dalkıran, 2017, s. 23). 18. Yüzyıl'da Türk Müziği keman icracılığının gelişmesine ön ayak olan ve yazdığı eserler ile kendinden söz ettiren Hızır Ağa'nın ölüm tarihinin hiçbir belgede belirtilmemesi araştırmacıların tahmini tarih vermelerine olanak sağlamaktadır. Hızır Ağa'nın 1760 yılında İstanbul'da vefat ettiği düşüncesi araştırmacılar tarafından çoğunluk sağlamaktadır (Yücel, 2013, s. 4).

Kemani Ali Ağa (1770? -6-1830)

Türk musikisinin önemli bestekârı ve aynı zamanda kemani olan Ali Ağa Enderun'da yetişmiş, Hazine koğuşunun 2.çavuşu olmuş daha sonra 1813'de Hazine Başçavuşu olmuştur. Kemani Ali Ağa, saz eserleri ve sözlü eserler bestelemiştir.

¹Eserlerini klasik üsluba sadık kalarak mükemmel bir estetik ile donatmıştır. Ali Ağa'nın 7 tane saz eseri ve 24 tane farklı makamlarda eseri vardır (Aksüt, 1993, s. 99). Eserlerindeki Neoklasik üslûp ve romantik unsurlardan dolayı “âşık bestekâr” olarak anılır. Ali Ağa, döneminin en önemli müzisyenleri arasındadır. Yetiştirdiği öğrenciler arasında Tamburi Cemil Bey ve Râkım Elkutlu en meşhurlarıdır. Sûzidil makamını büyük ve küçük formlu eserleriyle tanıtan Ali Ağa'nın günümüze ulaşan bir dinî, yedi saz ve çoğu şarkı formundaki seksen beş sözlü eseri ulaşmıştır. Fakat kırk adet eserinin notası bulunmaktadır (Dalkıran, 2017, s. 26).

Kemani Rıza Efendi (1780–1852)

İstanbul Beşiktaş'ta doğan Rıza Efendi'nin doğum tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Araştırmacılar ve eldeki kaynaklar bakıldığında 1780 yılında doğduğu düşünülmektedir. Uzun süre Üsküdar'da yaşadığı için Üsküdarlı Rıza Bey olarak bilinir. III. Selim devrinde Enderun'a girerek burada keman eğitimi ve musiki dersleri almıştır. Üç saz eseri ve birçok güzel şarkı bestelemiştir. Saz eserlerinden Tahirbuselik Peşrev ve Saz Semaisi, o döneme göre oldukça alışılmışın dışında bir formda olup, modern tarzda Batı ile Doğu'nun çok ince bir anlayış içinde ve aynı ruhta birleşmesinden meydana getirdiği başarılı saz eserlerindendir. Bunların dışında bir de Nihavent Peşrevi vardır. Ne yazık ki bu eser pek bilinmemektedir. Kemani Rıza Efendi'nin eserleri klasik üslupta ve şarkı formunun inceliklerini taşırlar. Bazı eserleri bestelendiği makamın en seçkin eserleri arasında sayılırlar. (Rast-Ağır Aksak, Hüzam Ağır Aksak vs.) 34 tane eseri günümüzde bilinmektedir. 1852 yılında hayatını kaybeden Kemani Rıza Efendi Beşiktaş'ta Yahya Efendi Dergâhına defnedilmiştir (Aksüt, 1993, s. 130).

Kemani Haydar Bey (1846-1904)

İlk Türk operet bestekarlarından biri olan Haydar Bey, 1846 yılında İstanbul'da doğdu. Çocuk yaşta girdiği Muzika-i Hümayun'da Batı ve Türk müziği icrasını öğrendi. Keman dışında flüt de çalıyordu. Zamanla binbaşı, Muzika-i Hümayun'da ¹ser-muallim, daha sonraki dönemde II. Abdülhamid'e ikinci ²mabeynci konumuna bile yükseldi. Müzikal faaliyetlere daha çok zaman ayırmak için genç yaşında emekliye ayrıldı. Türk makamları ile zamanında popüler olmuş operetler, marşlar, şarkılar besteledi. 58 yaşında ölen, Üsküdar'da Selimiye Tekkesi karşısındaki mezarlığa defnedilen Haydar Bey'in

¹ Ser-muallim: Baş öğretmen

² Mabeynci: Osmanlı döneminde, padişahın dışarıyla olan ilişkilerine bakan, onun buyruklarını ilgililere bildiren, kimi kişilerin dileklerini de padişaha ileten görevli.

birçok önemli eseri mevcuttur. Başlıca eserleri şunlardır: 1. Pembe Kız (Nihavent Oyun Havası olan uvertürünü Cemil Bey kemençe ile plağa çalmıştır), 2. Güftesi Ahmed Midhat Efendi'nin olan Çengi, 3. Binbirdirek, 4. Allak Kız, 5. Sigorta Operetleri, 6. Macaristan Marşı, 7. Muhacir Marşı (Dalkıran, 2017, s. 30).

Tatyos Efendi (1858-1913)

Gerçek adı Tateos Enkserciyan olan Tatyos Efendi, musikiye düşkünlüğünü fark eden dayısından kanun dersleri alarak müzik hayatına başlamıştır. Tatyos Efendi bir süre amatör topluluklarda kanun çaldıktan sonra Kemani Kör Sebuhan'tan keman dersleri alarak kanun sazını bırakmış ve kısa sürede kemanda ustalaşarak ünlenmeye başlamıştır. Şevki Bey, Kemençeci Vasilaki, Tamburi Cemil Bey gibi döneminin önemli müzisyenleri ile çalışmıştır. Söz yazarlığı açısından da başarılı bir yazar olan Tatyos Efendi birçok eserinin güftesini kendisi kaleme almıştır. Döneminin müzik anlayışını çağın gerekleriyle sentezleyerek birçok saz eseri ve sözlü eserler bestelemiştir. Tatyos Efendi'nin bestelemiş olduğu saz eserleri arasında Karcıgar, Suzinak, Rast gibi makamlara ait peşrevler bulunur. Saz semaisi formunda ağırlıklı Hüseyini, Suzinak ve Rast olmak üzere birçok eser bestelemiştir (Ak, 2009, s. 239-240).

Abdülkadir Töre (1873-1946)

20.Yüzyılın başta gelen Türk Müziği kuramcı ve bestecilerinden olan Abdülkadir Töre, 1873 yılında Doğu Türkistan'ın Kaşgar şehrinde dünyaya gelmiştir. Seyyid Yakub Han'ın oğludur. Babasının elçi olarak İstanbul'da bulunduğu sırada dünyaya geldi. Bir süre İstanbul'da yaşadıkdan sonra tekrar Kaşgar'a döndüler. Kaşgar'ın Çinliler tarafından işgal edilmesi üzerine ailesi ile Keşmir'den Srinagar'a daha sonra ise ailesi birlikte İstanbul'a dönerek burada yaşamaya başladılar (Öztuna, 1969, s. 326).

İlk öğrenimini Aksaray'da tamamlayan Töre, İstanbul'da Yusuf Paşa Rüştîyesi ve Davud Paşa İdadisinden mezun olmuştur. Bunu takiben Mekteb-i Mülkiye'de (Bugünkü Siyasal Bilgiler Fakültesi) iki yıl okumuş ve öğrenimini yarıda bırakmıştır. Memurluğa ilk olarak Dahiliye Nezareti Mektubi Kalemî'nde başlamış, daha sonra ise Hariciye Nezareti Müracaat Kalemî'nde çalışıp bu kurumdan emekli olmuştur. Abdülkadir Töre musikiye ney, kanun ve keman ustalarından istifade ederek başlamıştır. Musikiye ilk defa 12 yaşında Kanuni Hüseyin Halid Bey'den kanun ve usul dersleri alarak başlamıştır. 1899 tarihinde Kemanî Tatyos Efendi'den keman dersleri almaya başlayan Töre, daha sonraki yıllarda Kemanî Kirkor Efendi'den de ders almıştır, ayrıca Albert Braun'dan batı stiline keman tekniği öğrenmiştir (Karadeniz, 1965, s. 7).

Şarkı, ilahi, peşrev, saz semaisi formlarında eserleri olan Töre'nin eserlerinin sayısı hakkında öğrencisi Ekrem Karadeniz, bunların 200'den fazla olduğunu belirtmiştir. Yılmaz Öztuna ise Töre'nin 33 ayrı makamda 1 durak, 29 ilahi, 2 beste, 59 şarkı, 2 semai, 2 ninni, 1 peşrev, 2 saz semaisi, 2 oyun havası, 1 zeybek, 1 çiftetelli, 1 Tekirdağ karşılaması ve 1 taksimden oluşan 106 eserinin olduğunu yazmıştır. Ancak TRT repertuarına bakıldığında ulaşılan eserlerinin sayısı 21'dir. Bu eserlerden 13 tanesi şarkı formunda, 4 tanesi ilahi, 2 tanesi saz eseri 1 tanesi ise beste formundadır. Besteciliğinin yanında Klasik dinî ve dindışı Türk Musikisi repertuarının bir kısmını toplamıştır ve o repertuara ölümünden sonra öğrencisi M. Hulûsi Ekrem Karadeniz sahip çıkmıştır. Yaşamını ağırlıklı olarak müzikolojiye ve eğitimciliğe ayıran Töre, geleneksel müziklerimizin inceliklerini bilimsel bir temele oturtmaya çalışmıştır. Çalışmaları süresince zengin bir nota koleksiyonu oluşturan besteci, 1912 yılında geleneksel müziğimizde ilk kez *Usûl-i Ta'lim-i Keman* başlıklı bir keman metodu yazmış ve bu çalışmasını 1920 yılında yayımlamıştır. Türk Müziği'nin nazari yönden gelişmesine de katkıda bulunmuş olan Töre, kuruluşunda katkıda bulunduğu Dârü'l-Elhân'da uzun yıllar musiki nazariyatı dersleri vermiş ve Tamburi Cemil Bey'in ölümünün ardından Sersazende olmuştur. Töre hayatı boyunca İstanbul'un önemli bir müzik şehri olması konusunda oldukça önemli çalışmalar sarf etmiştir ve birçok önemli öğrenci yetiştirmiştir. 1946 yılında İstanbul'da vefat etmiştir (Hazman, 2014, s. 15-17).

2.3. Cumhuriyet Döneminde Türk Müziği Keman Eğitimi

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte ortaya çıkan devrimlerle Türkiye köklü bir değişim sürecine girmiştir. Birçok alanda olduğu gibi Türkiye'de de batılılaşma hareketinin bir parçası olarak müzik de önemli değişimlere uğramıştır. Bu değişiklikler doğrultusunda 1924 yılında Tevhit-i Tedrisat Kanunu ve Musiki Muallim Mektebi açılmıştır. Bu kurumlarda hem Batı Müziği eğitimi verilmiş hem de müzik öğretmenleri yetiştirilmiştir (Coşkun, 2015, s. 1).

Tevhit-i Tedrisat yasasına göre ülkenin her yerinde aynı eğitim verilecekti ve böylece müzikte yüzyıllardır var olan ustadan çırağa öğretim yöntemi yerini notalara, kitaplara ve bilimsel yönteme bırakacaktır. Türkiye Cumhuriyeti bu yeni kültür politikaları çerçevesinde hızla bir kurumsallaşma yoluna gitmiştir. 1917 yılında kurulan ve halk tarafından kullanılabilen ilk müziği eğitim kurumu olan Dürül Elhan, Cumhuriyet ile birlikte yeniden yapılandırılarak konservatuvara dönüştürülmüştür. Bu okul, 1923-1985 yılları arasında İstanbul Şehir Konservatuarı ve 1985 yılından itibaren ise İstanbul

Üniversitesi Devlet Konservatuvarı adını almıştır. 1924 yılında orta öğretime müzik öğretmeni yetiştirmek üzere Ankara'da Musiki Muallim Mektebi açılmıştır. Aynı yıldan itibaren Türkiye'de müzikal eğitimin gelişmesi adına birçok kurum oluşmuştur. 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı (H. Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı), Musiki Muallim Mektebi bünyesinde kurulmuş, Musiki Muallim Mektebi ise 1937 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü bünyesine bağlanmıştır. 1924 yılında İstanbul'dan Ankara'ya taşınan Muzika-i Hümayun ise Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) olarak değiştirilmiştir (Say, 2005, s. 509).

Cumhuriyetin ilk yıllarında açılan söz konusu müzik eğitim kurumlarında keman öğretimi Cumhuriyet öncesine göre daha yüksek bir düzeye ulaşmıştır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, İstanbul Belediye Konservatuvarı, Musiki Muallim Mektebi ve Ankara Devlet Konservatuvarında görev yapmak üzere gelen nitelikli yabancı keman öğretmenlerinin yanı sıra bu eğitimcilerin yetiştirdikleri Türk kemancıların yurt dışına giderek kendilerini daha çok geliştirmeleri ve yetişmiş olan bu kemancıların Türkiye'ye dönerek bu kurumlarda görev alıp öğrenci yetiştirmeleridir (Kurtaslan, 2001, s. 419).

Türkiye'de keman öğretimi geniş bir uygulama alanına sahiptir ve tarihi yaklaşık bir buçuk yüzyıla, cumhuriyet öncesi dönemlere kadar uzanır. Türk keman ekolünün oluşumu ile ilgili ilk akademik çalışmalardan günümüze kadar hem eğitimsel hem de sanatsal açıdan önemli araştırmalar ve çalışmalar yapılmıştır. Muzika-i Hümayun, Türkiye'de başlayan Batı tarzı ilk keman öğretim kurumu olarak tanınmaktadır. Bu kurumda keman öğretmeye başlayan birinci ve ikinci kuşak sanatçı-eğitimciler daha sonra Avrupa'nın önemli müzik merkezlerine müzik eğitimi için gönderilmişlerdir. Öğrenimlerini tamamlayıp Türkiye'ye döndükten sonra cumhuriyet devrimleri sonucunda açılan müzik okullarına katılmışlardır (Kurtaslan, 2009, s. 435).

Ülkemizde yaygın eğitim açısından keman eğitimi veren kurumlar arasında sayılabilecek yerler; halk eğitim merkezleri, belediye konservatuvarları, çeşitli sanat merkezleri, bazı dernekler ve cemiyetler ile özel dersler de sayılabilir. Ayrıca Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri, konservatuvarlar ve üniversitelerin müzik bölümlerinde de keman eğitimi verilmektedir. Türk Müzik eğitiminde keman için hazırlanmış bazı metotlar bulunmaktadır. Bu metotların Türk müziği ve Batı müziği motiflerinden yararlanılarak hazırlanan metotlar karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'de keman eğitiminin tarihi süreci incelendiğinde ise Cumhuriyetin ilanına kadar Türkçe basılı iki keman eğitim metodunun hazırlandığı görülür. Seyyid Abdülkadir tarafından 1914 yılında yayınlanan

ve 88+8 sayfa olan “Usul-i Talim-i Keman” Türkçe basılı bilinen ilk keman metodudur. Kitap, Albert Braun tarafından 1911’de yazılan metot hakkındaki görüşleri ile başlamaktadır. Kitap içerisinde Türk müziği perde seslerinin nota karşılıkları ile notalar arasında kıyaslama yapılmıştır. Kitabın sonunda acem aşiran makamında ve sofyan usulünde dönemin İstiklal Marşı notaları verilmiştir. İkinci metot ise Mustafa Kemani tarafından yazılan “Alaturka Keman Muallimi” adlı eserdir. 1923 yılında yayınlanan metotta, yay çekme, parmak basma, keman akordu ve tellere göre alıştırmalar gibi unsurlar işlenmiştir (Çit, 2014, s. 7-9).

Akademik eğitimin dışında meşk yöntemi ve farklı öğretim teknikleri ile Türk Müziği keman icrası da varlığına devam etmiştir. Özellikle 21. Yüzyıl ile birlikte Türk Müziği keman icracılarının sayısı ve müzikalite bakımında zenginlikleri büyük oranda artmıştır. Tabii ki bu artışın en büyük destekçileri ve dayanak noktaları son yıllarda ülkemizde sıklıkla kurulmaya devam eden Konservatuvarların Türk Müziği Bölümleridir. Ülkemizde Konservatuvarlar bünyesinde açılan Türk Müziği bölümlerinin öncüsü İTÜ (İstanbul Teknik Üniversitesi) olmuştur. 1975 yılında İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı adıyla kurulan okul, 1982 yılında İTÜ’ye bağlanmıştır. Bu konservatuvar Anadolu’da açılan diğer bölümlere de öncülük etmiştir. Türk Müziği bölümleri akademik bakımdan Osmanlıdan günümüze kadar gelen müzik kültürünün derleyicileri ve yol göstericileri sayılabilirler. Keman eğitimi açısından ise Türk müziği keman icrasının hem teknik boyutları hem de müzikal ve nazariyat kısmı tüm bütünlüğü ile ele alınmaktadır. Bu bakımdan günümüz Türk müziği keman eğitimi konservatuvarlar bünyesinde oldukça başarılı ve üretken müzisyenler yetiştirmektedir. Türk Müziği keman icracılığının akademik eğitim dışında devam eden öğretim yöntemi olan usta-çırak ilişkisi de devam etmektedir. Bu sistem sayesinde de günümüzde keman icracılığında çok iyi ve popüler müzisyenler mevcuttur.

2.3.1. Cumhuriyet Döneminde Türk Müziği Keman Sanatının Gelişmesine Katkı Sağlayan Önemli Sanatçılar

Haydar Tatlıyay (1890-1963)

Haydar Tatlıyay 1890 Yılında Serez’ de doğdu. Müzisyen bir aileden geldiği için küçük yaşta müzik ile tanışmıştır. İlk keman derslerini annesinden alan Tatlıyay, askerlik yaşına gelene kadar dönemin saygın müzisyenlerinden Dramalı Hasan ile çalışmıştır. Gezgin bir hayata sahip olan Tatlıyay askerlikten sonra Mısır’a yerleşmiştir. Burada çok

önemli müzikal faaliyetlerde bulunan Tatlıyay, bir süre sonra Türkiye'ye dönmüştür. İcra bakımından Batı Müziği teknik anlayışını benimsemiş kemancılarından birisi olan Tatlıyay, günümüzde de icra edilen birçok önemli etüt, kapris yazmıştır. Hayatında boyunca birçok kez evlenmiş olan Tatlıyay, son evliliğini Makbule Hanım ile 1948 yılında yapmıştır. Makbule Hanım, Haydar Tatlıyay'ın eserlerini ve deli dolu yaşantısını bir araya toplayıp 1965 yılında bastırmıştır. Haydar Tatlıyay üstün bir müzikaliteye sahip keman virtüözüdür. Mesut Cemil, Haydar Tatlıyay için “Bu adama dikkat ediniz! Bu sıradan bir adam değil bir virtüözdür.” demiştir. Bestekarlık yönünden de birçok oyun havası, saz semaisi ve şarkılar bestelemiştir (Dalkıran, 2017, s. 32).

Sadi Işıl原因 (1899-1969)

1899 yılında İstanbul'da doğan Işıl原因, küçük yaşlarından itibaren babasının çalıştırdığı ve dönemin ünlü müzisyenlerinin gelip müzikal yeteneklerini gösterdiği kıraathanede sanatkarların arasına katılarak onlardan feyz almış hayranlık duymuş bu sayede müzik sevgisi başlamıştır. Çocuk yaşta bu ilgi ve müzik sevgisi dikkatleri çektiğinden kendisine bir keman hediye edilmişti. 12 yaşında iken Muallim İsmail Hakkı Bey' in “Musiki -i Osman'ı” Cemiyetine katılmıştır. Burada gösterdiği olağanüstü başarı sonucunda dönemin en çok sevilen ve okunan “Şehbal” dergisinde birçok resmi yayınlandı. İlk sahneye çıktığı Selanik konserinde yapmış olduğu keman taksimi çok beğenilmiş ve uzun uzun alkışlanmıştır. Giderek ünlenen Işıl原因, Şehzade Ziyaeddin Efendi'nin konağında toplanıp dönemin ünlü müzisyenlerinden olan Tamburi Cemil Bey ve Bestenigar Ziya Bey'den fasıl dersleri almıştır. Ününün ülke dışına taşması ile 1932 yılında bir Mihracenin daveti üzerine Münir Nureddin Selçuk ile Hindistan'a gitti. Bunun yanında birçok ülkede de konserler verdi. İstanbul'a döndüğünde İstanbul Belediye Konservatuvarı İlmi Kurul üyeliğine getirildi. 1950 yılından itibaren İstanbul Radyosunda keman sanatkarı olarak görev almaya başladı. Parlak bir yay tekniği ve sağlam sol el tekniğine sahip olması sebebiyle Türk Müziğinde keman tarihinin önemli bir müzisyendir. Birçok saz ve söz eseri yazan Işıl原因, Türk Müziği repertuvarına başarılı örnekler verdi. Işıl原因'ın yazdığı eserler arasında bir peşrev, iki saz semaisi, iki medhal, iki sirto, bir oyun havası en bilinen eserleridir (Ak, 2009, s. 359-360).

Ali Demir (1893- 1979)

Türk Müziği keman icracılığını önemli bestekarlarından olan Ali Demir Bulgaristan ve Yunanistan sınırı yakınlarındaki Menlik Kasabasında doğdu. İlk müzik

eğitimini ve keman derslerini annesinden alan Demir, 1921 yılına kadar bu bölgede yaşadı. 1921 yılında Babası Abdurrahman Bey'in vasiyeti üzerine İstanbul'a göç etti. Müzikal yeteneği sayesinde İstanbul'da kısa sürede tanınan Demir, Necati Tokyay, Şükrü Tunar ve Ahmet Yatman gibi önemli bestecilerle beraber İstanbul Radyosu'nun ilk kuruluş yıllarında büyük postanesinin üst katındaki stüdyoda görev almaya başladı. Dönemin önde gelen müzisyenlerinden biri olan Mesut Cemil'in takdirini ve saygısını kazanarak 1954 yılında Ankara Radyosuna tayin oldu. Bu kurumda 5 yıl çalıştıktan sonra 1959 yılında tekrar İstanbul Radyosuna dönüş yaptı. Emekli oluncaya kadar radyodaki görevini sürdüren Demir, 1979 yılında vefat etmiştir (Dalkıran, 2017, s. 34).

Nubar Tekyay (1905- 1955)

Nubar Tekyay Türk Müziği keman çalma tekniklerinde ekol olmuş önemli kemancılarından birisidir. Bunun yanında iyi bir bestecidir. Aslen Ermeni kökenli olan Nubar Tekyay, dönemin tanınmış müzisyenlerinden olan Udi Arşak'ın oğludur. 6 yaşında Batı müziği eğitimi ile keman çalmaya başlayan Tekyay ileriki dönemlerde Türk Müziği icrasına yönelmiştir. 13 yaşında itibaren babası ile fasıllarda çalmaya başlamıştır. (Dalkıran, 2017, s. 36). Tekyay, döneminin Türk Müziği icrasında büyük yenilikler yapmış üslubu, tavrı ve bunun yanında taksim geleneğinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Tekyay, Türk Müziği keman icracılığının önemli kişileri arasında yer almış, kendine has üslubu ile sonraki dönem kemancılarına teknik ve tavır özellikleri bakımından etkileyip yol göstermiş, tavrı günümüzde ekol olarak kabul edilmiştir. Radyo ve plak kayıtları bulunmaktadır (Gürel, 2016, s. 95).

Mehmet Reşat Aysu (1910-1999)

1910 yılında Tekirdağ'da doğan Mehmet Reşat Aysu çok küçük yaşta anne ve babasını kaybetmiştir. Bu duruma rağmen müziği olan ilgisini hiç kaybetmeyen Aysu, on bir yaşından itibaren bestecilik çalışmalarına başlamıştır. TRT kayıtlarına göre bestecilik faaliyetleri 1994 yılına kadar sürmüştür. Aysu'nun eserlerinde dinamik ve renkli bir estetik mevcuttur. Eserlerinde sıklıkla trioleli, akorlu, atlamalı hareketler ve etkileyici ezgiler bulunmaktadır. Eserlerini sözlü eserler ve saz eserleri olarak ikiye ayırdığımızda, saz eserleri sözlü eserlerine göre daha canlı, serbest, kendi duygu ve düşüncelerini daha iyi ifade edebildiği eserleridir. Saz eserlerinde, batı tarzı teknik çeşitliliği kendi yorumu ile Türk Müziği ruhuna işlemiştir. Müzikal olarak çok önemli bir sentezleyici olan Aysu, Batı Müziği ve Türk Müziği'ni müzikal açıdan birleştirdiği için besteciler arasında çok

özel bir yere de sahiptir. Saz eserleri bestelemekte daha başarılı olduğu için genel tanıtımda saz eseri bestekârı olarak anılmaktadır. Aysu, eserlerinde genellikle Düyek ve Aksak Semai usullerini kullanmayı tercih etmiştir. Eserlerinin çoğunu (30 eser) Nihavent makamında bestelemiştir. Batı Müziği tarzında besteleri açısından da çeşitli tonları, fakat daha çok minör tonları tercih etmiştir. 20. Yüzyılın en iyi, bestekarlık kimliği en belirgin bestecilerinden olan M. Reşat Aysu, ardında 340 değerli eser bırakarak 1999 da vefat etmiştir (Helvacı, 2006, s. 29).

Cihat Aşkın (1968)

1968 yılında İstanbul’da dünyaya gelen Aşkın, küçük yaşlarında itibaren müziğe olan ilgisini göstermiş bu bağlamda yeteneğinin geliştirilmesi ve müzik eğitimi alabilmesi için ailesi tarafından konservatuvara gönderildi. Mükemmel yeteneği ve azimli çalışmaları ile parlak bir öğrencilik dönemi geçiren Aşkın, Prof. Ayhan Turan’ın keman sınıfından mezun oldu. İlk resitalini 12 yaşında veren Aşkın, 15 yaşına geldiğinde tüm Paganini kaprisleri ve virtüöz eserleri çalabiliyordu. Daha sonraki dönemde Londra’da bulunan Royal College of Music’de keman eğitimine devam etti. Yurtdışında birçok önemli müzisyen ve keman ustası ile çalışmalar yapan Aşkın, master ve doktora programlarını tamamladıktan sonra Türkiye’ye döndü. İTÜ bünyesinde 1998 yılında Doçent, 2006 yılında ise Profesör unvanlarını aldı. Aynı kurum altında, 1999 yılından bu yana Müzik İleri Araştırmalar Merkezi’nin (MIAM) kurucusu ve eş-başkanı olarak akademik görevlerini ve sanatsal faaliyetlerini sürdüren Aşkın, 2008 yılında Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü’ne atandı. Türk müziğinin dünyada duyulması için birçok önemli çalışmalar yapan Aşkın, enstrümanı ile bu doğrultuda albümler de gerçekleştirmiştir (<http-4> 2021).

Günümüzde akademik platformun dışında Türk müziği keman icracılığının gelişmesine katkıda bulunan çok önemli müzisyenler de mevcuttur. Aydın Nafiz Oran, Cahit Ünyaylar, Selçuk Tekay, Turay Dinleyen, Nursal Ünsal, Nedim Nalbantoğlu, Talat Er, Baki Kemancı, İlyas Tetik, Murat Sakaryalı gibi kemancılar TRT kurumuna bağlı radyolarda çalışıp başta Türkiye olmak üzere dünyanın birçok noktasında konserler vererek, Türk müziği keman icracılığının kendine has yorumunu ve teknik gösterişini sergilemişlerdir. 21. Yüzyıl ile birlikte Türk müziğinde keman icracılarının sayısı giderek artmakta ve kaliteli bir müzik anlayışı ile kendilerini geliştirmektedirler.

2.4. Türk Müziği Keman Eğitiminde Meşk Yöntemi

Türk müziği ve keman eğitiminin en önemli eğitim sistemi meşk geleneğidir. Aslında bu düzen temelde usta-çırak ilişkisine dayandığı için genel müzik eğitiminin bir parçasıdır. Yani meşk yöntemi, Klasik Batı müziği ve Türk müziğinin öğretim şekilleridir. Bu yöntemi çağdaş anlatım ile açıklanacak olursa, göstererek yaptırma olarak açıklayabiliriz. Günümüzde meşk sistemi akademik eğitim dışında, Anadolu'nun her bölgesinde müziğin en hızlı ve anlaşılır yolla aktarılması yöntemidir.

Geçmişte geleneksel Osmanlı müziği eğitiminde kullanılan meşk yöntemi, günümüz müzik eğitim sisteminin bir parçasıdır. Eğitim-öğretim zincirinin ana malzemesi ve birleştirici unsuru olan meşk yöntemi birden çok kuşak müzisyeni de birbirine bağlayan önemli bir iletişim yöntemidir. Gerek Enderun'da gerekse halk arasında tüm sistem meşk esasına göre kurulur ve bu esas üzerine yürütülür (Şensoy, 1999, s. 3).

Meşk sistemi, Türk müziği öğretiminin geçmişten günümüze aktarılmasında çok önemli bir role sahip" olduğunu göstermiştir. Meşk sisteminde öğrenci hocasının çaldığı tarz ve tavır ile öğrenip bu sistemi yüzyıllar boyunca devam ettirerek günümüze kadar süregelmıştır ve hala birçok müzik eğitimi verilen kurumlarda, bu sistemin kullanıldığı bilinmektedir (Potoğlu, 2011, s. 6).

Türk Müziğinde keman icrası, diğer müzik eğitimlerinde olduğu gibi meşk yöntemi ile görerek ve duyarak öğrenilmektedir. Bir icracı veya şarkıcı, eğitimin gereği olarak öğrencisi ile birebir etkileşim içinde bulunmaktadır. Tavır veya icra tarzı denilen olay, öğrenci için bu eğitim süresince öğretmenini veya örnek aldığı müzisyenleri taklit ederek oluşmaktadır. Meşk sistemi Türk Müziği içerisinde 16. Yüzyıldan buyana süregelen geleneksel eğitim metodudur (Gülhan, 2014, s. 5).

Meşk eğitim sisteminin doğasına bakıldığında bu yöntemin sadece bir eğitim yöntemi olmayıp geleneksel öğretmen-öğrenci ilişkisinin tutarlı bir uygulaması olduğu görülmektedir. Bu gelenek sayesinde kuşaklar arası müzik ilişkileri icap edilen doğru alana yerleştiriliyordu. Aslında meşk kelimesinin bir terim olarak hat sanatından müzik eğitimine geçtiği bilinmektedir. Hat öğretmeni öğrencilerinin, karalamaları veya eserleri taklit ederek kendilerini geliştirmeleri gerektiğini söylerdi. Elbette bu katı sistem yavaşça müzik hayatında da karşılaşılan ve hatta Osmanlı günlük dilinde meşk edilen yer anlamında kullanılan meşk hane kelimesinin zaman içerisinde müziğin icra edildiği yer anlamına kadar varmıştır (Şensoy, 1999, s. 3-4).

Türk müziği keman eğitiminde meşk yönteminin kullanılmasının bazı gerekçeleri aşağıda numaralandırılmış maddeler halinde söylenebilir: Türk müziği keman eğitiminde;

1. İcralarda genellikle ifadelerin ve nüansların yazılı olarak (nota) gösterilmemesi,
2. İcralarda genellikle süsleme tekniklerinin yazılı olarak belirtilmemesi,
3. Türk müziğinin ses sistemi ve nazari yapısının özgünlüğü,
4. Perdelerin bazı değiştirici işaretlerin perdelerde belirtildiği şekilde olmadığı,
5. İşitmeye dayalı olması,
6. Öğretmenlerin icra tavır ve üsluplarının öğretilmesi,
7. Öğrencilerin hatalarında öğretmenin anında dönüt ve düzeltme yaparak öğrencinin yanlış öğrenmesine engel olması,
8. Öğretmenin deneyimlerini ve icra deneyimlerini sözel bir biçimde sunması gibi sebeplerden dolayı meşk yöntemi kullanılmaktadır (Bilici, 2014, s. 74).

Meşk yöntemi günümüzde git gide önemini yitirmeye başlayıp daha çok yerini teknolojik aletlere ve sosyal platformlara bırakmış olsa da bilinen ya da bilinmeyen birçok müzik adamı, Türk müziği keman eğitimini bu şekilde tamamlamıştır (Budak, 2019, s. 22).

2.5. Türk Müziğinde Keman Çalma Tekniklerinin Genel Özellikleri

Türk Müziği keman icrasının çalma özelliklerine bakıldığında 18. Yüzyıldan bu yana teknik anlamda büyük gelişmeler görülmüştür. Keman tutuşundan yay tutuşuna kadar birçok farklı anlayış benimsenerek müziğin en iyi şekilde icra edilebilmesine yönelik çalışmalar yapılmıştır. Her kemancı-besteci Türk Müziği repertuvarına yeni müzikal eserler üretirken teknik açıdan da farklı geliştirici adımlar da atmışlardır. 20. Yüzyıl ile birlikte Batı Müziği keman teknikleri anlayışında eserler yazmaya çalışan Türk Müziği bestecileri, Türk Müziği keman anlayışını teknik anlamda da değiştirmeye başlamışlardır. Bu gelişmelerin yanında akademik eğitim ve bireysel çalışmaların ışığında Türk Müziği keman teknikleri yaygınlaşmaya ve gelişmeye açık hale gelmiştir. Bu yayılma ile birlikte coğrafi bölgelerin müzik anlayışı ve ihtiyaçları doğrultusunda Türk Müziği keman teknikleri kendi içinde farklı özelliklere bürünmüştür. Akort, yay ve sol el tutuşları gibi farklılıklar Türkiye'nin farklı bölgelerinde değişik şekillerde görülmüştür. Doğu bölgesinde inceden kalına re sol re sol akort düzeni yaygınken batıya geldikçe re la re sol veya mi la re sol akort düzeni görülmektedir.

Türk Müziği keman çalma teknikleri her zaman bireysel bir anlayış içerisinde olmuştur. Önemli olan müzikal duyum olduğu için kemancıların teknik açıdan keman ve yay tutuşları, sol el pozisyonları ve icradaki titiz anlayış geri planda durmaktadır. Bu sebepten tekniklerin gelişmiş ve belirli bir çalma stili büyük oranda yavaş bir ilerleme içerisinde girmiştir. Her ne kadar teknik unsurlar, duygu ve müzikal anlayışın gerisinde de olsa Türk Müziğinin kendine has icra kavramının temellerini oluşturmaktadır. Keman tutuşundan yay tutuşuna kadar her teknik hareket her kemancının kendi farklı dokunuşları ve hisleri ile gerçekleşir. Keman tutuşu genellikle evrensel modelde olduğu gibi omuz ve çene arasına konularak çalınır. Bazı kemancılar çenelik kullanmadan da çalmayı tercih eder. Diğer bir taraftan kemancı göğüs hizasında tutup kaliteli ses tonu çıkartabilen kemancılar da mevcuttur. Bu tarzlarda icracıya has olan teknik özellikler, Türk Müziği keman icrasının ne kadar çeşitli ve renkli olduğunu göstermektedir.

Sol el konumuna bakıldığında bileğin keman sapına neredeyse değecek kadar yakın bir duruşta olduğu, parmakların tam dik bir açıda olmayıp büküldüğü ve kol hareketlerinin de müziğin durumuna göre değişkenlik gösterdiği görülebilir. Bu teknik görümler genel bir tanım içinde olmasa da evrensel keman tekniklerine hâkim ve bu teknikleri Türk Müziği icrasında kullanan kemancılarda da görülebilir. Bu kemancılar, sol ve sağ el tekniklerini Batı Müziği normlarında uygulayarak Türk Müziği anlayışını icra etmektedirler.

Türk Müziği keman çalma tekniklerinde yay tutuşu yine kemancıların kendi inisiyatiflerine göre farklılık göstermektedir. Örneğin; yay tuşunda parmaklar bazen kıvrık bazen de kıvrık değildir. Tüm parmaklar yay sopasına istenildiği gibi konulabilir. Baş parmağın konulduğu yer yayda kişinin rahat edebileceği bir durumda konumlandırılır. Kemancı parmaklarını isterse yay sopasının topuk kısmında isterse daha yukarı bir konumda da tutabilir. Yay çekerken sağ kol, el ve bilek hareketleri tutuşa endeksli bir şekilde hareket ettirmekte, tutuş şekli sağ elin ve bileğin devinimini de etkilemektedir. Bu durum çıkan seste belirsizlik yaratsa da icra sırasında çok aşırı kötü sonuçlar yaratmadığı sürece bir problem oluşturmayacaktır. Yayın çekişi sırasında köprü ve tuşe arasında paralel çekilip itilmesi çıkan sesi büyük oranda etkilemektedir. Bu anlayışı en iyi şekilde göstermek, yıllar süren eğitimin ve çalışmaların sonucunda olmaktadır. Türk Müziği icracılığında bu tarz komplike ve mükemmeliyetçi unsurlara çok rastlanılmadığı için kemancılar bu konuda da serbest olabilir. Ama unutmamak lazım ki

bahsedilen bu tüm teknik anlayışları en iyi şekilde yerine getiren ve Türk Müziği eserlerinde kullanan çok değerli kemancılar da mevcuttur.

Genel olarak Türk Müziğinde keman çalma teknikleri, kendi içinde bağımsız bir yapıdan oluşmaktadır. Bu yapı tamamen müziğin istediği duygu ve düşüncelere yönelik aktarımlar için her kemancının kendi bireysel teknik görüşleri doğrultusunda gerçekleşmektedir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KLASİK BATI MÜZİĞİ VE TÜRK MÜZİĞİ KEMAN İCRACILIĞINDA TEKNİK AÇIDAN FARKLILIKLAR

Türk müziği ve Batı müziği keman icrası arasındaki gerek makamsal yapıların getirdiği komalar ve gerekse keman çalış tekniğindeki farklılıklardan (duruş, tutuş, akort vb.) dolayı ortaya çıkan ayrışmalar çok fazladır. Yaşanan ayrışmalar çalım zorluklarına sebep olmakta ve iki stil arasında birçok farklılığa sebep olmaktadır. Bu farklılıklar; çalış tekniği, usul, ritim farkı, transpoze (Türk Müziğinde sesleri göçürmek), müziksel anlatma ve süsleme teknikleri olarak nitelendirilebilir (Çit U. , 2020, s. 15).

Keman çalgısının 18. Yüzyılda Osmanlı'da görülmeye başlaması ve icra bakımından da yavaş yavaş popülerliğinin artması ile Batı Müziği ve Türk Müziği keman icracılığındaki temel farklılıklar, çeşitli görüş ayrılıklarının oluşmasına sebep olmuştur. Gerek keman eğitimi içinde gerekse müzikal hayat içerisinde bu iki farklı stil, keman çalgısı söz konusu olduğu zaman birbirlerinden büyük fikir ayrılıkları ile ayrılmıştır. Keman çalma teknikleri, batı müziğinin yüzyıllardır devam eden düzenli ve sistematik bir uyum anlayışı ile şekillenmiş, dünyaca ünlü virtüöz müzisyenler sayesinde üst düzey keman eserleri oluşmuş ve geliştirilmiştir.

Türk müziği, 19. Yüzyıl ile birlikte Osmanlının batılılaşma politikaları doğrultusunda eğitim ve müzik anlayışı olarak yeni bir forma eğrilmeye başlasa da icra ve müzikal bakımından asırlardır devam eden ve kendine ait bir teknik altyapısı bulunmaktadır. Her ne kadar yenilikçi düşünceler ile sentezlense de yerel müzik ahlakı hiç değişmemiştir. Bu nedenle Türk müziği keman çalma teknikleri 18. Yüzyıldan bu yana kendi müzikal çerçevesinde gelişmektedir. Keman çalma tekniklerinin müziğe bağımlı bir yapıda olması, Türk müziği eserlerinin büyük çoğunlukla müzik endeksli çalınması, keman çalma tekniklerinin batı müziğinde olduğu gibi güçlü olanaklarla gelişmesini engellemiştir. 20. Yüzyıl ile birlikte Avrupa'da batı müziği eğitimi almış veya kendi yollarıyla batı keman çalma tekniklerine erişebilen ender Türk müziği kemancıları teknik açıdan önemli eserler üretmişlerdir. Ama hiçbir zaman bir Türk müziği keman eseri batı müziği formlarında olduğu gibi üst düzey teknik donanımlarda olmamıştır.

Türk müziği ve Batı müziği keman çalma teknikleri birbirlerinden çok farklı özelliklere sahiptir. Batı müziği sistematik ve daha kuralcı bir yapıda iken Türk müziği ise daha rahat ve belirli kalıplar içine girmeye müsait olmayan bir müzikal anlayış ile

harmanlanmıştır. Türk müziğinde keman çalma tekniklerinin ve çalgı icracılığının büyük oranda gelişmemesinin nedenlerinden biriside bu sayılabilir. Tutuş pozisyonu, sol el hareketleri, pozisyon bilgisi, yay kullanımı, entonasyon, müzikte ritmik değişkenler, akort farklılıkları ve enstrümandaki teknik yeterlilik bakımından Türk müziği evrensel müzik olan Klasik Batı Müziğine göre daha sınırlı bir yapıya sahiptir. Ama müzikal ve ritmik zenginlik bakımından çok çeşitli ve geniş bir yelpazesi vardır.

Türk müziği keman icracılığında çalıcının en güzel şekilde ses çıkarabilmesi için duygu ön plandadır. Tamamen müziğe yönelik bir gelişim üzerine bir anlayış sistemi mevcuttur. Türk Müziğinde birçok besteci eser yaratırken enstrümanın yapısal koşullarını veya icranın teknik açıdan çalım şartlarını düşünmemiş, tamamen bir makam üzerinde sözlü veya sözsüz kendi duygularını ifade etmeye çalışmıştır. Türk müziği kemancıları 200 yıllık süreç içerisinde teknik açıdan yeteri kadar Batı müziği icracıları kadar gelişmese de müzikal açıdan insanı derinden etkileyen çok yönlü pek çok sanatçısı da mevcuttur. Günümüzde Türk müziği keman sanatçıları Batı müziği tekniklerinden yararlanmaya başlamışlar ve öğrendikleri teknikleri eser icralarında başarı ile uygulamışlardır. Genel olarak Türk Müziği keman tekniği ve Klasik Batı Müziği keman tekniği birbirinden çok farklı kulvarlardadır. Tarihi süreç içerisinde müzikal açıdan birçok ortak yönde etkileşim gerçekleşse de teknik anlamda Batı müziği Türk Müziğine oranla daha ileri bir seviyededir.

3.1. Keman Tutuşu ve Duruş Farklılıkları

Keman icracılığının en temel noktası doğru bir keman tutuş pozisyonu ile başlamaktadır. Tutuşun özenli ve insanın anatomik yapısına uygun bir şekilde yapılması çıkacak olan sesi ve çalış koşullarını da etkilemektedir. Batı müziği keman tutuşunda yüzyıllardır farklı ekollerde ve ülkelerde metotlar aracılığı ile önemli kemancılar görüşlerini dile getirerek bu görüşlere göre eğitimsel süreçlerini işletmişler ve eserler yazmışlardır. Müzikal ve teknik unsurlar, birbirleri ile eş güdümlü bir şekilde yürütülmüş ve bu bağlamda çalış tarzları da buna göre şekillenmiştir. Her ekolün tutuş pozisyonu hakkında kendilerine ait ufak ayrıntıları olsa da genel görüş tüm dünya için aynı sayılır.

Keman çalma tekniklerine ait ilk metotlarda kemancıların gövdeleri ve buna bağlı olarak bacaklarının durumu hiç tasvir edilmemiştir. Bu husus ile ilgili kesin bir açıklama ilk olarak L. Spohr'un metotlarında yer almıştır. Spohr'a göre, bir kemancının doğru bir şekilde durması, sağ bacağının biraz ileride, sol bacağın ise sağ ayağın duruşuna göre yarım dönük bir durumda olması ve gövde ağırlığının da sol bacağın üzerinde toplanması

gerektiğini söylemiştir. Sovyet kemancısı B. Struve bu durum hakkında şunları söylemiştir; kemancının ayak uçları az aralıklı olmalı ve gövdenin ağırlığı her iki bacak üzerinde toplanmalıdır. Bu durumda kemancı hafif hareketle gövde ağırlığını bir bacağından diğer bacağına taşıyarak gereksiz gerginlikten ve herhangi bir durumda sabitlenmekten kurtulabilir. Galamian ise, duruş icracının kendini rahat hissedebilmesine yöneliktir. Üzerinde durulması gereken husus çalma sırasında abartılmış vücut hareketlerinden kaçınılmasıdır. Batı Müziği keman duruşu hakkında birçok farklı kemancının bu şekilde görüşleri mevcuttur (Struve, 1952, s. 43)

Türk Müziği keman icracılığında ise genel olarak sabit bir keman duruşundan bahsetmek zordur. Kemancılar icra sırasında rahat bir konum elde etmek için kendi duruşlarını oluşturabilir. Türk Müziğinde keman tutuş pozisyonunda tamamen bireysel bir yol izlenmektedir. Her kemancı kendi rahatlığı doğrultusunda kemana istediği pozisyonunda tutmakta özgürdür. Tabi ki bu rahatlığı tüm kemancılar ile sınırlandırmak doğru olmaz. Evrensel tutuş normları doğrultusunda kendini geliştiren ve bu yönde bir hedef çizen kemancılar da mevcuttur. Günümüz Türk müziği icrasında kemana çenenin hemen altına yerleştirip Batı tarzında tutuş pozisyonu alan kemancılar da 17. Yüzyıl Barok tarzında olduğu gibi göğüs hizasında tutanlar da vardır. Bu alışkanlık ilk keman dersleri ile başlayıp devam eden bir alışkanlıktır. Eğer icracı yetişme aşamasında iken ustası tarafından evrensel tutuş pozisyonu ile eğitildiyse bu tutuşu benimsemiş olur. Ya da kendi başına, kimse tarafından yardım almadıysa elinin ve vücudunun rahatlığı doğrultusunda hareket edecektir. Bu yetişme tarzı Türk Müziği eğitim sisteminin tamamen bireysel düşüncelere ve hareketlere bağlı kalındığı sonucunu göstermektedir.

Batı Müziğinde ise son 300 yıldır keman çalma teknikleri en ufak ayrıntısına kadar incelenip uygulanmış, yerine göre bilimsel görüşlerde bile bulunulmuştur. Tutuş pozisyonu hakkında keman metotlarında sıklıkla bahsetmişlerdir. Spohr'a ve Auer'e göre, kemancı enstrümanın tuşesini rahat görebileceği ve tuşeye hâkim olabilecek bir pozisyonunda tutmalıdır. Bu düşünce birçok müzisyen tarafından desteklenmiştir. Fakat Flesch ise, keman tutuşunun yay hareketlerine göre belirlenmesi gerektiğini savunmuştur. Diğer bir şekilde kemancıların tutuşu, sağ el ve yay hareketlerinin köprüye paralel bir şekilde gidip gelebilmesi ve rahat bir şekilde kemana hareket ettirebilmeleri için olmalıdır. (Memedaliyev R. , 2003, s. 67). Klasik Batı Müziğinde keman tutuşu günümüze göre tarihi süreç içerisinde ufak farklılıklar barındırsa da son 100 yıldır oturmuş bir kalıp mevcuttur. Klasik Batı Müziğinin modern yaklaşımında keman, sol omuzun önüne

dayanacak şekilde konur. Baş hafifçe sola çevrilerek çeneliğe yerleşmesi sağlanır. Kuyruğu tutan düğme boyuna hafifçe temas etmelidir. Kemanın omuz ve çene arasına yerleştirilmesinden sonra, diğer bir aşama sol el tutuşu ve parmak basmaya geçilebilir (Merdinli, 1998, s. 3).

Keman tutuşunu Türk Müziği prensiplerinde inceleyecek olursak öncelikle tutuşun ve daha ileri aşamaların tamamen bireysel yatkınlığa ve kolaylığa göre şekillenmesi beklenmelidir. Yani Batı Müziğinde olduğu gibi ayrıntılı tutuş ilkeleri gerekmemektedir. Sadece çeneyle kemani sıkmamak daha doğru olacaktır. Çünkü çalış tarzı Batı müziğindeki gibi sert ve güçlü olmayacağı için biraz yumuşak hareketlerle tutmak daha öncül bir hareket olarak sayılır. Türk Müziği icra ederken teknik unsurlar en sonlarda geldiği için keman tutuşunun çok ayrıntılı veya çok güzel olmasına gerek yoktur. Pek çok kimse Batı müziğinde olduğu gibi keman tutuşuna dikkat etmeyecektir. Ama bu Türk müziği keman çalma tekniklerinin hafife alınmaması veya kalitesiz bir teknik anlayışının benimsememesi gerektiğini göstermez. Aksine daha çok özen gösterilmeli, çünkü çıkan sesin kalitesi sol elde tutuşa sağ elde ise yay kontrolüne bağlıdır. 21. Yüzyıl Türk müziği keman icrasında bu durum yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamış, eğitim olanakları ve sosyal medya kanallarının da yardımı ile icra anlayışı gitgide daha da kaliteli bir hale gelmektedir.

3.2. Akort Farklılıkları

Köken olarak Avrupa çalgılarından birisi olan keman, yüzyıllardır süre gelen ve hep beşli ses aralığına göre ayarlanmış bir akort düzenine sahiptir. Batı Müziği keman tarihinin başlangıçlarında akort düzeni Geç Rönesans ve Barok Dönemde 440 Hz frekansına göre daha düşüktü. Daha sonra geçtiğimiz yüzyıla kadar genellikle kullanılan akort düzeninde keman la sesi 440 Hz'e kadar çıkmıştı. İlerleyen dönemlerde daha tizleşmeye başlayarak günümüzde sıklıkla tercih edilen ve senfoni orkestralarının da kullandığı 442 Hz kadar gelmiştir. Teller inceden kalına şu şekilde akort edilmektedir; I. Mi, II. La, III. Re, IV. Sol

Batı müziğinde akort yapmaya yarayan alete diyapazon denir. Bu aletin “440 Hz” frekansında titreşmesi sonucunda çıkan ses La notası olarak adlandırılır. La notasının Türk müziği nota sistemine göre karşılığı ise Re perdesidir. Keman ve diğer bütün Türk Müziği sazlarındaki Re perdesi bu frekansa göre akort edilir ve bu akort türüne denk gelen uyuma “Bolahenk” denir (Hatipoğlu, 2017, s. 291). Günümüzde kullanılan Türk Müziği

ve Batı Müziği keman akordu üç farklı şekilde olabilir. Bunlar inceden kalına şu şekildedir;

Mi-La-Re-Sol

Re-La-Re-Sol

Re-Sol-Re-Sol

Evrensel nota ve akort sistemlerine göre daha farklı bir düzeni olan Türk Müziği keman akordu, yüzyıllar boyunca bu düzenlerde kullanılmıştır. Türk müziği keman akort sisteminde en çok tercih edilen düzen I. tel Re, II. La, III. Re ve IV. telin Sol olarak akortlandığı sistemdir. Bu akort sisteminin kemanın Türk müziğinde ilk icrasına başlandığı dönemlerden kaldığı düşünülmektedir. Esas olarak bu akordun yapılma amacı, Türk Müziği icrasına uygun bir ton yakalamak ve Re (neva) sesinin (Batı Müziğinde La sesi) makamsal seyir sırasında daha kolay bir çalışma ulaşma isteğidir. Neva perdesi Türk Müziğinde sıklıkla kullanıldığı içinde 1. Tel mi yerine re olarak akortlanır. Genel olarak kemanın Türk Müziğine girmesinden önce kullanılan rebap ve sine keman vb. yaylı çalgılarda da I. telin re notası ile akortlanması yaygındır. Diğer yandan bu sistem günümüzde de varlığını korumaktadır. Akademik eğitim veren Türk Müziği Konservatuvarları vb. kurumlarda bu akort sistemi kullanılmaz onun yerine Batı Müziği akort düzeni kullanılır.

Batı Müziği ve Türk Müziği Keman akort sistemi anlayışlarında ses frekansları olarak hiçbir ayrım olmasa da seslere verilen nota isimleri bu iki ekol arasındaki 4 ses farklılığından dolayı ayrılmaktadır. Batı Müziğinde 3. Tel olan Re teli Türk Müziğine göre kalın veya kaba Sol olarak adlandırılır. 1. Tel Batı Müziğinde Mi iken Türk Müziğinde La sesidir. Veya 1. telin Batı Müziğine göre Re sesi olarak akortlanması durumunda telin ismi ince Sol teli olarak adlandırılır.

Türk Müziği keman akordunun Batı Müziğine göre farklı şekilde yapılması birçok farklı sebebe dayanmaktadır. Türk Müziği icrasında sıklıkla kullanılan Re (Neva) perdesi, makamsal seyir düzeninde sıklıkla kullanıldığı için 1. Telin Mi yerine Re sesine ayarlanması keman icrası açısından daha kolaydır. Bir başka sebep ise keman tınısının tiz yerine daha bas bir karakterde tercih edilmesidir. Genellikle Türk Müziği kemancıları, icrayı kolaylaştırdığı ve keman ses rengini Türk Müziğine daha uygun buldukları için de 1. Teli Re sesi olarak ayarlarlar. Bunun yanında az da olsa 1. Teli Mi sesi olarak çeken kemancılarda vardır. Türk Müziğinde 1. ve 2. Telin farklı akortlanması keman eğitimine

başlanırken seçilen akort düzeni ile alakalıdır. Bu bir alışkanlıktır ve icraya nasıl başlanırsa çoğunlukla o düzende devam edilmektedir.

3.3. Sol El Tutuş, Pozisyon ve Parmak Basma Farklılıkları

Türk Müziği ve Batı Müziği keman çalma tekniklerinin önemli unsurlarından birisi de keman üzerinde sol el tutuş ve duruşu ile keman tuşesi üzerinde parmakların aldığı konumdur. Batı Müziğinde sol el kemana yerleştirilirken serbest olmalı, gerginliğe yol açan sebeplerden kaçınılmalı, el sıkı ve sabit bir durumda değil, çeşitli yardımcı hareketler için elverişli durumda tutulmalıdır (Memedaliyev, 2003, s. 67). Başparmağın konumu, yüksekliği ve tuşe ile ilişkisi, sol elin serbestliğini sağlama sürecince önemli rol oynar. Sol elimiz doğal bir şekilde kemanın sap kısmında, başparmak tuşenin yanında (hafifçe tuşeden yukarı çıkmış bir şekilde), avuç içimiz ise keman sapına mümkün olduğunca değmeden tuşeye dönük olarak pozisyonunu almalıdır. Sol el başparmağımız mutlaka serbest olmalıdır (Akdeniz H. B., 2019, s. 86). Ünlü kemancı Galamian da bu konu ile ilgili elin, enstrümanın sapından uzak bir konumda durmaması gerektiğini, ancak yardımcı olması ve tutuşun daha sağlam olması amacıyla, elin keman sapının her iki tarafına hafiften temas etmesi durumunda, bütün elin enstrümana daha kolay uyum göstereceğini söyler (Göküstün, 2012, s. 19).

Türk Müziği keman icrasında sol el tutuşuna baktığımız zaman yine belirli bir pozisyonundan bahsetmek zordur. Birçok farklı sol el tutuşu olabilir. Yaygın olanlardan birisi sol el bileğinin ve avcunun keman sapına hafifçe değdiği konumdur. Bu tutuşta baş parmak bükülmüş bir şekilde sapın biraz arkasında durur. Bileğin sapa değmesi sonucu diğer dört parmakta konum gereği arkaya doğru bükülmek zorunda kalabilir. Bu tutuş geleneksel Türk Müziği keman icrasında en çok görülen tutuş olmakla birlikte birçok çalış zorluğuna da yol açmaktadır. Parmaklar tellere dik bir açı ile konumlandırılmadığı için temiz ve kaliteli bir ses elde etmek oldukça güçtür. Tabi ki bu tutuşta ustalaşmış kemancılar, Türk Müziği standartlarına göre oldukça başarılı performanslar gerçekleştirebilir. Bu tutuştaki başka bir problem ise, pozisyon geçişlerinde yaşanan zorluklardır. Pozisyon geçişleri sağlıklı ve başarılı konum geçişlerine müsait değildir. 3.pozisyonundan daha ileri pozisyonlara sağlıklı bir şekilde geçmek beraberinde pek çok güçlüğü getirmektedir. Diğer bir sol el pozisyon tutuş yöntemi ise, bileğin yarı bükülmüş tarzda olması sebebiyle Batı stili tutuşa daha yakın olan pozisyonudur. Bu tutuş yöntemleri ilk tutuşa göre daha başarılı sonuçlar verse de çıkan ses ve kaliteli ton arayışına yeterli ölçüde cevap veremezler. Kaliteli bir duyuma ulaşabilmek için, ayrıca çıkacak olan sesin

daha güçlü ve tonlu olması adına parmakların ve bileğin doğru pozisyonunda dik bir açıyla olması gerekmektedir.

Her iki stilde karşımıza çıkan sol el tutuşları, tarihsel süreç içerisinde müziklere göre de değişiklik göstermektedir. Batı Müziğinde uygulanan müzik kültürü ve anlayışında güzel ve kaliteli bir ses elde etmemiz için sol elin keman tuşesi üzerinde en doğru konumda durmasına özen göstermek gerekmektedir. Türk Müziğinde yorumlanan müzik Batı Müziğinin aksine müzikal icra uygulamalarında daha hafif bir anlayışta olması sebebiyle sol el tutuşu da aynı oranda esnek ve yumuşak bir yapıda olabilir. Bu sol el tutuşlarının parmak basımlarına yansımaları sonucu Türk Müziğinde Batı Müziğine göre daha naif bir ses bütünlüğü sağlanır.

Keman icrasında kuvvetli ve dengeli bir ses elde etmenin önemli hususlarından birisi parmak basımının doğru olmasıdır. Parmakların etli kısımlarını esere göre dik veya daha yatay bir şekilde tele basmak, çıkan sesin kalitesini büyük oranda arttırmaktadır. Parmakların zaman içerisinde esnek ve güçlü olmasının ardında yatan sebep ise kasların giderek parmak basış pozisyonuna göre gelişmesidir. Kaslar ne kadar kuvvetli ve esnek olursa sol ele ve parmaklara da aynı oranda güç ulaşacaktır. Batı Müziği keman icrasında parmak basma anlayışı genellikle bu temel üzeredir. Türk Müziğinde parmak basma ise daha yumuşak olmaktadır. Çünkü icra edilen müzik anlayışı bunu gerektirmektedir. Eğer bir Türk Müziği eserini icra ederken Batı Müziği parmak basma standartları uygulanırsa çıkan ses Türk Müziği havasından çok bambaşka anlayışa gidecektir. Aynı durum Batı Müziği için de geçerlidir.

Kemanda parmak basma, 1. 2. 3. ve 4. sayılar ile numaralandırılır. Eğitime başlarken sırası ile 1. ve 2. parmaklardan başlanır, daha sonrada 3. parmak ve en zayıf olan 4. parmak çalışmaları ile devam edilir. Batı Müziği keman eğitiminde yıllarca süren sabırlı ve özenli çalışmaların ardından kasların gelişimi ile paralel olarak parmakların hepsi kazandığı acelite ile güçlenmeye başlar. Bununla birlikte ses kalitesinde de büyük bir artış olur. Bu yüzden Batı Müziği kemancıları parmakları doğru, esnek ve güçlü bir şekilde basmanın müziğin kalitesini ve niteliğini arttıracaklarını bilmektedirler. Türk Müziği kemancıları ise yine aynı parmak numaraları ile eğitime başlasalar da teknik seviye eserlerin sayısının azlığı ve yeterli niteliğe henüz sahip olmamasından dolayı parmaklar, Batı Müziği kemancılarına göre genel olarak yeteri kadar güçlenememiştir. Bu da bazı Türk Müziği keman icracılarının ileri zamanlarda 4. parmaklarını kullanmaktan bile vazgeçmelerine sebep olmaktadır. Türk Müziğinde yumuşak basma hareketleri ve

parmakların yeteri kadar gelişmemesi septe kalitenin bozulmasına yol açabiliyor. Türk Müziği kemancıları genel olarak parmaklarını doğru pozisyonda tutmamaları, eğitim ve müzikal hayatlarında yeteri kadar çalışma yapmadıkları için parmak basma teknikleri yeteri derecede gelişmemektedir. Ama Batı Müziği keman tekniği altyapısı ile eğitimine başlayan ve bu yolda etütler, alıştırma vb. geliştirici eserler çalışan Türk Müziği kemancıları oldukça başarılı ve kaliteli icralar gerçekleştirmektedir.

3.4. Sol El Pozisyon (Konum) Geçiş Farklılıkları

Sol el tekniklerinin en önemli unsurlarından birisi ise pozisyon geçişleridir. Ünlü kemancı Galamian pozisyon geçişlerini iki kategoriye ayırmıştır; bunlara tam pozisyon geçişi ve yarım pozisyon geçişi olarak isimlendirmiştir. Tam pozisyon geçişinde el ile başparmak aynı anda hareket ederek yeni pozisyona giderler. Yarım pozisyon geçişinde ise başparmak enstrümanın sap kısmı üzerindeki konumunu terk etmez. Bunun aksine başparmak bulunduğu konumda kalarak el ve parmakların diğer pozisyonlara doğru yukarı veya aşağı uzanmaları, esnemeleri gerekmektedir (Göküstün, 2012, s. 24). Pozisyon geçişlerinde öncelikle sol elimizi kasmamamız gerekir. Sert ve gergin bir elin geçiş sırasında zorlanması yüksek ihtimaldir. Tuşe üzerinde gidilecek olan konuma ulaşmak için elin olabildiğince rahat, parmakların ve bileğin doğru açıda olması gerekmektedir. Geçiş yapacak olan parmağın tele basılması ve gideceği konuma kadar geçiş süresini de dikkate alarak hafifçe tele değerek gitmesi gerekmektedir. Hızlı tempolarda ve pasajlarda geçiş olabildiğince hızlı olmalıdır, yavaş tempolarda istenilen konuma ulaşmak için daha sakin bir yol izlenebilir. Gidilecek olan notaya ulaşıldığında ses kalitesini tekrar yakalamak için net basmaya devam etmemiz gerekmektedir. Batı Müziği keman icracıları aldıkları eğitim gereği ve icra ettikleri eserlerin müzikal ve teknik gereksinimleri doğrultusunda pozisyon geçişlerini hassas ve dikkatli bir şekilde yapmaya çalışmaktadırlar.

Türk Müziği kemancıları ise çok gerekli olmadıkça pozisyon kullanmaktan kaçınırlar. Genel icra sırasında kullanılan maksimum pozisyon derecesi 5. Pozisyonudur. Geçilen pozisyonlar arasında en çok 3. Pozisyon tercih edilir. Türk Müziği kemancılarının pozisyon değiştirmelerinin nedenlerinden birisi zayıf olan 4. parmağın yerine güçlü olan parmaklardan birisini basmak ve bu sayede çıkacak olan sesin kalitesini ve gürülüğünü arttırmaktır. Örnek olarak La telinde mi notasını 4. parmak basmak yerine, 3. Pozisyonda 2. Parmağı basmak tını olarak çok daha güzel ve hoş bir ses yaratacaktır. Diğer bir pozisyon değiştirme düşüncesi ise teller arasındaki geçişleri en aza indirmektir.

Türk Müziği kemancıları genellikle sağ kol ve dirsek kullanımında sabit bir anlayış ile eğitim görmedikleri için tel geçişlerinde birçok artık ses duyulması da görülebilir. Örneğin; bir eserde La telinde Do, Sol telinde de Do notası var ise bunu 1. Pozisyonda çalmak geçiş sırasında Re veya Mi teline çarpma riski yaratabilir. Bu nedenle pozisyon kullanarak re telinde 3. pozisyonda istenen notayı çalmak icra bakımından daha büyük bir avantaj sağlayacaktır.

Türk Müziğinde bir eser icra edilirken eserin notasyonunda tiz sesler ne kadar yukarı oktavlara çıkıyorsa çıksın, icra sırasında kemancıların alt oktavda çalma özgürlükleri vardır. Yani bir kemancının, notasyonda yazan notanın doğru olması şartıyla bir alt veya bir üst oktavdan çalabilme özgürlüğü vardır. Bu sebeple teknik açıdan kendini geliştirememiş, pozisyon bilgisine güvenmeyen Türk Müziği kemancıları tiz sesleri bir oktav aşağıdan çalabilirler. Bu durum müziğin yapısal olarak işleyişini ve hissedilen zirve noktasına ulaşmasını engelleyebilir. Pozisyon bilgisi bakımından kendisini yetiştirmiş teknik donanımlı Türk Müziği kemancıları eserleri bestecinin istediği atmosferde ve hissiyatta zorluk çekmeden yorumlayabilmektedirler.

3.5. Vibrato Farklılıkları

Keman icrasında ses renginin güzel, parlak, yoğun, kaliteli ve aynı zamanda tonlu bir şekilde duyulması için genellikle vibrato tekniği uygulanır. Latince “vibratus” kelimesinden türeyen günümüzde İtalyanca bir sözcük olan vibrato, titreşim veya titreşmek anlamlarında kullanılır. Hemen hemen her kemancının eser icra ederken sıklıkla tercih ettiği bir yöntem olan vibrato, duyuluş açısından ses için oldukça etkili bir efekttir. Türk Müziği ve Batı Müziği keman icrasında birbirlerinden çok farklı vibrato tekniği uygulamaları görülmektedir. Parmak vibratosu, bilek vibratosu ve kol vibratosu gibi kullanılan yöntemler mevcuttur.

Kemanda doğru ve güzel bir vibrato yapabilmek için, sol el bilek ve parmak duruşunun keman sapına paralel bir konum alması, sol dirsek pozisyonunun içeri doğru olması ve başparmak sıkılmadan el serbestliği sağlanarak elin yarım daire çizecek parmakların ileri ve geriye doğru seri olarak hareket ettirilmesi gerekmektedir (Akdeniz H. B., 2019, s. 98). Vibrato, aynı zamanda bireyin gelişen keman tekniğiyle olgunlaşan bir beceridir.

Batı Müziğinde sürekli vibrato anlayışı, 18. Yüzyılın ikinci yarısından sonra benimsenmeye başlanmış ve Romantik Dönem müziğini yansıtan duygusal keman eserleri ile zirveye ulaşmıştır. Batı Müziği keman icrası sırasında müziği en iyi şekilde

anlatmanın ve dokunaklı bir his yaratmanın en iyi yöntemlerinden birisi vibrato kullanmaktır. Müziğin akışına göre ve yorumcunun kendi görüşleri doğrultusunda vibrato kullanımının biçimi ve sıklığı değişkenlik gösterebilir. Müziğin kuvvetli bir his yarattığı durumlarda sıkı ve geniş vibrato kullanmak veya duygusal bir an olduğu zaman daha hafif ve az vibrato uygulaması yapmak icracının bireysel görüşlerine göre değişebilir. Kemancılar bu durumun tam aksine göre de hareket edebilirler. Buradaki önemli faktör müziğin işleyişine göre her kemancının kendi beceresi, görüşü ve hisleri doğrultusunda çıkan sesin daha etkili olarak dinleyicilere ulaşabilmesi için uyguladığı yöntemidir.

Türk Müziği keman icrasında vibrato uygulaması en başta sol elin duruş pozisyonuna ve parmak hareketlerine göre değişebilir ve bu anlayışta çoğunlukla bilek vibratosu tercih edilir. Türk Müziği icra eden kemancılar bu tekniği genellikle müzik sırasında uzun seslerde, duygusal bir melodinin daha çok betimlenmesinde kullanırlar. Art arda gelen makamsal ezgilerin birleşiminin bağlantısı için de bu teknik tercih edilebilir. Vibrato anlayışı çok çeşitli biçimlerde görülebilir ama Türk Müziğinde asıl kullanım amacı şarkı söyler gibi bir ambiyans yaratmak, çıkan sese güzel bir yorum katmak bunun yanında keman tonuna olgunluk vermektir. İki stil arasında vibrato uygulanış farklılıkları olsa da temelde dayanak noktaları aynıdır. Sese parlaklık, güzellik ve incelik ile birlikte hoş bir ton vermesi ortak amaçtır.

3.6. Sağ Kol-El ve Yay Hareketlerinde Farklılıklar

Keman icrasında sol elin fonksiyonları kadar sağ el hareketleri de önemlidir. Keman icrasında güzel bir ses kalitesi yakalayabilmek ve çeşitli yay teknikleri (detache, spicatto, legato, sautille vb.) yapabilmek için iyi bir sağ el tekniği gerekir. Bunun en önemli kısmı iyi bir teknikle doğru bir şekilde yapılması gereken yay kullanımıdır. Bir kemancı, yay kullanımı ve tekniklerinde ne kadar yeterli seviyede ise çıkan ses ve buna bağlı virtüöz icra da bir o kadar kaliteli olmaktadır. Sağ koldan başlayan düzenli bir işleyiş, yay çekme-itme hareketlerine kadar gitmektedir. Başlangıç hareketlerinin iyi olması devamındaki tekniklere de aynı oranda yansımaktadır. Bu nedenle bu tekniklere hassasiyet ile yaklaşarak hâkim olabilmek çok faydalı sonuçlar getirecektir. Başlangıç keman eğitiminin ve icracılığına ilk aşamasında sağ elin tutuşu ile ilgili yapılan çalışmalar sabırlı, doğru ve özenli bir şekilde yapılmalıdır. İlk aşamada yanlışlıklara yol verilmemelidir. Aksi halde ileride bunun kötü sonuçları ile karşılaşılabilir.

Keman icrasında her iki elin hareketleri birbirileri ile uyumlu ve koordinasyonlu bir şekilde hareket etmelidirler. Sağ ve sol ellerin fonksiyonlarının müzik gereği birbirilerine

uyumu sağlanmalıdır. Sol elin parmakları tellerde basış pozisyonunda iken sağ elin yayı notasyona göre yayı çekmek görevidir. Sağ elin hareketleri icra sırasında oluşabilecek problemlerden dolayı sol elin hareketlerine önemli oranda etki edebilir. Farklı bir anlatımla birbirlerini icra bakımından sınırlayabilirler. Bu durumun karşıt halini de söylemek mümkündür. Sağ el sesin gerçek olarak işitilmesi sürecinde sol elin hareketlerini hisseder. Eğer sağ el kendi işlevini doğru bir şekilde yerine getirmiyorsa bu durumda sol elin doğal işleyişi ve ritmi dağılmış olabilir. Sağ elin teknik problemlere cevap verebilen doğal hareketleri kaliteli bir tonun oluşmasını sağlamakla birlikte aynı zamanda komplike ve zor sorunların çözülmesini kolaylaştırmış olur (Memedaliyev R. , 2009, s. 156).

Batı Müziği keman eğitiminde yay tutuşuna paralel olarak sağ kolun ve elin çalışmasına bakıldığında birbirleri ile uyumla bir şekilde hareket ettikleri görülür. Dünya genelinde benimsenmiş olan evrensel yay tutuşunda; baş ve orta parmak karşılıklı durmalı ve başparmak kıvrık olmalıdır. Avuç içinde bir top varmış gibi el yuvarlak olmalı, işaret – orta ve yüzük parmaklar doğal şekilde durmalı, bu esnada serçe parmak da ökçe üzerinde yuvarlak pozisyonda ve serbest olduğu kontrol edilmelidir (Akdeniz H. B., 2019, s. 88).

Yayın tutuşuna bağlı olarak sol kolun öncelikle rahat bir durumda olması gerekmektedir. Çünkü kolun hareketleri sağ ele oradan da yay tutuşuna ve çekme-itme hareketlerine yansıtacaktır. Özellikle dirsek konumunun icraya ve tel yüksekliklerine göre ayarlanabilmesi önemlidir. Daha sonra sağ elin bilekten itibaren çok esnek bir yapıda olması gerekmektedir. Bileğin katı ve sert şekilde durması yay çekişine büyük zarar verebilir. Bileğin yay hareketlerine göre biraz esnemesi sağlanmalıdır. Özellikle itme hareketini yaparken yayın topuk kısmına yaklaştıkça, bileğimizi kasmadan doğal konumunda bırakmaya da özen gösterilmesi gerekmektedir.

Yay çekme – itme işlemine başladıktan sonra yayın tuşe ve köprü arasında köprüye paralel bir şekilde gitmesi ses kalitesi açısından büyük bir artış yaratacaktır. Diğer bir şekilde de yayın tuşeye yakın hatta üzerine geçmesi ses netliğinde problem yaşanmasına sebep olacaktır. Başlangıç yay hareketlerini yaparken tel üzerinde olabildiğince yumuşak ve yavaş olmak önemlidir. Çünkü tele yapılacak olan kontrolsüz herhangi bir baskı seste gıcırdama oluşmasına yol açacaktır. Bunun yanında tel değiştirme sırasında dirseğimizin muhakkak bulunduğu telin yüksekliğine göre ayarlanması gerekmektedir. Aksi takdirde tel geçişlerinde artık sesler veya diğer tellere değme durumları da gözükabilir. Evrensel

anlayış gereği ve Batı Müziği kemancılarının özenli bir şekilde dikkat ederek çalıştığı sağ kol – el ve yay hareketleri, başta yay ve tekniklerini olabildiğince düzgün yapabilmesine bunun yanında ses kalitesinin de artmasını sağlayacaktır.

Türk Müziği keman icracılığında, sağ koldan başlayıp yay hareketlerine kadar giden bütün çalışmalar genel sabit bir anlayış içerisinde oluşmamaktadır. Yay tutuşu genellikle tüm parmakların serbest konumda yerleştirildiği tamamen kemancının kendi için rahat bir pozisyon alışkanlığı yaratması ile sağlanır. Kemancılar isterse tüm parmaklarını yuvarlak bir konumda yerleştirebilirken, kimi durumda parmakların kıvrılmadan düz yatay bir şekilde konumlandığı tutuşu da benimseyebilir. Buradaki önemli husus kemancıların kendi el rahatlığıdır. İleriki teknik aşamalara, bu tutuşların el verdiği teknik imkanlar ile erişebilmektedirler. Ama günümüz Türk Müziği kemancıları artık çoğunlukla evrensel yay tutuş modelini benimsemeye başlamışlardır.

Yay tutuşunun ardından sol kola bakıldığında sabit bir anlayış görmek zordur. Sol kol icra sırasında dirsekten itibaren çok hareketli bir yapıda olabilir. İcra sırasında tel yüksekliklerine göre dirsek aynı konumda olmayabilir dolayısıyla bu durum sol ele, bileğe ve oradan da yay tutuşuna yansıyabilir. Bilek hareketleri ise çoğunlukla yay tutuşuna ve çekme-itme hareketlerine paralel olarak şekillenmektedir. Bazı kemancılarda bilek katı bir şekilde dururken, çoğunlukla bilek hareketi doğal yollarla esnemeyi gerçekleştirmektedir. Yayı tele koyup çekme-itme hareketlerine başladıktan sonra yayın köprü ve tuşe arasında düz bir şekilde çekme alışkanlığı Türk Müziği kemancıları arasında pek dikkate alınan bir durum değildir. Aksine tuşeye daha yakın bir konumda çekmektedirler. Türk Müziği kemancıları yay hareketlerini genel tabirde kendine has bir anlayışı ile yapmaktadırlar. Yayı çekerken veya iterken kol, el ve bilek hareketlerinin bunun yanında yay tutuşu genel olarak birbirleri arasında önemli sayılmaz.

İki tarz arasındaki anlayışlara baktığımızda birçok Türk Müziği kemancısı evrensel keman eğitimi modeli ile yetişmedikleri için teknik yönden birtakım eksikleri olabilmektedir. Bu durum sonucunda Türk Müziği kemancıları Batı Müziği kemancılarına göre teknik bakımdan daha zayıf olabilmektedirler. Türk Müziği kemancılarının kendi başlarına bireysel olarak geliştirdiği ve herkesin kendi müzikal anlayışı çerçevesinde oluşan teknik becerileri, çoğunlukla ses kalitesinin Batı Müziği kemancılarına göre daha net ve parlak olmamasına bunun yanında ileri yay tekniklerini fazla kullanmamaları ile sonuçlanmaktadır. Ama şunu da bilmek gerekir ki bu durumun

tam aksi olarak çok iyi ses kalitesi yakalayabilen ve ileri yay tekniklerini başarı ile uygulayabilen çok yetenekli Türk Müziği kemancıları da vardır.

3.7. Ton ve Makam Kavramları Arasındaki Farklılıklar

Batı Müziği Tonalite kavramı yedi ses üzerine kurulmuş ve bu ses dizilerinden oluşan gamlar, majör-minör olarak ayrılmıştır. Minör gamlar da doğal, armonik ve melodik olarak da kendi içinde ayrılmaktadır. Yüzyıllardır kullanılan tonalite sistemi, evrensel bir hale gelmiş ve eserlerin bestelenmesi ve notaya dökülmesi aşamasında birinci önceliğe oturmuştur.

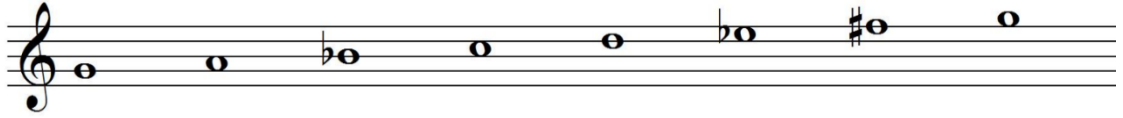
Türk müziği, tarihsel geçmişi ve kaynak çeşitliliği açısından dünyanın en köklü ve zengin müzik türlerinden biridir. Türk Müziğini Batı Müziğinden ayıran önemli noktalardan birisi sahip olduğu gelişmiş olan makamsal yapısıdır (Öner, 2011, s. 18). Makam diye isimlendirilen ve bir sekizli ile bazen sekizliyi aşan bir ses sahasını kapsayan ses dizileri, karar sesi olan durak ile ikinci derecede önemli olan güçlü perdelerine bağlı olarak seyir eden kalıplara göre oluşmaktadır. Makamların elde edilmesi için Türk müziğine özgü bazı birleşimlerin oluşması ve çeşitli şartların sağlanması gerekmektedir (Çit, 2014, s. 11).

Türk Müziğinde yüzlerce farklı makam mevcuttur. Keman icrası bakımından bu makamlara bakıldığında çeşitli müzikal güzelliğin yanında teknik birtakım zorluklar da vardır. Her bir tam ses arasında 9 koma mevcuttur. Bu komalar makam seyirlerine göre farklı derecelerde koma alarak makamın oluşması için gereken kendine özgü müzikal hissiyatları yaratmaktadır. Bazı basit makamlar (koma gerektirmeyen) Batı Müziğinde de icra edilebilir düzeydedir. Batı Müziği keman icrasında bu makamlardaki eserleri çalmak zor değildir. Örnek olarak Batı Müziğinin önemli keman eserlerinden Bach, Mendelsshon, Sibelius vb. gibi büyük bestecilerin Re Minör Keman Konçertoları Türk Müziği açısından bakıldığında nihavent (yerinden) makamında eserlerdir. Bu makamın dışında buselik ve kürdi gibi makamlarda teknik açıdan koma icrası gerektirmediği için Batı Müziği ile iç içe geçebilen seyirlerdir. Aslında Türk Müziği açısından bakılırsa Batı Müziği keman icracıları farkında olmadan eserleri makamsal bir düzen içinde icra etmektedirler.

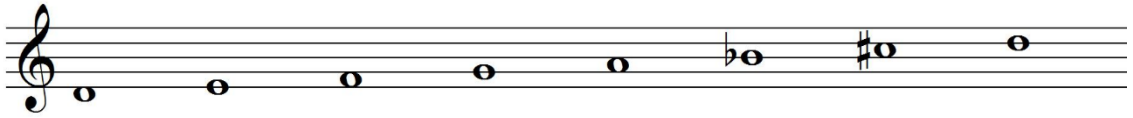
Temel düzeyde iki müzik arasındaki tonalite sistemi gamlar üzerine kurulmuştur. Karar sesi ve bu sesin etrafında dolaşan yardımcı sesler, müziğin oluşma aşamasına yönlendirmektedir. Örneğin; karar sesi la olan bir gam dizisi aldığı değiştiriciler ile şekillenir ve bu gama Batı Müziğinde majör-minör Türk Müziğinde ise makam ismi

verilir. Örneğin; Batı Müziğinde Re sesinin doğal minör olarak seslendirilmesi, Türk Müziği tonalite sistemine göre karar sesi La olan Kürdi makamına denk gelmektedir. İki müzik arasında farklılıklar olduğu kadar ortak sistem benzerlikleri de görülebilir.

Bir Batı Müziği keman icracısının ileri bir Türk Müziği eğitimi almadan çalabileceği basit ve anlaşılır birçok makamsal gamlar vardır. Basit makamlar olarak da nitelendiren diziler, aynı zamanda duyuluş açısından Batı tonalite sistemini ses-ton anlayışına daha yakın bir pozisyonda olduğu için her kemancı ve müzisyenin diğer koma gerektiren makamlara göre daha kolay bir yorum getirmesine imkân taşımaktadır. Komasız bir şekilde Batı Müziği kemancılarının da icra edebileceği Türk Müziği eserleriyle eşleşebilecek makamların aşağıda seyirleri gösterilmektedir. Bu dizileri icra ederken Türk Müzikçiler Nihavent makamını 4 ses aşağıdan çalarlar ama Batı Müzikçilerinin icra ettikleri gibi Sol Minör tonundan okurlar. Aynı durum 4 ses farkından dolayı tüm makamlar için geçerlidir.



(Şekil. 2.2) Türk Müziği nota sisteminde Nihavent makamının yazılışı



(Şekil. 2.3.) Türk Müziğinde 4 ses farkından dolayı Nihavent makamının icrası



(Şekil. 2.3.) Türk Müziği nota sisteminde Kürdi makamının yazılışı



(Şekil. 2.4.) Türk Müziğinde 4 ses farkından dolayı Kürdi makamının icrası

Keman eğitimine veya icrasına yeni başlayanlar için makamların mevcut ses ve koma dizilerini ayırt etmesi ve buna bağlı olarak seslendirmesi oldukça zordur. Keman perdeli bir çalgı olduğundan dolayı birçok makamda bulunan koma sesleri yerinde basabilmek, yıllar süren bir deneyim, tecrübe ve ustalığın sonucunda gerçekleşir. Bir tam ses arası 9 koma olması diğer Türk Müziği sazları olan kanun, tambur vs. çalgılarda daha kolay iken kemanda bunları göstermek oldukça zordur. Bunun için Batı Müziği keman eğitiminde makamsal çalma, doğaçlama veya seyir eğitimi gibi Türk Müziğinde yer alan eğitimlerin verilmesi önerilebilir.

Her iki müzik türünü de yakından ilgilendiren diğer bir problem entonasyondur. Entonasyon temel ölçüde bir müzisyenin sesleri doğru frekanslarda algılama ve yönlendirme yeteneği olarak açıklanabilir. Diğer farklı bir betimlemeye göre; müziğe bir his veya değişken bir hava verir. Müziğe dikkate değer şekilde etkileyici olanaklar sunan entonasyon, bir eser icra edilirken frekansların bire bir notalara bölünme şeklidir ve eserdeki müzikal kimliği korumayı garanti eder (Angı & Hamzaoglu Biber, 2013, s. 52). Doğru akort yapılmış bir enstrümanda müziği icra ederken, tuşe üzerinde yanlış yere basmak beraberinde entonasyon bozukluğunu getirir.

Müziğin doğru bir şekilde anlaşılabilmesi için teknik farklılıklarının yanında entonasyon kavramı da çok önemli bir yer tutar. Her kemancı, eğitiminin başlangıcından itibaren teknik unsurlara önem verdiği kadar bu konuya da dikkat etmelidir ve bunu bir alışkanlık haline de getirmelidir. Keman perdesiz bir çalgı olduğu için doğru entonasyonu tutturmak çok zordur, hele bir de Türk Müziğindeki koma sesler düşünülecek olursa bu zorluk Türk Müziği icrasında çok daha fazladır. Tuşe üzerinde milimetrik kaymalar bile çıkan sesin netliğine ve doğru olmasını engelleyebilir. Bu açıdan yıllarca süren titiz çalışmalar yapılmalı ve icracının keman üzerindeki hakimiyeti sağlanmalıdır.

Batı Müziğinde Tampere Sistemi, bir oktavın 12 eşit parçaya bölünmesinden veya bir tam ses aralığının örneğin; do-re seslerinin yarıya bölünmesinden oluşmaktadır ve bütün seslerin yerleri sabit bir yarım perde sistemi içerisinde eşit bir şekilde belirlenmiştir. Bu sisteme ilaveten Türk Müziği icrasında yarım sesin yanında koma sesler de kullanıldığı için entonasyon daha karmaşık ve çeşitlidir. Bu durum, Türk Müziği keman icracılığında entonasyonun teknik ve müzikal açıdan ne kadar zor olduğunu ispatlamaktadır. Ama icraat boyutunda bu kadar ayrıntılı ses parçacıkları hakkınca kullanılmamaktadır. İcra sırasında birçok kemancı notaları çalarken her sesi tam yerinde basmamaktadırlar ve bunu da Batı Müziği icracılarının aksine yeterince de

önemsememektedirler. Türk Müziği icracılarına göre bir eseri icra ederken herhangi bir notayı hafif tiz veya pes bir şekilde basmak müziğin genel akışına zarar vermemektedir. Bu sesler komalı da olsa icrada istenilen notaya duyuluş olarak yakın bir hissiyat vermek yeterli olacaktır. Batı Müziği keman icracılığında daha kesin ve net sesler ile entonasyona dikkat etmek gerekse de Türk Müziğinde Batı Müziği sisteminde önemsendiği kadar seslerin yüzde yüz net doğru olması istenmese de müziğin gereksinimlerinin karşılayacak ölçüde entonasyonun ve doğru seslerin çalınmasından öte makamın hissiyatını vermek daha önde gelmektedir.

3.8. Notasyon ve Transpoze Farklılıkları

Müzik tarihi boyunca her kültür, kendi müzikal anlayışlarını oluşturdukları nota sistemleri sayesinde ifade etmiş ve sonraki nesillere aktarmaya başarmıştır. Günümüzde kullanılan Batı Müziği kaynaklı nota sistemi anlayışı evrensel düzeyde ortak bir görüş olarak benimsenmiştir. Batı Müziğinin Rönesans'tan bu yana kullandığı nota sistemi kendi içinde farklı dönemlere göre küçük farklılık gösterse de dünyanın her tarafında bu nota sistemi aynı şekilde değişmez bir konumdadır.

Türk Müziğinde nota sistemi, Osmanlı döneminde Arapça harfler ile kullanılmaktaydı. Her harfin sayısal bir değerinin olduğu bu nota sisteminin adı Ebced'tir. Yaklaşık olarak 17. Yüzyıla kadar kullanılan bu sistem saray müzisyenlerinin beklentilerini karşılayamaz hale gelmiş ve yeni nota sistemleri üzerinde çalışmışlardır. 17. ve 18. Yüzyıllarda birçok farklı sistemler kullanılsa da 19. Yüzyıl batılılaşma adımları ile birlikte nota sistemi de değişerek yerini Batı Müziği nota sistemi anlayışına bırakmıştır. Günümüzde Türk Müziği nota sisteminde Batı Müziği nota sistemine göre icra sırasında birçok farklılıklar vardır. Her makamın Türk Müziği tabiri ile kendine has yerinden denilen bir tonalite ile notasyon sistemi vardır. Bu farklılıklar her müzisyenin bir eseri icra ederken notaları çözümlemekte zorlanmasına sebep olabilir.

Türk Müziğinde etkili bir icra için transpoze, şed (göçürme) gereklidir. Batı Müziğinde transpoze ismi kullanılırken Türk Müziğinde şed, göçürme, ya da bir ses, dört ses, beş ses vb. gibi isimlerle kullanılmıştır. Batı Müziğinde zor tonları sadeleştirerek daha verimli performans için başka tonlara geçiş (transpoze) tercih edilirken, Türk Müziğinde durum temelde aynı olmakla birlikte biraz farklılıklar göstermektedir. Türk Müziğinde başka perdelere göçürülen (transpoze edilen) herhangi bir eser sanki değişik birer makammış gibi bir grup halindedirler. Türk Müziğinde bir makam hangi perde üzerine göçürülmüşse yani durak perdesi olmuşsa, o perdenin ismiyle makam adlandırılır.

Örneğin; Yegah'ta rast makamı, hüseyni aşıranda hüseyni makamı dizisi. Türk Müziğinde de nota yazımı genellikle her makamın nazariyat sisteminde anlatıldığı yerden yazılır. Örneğin; Uşşak (la-dügâh), Rast (sol-rast), Hicaz (la-dügâh), Nihavent (sol/rast). İcra için bir eserin göçürülmesi (transpozisyon) yapılmak istenirse, notanın değişmesi yerine icracı sesleri çalgısında başka bir tona aktarır. Örneğin; kararı la olan zir güleli hicaz parçayı başka bir tona aktarmak istediğinde, diziyi beyninde kalıp olarak istediği sese göçürür (Kayhaoğlu, 2019, s. 92-93).



SONUÇ

Klasik Batı Müziği ve Türk Müziği keman çalma teknikleri arasında keman tutuş ve duruş pozisyonundan sağ el ve sol el tekniklerine kadar her bir unsur kendi içlerinde ve birbirleriyle bazen küçük bazen büyük farklılıklarla ayrışsa da genel olarak birbirleri ile etkileşim halindedirler. Bu etkileşim genel olarak daha çok icra teknikleri açısından Türk Müziğinin Klasik Batı Müziğinden etkilenmesinden kaynaklanır. Müzikal açıdan bakılacak olursa Türk Müziği kendi kültürünü ve ekolünü devam ettirmektedir.

Batı müzik kültürü sosyoekonomik, coğrafik ve insanların karakteristik özellikleri ile birlikte kendine has ekoller oluşturmuş ve bu ekoller Corelli, Viotti, Spohr, Galamian, Auer, gibi ünlü pedagoglar sayesinde zaman içerisinde tüm dünyaya yayılmıştır. Keman çalma teknikleri de bu bağlamda kemancı-bestecilerin yazdıkları eserler ile üst düzey seviyelere ulaşmıştır. Dönemlere göre hem Klasik Batı Müziğinde hem de Türk Müziğinde yetenekli ve ileri görüşlü bestecilerin ve sanatçıların yaptıkları çalışmalar sayesinde keman çalma tekniklerinde seviye üst boyutlara ulaşmıştır. Türk Müziği keman icrasında teknik, Klasik Batı Müziği kadar geniş ve ileri bir seviyeye gelmiş olmasa da kendi müzikal alanı çerçevesinde oldukça gösterişli ve zor eserler de mevcuttur. Türk Müziği keman icrasının teknik olarak daha da gelişmesi için bestecinin ve icracının müzikal bilgisini ve kalitesini arttırması Türk Müziğine olan genel bakış açısını oldukça değiştirecektir.

Klasik Batı Müziği ve Türk Müziği keman çalma tekniklerinin özelliklerinin her Türk kemancı tarafından bilinmesi ve idrak edilmesi çok önemlidir. Bu özelliklerin kavranması ve anlaşılması ülkemiz keman müziğinin gelişmesi ve ilerlemesi açısından çok yararlı olacak keman müziğimizi daha ileri bir seviyeye taşıyacaktır. Her iki alandaki keman eğitiminin müfredatı Batı Müziğinin temel teknikleri ve Türk Müziğinin gereği olan akademik eğitim ve meşk yöntemi uygulamaları ile şekillendirilmelidir. Bir Türk Müziği keman öğrencisinin Klasik Batı Müziği keman eserlerini bilmesi ve buna bağlı olarak teknik donanımını alması öğrencinin başta teknik yeterlilik olmak üzere müzikal olarak da büyük bir ilerleme içerisine girmesini sağlayacaktır. Aynı durum tersi için de geçerlidir. Herhangi bir Klasik Batı Müziği keman öğrencisinin Türk Müziği formlarını, icra tekniklerini, makamları ve transpoze kavramlarını öğrenmesi ve benimsemesi kendi müziğini bilme, anlama ve bunun yanında geniş bir müzikal doğaçlama özgürlüğüne kavuşmasını çok daha kolay sağlayacaktır. Şunun bilinmesi gerekir ki her iki müzik

ekolünün doğası gereği kendi özellikleri ve kuralları mevcuttur. Bu iki ekol müziğinin kendi içindeki güzelliklerin yakalanması ve bunu icraya da taşınması gerekmektedir.



KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2009). *Türk Musikisi Tarihi. (2.Basım)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akar, B. (2019). *Max Bruch'un op.26 Sol Minör 1 No'lu Keman Konçertosu'nun Keman Çalma Teknikleri Bakımından İncelenmesi*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akdeniz, A. Ö. (2017). *Osmanlı'nın İtalyan Müzisyenleri*. Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD), Cilt 4, Sayı 10, 43-62.
- Akdeniz, H. B. (2008). *Mozart'ın Avusturya Keman Okulu'na Katkıları ve Keman Eserleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akdeniz, H. B. (2019). *Keman Eğitime Yeni Bir Yaklaşım*. Eskişehir: Gece Kitaplığı Yayınevi.
- Akdeniz, H. B., & Akdeniz, A. Ö. (2020). *Barok Dönemi Bestecilerinden Arcangelo Corelli'nin Op.5 No 12 "La Folia" adlı Eserinin keman Partisinin İncelenmesi*. Barok Dönemi bestecilerinden Journal of Social and Humanities Sciences Research, 7(61), 3165-3179.
- Akdeniz, H. B., & Akdeniz, A. Ö. (2020). *Johnn Sebastian Bach'ın Ailesi, Yaşamı ve Füg Sanatının İncelenmesi*. Eskişehir.
- Aksüt, S. (1993). *Türk Musikisinin 100 Bestekarı. (1.Basım)*. İstanbul: İnkilap Yayınları.
- Angı, Ç. E., & Hamzaoglu Biber, A. (2013). *Keman Öğretiminde Karşılaşılan Entonasyon Problemleri ve Çözüm Önerileri*. Sanat Eğitim Dergisi, 1(2), 49-69.
- Aşan, B. S. (2015). *Dmitri Şostakoviç Keman Konçertosu'nun Keman Repertuvarındaki Yeri ve Önemi Açısından İncelenmesi ve Yorumu Yönelik Uygulanması*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Aşkın, C. (2009). (t.y.) *The Violin In Traditional Turkish Music A General Outlook*. http://www.lesartsturcs.org/music/violin_history.html,.
- Auer, L. (1921). *Violin Playing As I Teach It*. Londra: Duckworth & co. 3 Henrietta Street, Govent Garden, .
- Bilgin, S., & Efe, M. (2010). *Haçaturyan Keman Konçertosu Üzerine Bir Çalışma*. Mayıs 2010 Cilt:18 No:2 Kastamonu Eğitim Dergisi 607-612.
- Bilici, A. (2014). *Farklı Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Mezunu Öğrencilerin Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında Okutulmakta Olan Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Dersinin Başlangıç Düzeyini Belirlemedeki Etkileri*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Boyden, D. D. (1950). *The violin and its technique in the 18th century*. Musical Quarterly, XXXVI (1).
- Boyden, D. D. (1990). *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. London: New York,Oxford University Press .
- Bozbuğa, N. U. (2001). *Marfan Sendromu ve Nicolo Paganini*. Türk Göğüs Kalp Damar Cerrahi Dergisi 186-189

- Budak, S. (2019). *Türk Müziğinde Keman İcrası Başlangıç Düzeyi Eğitim Modeli*. Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Coşkun, S. (2015). *Türk Keman Ekolü Neden İstenen Düzeyde Değildir?* AKÜ AMADER / SAYI 1, 1-9.
- Çevik, D. B. (2007). *Çağdaş Müziğin Öncüsü: Claude Debussy, Hayatı, Eserleri ve Müziğe Katkıları*. BAÜ FBE Dergisi, Cilt:9, Sayı:1, 101-111 .
- Çit, U. (2014). *Batı Müziği Keman Eğitiminde Türk Müziği Eserleri ve Etütleri*. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çit, U. (2020). *Başlangıç Keman Eğitimine Türk Bestecilerin Türk Ezgileri İle Yaptıkları Katkıları ve Bu Ezgilerin Kullanılabilirliğinin Araştırılması*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Çuhadar, C. H. (2009). *Kemanda Çalma Teknikleri*. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18(1), 121 -132.
- Dalkıran, H. (2017). *Türk Müziği Tarihi Evrelerinde Kemanın Yeri*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Delikara, A. (2010). *G.F. Handel Op.1. No. 12 – Fa Majör Sonat 2. Bölüm Allegro’ nun Teknik ve Müziksel Analizi*. GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 30, Sayı 2, 629-644.
- Donington, R. (1963). *The Interpretation of Early Music*. Londra: Faber and Faber Limited.
- Dökmeci, S. C. (2021). *Osmanlı Devleti’nde Batı Müziği ve Keman Ailesi Enstrümanları Üzerine İnceleme*. Rast Müzikoloji Dergisi | Yaz vol.9 no.1 , 2555-2572.
- Dubins, J. (2012). *Fanfare The Magazine for Serious Record Collectours* . vol. 36 373-374.
- Dubourg, G. (1836). *The Violin Some Account of That Leading Instrument and Its Most Eminent Professors, from Its Earliest Date to the Present Time; with Hints to Amateurs, Anecdotes, etc.*
- Durmaz, S., & Oransay, G. (1992). *İslam Dünyası Yazmaları*. İzmir.
- Ege, G. (2009). *Felix Mendelsshon’un op.64 Mi Minör Keman Konçertosunun Müzisyenler ve Dinleyiciler Tarafından Tercih Edilmesinin Nedenleri* . Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Cilt/Vol. :9 - Sayı/No: 1 : 251–262.
- Erdal, A. (2010). *XVIII. Yüzyıl ve Erken XIX. Yüzyıl Müziğinin Keman Tekniği ve Yorumculuğuna Getirdiği Yenilikler*. İstanbul.
- Eren, F. (2019). *Antonio Vivaldi RV522 op.3 no.8 La Minör İkili Keman Konçertosu'nun Form Analizi ve İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü .
- Ergün, G. (2006). *Kemanın Tarihsel Gelişimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Fedorean, A. K. (2018). *Leopold Auer'in Rus Keman Ekolündeki Yeri ve Önemi*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi Cilt/Vol. 4 Sayı/No. 1 (2018): 132-140.

- Feyzi, A. (2016). “*Türk Müziğinde Keman*” *Geleneksel Türk Müziğinde Kültürel Alışveriş ve Değişim Süreci Üzerine Bir İnceleme*. 1. Erzurum Müzik Bilimleri Sempozyumu 28-29 Nisan.
- Fonton, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*. (Çeviren:Cem Behar). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askeri Muzikaları Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Göküstün, M. (2012). *Galamian Yöntemi'nin Keman Çalma Performansı Üzerinde Etkisi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Gülhan, F. (2014). *Türk müziği konservatuvarlarında 4 yıllık ortaöğretim ney eğitimi için bir müfredat program önerisi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürel, M. (2016). *Nubar Tekyay'a Ait Hüzzam Keman Taksiminin Analizi*. Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi.
- Haner, O. (2008). *Keman Orta Seviye Metotlarının Çalım Teknikleri Açısından İçerik Çözümlemesi*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Hatipoğlu, V. (2017). *Türk Müziği Keman Akordu*. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 289-309.
- Hazman, Y. (2014). *Abdülkâdir Töre'nin Usûl-i Ta'lîm-i Kemân Eseri*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Helvacı, O. (2006). *20. Yüzyıl Türk Müziğine Farklı Bir İz Bırakan M. Reşat Aysu'nun Hayatı ve Bestecilik Kimliği*. GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 26, Sayı 3, 29-35.
- Hotaşlı, P. (2021). *S. Prokofiev ve Op.80 No.1 Fa Minör Keman-Piyano Sonatı*. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik*, . İstanbul: Remzi Kitapevi, 9. Basım.
- Joachim, H. (1932). *Three Milestones in the History of Violin Playing*. I. Corelli. The Musical Times, 73, (1076), 888-890. doi:10.2307/919481.
- Kapçak, B. (2008). *Kemanda Vibrato ve Öğretim Teknikleri*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü .
- Kapçak, Ş. (2014). *J. Brahms'ın “Op. 108 No:3 Re Minör Keman-Piyano Sonatı “Allegro” Bölümü’nün “Müzikal İfade Bağları” Yönünden İncelenmesi*. Sanat Eğitim Dergisi, Cilt 2, Sayı 2 s.93-108.
- Karadeniz, E. (1965). *Türk Musıkisi Nazariye ve Esasları*. Ankara: Küğ Yayınları.
- Karakaya, A. A. (2015). *A. K. Glazunov'un Yaşamı ve Opus 82 La Minör Keman Konçertosun'un İncelenmesi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kayhaoğlu, Y. (2019). *Türk Müziğinde Transpoze (Şed-Göçürme)*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi Volume/Cilt: 5 No/Sayı: 2 , 92-98.
- Kenyon, N. (1984). *The Book of the Violin, Edited by Dominic Gill*,. Oxford: Phaidon Press Ltd.

- Ketenci, N. Y. (2005). *Alman Keman Ekolü*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kollo, İ. M. (2016). *17. ve 18. Yüzyılda Keman Çalma Tekniklerinin Gelişimi*. Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kurtaslan, Z. (2001). *Çağdaş Türk Bestecilerinin Keman Konçertolarının Yay Tenikleri Üzerine Bir Araştırma*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kurtaslan, Z. (2009). *Türk Keman Okulunun Oluşum Süreci ve Temsilcileri*. Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 409-429.
- Memedaliyev, R. (2003). *Keman Öğretiminde Sol El Tekniğinin Bazı Meseleleri*.
- Memedaliyev, R. (2009). *Keman Öğretiminde Sağ El Tutuşu*. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 155-165.
- Merdinli, Ö. (1998). *Keman Sol El Tekniğinin Galımuan ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Nelson, S. M. (2003). *The Violin and Viola: History, Structure, Techniques*. New York: Dover Publications Inc.
- Oransay, G. (1967). *Konçerto Kılavuzu Yüz doksan Dokuz Ünlü Konçerto*. İstanbul: Küğ Yayınları.
- Öner, A. (2011). *Geleneksel Türk müziği öğelerinin flüt eğitiminde kullanılmasına yönelik bir model önerisi*. Yayımlanmamış doktora tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Öztuna, Y. (1969). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, I-II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztürk, F., & Özay, S. (2008). *Keman ve Viyola Eğitiminde Kullanılan Mazas "Special Etudes Op.36" Metodu'nun Sağ Ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi*. GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 28, Sayı 3 57-74.
- Öztürk, Ö. D. (2012). *20. Yüzyıl Rus Keman Ekolünde Pedagojik Yaklaşımlar ve Sağ El Teknikeri ile İlgili Uygulamalar*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Potoğlu, F. (2011). *Klasik Türk müziğinde başlangıç keman öğretimine yönelik kazanımlar ve uygulamadaki görünümü*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Rodrigues, R. E. (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.
- Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hong Kong: Macmillan Publishers Limited.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi, 3. Basım*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt 1, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara,.
- Say, A. (2009). *Müzik Sözlüğü (3. Baskı)*. Ankara: Sözkese Matbaası.

- Stowell, R. (2001). *The Early Violin and Viola A Practical Guide*. Cambridge University Press.
- Struve, B. (1952). *Puti Naçalnogo Razvitiya Yunih Skripaçey Viyoionçelistov*. Moskova.
- Şensoy, H. (1999). *Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Keman Eğitimi Üzerine*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şişman, Ö. A. (2018). *Dünyadaki Önemli Keman Ekolleri ve Türkiye’de Uygulanan Ekoller. Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 14(4), 361-375. doi: 10.17244/eku.420858.
- Tamer, F. (2012). *Bela Bartok'un Keman Eserleri, Birinci Keman Konçertosu'nun Müzik ve Çalma Tekniği Yönünden İncelenmesi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tarcan, H. (1987). *Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma, 1. Basım*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tilif, İ. (2015). *Sergei Prokofiev'in Hayatı, Op. 115 Solo Keman Sonatının Teknik ve Yorumuna Dayalı İncelenmesi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uçan, A. (2005). *Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri İçin Keman Ders Kitabı (Lise 1-2- 3)*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ulucan Weinstein, S. (2011). *Türk Keman Okulu'nun Oluşumu*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ulucan, Ö. (1998). *Barok, Klasik, Romantik ve Çağdaş Dönemlerde Keman*. Yayımlanmamış yüksek lisans sanat eseri raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ulucan, S. (2005). *Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi*. İstanbul.
- Uslu, R. (2009). *Kemani Hızır Ağa, Türk Müziğinde Batılaşmanın Başlangıcı mı?* 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) Bildiriler Kitabı, Müzik Kültürü ve Eğitimi Cilt II, S.827-832. Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları .
- Yağışan, N., & Aydın, N. (2013). *Kemanın Tarihsel Gelişim Süreci ve Eğitimci Yorumcular*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 30, ss. 213-221.
- Yurdusever, Y. (2019). *Kemanın Tarihsel Gelişim Süreci ve Romantik Dönem Özelliklerinin Keman Eserlerine Yansımaları*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Yücel, H. (2013). *Kemani Hızır Ağa ve Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlidi'n-Nağamât Çevirisindeki Perdeler*. Akademik Bakış Dergisi, 1-16.
- Zafer, A. H. (2007). *L. W. Beethoven'in Keman - Piyano Sonatlarının Keman Çalma Teknikleri Açısından İncelenmesi*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Zorlu, B. (2015). *Fransız - Belçika Keman Ekolu ve 3 Büyük Temsilci Beriot, Vieuxtemps ve Ysaye Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İNTERNET KAYNAKLARI

- http-1. <https://www.britannica.com/biography/Georg-Philipp-Telemann> (Erişim tarihi 08.09.2021).
- http-2. <https://www.britannica.com/biography/Karoly-Flesch> (Erişim tarihi 09.13.2021).
- http-3. <https://kemancilar.net/fritz-kreisler/> (Erişim tarihi 15.06.2021).
- http-4. <https://www.britannica.com/biography/Edouard-Victor-Antoine-Lalo>. (Erişim tarihi 22.10.2021).
- http-5. <https://www.ankaracaka.com/cihat-askin/> adresinden alındı (Erişim tarihi 27.11.2021).

