International JOURNAL of SOCIAL and HUMANITIES SCIENCES RESEARCH (JSHSR)
Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi

Received/Makale Geliş 04.12.2022 http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.3443
Published /Yayınlanma 31.01.2023 *Research Article*
Volume/Issue (Sayı/Cilt)-ss/pp 10(91), 142-150 ISSN: 2459-1149

Dr. Öğr. Üyesi Özlem Duygu DAĞ
https://orcid.org/0000-0002-7919-9256
Trakya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı / TÜRKİYE

20. YÜZYIL RUS KEMAN EKOLÜNDE PEDAGOJİK YAKLAŞIMLAR

PEDAGOGICAL APPROACHES IN 20TH-CENTURY RUSSIAN VIOLIN SCHOOL

ÖZET

Bu çalışmada, 20. Yy Rusya'sında keman icracısı ve eğitimcisi olarak öne çıkan sanatçıların, keman çalma ile ilgili pedagojik yaklaşımları incelenmiştir. 18. Yy'dan 20. Yy'a kadar olan süreçte, keman eğitimi ve icrası alanında ''ekol'' olarak andığımız birkaç temel sistemden bahsetmek mümkündür.
Bu ekollerin ardından 20. Yy'a gelindiğinde; Rusya'da kemancılıkla ilgili daha yenilikçi bir anlayışın geliştiğini görürüz. Pedagoji ve metodoloji konusunda günümüz için olmasa da o dönem için çok özgün ve yenilikçi olan bu sistemi oluşturan eğitimcilerin bazıları, sonrasında başka ülkelere göç ederek gittikleri yerde de bu anlayışı devam ettirmişlerdir.
Özellikle keman öğretmenleri açısından, 20. Yy'da Rusya'da gelişmiş olan bu bilimsel yaklaşımın incelenmesi, öğrencilerle çalışırken karşılaşılan zorlukların üstesinden gelme konusunda yararlı olacaktır.
Anahtar Kelimeler: Keman, ekol, pedagoji.

ABSTRACT

In this dissertation, pedagogical approaches of the 20th century Russian violin pedagogoues and performers are analysed. During the period between 18th and 20th centuries, it is possible to speak of several systems on violin practice and education, which we name "ecole" in general.
Following these systems which are also mentioned in this dissertation, with the advent of 20th century, we see a much more innovative system on violin performance developing in Russia. Some of the pedagogues who presented this - though not for our day but for that time – new and distinctive system; immigrated abroad and carried this system to the countries where they moved to.
Observation of the scientific approach developed in the 20th century Russia will be particularly beneficial for violin teachers, especially for overcoming difficulties encountered while working with students.
Keywords: Violin, ecole, pedagogy.

1. GİRİŞ

Rodrigues, bir keman ekolünün, keman çalma teknikleri ile müzik yapmayla ilgili bir felsefenin birleşimi olduğunu savunarak, iyi bir ekolün sırrını ise tutarlılık olarak tanımlar (Rodrigues, 2009). Kemancılıkla ilgili yazılan pedagojik materyallere ve metotlara, en erken 17. Yy'da rastlanmaktadır; bu dönem aynı zamanda kemanın solo enstrüman olarak yeni yeni ortaya çıkmaya başladığı dönemdir (Stowell, 1990).

Farklı coğrafyalardaki arayış ve araştırmalar, zamanla farklı ekollerin oluşmasına vesile olur. Her ne kadar günümüzde artık bu ekollerin arasında keskin çizgiler kalmamış olsa da 20. yy ortalarına dek farklılıklar gösteren en az birkaç keman ekolünden bahsedilebilir.

Keman tekniği ve performans pratiği ile ilgili (1760–1840 arasında) edebiyat üreten başlıca ülkeler arasında İtalya, Fransa ve Almanya bulunmaktadır (Stowell, 1990).

2. 18. YÜZYILDAN İTİBAREN KEMAN İCRASI: FARKLI EKOLLERİN ORTAYA ÇIKIŞI

2.1. İtalyan Ekolü

18. yy'ın başında, Arcangelo Corelli (1653-1713), Giuseppe Torelli (1658-1709), Antonio Vivaldi (c. 1675-1741), Giovanni Battista Somis (1676-1763), Francesco Geminiani (1680-1762), Francesco Maria Veracini (1690-1750), Pietro Locatelli (1693-1764) ve Giuseppe Tartini (1692-1770) gibi kemancı-besteciler tarafından temsil edilen İtalya, müzik alanında diğer ülkelere göre daha baskındır. Sonat ve konçerto formunu geliştirmeleri, cantabile melodiler, parlak figürizasyon, ifade ve "aklı etkileyerek tutkulara yön vermek" üzere kullanılan dramatik efektleri içeren icra ve kompozisyon stilleri, müziğin diğer ülkelerdeki gidişatını da oldukça etkilemiştir. Bu dönemde, özellikle İngiltere başta olmak üzere pek çok ülkede müzikle ilgili önemli görevlerde İtalyanlar bulunmaktadır (Stowell, 1990).

2.2. Fransız Ekolü

Fransız Keman Ekolü'nün temelinde, İtalya'da eğitim görmüş olan Fransız kemancı-bestecilerin büyük etkisi vardır. Bu müzisyenler sayesinde yerleşen İtalyan formlarıyla beraber Jean Marie Leclair (1687–1764), Louis–Gabriel Guillemain (1705–1770), Pierre Guignon (1702–1774) ve Jean–Joseph Cassanea de Mondonville (1711 –1772) gibi müzisyenler keman tekniğini de ilerletmişlerdir. İlk ciddi keman metodunun ise 1761 tarihli "L'Abbe le fils's Principes du Violon" olduğu söylenebilir (Rodrigues, 2009). Bu ekolün esas kurucusu sayılabilecek olan ise Giovanni Viotti'dir (1753–1824). Pugnani'nin parlak bir öğrencisi olan Viotti, konser turneleri yapan başarılı bir kemancıdır.

Viotti, 1784 yılında Versailles'da Kraliçe Marie Antoniette'nin hizmetine girer ve on yıl kadar Paris'te bulunur. Paris Konservatuvarı'nda Viotti'nin devamcısı sayılabilecek olan öğrencileri Rodolphe Kreutzer (1766 –1831), Pierre Baillot (1771–1842) ve Pierre Rode (1774–1834), Fransız Keman Ekolü'nü çok daha sağlam temellere oturturlar.

2.3. Alman Ekolü

Almanya, 18. Yy'da Heinrich von Biber (1644-1704), J. J. Walther (1650-1717) ve J. P. Westhoff (1656-1705) gibi erken dönem temsilcileriyle başlayıp, Mozart'ın *Versuch* …adlı eseriyle zirveye ulaşan bir ulusal keman ekolüne sahip olmanın gururunu taşımaktadır (Stowell, 1990).

Alman Ekolü'nü 19. Yy'a bağlayan en önemli figürlerden biri şüphesiz ki Ludwig Spohr'dur (1784–1859). Spohr, hem yay sistemi hem de akort sistemi ile ilgili deneylerde bulunmuştur, en önemli katkısı ise 1820 tarihinde çeneliği icat etmesidir. Bir icracı ve besteci olarak farklı etkilerden beslenen Spohr'un stiliyle ilgili özellikle "Alman" denilebilecek olan, spiccato kullanımına karşı oluşudur. Ona göre bu "klasik Alman keman icrası geleneğine ters düşüyor''du. Sadece spiccato değil, genel anlamda zıplayan yay çeşitlerine karşı olan virtüöz, telle kesintisiz temas halinde olan yay kullanımlarını ve şarkı söyleyen "rafine" bir ses tonunu tercih etmiştir (Rodrigues, 2009; Brown, 1999).

Ferdinand David, şüphesiz ki Spohr'un en özgün ve en etkileyici öğrencilerindendir ve Leipzig Konservatuarı'nın kurulmasıyla ilgili katkılarından dolayı da hatırlanır.

19. yy Alman Keman Ekolü'nün bir diğer kilometre taşı ise Joseph Joachim'dir. Macar asıllı olan kemancı, adı genellikle Alman kemancılık geleneğiyle anılsa da Fransız eğitimi almış Macar öğretmeni Karl Böhm ile Viyana'da sürdürdüğü çalışmalarından dolayı, aslında Fransız keman ekolünün tekniği ve stiliyle de donanmıştır (Rodrigues, 2009). Joachim'in öğretisi, en iyi şekilde Auer tarafından anlatılmıştır.

Joachim'in öğrencileri arasında Andreas Moser'i pedagojik yazın konusundaki katkılarından dolayı anmak gerekir. Joachim ve Moser, birlikte, bu dönem için anahtar bir metin olan ve Joachim'in icracılık stilinin gerisindeki felsefeye ait detaylar yansıtan Violinschule'yi (Berlin, 1902–1905) yazarlar (Milsom, 2003).

2.4. Fransız-Belçika Ekolü

Viotti'nin öğrencisi olan Belçikalı Andre Robberechts (1796–1866), ülkesini keman icracılığı açısından yüksek bir seviyeye taşımak konusuna verilen önemi arttırmıştır. Robberechts, "Belçika Ekolü'nün babası" sayılan ve "Fransız Ekolü üzerinde büyük etkisi olan" Charles de Beriot'yu (1802–1870) yetiştirmiştir (Milsom, 2003).

Henry Vieuxtemps ise Beriot''nun daha da ünlü bir öğrencisidir ve Paris'in virtüözik özelliklerini temsil eder. Vieuxtemps, bizi Fransız–Belçika Ekolü'nün daha sonraki dönemine ait iki büyük isme götürür– Paris'te okumuş olan Pablo de Sarasate (1845-1908) ve kendi vatanında eğitim görmüş olan Eugene Ysaye (1858-1931).

Sarasate, –kemancılık alanında tanınmış olan nadir İspanyollardan biri olarak– Henri Wieniawski'yi (1835–1935) de okutmuş olan Lambert Joseph Massart'ın (1811-1892), Fritz Kreisler'in (1875-1962) ve aynı zamanda 1843'te Baillot'un pedagojik sorumluluklarını devralmış olan, stili ve icrasının saflığı, sadeliği ile övgüler toplayan Delphin Jean Alard'ın (1815-1888) öğrencisi olmuştur. Sarasate, büyük ölçüde Joachim'in kuramsal ve entelektüel prensiplere katı bağlılığına zıt olarak, icrasındaki hafiflik, zarafet ve çabalamaksızın sergilediği virtüözitesi ile Joachim'in 19. Yy'daki karşıtı olarak anılmıştır (Milsom, 2003).

Bir o kadar kendine özgü ve neredeyse mit haline gelmiş bir kemancı da Ysaye'dir. Ysaye de Sarasate gibi Massart, Vieuxtemps ve Wieniawski ile çalışmış ve 14 yaşında Brüksel Konservatuvarı'na girmiştir (Milsom, 2003).

3. RUS KEMAN EKOLÜ

3.1. 18. YY'dan İtibaren Rusya'da Kemancılık

İtalya, Almanya ve Fransa gibi ülkelerin aksine Rusya'da, 19. Yy'ın sonlarına hatta 20. Yy'a dek "ulusal" bir ekolün varlığından söz edilemez. Kemancılıkla ve genel olarak müzik eğitimiyle ilgili kişiler ve kaynaklar çoğunlukla yabancı kökenlidir. Yine de 18. Yy'ın ikinci yarısından itibaren adından söz ettiren bazı kemancı–besteciler karşımıza çıkar. Bunlar arasında Ivan Khandoshkin (1747–1804) ve Nikoai Afanasiev'i (182 –1898) anmak gerekir.

Khandoshkin, "18. Yy'daki en iyi Rus kemancı" olarak anılmaktadır. Yoksul bir terzinin oğlu olarak dünyaya gelen müzisyen, dönemin zengin patronlarından Narışkin'in desteğiyle İtalya'ya giderek burada Tartini ile çalışır (Biograficheskii Slovar', 2000). Ayrıca Tito Porta ile de çalışmış ve Domenico Dall'oglio ile Pietro Peri gibi isimlerden etkilenmiştir (URL 3). Rusya'ya döndükten sonra pek çok oda müziği ile keman için yüzden fazla eser yazar, Rus şarkıları üzerine yazdığı varyasyonlar Ekaterina II Dönemi'nin yüksek sosyetesi tarafından çok beğenilir (Biograficheskii Slovar', 2000).

Bazı kaynaklarda Khandoshkin; "Rusya'nın Paganini'si" olarak anılır. Bu benzetmede, Khandoshkin'in sahnede yaptığı bazı gösterilerin kuşkusuz büyük ölçüde etkisi vardır –örneğin bazı performanslarda kemanının akordunu özellikle "bozarak" çaldığı bilinir (Kovalev-Sluchevsky, t.y. ; Yampolsky, 1951). Aslında burada "akortsuzluktan" kastedilen, beşli aralığa göre olması gereken akort sisteminin muhtemelen dörtlü ya da üçlü aralığa göre değiştirilmesidir, bu da Khandoshkin'in ustalığını sergilemek için yaptığı bir sahne gösterisidir.

Kovalev-Sluchevsky"ye göre Khandoshkin'in esas önemi vitrüözitesinin derecesinden ziyade, 17–18. Yy'lara dek yalnızca yardımcı bir enstrüman olan kemanı, bir solist olarak sahneye taşımasıdır. Ayrıca, Rus temalarını kemanda çalmanın ve bu enstrümana uygulamanın mümkün olduğunu göstermiştir.

19. yy'da kemancılık alanında öne çıkan bir diğer isim olan Nikolai Afanasiev ise müzik eğitimini kemancı olan babasından almıştır. Moskova'da bir kemancı olarak kendini göstermesinden iki sene sonra olan 1838 yılında, Bolshoi Tiyatro'nun başkemancısı olarak atanmıştır. 1846'da çıktığı Rusya turnesinin ardından 1851 yılında St. Petersburg'a yerleşir ve burada İtalyan Operası'nda solist ve başkemancı olarak çalışmaya başlar. 1857'deki batı Avrupa turnesinin ardından Rusya'ya döndükten sonra Afanasiev kendisini besteciliğe adar ve ciddi bir eğitim almamış olmasının bir sonucu olarak, teknik açıdan biraz tutarsızlık eğiliminde olan eserler üretir. Afanasiev'in oda müziği eserleri, özellikle de 1861 yılında Rus Müzik Topluluğu'ndan ödül almış olan Volga isimli yaylı kuarteti de benzer bir ilgi uyandırır. Volga, bir Rus besteci tarafından yazılan ilk kuartettir (URL 1).

3.2. 19. YY'ın Sonuna Doğru Wieniawski'nin Rusya'daki Etkisi

Özellikle 20.yy'dan itibaren adından söz ettirmeye başlayacak olan Rus Keman Ekolü'nün temelinde, Wieniawski'nin yadsınamayacak katkıları bulunur. Ünlü kemancı, Anton Rubinstein'ın davetiyle 1860 yılında Petersburg'a gelerek, burada Rus Müzik Topluluğu'nun orkestrasının ve oda müziği topluluğunun yönetimini üstlenir. Bu görevine de 1872 yılına kadar devam edecektir (Rodrigues, 2009). Paris Konservatuvarı'nda Lambert Massart ile çalışmış olan Wieniawski'nin stili, Kreisler tarafından şöyle tanımlanmıştır: "Fransız Ekolü'yle Slav mizacının birleşimi, tonunun duygusal niteliği, daha önce hiç bu kadar yükseklere taşınmamış yoğun bir vibratoyla yüceleşmiş…" (Rodrigues, 2009; Chechlinska & Schwarz, 2005). Wieniawski, Soylular Toplantı Salonu gibi (şu an bilinen adıyla St. Petersburg Filarmoni Büyük Salonu) çok büyük salonlarda düzenli olarak konser veren belki de ilk kemancıdır. Dolayısıyla daha büyük bir ses hacmi ve salondaki boşlukları doldurmak için daha geniş yay kullanımları gibi gerekliliklerin farkına varmıştır. Muhtemelen bu gerekliliklerin bir sonucu olarak Wieniawski, aynı zamanda yay tutuşunu da geliştirir. İşaret parmağının yayı "daha derin" kavraması gerektiğini öne sürerek, daha önce ne Alman ne de Fransız–Belçika ekollerinde bilinmeyen bir ses tonunu elde etmiştir (Rodrigues, 2009; Flesch, 2000). Wieniawski'nin yay tutuşu için benimsediği derin kavrayış ve büyük ses hacmi gibi unsurlar, sonrasında Rus Keman Ekolü'nün ayırt edici özellikleri arasında sayılacaktır.

3.3. 20. YY'ın İlk Yarısı – Stolyarsky ve Auer

Rusya'da yetişmiş olan keman virtüözlerinin ve ünlü pedagogların eğitim geçmişlerine bakıldığında, bu iki isimle, özellikle de Auer ile ilgili bir bağlantı görmek neredeyse kaçınılmazdır. Petersburg'da Wieniawski'den sonra onun yerine geçen ve burada tam 49 sene bulunan Auer ile Odessa'da kendi keman okulunu kuran Stolyarsky'nin; ülkelerinde kemancılıkla ilgili bir sistem oturtmak adına ilk ciddi temelleri atan pedagoglar oldukları söylenebilir. Çarlık Rusya'sı yerini Sovyetler Birliği'ne bıraktıktan sonra, daha çok Moskova ile bağdaştırılan ve "Sovyet Keman Ekolü" olarak anılan kemancılık anlayışını yerleştiren pedagogların çoğu da Auer ile Stolyarsky'nin yetiştirdikleri kemancılardır.

3.3.1. Leopold Auer (1845 - 1930)

Macaristan doğumlu olan Auer, önce yaşadığı yerdeki bir başkemancı ile çalışmış, daha sonraki çalışmalarına ise Budapeşte'de Ridley Kohne ile devam etmiştir. Mendelssohn'un konçertosunu icra ettiği ilk konserinde bölgedeki varlıklı kişilerden bazılarının dikkatini çekerek, onlar tarafından burslu olarak Viyana'ya gönderilmiş, burada Jakob Dont'un evinde kalarak onunla çalışmıştır (URL 2).

Fakat Auer'in, "öğrencilik hayatının dönüm noktası" olarak nitelendirdiği esas olay, Joachim'le çalışmaya başlamasıdır. Auer bu dönüm noktasının, kendisinin ünlü virtüöze samimi bir şekilde tavsiye edilmesi ve şansın bir araya getirdiği durumlar sayesinde gerçekleştiğini yazmıştır. 1868 yılında Auer, Rubinstein'ın daveti üzerine Rusya'ya yerleşerek burada Wieniawski'nin yerini alır. St Petersburg'da tam 49 yıl kalacak olan Auer, burada öncelikle Kraliyet Opera ve Balesi, Büyük Kraliyet Kamenny Tiyatrosu gibi kurumların orkestralarında başkemancı olarak yer alır. 1906'ya kadar da Rus Müzik Topluluğu'nun yaylı kuartetinde birinci keman olarak çalışır. 1917 Devrimi'nden sonraki yıl olan 1918'de Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiş, burada da hem icracı olarak hem de öğretmen olarak saygın kurumlarda çalışmıştır.

Auer, icracılığından çok öğretmenliği ve yetiştirdiği virtüöz öğrencileriyle anılır. Mischa Elman, Jascha Heifetz, Nathan Milstein, Efrem Zimbalist, Georges Boulanger, Kathleen Parlow, Konstanty Gorsky, Toscha Seidel, Myron Poliakin, Benno Rabinoff, Oskar Shumsky, Eddy Brown, David Hochstein, Sasha Lasserson ve daha niceleri gibi pek çok virtüözün ve kemancılık alanında kariyer edinmiş ismin öğretmeni olmuştur.

Auer'in öğretmenliği ile ilgili en öne çıkan özellik, öğrencilerinin farklı özelliklerine göre farklı icra stilleri benimsemelerini desteklemek; kısacası her öğrencisine ayrı bir birey olarak yaklaşmaktır denebilir.

3.3.2. Piotr Stolyarsky (1871 - 1944)

Stolyarsky, ilk önce babasıyla sonra Varşova'da S. Barcewitcz ile ve daha sonra Odessa'da Emil Mlynarski ve Josef Karbulka ile çalışmıştır (URL 4). (Mlynarski'nin, Auer'in öğrencilerinden biri olduğu bilinir). Aynı zamanda tanınmış kemancı Sevcik de Stolyarski'nin öğretmeni olmuştur (Maksimenko, 2003). 1893'te Odessa Müzik Okulu'ndan mezun olur. 1893–1919 yılları arasında Odessa Opera Salonu orkestrasının bir üyesi olarak çalışır. 1898 yılında, çocuklara 4 yaşından itibaren verdiği keman eğitimiyle pedagojik çalışmalarına başlar. 1912 yılında kendi adıyla anılacak olan müzik okulunu kurar (URL 4). 1919'dan itibaren (1923'te profesör olacağı) Odessa Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapmıştır.

Stolyarsky; David Oistrakh, Nathan Milstein, Boris Goldstein, Samuil Furer, Elizaveta Gilels, Igor Oistrakh, Mikhail Fiktengoltz, Albert Markov gibi ünlü kemancıların hocasıdır. 1935'te Varşova'daki Wieniawski Yarışması'nda David Oistrakh ve Boris Goldstein derece almışlardır. 1937'deki Uluslararası Ysaye Yarışması'nda ise en yüksek ödüllerden dördü de Boris Goldstein, David Oistrakh, Elizaveta Gilels ve Mikhail Fiktengoltz olmak üzere Stolyarsky'nin öğrencilerine verilir.

Auer gibi 1917 yılından sonra Rusya'dan ayrılan sanatçıların aksine Stolyarsky, ülkesinde kalmayı tercih edenlerdendir. Stolyarsky'nin komünist rejimle olan ilişkileri ve ülkesinden ayrılmamış olması dolayısıyla, Rus Keman Ekolü'nün 20. Yy uzantısı olan "Sovyet Ekolü" üzerinde daha doğrudan bir etkisi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Gerçi Sovyet Ekolü olarak anılan sistemin beşiği daha çok Moskova gibi gözükür – oysa ki Stolyarsky etkinliğini Ukrayna'da sürdürmektedir. Yine de Sovyet kemancıları ile bağlantılı dünya çapında ilgi uyandıran ilk önemli olayın- yani uluslararası alanda en prestijli yarışmalarda ödüllerin çoğunun Stolyarsky'nin öğrencileri tarafından alınmasının– Stolyarsky'yi en azından dışarıdan bakıldığında tam bir "Sovyet" pedagogu olarak gösterdiğini söyleyebiliriz.

3.4. Auer ve Stolyarsky'nin Prensiplerinin Gelişimi: Moskova Keman Okulu

1925 yılında hem Moskova'da hem de St. Petersburg'daki konservatuvarlar yeniden yapılandırılarak üç "fakülte" halinde düzenlenmiştir: 1) kompozisyon ve müzikoloji 2) performans (icra) 3) pedagoji (Lankovsky, 2009).

Moskova Konservatuvarı'ndaki bu genç ve gelişimci fakültede Tseitlin, Mostras, Yampolsky ve Yankelevitch yer almaktadır. Mostras, Yampolsky ve Yankelevitch kariyerlerini icracılıktan çok keman pedagojisine adamışlar ve konferanslarıyla, yayımladıkları makale ve edisyonlarla keman çalmanın ve öğretmenin psiko–fizyolojik boyutuna dikkat çekmişlerdir. Pedagojik anlayışları büyük ölçüde Auer'den kaynaklansa da birçok yenilik getirilmiş ve sistematik bir şekilde incelenmiştir (Lankovsky, 2009).

3.4.1. Lev Tseitlin

Tiflis doğumlu olan müzisyen, Auer'le çalışmak için Petersburg'a yerleşir (Lankovsky, 2009; Belen'kii ve El'boim, 1990). 1901'de Paris'e giderek Schola Cantorum'da d'Indy ve Borda ile teori ve kompozisyon çalışır. Yurtdışında geçen yılları boyunca Tseitlin; çağdaş müzikal fikirlerle ilgili geniş bir müzikal ve

entellektüel bilgi birikimi edinmiştir. 1906'da Rusya'ya dönüşünün ardından Tseitlin, Avrupa'da öğrendiği yeni müziği dinleyicilere tanıtır.

Moskova Konservatuvarı'na katılmasından kısa bir süre sonra Tseitlin, şefsiz orkestra "Persimfans"ın kurulması için önayak olur.[1] Persimfans, 1922–1932 yılları arasında Moskova'da gelişmiş ve uluslararası alanda da hatırı sayılır üne kavuşmuştur.

3.4.2. Konstantin Mostras

K. Mostras (1886–1965) Moskova Konservatuvarı'nda 1922–1965 yılları arasında profesör olarak çalışmış ve 1936'dan 1950'ye kadar bölüm başkanlığı yapmıştır. Mostras, çocukluğunda sistemli bir şekilde keman çalışmamış, 1905'te Moskova'ya esasen hukuk okumak için gelmiştir (Lankovsky, 2009).

Moskova Konservatuvarı'ndaki öğretmenliğinin ilk yıllarından itibaren Mostras, keman çalma ve öğretme analiziyle derinden ilgilenmiştir. 1920'ler boyunca keman pedagojisi üzerine materyaller toplayarak 1931'de konservatuvar bünyesinde yalnızca keman metodolojisi üzerine bir birim kurar (Lankovsky, 2009). Mostras, zihinsel kavrayış ve fiziksel uygulama arasındaki bağlantıyı geniş ölçüde ayrıntılandırır. Yankelevich, daha sonra bu konsepti "psiko–fizyolojik" yaklaşım olarak adlandıracaktır. Mostras, pedagojik yazılarında ön-duyuş ve ön-hissediş gibi kavramları tanıtmıştır ki bunlar daha sonra hem Yampolsky hem de Yankelevich tarafından kullanılır.

3.4.3. Ivan Alexander Galamian

Galamian, 23 Ocak 1903'te Tebriz'de dünyaya gelir fakat kısa bir zaman sonra ailesi Moskova'ya göç eder. Galamian, Filarmoni Topluluğu Okulunda Mostras ile keman çalışmalarına başlar ve mezun olduğu 1919 yılına kadar devam eder. 1922–23 yılları arasında Lucien Capet ile çalışır. Paris'te bulunan Rus Konservatuvarı'nın bir üyesi olur ve burada 1925'ten 1929 yılına kadar öğretmenlik yapar.

1937 yılında Galamian, kalıcı olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşir. 1944'ten başlayarak Curtis Müzik Enstitüsü'nde hocalık yapmaya başlar ve 1946'da Julliard Müzik Akademisi'nde keman bölüm başkanı olur. Keman metodu üzerine iki kitap yazmıştır: Keman Çalma ve Öğretme Prensipleri (1962), Çağdaş Keman Tekniği (1962).

Galamian'ın hem Rus hem de Fransız keman ekollerine ait unsurları birleştirmiş bir pedagog olduğu söylenir. Keman öğrenimine Auer'in öğrencisi olan Mostras ile başlayarak, ünlü Fransız pedagog Lucien Capet ile devam ettiğinden bahsedilmiştir. Fakat Galamian'ın metodolojisi incelendiğinde, Rus keman ekolüne ait karakteristiklerin özellikle öne çıktığını söylemek mümkündür – bireysel bir yaklaşım, öğrencinin keman çalışma sürecinde sahip olması gereken bilinçlilik / farkındalık ve zihnin bu sürece devamlı aktif olarak katılması, öğrenciye "nasıl" çalışması gerektiğini öğretme konusundaki titizliği, başta Mostras olmak üzere adı Rus Keman Ekolü ile anılan tüm pedagogların önemle üzerinde durdukları meselelerdir.

3.4.4. Abraham Yampolsky

A. Yampolsky (1890–1956) hem Tseitlin hem de Mostras'ın yakın bir meslektaşıdır. 1913'de St. Petersburg Konservatuvarı'ndan hem keman icrası hem de kompozisyon dallarında derece alarak mezun olur (Lankovsky, 2009).

Yampolsky, St. Petersburg'da Auer'in öğrencisi, daha sonra da asistanı olan Sergei Korguyev ile çalışmıştır. 1920'de Moskova'ya yerleşerek Tseitlin'e Persimfans'ın kurulması ve yönetiminde yardımcı olur. Mostras'ın pedagojik fikirlerini detaylandıran Yampolsky de zihinsel kavrayış ve fiziksel uygulama arasındaki bağlantının önemini vurgular.

3.4.5. Yuri Yankelevich

Omsk'ta büyüyen Yankelevich, ilk müzik eğitimini şehrin filarmoni derneğinde alır ve kendisini Auer'in öğrencisi A. Berlin çalıştırır (Lankovsky, 2009; Yankelevitch, 2002). 1923'te Auer'in asistanı I. P. Nalbadyan'la çalışacağı Petrograd (St. Petersburg) Konservatuvarı'na kabul edilir. 1928'de Yampolsky ile çalışmalarını sürdürmek üzere Moskova'ya gelir.

1935'te Yankelevich, çalışmakta olduğu Moskova Filarmoni'den ayrılarak Merkez Müzik Okulu'nda öğretmenlik yapmaya başlar. 1936'da Moskova Konservatuvarı'nda Yampolsky'nin asistanı olur. Metodolojik yazılarının yanı sıra, Yankelevich standart keman repertuvarına ait otuzdan fazla eserin redaksiyonunu yapmış ve 1973'teki ölümüne dek Moskova Konservatuvarı'nda aktif bir şekilde hocalık yapmıştır.

[1] Persimfans, Rus dilinde „"İlk Şefsiz Orkestra"" kelime grubundaki her bir kelimenin ilk hecesi alınarak oluşturulmuş bir kelimedir.

4. 20. YÜZYIL RUS KEMAN PEDAGOJİSİNDE TEMEL PRENSİPLER

4.1. I. P. Pavlov'un Araştırmalarının Keman Çalma Öğretimi Üzerindeki Etkileri

20. yüzyılda, özellikle de Sovyetler Dönemi Rusya'sında kemancılık okulunun gösterdiği büyük gelişim, bir tesadüf değildir. Bu başarının temelinde bulunan en önemli unsur, keman icrası ve keman öğretiminin, başta Pavlov'un çalışmaları olmak üzere, bilimsel esaslara dayandırılarak yeniden yapılandırılmasıdır. Pavlov'un üstünde durduğu yüksek sinirsel aktivitelerin insan davranışları üzerindeki kontrolü prensibi keman öğretimine uyarlanırken; belli tutuş ya da duruş pozisyonlarını dayatmak yerine öncelikle fiziksel aktiviteleri yöneten zihni eğitmeyi amaçlamak şeklinde ele alınmıştır. Keman icrasına ait elin ya da vücudun yapacağı herhangi bir hareketten önce, o hareketin gerçekleşmesini sağlayacak olan zihinsel ve sinirsel aktiviteler düzenlenmelidir; zira hareketin esas merkezi beyindir ve beynin verdiği hareket emrini iletecek olan da sinir hücreleridir.

4.1.1. Psiko - Fizyolojik Yaklaşım ve Bireysellik

Auer'in bireysel yaklaşımından kaynaklanan bu anlayış, bilimsel gözlemlerin de çalışma sürecine dahil edilmesiyle detaylandırılmıştır. Bu yeni yaklaşımda amaçlanan, öğretmenin de öğrencinin de kendisini sürekli sorguladığı yaratıcı bir süreç ortaya koymak ve kemancılığa dair bütün meseleleri bilimsel denebilecek yöntemlerle ele almaktır.

Mostras'ın "Kemancı İçin Evde Çalışma Sistemi" adlı kitabı, bilinçli çalışmaya dair detaylı bir analiz sunar: *Enstrümantal icra…Eller ve parmakların hareketli kısımlarının; merkezi sinir sistemi ve daha çok beynin aktiviteleri tarafından karar verilen ve kontrol edilen etkinliklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. (...)Farkındalık; çalmaya ait hareketleri yöneten ve düzenleyen nöro–psikolojik işlevlerin doğru anlaşılmasıyla da bağlantılıdır.* (Lankovsky, 2009; Mostras, 1956).

4.1.2. Psiko–Fizyolojik Yaklaşımla Bağlantılı Olarak Reflekslerin Eğitimi ve "Ön–Duyuş" ile "Ön–Hissediş" Kavramları

"Ön–duyuş" ve "ön–hissediş" kavramları, reflekslerle ilgili kavramlardır.[2] İcrayla ilgili hareketlere, ya da duyuşla ilgili ayrıntılara dair beyinde yapılan ön hazırlıklardır diyebiliriz. Örneğin sol elin, parmakların teller üzerine uygulayacağı baskı, bir pozisyon geçişi ya da vibrato gibi icraya dair yapacağı hareketlerden önce; beyinde, yapılacak olan hareketin nasıl olması gerektiğiyle ilgili bir fikir olmalıdır. Hareket, zihinde yapılan hazırlıktan sonra gerçekleşmelidir. Duyuşla ilgili de aynısı geçerlidir. Çalınacak olan sesin entonasyonu veya tonun niteliği önce zihinde canlanmalı, ondan sonra gerçekleştirilmelidir. Zaman içerisinde, tekrar tekrar yapılan çalışmaların sonucunda, beyindeki bu ön hazırlıklar bir çeşit reflekse dönüşmelidir. Yankelevitch, "ön–hissediş" kavramını şöyle tanımlar:

> *Uygulanan özel araştırmalar sonucunda eşlik eden duyular sabitlenir. Bu duyular veya duygular zamanla, yalnızca hareketin gerçekleştiği anda değil; hareketi gerçekleştirmenin sadece düşünüldüğü anda da, yani kural olarak hareket eyleme konmadan hemen önce de uyarılır. Kesin olarak bu duyular doğru hareketlerin uygulanmasını ve bunların üzerinde tamamen uzmanlaşmayı sağlar. İcra ve pedagoji pratiğinde bu "ön–hissediş" olarak tanımlanır* (Lankovsky, 2009; Yankelevitch, 2002).

"Ön–duyuş" için ise şöyle der:

> *Doğru entonasyonu belirleyen kulaktır. İşte bu yüzden, kaslara ait uygun titreşimlerle desteklenen kolun doğru hareketi, kulak tarafından yönlendirilmelidir. Pozisyon değiştirme tekniklerini kazanmaya çalışırken, ''duruma göre bir uzaklık refleksi'' geliştirilir, bu da sesin algılanması ile kolun hareketleri arasında karşılıklı bir bağlantının yaratılması demektir* (Lankovsky, 2009).

4.2. Keman Öğretimi Sürecinde Öğrencilerin Psikolojik Yapılarının Çözümlenmesi

Öncelikli olarak tanımlanması gereken psikolojik özellikler içinde Yankelevitch şunları sıralamıştır: duygu, odaklanma, yorgunluk, dayanıklılık, çalışma kapasitesi ve adanmışlık.

Pogojeva, öğrencilerin psikolojilerini çözümlerken öncelikle sinir sisteminin insan davranışları üzerindeki belirleyici rolünden hareket eder. Sinirsel aktivitelerinin tiplerinin, sinirsel süreçlerin güç, denge ve hızlarının kombinasyonlarına göre belirlendiğini yazar (Pogozheva, 1956). Güçlü, zayıf, atik (canlı) ya da yavaş (ağır), dengeli, dengesiz gibi nitelemelerle andığımız özellikler, bu şekilde oluşur. Ajitasyon ve sakinleşme süreçlerinin gücü birbirine eşitse dengeli bir tipten söz edilir; eğer bu süreçlerin biri diğerinden daha baskınsa denge bozulur. Kişinin sinir hücreleri şiddetli veya uzun süreli uyarıyı (iritasyonu)

[2] Ön–duyuş kavramının Rusça karşılığı « Предслышания» (predslıshania), ön–hissedişin karşılığı ise «Предошущение» (predoshushenie) olarak geçmektedir. Bkz. Masha Lankovsky, a.g.e., s.30, s.31

taşıyabiliyorsa sinirsel aktivitelerinin tipi de güçlü ve dayanıklı olur. Zayıf tip, sinir hücrelerinin çabuk yorulmasından dolayı şiddetli ya da uzun süreli uyarıları taşıyamaz. Kişinin ajitasyon ve sakinleşme süreçleri hızla değişen bir yapıya sahipse uyarıya hızlı tepki verir, süreçlerin daha yavaş değişmesi tepkiyi de yavaşlatır.

Pogojeva, insan mizacını tiplere ayırırken, tıp tarihinde ilk olarak antik Yunan hekimi Hipokrat tarafından tanımlanmış olan dört ana tipten yola çıkar. Ünlü hekim mizacı, insan vücuduna ait dört ana salgının belirlediğini söylemiştir. Bahsedilen tipler şunlardır:

1) Canlı tip: Güçlü, dengeli ve atik. Sangvinik (sanguine).

2) Sakin, yavaş tip: Güçlü, dengeli ve fazla hareketli olmayan. (phlegmatik).

3) Heyecanlı, kendini dizginleyemeyen tip. Güçlü fakat dengesiz (choleric).

4) Zayıf tip (melancholic).

Sangvinik için şu şekilde çalışma koşulları olmalıdır: İzlenimlerin sıklıkla değiştiği aktif ve hızlı bir çalışma. Eğer monoton ve ağır tempolu bir çalışma uygulanırsa elde edilecek sonuçlar büyük ölçüde azalacaktır. Flegmatik ise aksine oldukça dayanıklıdır, titiz çalışmaya eğilimlidir, kavrayış ve hafızası yavaş tempoda ilerler fakat sabit ve kalıcı bir şekilde yerleşir. Sangvinik için uygun olan olguların, becerilerin ve alışkanlıkların sık ve çabuk değişimleri flegmatik için oldukça zordur. Kolerik, güçlü, aşırı heyecanlı bir tiptir ve özelliği yüksek oranlarda iritasyona direnebilmesidir fakat gerektiği durumlarda kendisini dizginlemek onun için oldukça zordur. Melankolik tipin özelliği ise çok çabuk yorulmasıdır. Ancak çok küçük ve zayıf iritasyonlara direnebilir. En küçük bir yüklenme bile onda uzun süren bir yavaşlama sürecine sebep olabilir. Sinirsel aktiviteleri bu şekilde işleyen tip üzerinde kontrol sağlarken ve onunla çalışırken çok dikkatli olunmalıdır.

4.2.1. Öğrencinin Psikolojik ve Fiziksel Yapısına Uygun Repertuarın Seçilmesi

Yankelevitch, repertuar seçiminde üç yaklaşımdan bahseder: Birincisi öğrencinin doğasını yansıtan, ona en kolaylıkla uyabilecek eserlerden oluşur. İkincisi ise öğrencinin zayıf yönlerinin dikkate alındığı bir repertuar seçimidir. Öğretmen, öğrencisinin pozitif yönlerini bir kenara bırakarak bireyselliğini baskı altına alır. Yankelevitch'in bahsettiği son yaklaşım ise kendisinin tercih ettiği, bu iki farklı yaklaşımı harmanlayan bir repertuar seçimidir; yani hem öğrencinin bireysel niteliklerini desteklemek hem de eksikliklerini gidermek hedeflenir (Lankovsky, 2009; Yankelevitch, 2002).

4.3. Başlangıç Derslerinde Öğretmenin Öğrenciye Yaklaşımı

Pogojeva, çocukla yapılacak olan ilk ders üzerinde dururken, öğretmenin öğrencisiyle olan ilk karşılaşmasında çok dikkatli davranması gerektiğini yazar (Pogozheva, 1956). Çünkü öğrenci için her şey yenidir, dolayısıyla bu yenilikler onda çok sayıda izlenim uyandıracaktır. Bu izlenimlerin karakterine göre de çocuk dersle ilgili pozitif ya da negatif bir tavır geliştirecektir.

Liberman-Berlyançik tarafından hazırlanan "Kemanda Ton (Ses) Kültürü" adlı kitapta, özellikle de başlangıç derslerinde çocuklarla çalışırken seçilecek olan kelimelerin de önemi üzerinde durulmuştur. Temel beceriler geliştirilirken, titiz bir pedagojik sözcük dağarcığı oluşturulması tavsiye edilir. Buna göre, kullanılan sözcük dağarcığı içinden keman ve yay için kullanılan "tutmak" veya "almak"' gibi sözcükler çıkartılmalıdır; zira bunlar günlük hayatta alışıldığı üzere, güdümlü olmayan çabalar ile ve yakalamak/kavramakla ilgili eylemlerle bağlantılıdır. Bu sözcükler yerine (yayı) "ele almak", kemanı köprücük kemiği üzerine "yerleştirmek" vs. şeklindeki ifadeler daha uygundur. Bu çok önemlidir; çünkü bu sözcüklerin kullanımı, yapılacak olan hareketlerin özüne uygundur ve çocuklarla çalışırken, onlarda gerekli psikolojik duyuları oluşturmayı sağlar (Libermann ve Berlyançik, 2011).

Pogojeva, başlangıç derslerinin dört kısma ayrılması gerektiğini yazar:

1) Sol el tutuşunun yerleştirilmesi

2) Sağ el tutuşunun yerleştirilmesi

3) Duyuşun geliştirilmesi

4) Nota yazımının öğrenilmesi

Bu çalışmaların her birine ne kadar zaman ayrılacağına gelince; hepsine yaklaşık beşer dakika ayırmanın uygun olacağını söyler. Böylece, her ders yaklaşık 20–25 dk sürecektir. Yaklaşık 45 dk'lık bir ders yeni başlayan bir öğrenci için aşırı yorucudur, başka bir deyişle verimli değildir. Bu yüzden daha etkili olabilmesi için haftada iki yerine dört defa ve 20'şer dakikalık çalışmalar yapılmalıdır (Pogozheva, 1956).

4.4. Öğrencide Doğal Bir Duruş ve Keman Tutuşunun Yerleştirilmesi

Keman eğitiminin çocuk için en zor ve en sıkıcı olan kısmı, duruş ve tutuş gibi temel becerilerin kazandırılması aşamasıdır. Bu yeteneklerin geliştirilme kalitesi de öğrencinin gelecekteki müzikal-teknik gelişimi için belirleyicidir.

Sovyet pedagoglarının tutuş ve duruşun nasıl olması gerektiğine dair uzun yıllar süren araştırmalar sonucu ortaya koydukları -"katı kurallar"dan ziyade- bazı önerileri bulunmaktadır. Yankelevitch şöyle der:

> *Genel normlar vardır–anatomik, fizyolojik, psikolojik, fiziksel ve akustik– bu kuralların çiğnenmesi başarısızlığa sebep olur. Bireysel bir tutuşun amacı, genel kuralları dikkate alarak, bunların temelinde akılcı ve bireysel bir sistem yaratmaktır. Buradaki kriter soyut ve resmi bir "doğruluk" kavramından çok hareket özgürlüğü olmalıdır* (Yankelevitch, 2002).

5. SONUÇ

Kapsamı oldukça geniş olan kemancılık sanatında, daha çok pedagoji ve eğitmenlik alanını tercih etmiş olanların günümüze dek geliştirilmiş olan metodolojiler hakkında bilgi sahibi olmaları, öğrencilerini doğru yönlendirmeleri ve daha etkin sonuçlara ulaşmaları konusunda çok büyük yarar sağlayacaktır.

18. yy'dan itibaren kemancılıkla ilgili "ekol" olarak adlandırdığımız sistemler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu sistemler, ortaya çıktıkları ülkelere göre keman ve yay tutuşunun nasıl olması gerektiği gibi temel konulardan estetik prensiplere kadar pek çok konuda farklılıklar göstermektedirler.

20. yy'da Sovyetler Birliği döneminde adından söz ettirmeye başlayan Rus keman ekolü, önceki metodolojilere göre daha kapsamlı ve ilerici fikirler ortaya koymuştur. Temelini bilimsellikten alan bu ekolde, Pavlov'un refleksler ve sinirsel aktivitelerle ilgili çalışmalarından ilham alınmıştır. Kemancılıkla ilgili tüm fiziksel aktiviteleri öğrencilere kazandırma sürecinde, öncelikle bu hareketleri sağlayan zihinsel fonksiyonların doğru eğitilmesi üzerinde durulmuştur. Buna göre öğrenci keman çalışırken yapacağı her türlü hareket ile ilgili, öncesinde zihinsel bir hazırlık yapmalıdır. Örneğin geçilecek olan pozisyonda elin ne kadar mesafe kat edeceğini ya da ulaşılmak istenen sesin entonasyonunu öncelikle zihninde canlandırmalı, fiziksel hareket bu zihinsel canlandırmanın ardından gelmelidir. Bu ön hazırlıklar sayesinde, zaman içerisinde öğrencide keman çalma ile ilgili doğru reflekslerin oluşturulması hedeflenmektedir.

Zihinsel aktivitenin sürekli olarak aktif tutulmaya çalışılmasının yanı sıra, öğrencilerin karakter özelliklerinin ve psikolojik yapılarının incelenmesi ve buna göre de her öğrenci için farklı yaklaşımlar belirlenmesi, Rus keman ekolünün bir diğer ayırıcı özelliğidir. Öğrencilerin bireysel özellikleri dikkate alınarak, yapılacak olan derslerde öğretmenin hangi öğrencisine nasıl davranması gerektiği ya da nasıl bir repertuvar seçmesi gerektiği ile ilgili detaylı fikirler ortaya konmuştur.

Sovyetler Dönemi Rus keman ekolünde benimsenen pedagojik yaklaşımlar, özellikle keman eğitimi veren öğretmenler için yol gösterici niteliktedir. Öğrencilerin psikolojik yapılarının çözümlenmeye çalışılması, buna göre bir repertuvar seçilmesi ve doğru yaklaşımın belirlenmesi; aynı zamanda zihinsel olarak öğrencide yaratılacak olan aktif bir farkındalık, verilen eğitimin kalitesini arttıracaktır.

KAYNAKÇA

Brown, C. (1999). *Classical & Romantic Performing Practice 1750 – 1900*. USA: Oxford University Press.

Chechlinska, Z. ve Schwarz, B. (2005). *Wieniawsky, Henryk*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians http://www.grovemusic.com/shared/views/print.html?section=music.1552 (Erişim tarihi: 15.09.2011)

Flesch, C. (2000). *The Art of Violin Playing*, (ed: Rosenblith, E.). Canada: Carl Fischer.

Kovalev-Sluchevsky, K. (t.y) *Khandoshkin-Rossiyskiy Paganini*. http://www.kkovalev.ru/Handoshkin.html. (Erişim tarihi:14.08.2011).

Lankovsky, M. (2009). *The Pedagogy of Yuri Yankelevitch and The Moscow Violin School Including a Translation of Yankelevitch's Article: ''On The Initial 123 Positioning of The Violinist''* The City University of New York, Graduate Faculty in Music, ''Doctor of Musical Arts'' derecesi için sunulan doktora tezi, New York.

Milsom, D. (2003). *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance*. İngiltere: Ashgate.

Rodrigues, R. E. (2009). *Selected Students of Leopold Auer – A Study in Violin Performance-Practice* University of Birmingham Department of Music School of Humanities, "Doctor of Philosohpy" derecesi için sunulan yayımlanmamış doktora tezi, İngiltere.

Stowell, R. (1990). *Violin Technique and Performance Practice in The Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries.* New York: Cambridge University Press.

Belen'kii, B. ve El'boim, E. L. (1990). M. *Tseitlin'in Pedagojik Prensipleri*, Moskova: Müzik Yayınları.

Biograficheskii Slovar'- Biyografik Sözlük. (2000) Khandoshkin Ivan http://dic.academic.ru/dic.nsf/biograf2/13394 (Erişim tarihi: 10.09.2011).

Liberman M. ve Berlyanchik, M. (2011). *Kemancılarda Ton Kültürü: Teori ve Pratik.* Moskova: Muzyka).

Maksimenko, V. (2003). *Stolyarsky'nin öğretim yöntemi, başka bir deyişle ''kendi adına'' olan okulu* Migdal' Times №36-37, http://www.migdal.ru/times/36/2869/ (Erişim tarihi: 09.09.2011)

Pogozheva, T. V. (1956). *Keman Öğretimi Metodları Üzerine Sorular.* Moskova: Müzik Yayınları.

Yampolsky, I. (1951). *Rus Kemancılık Sanatı* Gos. Muz. Izd – vo, M., L. Başlık 4. I. E. Khandoshkin) http://blagaya.ru/skripka/historybooks/i-yampolskij-handoshkin/, (erişim tarihi: 10.09.2011).

Yankelevich, Y. I. (2002) *Pedagojik Miras* 3. baskı, Moskova: Müzik Yayınları).

URL 1 Afanasyev, N. http://en.wikipedia.org/wiki/Nikolay_Afanas'yev (Erişim tarihi: 11.08.2011).

URL 2 Auer, L. http://en.wikipedia.org/wiki/Leopold_Auer (Erişim tarihi: 11.08.2011).

URL 3 Khandoshkin, I. http://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Khandoshkin (Erişim tarihi: 09.08.2011).

URL 4 Stolyarsky, P. http://en.wikipedia.org/wiki/Pyotr_Stolyarsky (Erişim tarihi: 11.08.2011).