



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

**ROMBERG'DEN KLENGEL'E 19.YÜZYIL ALMAN VİYOLONSEL
OKULUNDA BESTECİ VİYOLONSELCİLER VE 20.YÜZYIL
VİYOLONSELCİLERİNE ETKİLERİ**

Kerem EKBER

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2014

**ROMBERG'DEN KLENGEL'E 19.YÜZYIL ALMAN VİYOLONSEL
OKULUNDA BESTECİ VİYOLONSELCİLER VE 20.YÜZYIL
VİYOLONSELCİLERİNE ETKİLERİ**

Kerem EKBER

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2014

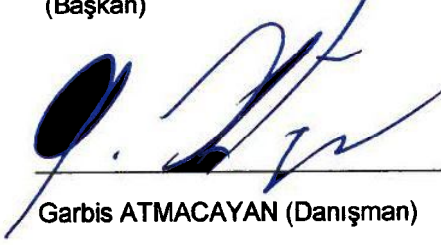
KABUL VE ONAY

Kerem EKBER tarafından hazırlanan "Romberg'den Klengel'e 19.Yüzyıl Alman Viyolonsel Okulunda Besteci Viyolonselciler ve 20.Yüzyıl Viyolonselcilerine Etkileri " başlıklı bu çalışma, 05/09/2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Doçent İzzet NAZLIAKA

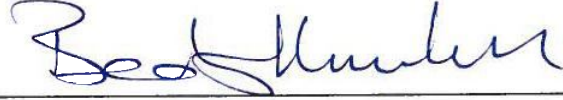
(Başkan)



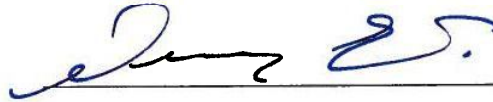
Garbis ATMACAYAN (Danışman)



Prof. Çetin AYDAR



Doçent Bige Bediz KINIKLİ



Yard. Doçent Nuray EŞEN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

05/09/2014



Kerem EKBER

TEŞEKKÜR

Bu alıőma s¼recindeki t¼m katkıları ve destekleri için değerli hocalarım Prof. Sn. Doğan CANGAL'a ve Sn. Garbis ATMACAYAN'a, yapıcı eleőtirileriyle beni y¼nlendiren ve bilgilendiren Prof. Sn. etin AYDAR'a en içten teőekk¼rlerimi sunuyorum.

ÖZET

EKBER, Kerem. “*Romberg’den Klengel’e 19.Yüzyıl Alman Viyolonsel Okulunda Besteci Viyolonselciler ve 20.Yüzyıl Viyolonselcilerine Etkileri* “ Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2014.

19. yüzyıla kadar hemen her zaman geri planda bir eşlik çalgısı olarak kabul edilen viyolonselin, bir bas partisi çalgısı olmaktan kurtuluşu, Almanya’nın Dresden şehrinde başlamıştır. Sonraları Dresden Viyolonsel Okulu olarak adlandırılacak bir grup viyolonselci, viyolonselin virtüöz çalgılar arasına girmesinin öncülüğünü yapmıştır.

Bu çalışmanın 2. ve 3. bölümlerinde, viyolonselin gelişimine kısa bir bakışın ardından Alman Viyolonsel Okulu’nun babası olarak kabul edilen Bernhard Romberg’in yaşamı, eserleri ve Dresden Okulu’nun besteci viyolonselcileri incelenmiştir.

4., 5. ve 6. bölümlerde Alman Viyolonsel Okulu’nun gelişimi, kullanılan metotlar araştırılmıştır. Ayrıca bilimsel çalışmaları yoluyla 20. yüzyılda çok sayıda önemli viyolonselci yetiştirmiş ve viyolonsel sanatına yeni bir boyut katmış viyolonselciler olan Hugo Becker ve Julius Klengel’in yaşamları, eserleri ve öğrencileri incelenmiştir.

Çalışmanın amacı, bu besteci viyolonselcilerin yaşamları, öğretme metotları eserleri ve getirdiği yenilikleri ile ilgili bilgileri derleyerek, viyolonselin tarihi ve gelişimi hakkında bilgi vermektir. Çalışma betimsel analiz yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Sözcükler

Viyolonsel, Bernhard Romberg, Hugo Becker, Julius Klengel

ABSTRACT

EKBER, Kerem. " *From Romberg to Klengel, Composer Cellists in 19. Century German Cello School and Their Effects on Cellists of 20. Century*", Master of Music Thesis, Ankara, 2014.

Until the nineteenth century, the violoncello was primarily considered as background accompaniment instrument. The answer to how the cello was emancipated from its ties to the bass line is found in Dresden, Germany. A group of cellists, who came to be known as the Dresden School, led the crusade to bring the cello into the realm of virtuosity.

In second and third sections of this study, after a short glance at the development of cello, life and works of Bernhard Romberg, who is accepted as the father of German Cello School, and composer cellists of Dresden School were examined.

In fourth, fifth and sixth sections the development of German Cello School in Germany and the methods used were researched. Besides, the lives, works and students of Hugo Becker and Julius Klengel, who raised many important cellists in 20. century by scientific studies and who added a new dimension to art of cello playing, were examined.

The aim of the study is to compile information about the lives of these cello players, their methods of teaching, works and the innovations they brought in order to give information about the history and development of cello. The study was realized by using descriptive analysis methods.

Key Words:

Violoncello, Bernhard Romberg, Hugo Becker, Julius Klengel

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
ÖRNEKLER DİZİNİ	x
1. BÖLÜM	1
1.1.Giriş	1
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.3. Araştırmanın Önemi	2
1.4. Araştırmanın Evreni	3
1.5. Araştırmanın Örneklemi	3
1.6. Araştırmanın Yöntemi	3
2. BÖLÜM : VİYOLONSELİN KÖKENİ	4
3. BÖLÜM : 19.YÜZYILDA DRESDEN OKULUNUN KURULUŞU VE GELİŞİMİ	8
3.1. Bernhard Romberg	8
3.1.1.Romberg'in Getirdiği Yenilikler.....	10
3.1.2.Violoncell-Schule.....	14
3.1.3.Romberg'in Viyolonsel ve Oda Müziği İçin Eserleri.....	15

3.2. Birinci Kuşak	18
3.2.1.Friedrich Dotzauer.....	18
3.2.2.Johann Prell.....	19
3.2.3.Friedrich August Kummer.....	20
3.3. İkinci Kuşak	21
3.3.1.Birinci Dal.....	21
3.3.1.1.Sebastian Lee.....	21
3.3.1.2.August Christian Prell.....	21
3.3.2.İkinci Dal.....	22
3.3.2.1.Karl Dreschler.....	22
3.3.2.2.Karl Schubert.....	22
3.3.3.Üçüncü Dal.....	22
3.3.3.1.Bernhard Cossmann.....	22
3.3.3.2.Julius Goltermann.....	23
3.4. Üçüncü Kuşak	23
3.4.1. Birinci Dal.....	24
3.4.1.1.Georg Goltermann.....	24
3.4.2. İkinci Dal.....	24
2.4.2.1. Friedrich Grützmacher.....	24
3.4.3. Üçüncü Dal.....	25
2.4.3.1. Karl Davidov.....	25
3.4.4. Dördüncü Dal.....	26
2.4.4.1. David Popper.....	26
3.4.5. Beşinci Dal.....	27
3.4.5.1. Karl Fuchs.....	27

4. BÖLÜM: 19.YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA ALMAN VİYOLONSEL OKULU	29
4.1. Almanya’da Dresden Viyolonsel Okulunun Devamı	29
4.2.Leipzig’de Sanatsal Yaşam	30
4.3. Frankfurt’ta Sanatsal Yaşam	32
5. BÖLÜM: HUGO BECKER VE JULIUS KLENGEL	34
5.1. Hugo Becker	34
5.1.1. Becker’in Viyolonsel İçin Eserleri.....	41
5.2. Julius Klengel	41
5.2.1. Klengel’in Viyolonsel ve Oda Müziği İçin Eserleri.....	46
6. BÖLÜM: ALMAN VİYOLONSEL OKULUNUN 20.YÜZYILDA ETKİSİ	48
6.1. Öğretim Materyalleri ve Metotları	48
6.1.1. Becker’in Öğretim Materyalleri.....	50
6.1.1.1.Finger und Bogenübungen.....	50
6.1.1.2. Mechanik und Aestetik.....	53
6.1.1.3. Düzenlemeler.....	57
6.1.2. Klengel’in Öğretim Materyalleri.....	62
6.1.2.1. Technische Studien.....	62
6.1.2.2. Tägliche Übungen.....	70
6.1.2.3. Düzenlemeler.....	72
6.2. Alman Viyolonsel Okulu Geleneğinden Gelen 20.Yüzyıl Viyolonselcileri	74
6.2.1. Becker’in Öğrencileri.....	75
6.2.2. Klengel’in Öğrencileri.....	78

SONUÇ:	84
KAYNAKÇA	86
ÖZGEÇMİŞ	88

ÖRNEKLER

Örnek 3/1: B. Romberg, Violoncell-Schule Fig.I.....	10
Örnek 3/2: B. Romberg, Violoncell-Schule Fig.II, Fig.III.....	12
Örnek 6/3: H.Becker, Finger and Bow Exercises s.3.....	51
Örnek 6/4: H.Becker, Finger and Bow Exercises s.8.....	52
Örnek 6/5: A.Franchois, op.35, 12 Etudes.....	58
Örnek 6/6: F. Servais, op.11, Six Caprices.....	59
Örnek 6/7: S. Lee, Forty Easy Studies op.70.....	61
Örnek 6/8: J. Klengel, Technische Studien vol.1.....	63
Örnek 6/9: J. Klengel, Technische Studien vol.1.....	64
Örnek 6/10: J. Klengel, Technische Studien vol.1.....	64
Örnek 6/11: J. Klengel, Technische Studien vol.1.....	65
Örnek 6/12: J. Klengel, Technische Studien vol.1.....	66
Örnek 6/13: J. Klengel, Technische Studien vol.1.....	66
Örnek 6/14: J. Klengel, Technische Studien vol.1.....	67
Örnek 6/15: J. Klengel, Technische Studien vol.1.....	67
Örnek 6/16: J. Klengel, Technische Studien vol.1.....	67
Örnek 6/17: J. Klengel, Technische Studien vol.1.....	68
Örnek 6/18: J. Klengel, Technische Studien vol.1.....	68
Örnek 6/19: P. Tortelier, How I Play, How I Teach.....	69
Örnek 6/20: J. Klengel, Tägliche Übungen.....	71
Örnek 6/21: J. Merk, op.11, Twenty Studies, s.2.....	73
Örnek 6/22: Fr. Grützmacher, op.38 Etudes vol.1.....	74

1. BÖLÜM

1.1. GİRİŞ

Prusya Krallığı ve sonrasında Almanya, tarihin en ünlü müzisyenleri, virtüözleri, öğretmenleri ve akademisyenlerinin yanı sıra müzik tarihinin en fazla saygı gösterilen bestecilerinin de çoğunu yetiştirmiştir. 1800'lerden 1. Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar geçen Romantik dönemde, teknolojide meydana gelen gelişmeler ve orta sınıf ailelerin hızla büyümesi müzisyenler için ideal bir ortam hazırlamıştır. Radyo, gramofon, fotoğraf filmi ve sinema filmleri gibi yenilikler performansları belgelemiş, böylece müziğin daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmasını sağlamıştır. Avrupa kıtası genelindeki demiryollarının yayılması kadar, buharlı gemilerin ortaya çıkması da daha hızlı ve kapsamlı seyahate ve konserler vermeye olanak sağlamıştır. Almanya, Avrupa'nın müzik anlamında en güçlü merkezi haline gelmiş; tüm Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nden çok sayıda öğrenci Berlin, Leipzig, Dresden ve Frankfurt gibi şehirlerdeki ünlü konservatuvarlarda eğitim alabilmek için bir araya gelmişlerdir. 19. yüzyıla kadar hemen her zaman geri planda bir eşlik çalgısı olarak kabul edilen viyolonsel, bir bas partisi çalgısı olmaktan kurtuluşu da Almanya'nın Dresden şehrinde başlamıştır. Sonraları Dresden Okulu olarak adlandırılacak bir grup viyolonselci, viyolonsel virtüöz çalgılar arasına girmesinin öncülüğünü yapmışlardır.

18. yüzyılda viyolonsel, viola da gamba'nın yerini alarak daha popüler bir çalgı olmaya başlamıştır. Viyolonsel değişimi ilk başta sadece bası güçlendirerek klavye ya da ses gibi temel melodik enstrümanlara eşlik ederek başlamış ancak viyolonsel, 18. yüzyılın ortalarına kadar tam olarak başarı elde edememiş bir solo enstrümana dönüşmüştür.

Viyolonsel, Luigi Boccherini (1743-1805), Jean-Pierre Duport (1741-1818), Jean-Louis Duport (1749-1819), Bernhard Romberg (1767-1841), Friedrich Justus Dotzauer (1783-1860), Sebastian Lee (1805-1860), Adrien Servais (1807-1866), Friedrich Kummer (1797-1879), Auguste Franchomme (1808-1884), Friedrich Grützmacher (1832-1903), Karl Davidov (1838-1889), Alfredo

Piatti (1822-1901) ve David Popper (1843-1913) gibi hepsi de hem kişisel kullanım için hem de öğretim amaçlı çalışma metotları ve solo repertuvarlar bestelemiş 18. ve 19. yüzyıl viyolonsel virtüözleri sayesinde sonunda birincil alçak ses enstrümanı olarak tanınmıştır.19.yüzyıl sonlarında artık viyolonselci olmayan bestecilerin de viyolonsel için beste yapmaya ilgilerinin artması sonucu sayıları azalsa da 20.yüzyılda da Julius Klengel (1859-1933), Hugo Becker (1863-1941), Gaspar Cassado (1897-1966) Enrico Mainardi (1897-1976) ve Paul Tortelier (1914-1990) gibi olağanüstü sanatçılar viyolonsel için metot ve solo repertuar eserleri bestelemeye devam etmişlerdir. Bu üretken sonuç ile ilk viyolonselcilerin şaşırtıcı teknik becerilerinin birleşmesi, viyolonselin geniş çaplı his ve duyguları yansıtırma becerisi olan solo bir enstrüman olarak tanınmasına yardımcı olmuştur.

1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Günümüzde viyolonsel eğitiminin başlangıcında öğrenciler bir dizi etüt, karakter parçalar, sonatlar ve konçertolar çalışmaktadırlar. Bu eserler viyolonsel in yükseliş döneminde seçkin 18. ve 19. yüzyıl besteci viyolonselcileri tarafından yazılmıştır. Yaratıcısının kendi mükemmeliyeti arama sürecinde karşılaştığı teknik sorunları giderme ve öğretim metotlarını sergileyen bu eserler öğrenciler için son derece yararlıdır. Çalışmanın amacı, bu besteci viyolonselcilerin yaşamları, öğretim metotları, eserleri ve getirdiği yenilikleri ile ilgili bilgileri derleyerek, öğrencinin eserleri teknik ve müzikal açıdan sergilemelerini kolaylaştırmaktır.

1.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Aynı zamanda besteci özelliği olan virtüöz viyolonselcilerin, viyolonsel öğrencileri tarafından daha yakından tanınmasının ve viyolonsel tekniğini geliştirmede yaptıkları yenilikleri öğrenmelerinin, öğrencinin viyolonsel ile ilgili duyması ve bu ilgiyi geliştirmesi açısından önemli olacağı düşünülmektedir.

1.4. ARAŞTIRMANIN EVRENİ

Bu çalışmanın evrenini, 18. yüzyılın ilk yarısından başlayarak devam eden ve 19. yüzyılda viyolonsel tarihinde “Altın ağ” olarak adlandırılan süreç içinde ve daha sonra 19. yüzyıl sonlarından 20. yüzyıla kadar da bestecilik alanında çalışmalarını sürdüren besteci viyolonselciler oluŐturmaktadır.

1.5. ARAŞTIRMANIN ÖRNEKLEMİ

Örneklem, Alman Viyolonsel Okulu ve Bernhard Romberg, Julius Klengel ve Hugo Becker ile sınırlıdır.

1.6. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Çalışma kaynak tarama, karŐılaŐtırma ve analiz yöntemi ile gerçekleştirilmiştir.

2. BÖLÜM

VİYOLONSELİN KÖKENİ

İlk viyolonseli imal eden Andrea Amati (1505-1577), Brescian çalgı yapımcısı ekolünün kurucusu olan Gasparo da Salo (1540-1609) ve Giovanni Maggini (1580-1632) en eski viyolonsel yapımcıları olarak bilinmektedir. 16. yüzyılın sonundan 17. yüzyılın ortalarına kadar bu yeni çalgı bu ustalar tarafından imal edilmiştir.¹

Bu viyolonseller keman ailesinin basları olarak kabul edilirdi ve eserine göre değişen dörtlü veya üçlü geleneksel viol akortundan farklı olarak beşli akort edilirdi.² Bas viol için tipik akort kalından inceye re-sol-si-mi-la iken, viyolonsel için do-sol-re-la dır. Violden farklı olarak viyolonselde bare bulunmaz. Bu durum viol çalgıcılarının viyolonsele geçtikten sonra entonasyona daha çok yoğunlaşmalarını ve parmak tekniklerini değiştirmelerini gerektirmiştir. 16. yüzyılın violü ilk başlarda sol ele dayanıp yere değerken, 17. yüzyılda solo partilerin ortaya çıkması ile, tuşeye daha kolay erişim sağlamak için baldır kasları ile desteklenmeye başlanmış, bu şekilde sol el serbestlik kazanmıştır.

Önceleri violün sapı sol elde avuç içine otururken, bacaklara dayanmaya başladıktan sonra müzisyen ilk defa sol el parmaklarını tuşe üzerinde daha rahat hareket ettirmeye başlamıştır.³ Viyolonselin bugünkü boyutlarına erişmesi yüz yıldan fazla sürmüştür. Piccolo cello (küçük viyolonsel) gibi değişik boyutlardaki viyolonsel ailesi çalgıları 1700'lerin başında J. S. Bach tarafından çeşitli kantatlarında kullanılmıştır. Eski viyolonsellere nadiren verilen diğer bir

¹ Campbell, Margaret. *The Great Cellists*. Trafalgar Square Publishing, 1988. s. 23'den aktaran Venturini, Adriana, 2009, s. 13

² Sadie, Stanley. ed. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol.3, New York: Macmillan Press Limited, 1984, s. 737'den aktaran Venturini, Adriana. 2009, s. 13

³ Sadie, s. 159. dan aktaran Venturini, Adriana. 2009, s. 13

isim de büyük viol anlamına gelen violondur ve günümüzde bas viol için kullanılan bir terimdir.⁴

En eski viyolonsel solistleri olarak anılan Petronio Franceschini, Domenico Gabrielli ve Giuseppe Jacchihi, 17.yüzyılın ortalarından sonlarına kadar Bologna'da toplanmışlardı.⁵ Bu viyolonselciler, İtalyan viyolonselcilerin markası haline gelen "sol el keman" tekniğini kullanmaya başlamışlardır. Fransa'da do-sol-re-la şeklinde akord edilmiş ilk viyolonsellerin 1710'da ortaya çıkmasına karşın bu sistem İtalya'da 1600'ler civarında kullanılmaktaydı. Fransızlar violü tercih etmişler ve bas viol 1730'a kadar bölgesel olarak en yaygın kullanılan yaylı bas enstrüman olarak kalmıştır. Ancak 30 yıl sonrasında, 1765'de Paris, viyolonsel eğitimi ve icrasının merkezi olmuştur. Fransa'da Stradivarius tarzı viyolonselin violün yerini alması ancak 18.yüzyılın sonlarına doğrudur. Bu zamana kadar çalgıcılar için gelişmiş viol tekniğinin öncüsü olan Fransa, bu özelliğini kısa sürede viyolonsele aktarmıştır.⁶ Fransızlar, İtalyan'ların sol el keman tekniğini izlemektense, 1730'larda sol el viol tekniğini viyolonsele uyarlamışlardır.

François Tourte (1747-1835) 1700 lerde yaylı saz dünyasında çığır açmıştır. Bilinen Barok arşeyi yeniden tasarlayarak, yaylı saz çalgıcısının arşeyi daha dengeli ve kontrollü kullanmasına, teller üzerine daha fazla basınç uygulamasına olanak vermiştir.⁷

⁴ Sadie, s. 814. den aktaran Venturini, Adriana. 2009,s. 14

⁵ Boyden, s. 161. den aktaran Venturini, Adriana. 2009,s. 14

⁶ Boyden, s. 157. den aktaran Venturini, Adriana. 2009,s. 15

⁷ Campbell, s. 27 den aktaran Venturini, Adriana. 2009,s. 15

Tourte'un yeni arşesi daha gergin olduğu için tellere daha çok basınç uygulayarak daha çabuk ve doğru yanıt almayı sağlamaktadır. Tourte arşeyi topuğa bir D-halkası (yüksük) ekleyerek geliştirmiştir. Bu şekilde kılların yassılığı değişmeden devam etmesi sağlanmıştır. Tourte arşesinin zıplatmaya ve artikülasyona daha fazla olanak tanınması ile yeni arşe tekniklerinin de önü açılmıştır.⁸

19. Yüzyıl başında François Tourte artık arşenin Stradivari'si olarak anılmaya başlamıştı, yeni arşe tasarımı en çok tercih edilen arşe olarak kabul ediliyordu. Günümüzde de en çok kullanılan arşe özelliğini sürdürmektedir.

Almanca konuşulan ülkelerde viyolonselın 1700 lerden önce ortaya çıktığı bilinmekle birlikte, violün yerini ne zaman aldığı bilinmemektedir.⁹

Bu değişimin birkaç nedeni vardır. Bunlardan biri de J.S. Bach'ın, Antonio Vivaldi'nin yaylı çalgılar için yazmış olduğu eserlerin hayranı olması ve kendisinin de yaylı çalgılar için partitalar ve süitler yazmasıdır. Alman toprakları 17. yüzyılda 30 Yıl Savaşları'ndan daha yeni çıkmıştı ve kültürel kalkınma yeniden yapılanma ile aynı anda oluyordu. Bach yaşamının önemli bir kısmını savaş yaralarının sarıldığı bu yüzyıllık dönem içinde geçirmiştir. 1720'de solo keman için yazdığı sonatları ve partitaları takiben viyolonsel süitlerini (BWV 1007-1012) bestelemiştir. Süitler sonradan tamamlanmasına rağmen üzerinde çalışılmaya daha önceden, Weimar yıllarında (1708-1717) başlandığı düşünülür. Viyolonselın Almanya'da kullanılmasında saray müzisyeni olarak tutulan İtalyan yaylı çalgıcıların etkisi büyüktür. 1650'lerde Saksonya Prensi Johann Georg, müzik etkinliklerinde çalmaları için çok sayıda İtalyan çalgıcı tutmaya karar verir.¹⁰ Bu kararı almasına neden olan ise kayınbiraderinin bir kaç yıl önce çıktığı Venedik gezisi ardından İtalyan müzisyenlerin batı sanat

⁸ Stowell, *Cello*. s. 29-30 dan aktaran Venturini, Adriana. 2009, s. 1

⁹ Stowell, *Cello*. s. 58. den aktaran Venturini, Adriana. 2009, s. 16¹

¹⁰ Venturini, Adriana. 2009, s.16

müziğinin ne kadar usta icracıları olduğu yönünde Prense bildirimleridir. Prens, Dresden'deki sarayına İtalyan müzisyen almaya sonraki otuz yıl boyunca devam edecektir. İtalyan viyolonselciler Dresden Okulu'nun kurulmasındaki en önemli etkendirler. Beraberlerinde solo viyolonsel için yirmiyedi konçerto bestelemiş Antonio Vivaldi'nin ilk solo viyolonsel eserlerini getirmişlerdir.

Zamanının en büyük yaylı saz eğitimcilerinden biri olan Leopold Mozart, 1787'de keman çalmanın esasları üzerine "Violonschule" olarak adlandırdığı teknik bir kitap yazmıştır. Mozart bu kitabında keman ailesi içindeki çalgıları anlatmaktadır. Viyolonselden Bass-viol olarak söz ederken "ya da İtalyanlar'ın dediği gibi violoncello" eklemesini yapar.¹¹ Bu kitaptan onbeş yıl sonra Almanya'da viyolonselin itibarı artmaya başlayacak ve bas partilerin çalgısı olmaktan çıkıp değerli ve çok yönlü bir solo çalgı olarak kabul görmeye başlayacaktır.

Rusya'ya İtalya'dan ilk viyolonsel hocalarını getiren Çar Petro'nun yeğeni Çariçe Anna Ivanova'dır (1693-1740). Onsekizinci yüzyılda Rusya'ya gelen İtalyan viyolonselciler Gasparo, Giuseppe dall'Oglio, ve Cicio Polliari'dir. Rusya'nın soylu sınıfı kısa sürede viyolonsele tutkun hale gelir. Bir amatör viyolonselci olan Kont Mathieu Wielhorsky (1787-1863) Romberg'i iki yıl boyunca evinde konuk ederek ondan dersler almıştır. Wielhorsky amatör bir viyolonselci olmasına rağmen bir Stradivarius viyolonsel sahibidir; bu viyolonseli, ölümünden sonra Dresden Okulu'ndan Rus bir viyolonselci olan Karl Davidov sahiplenmiştir. İtalya'dan Rus saraylarına getirilen viyolonselciler dışında, Rusya'da 19. yüzyıla kadar ne virtüöz viyolonselciler ne de usta viyolonsel pedagogları vardır.

¹¹ Mozart, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. trans. Editha Knocker. 2nd edition, reprint, London: University Press, 1967, s. 11'den aktaran Venturini, Adriana. 2009, s. 17

3. BÖLÜM

19.YÜZYILDA DRESDEN OKULUNUN KURULUŞU VE GELİŞİMİ

3.1. BERNHARD ROMBERG:

Alman Devletlerinin ilk virtüöz viyolonselcisi Bernhard Romberg (1767–1841) sadece dünya çapında konserler veren ünlü bir viyolonselci değil aynı zamanda başarılı bir eğitmandir. Dresden Okulu'nun kurucularından olmamakla birlikte, bu okulun “babası” olarak adlandırılır.

Romberg günümüz Almanya'sının batı bölgesinde bulunan Dinklage'da doğmuştur. Viyolonsel çalmaya çok genç yaşta babası Bernhard Anton Romberg ve Johann Schlick ile başlamıştır. Romberg, kemancı kuzeni Andreas Romberg ile birlikte 1776 yılında Hollanda'ya giderek Avrupa turnesine başlamışlar ve 1785 ilkbaharında Paris'de Viotti (Fransa'nın en önde gelen kemancısı) ve Jean-Louis Duport için çalmışlardır. 1790 yılında Christian Gotlieb Neefe, Bonn Kapelle'de kendisi ile kompozisyon çalışması için Romberg'e maddi olarak yardımcı olmuştur. Bu okulda o dönem öğrenci olan ve daha sonra Romberg'in yakın arkadaşı ve meslektaşı olan genç Beethoven da bulunmaktadır. Bonn'da iken Romberg ve Beethoven ilk defa Haydn ile de tanışmışlardır. Kemanda Andreas Romberg ve Franz Ries, viyolonselde Bernhard Romberg ve viyolada Beethoven ile bir yaylı çalgılar dördlüsü kurmuşlardır. Birbirlerine arkadaş ve meslektaş olarak hayranlık duysalar da, Romberg arkadaşlarının kompozisyonlarını takdir etme konusunda zorlanmış, sadece legato yay tekniği kullanmasına karşın Beethoven'in Op. 18 yaylı çalgılar dördlüsünde kullandığı yeni yay zıplatma tekniklerini kabul etmemiştir. Ancak yıllar sonra, bu yeni sıçrayan yay tekniğinden *Violoncell- Schule* kitabında bahsetmiştir¹²

¹² Stowell, Cello. s.59'dan aktaran aktaran Venturini, Adriana. 2009, s. 24

Bu tekniğin şu koşullarda kabul edilebilir olduğunu söylemiştir:

*Hafif ve kolay pasajlarda kullanılmalı ve özellikle rondolar ya da oda müziği soloları gibi neşeli stillerde yazılan parçalara uygundur. Daha yüksek kaliteli müzikler için uygun değildir ve hızlı bölümlerin dışında asla kullanılmamalıdır.*¹³

O noktada zaten Fransa'da kullanılmakta olan *spiccato* adıyla bilinen bu yay tekniği daha sonra bu enstrüman için evrensel bir teknik halini almıştır.

1795 yılında Romberg'ler tekrar turneye çıkmışlar ve bu kez Haydn ile kompozisyon çalışmış oldukları Viyana'da kalmışlardır. Her ikisi de Op.1 yaylı çalgılar dördlülerini hocalarına adanmışlardır. 1797 yılının Ocak ayının sonlarında Bernhard Romberg, Beethoven'in amatör bir viyoloncelci olan Prusya Kralı Friedrich Wilhelm II'ye ithaf etmiş olduğu Op. 5 No:1 viyoloncel sonatının Viyana'da ilk seslendirilişini piyanoda Beethoven ile gerçekleştirmiştir. 1800 yılının sonbaharında Romberg tekrar Fransa'ya çağrılmış ve Paris Konservatuvarı'nda 1803 yılına kadar viyoloncel profesörü olarak çalışmıştır. Daha sonra Berlin Kapelle'den aldığı çağrı üzerine Berlin'e giderek, Berlin Operası'nda sonraki iki yıl boyunca J. L. Duport ile aynı rahleyi paylaşmışlardır. Bu esnada Romberg eşsiz bir Stradivarius viyoloncele sahip olmuştur.¹⁴ Bu viyoloncel tipik olarak akçaağaçtan yapılan Stradivarius'un aksine kavak ağacından yapılmıştır. Bu enstrümanın üstündeki kenar süslemeleri de ayrıca olağandışıdır. Romberg'in bir Stradivarius'a sahip olması önemlidir çünkü o dönemde Stradivarius yaylı enstrümanları yüz yıllık olmuşlardır ve performans açısından en iyi tercih olarak görülmektedir.

1806 yılında Berlin Kapelle, Alman topraklarının Napolyon savaşlarına dahil olmasının ardından dağıtılmıştır. Bu nedenle Romberg, 1816 yılında yeniden

¹³Stowell, Beethoven. s.143'den aktaran Venturini, Adriana. 2009, s. 24

¹⁴ Campbell, s. 65'den aktaran Venturini, Adriana. 2009, s. 25

düzenlenen Berlin Kapelle'ye atanana kadar turnelerine devam etmiştir. Bu kez ikinci Kapellmeister (orkestra şefi) pozisyonunda 1819 yılına kadar çalışmış ve yerini İtalyan besteci Gaspara Spontini'ye (1774-1851) bıraktıktan sonra, turnelere ve öğrenciler yetiştirmeye geri dönmüştür. 1820 yılında Viyana'da bestelemiş olduğu on viyolonsel konçertosu sayesinde Romberg, yaylı çalgılar arasında sadece kemancıların virtüöz sayılabileceğine dair olan yaygın görüşün aksini ispatlamıştır. 1836 yılında viyolonsel metodunu yazmak amacıyla emekli olana kadar seyahat etmeye, çalmaya ve ders vermeye devam etmiştir. Romberg'i Dresden Okulu'na dahil etmekten kaçınmanın ana nedeni metodunu yayımlayan ilk kişinin Romberg olmamasıdır. Çünkü Romberg, öğrencisi Dotzauer'in 1832'de metodunu yayımlamasından altı yıl sonra metodunu yayımlamıştır.

3.1.1. Romberg'in Getirdiği Yenilikler:

Bernhard Romberg çok verimli bir besteci ve viyolonselcidir. Fakat viyolonsel tekniklerini içeren kitabı *Violoncell Schule* yayınlanana kadar pedagojik nedenlerden ziyade performans için beste yapmıştır. Romberg'in *Violoncell Schule* kitabında düzgün Romberg tekniğini gösteren bir viyolonselcinin bir resmi bulunmaktadır.



Örnek 3/1: B. Romberg. Violoncell-Schule, Fig.I

Resimde açıkça görülmektedir ki Romberg'in yay tekniği zamanının en gelişmiş ve modern standartlara oldukça yakın olsa da, sol eli resimde dışa doğru dönüktür ve bu resim o zamanda Fransa'da çok popüler olan viol tekniğine karşı İtalya'da kullanılan keman tekniğinin Romberg tarafından kullanımını göstermektedir. Hem İtalyan hem de Fransız viyolonselciler Bernhard Romberg üzerinde etki bırakmışlardır. Bu konu *Violoncell Schule* kitabındaki bir pasajda daha da iyi vurgulanmaktadır. Kitabında Romberg doğru sol el tekniğini şu şekilde tarif etmektedir:

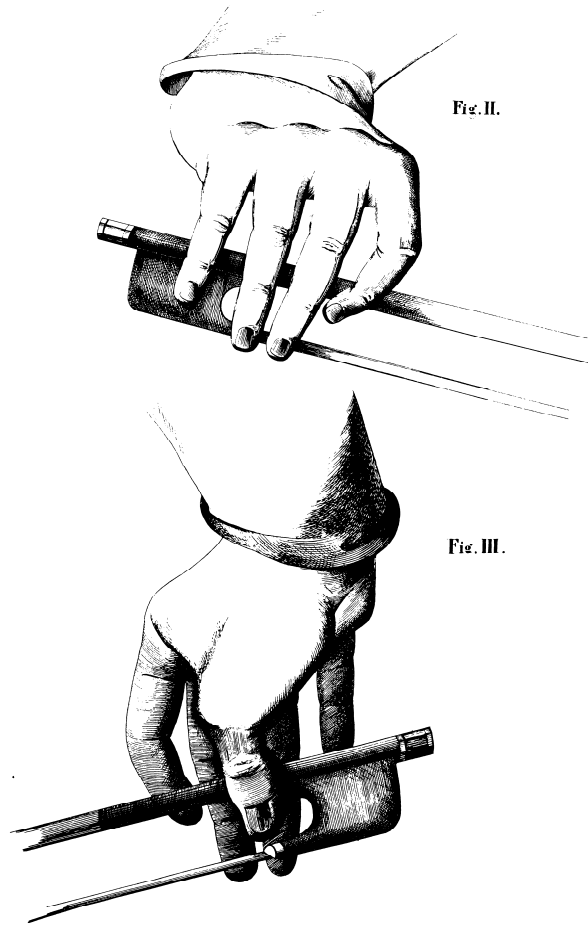
İlk parmağın üçüncü boğumu viyolonselcin sapına dayanırken sol el bir kemancınıninki gibi eğim alır, ikinci parmak bir karenin üç kenarı gibi bükülür ve son olarak serçe parmağı düz tutulur.

Romberg ayrıca Dresden viyolonselcilerinin stiline keskin Klasik ve Barok hissinden yeni Romantik döneme gelişmesine yardımcı olan 'Tourte' yayını benimsemesiyle meydana gelen yayı topukta tutmasıyla da ünlenmiştir.

Ondokuzuncu yüzyılın başlarına kadar bütün viyolonselcilerin sadece dördüncü parmaklarını yayın topuğuna değdirerek yayı bizim şu anda tuttuğumuzdan daha uçta tutması bir gelenektir. Bu gelenek, Rönesans zamanlarından ve Tourte öncesi barok dışbükey çubuk ve düz çubuk yaylarından kalmadır. Yayla çıkardığı sesi daha iyi kontrol edebilmek amacıyla bütün bunları değiştiren Romberg'dir. Paris'te iken Romberg Tourte dizaynı yay ile tanışmış ve birkaç tanesine sahip olmuştur, bunların ikisi kendi adını taşımaktadır. Tourte tarafından özel olarak Romberg için yapılan Romberg 1 ve Romberg 2. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında yayı topuğun üstünde tutarak kullanan tek yaylı enstrüman çalgıcıları Fransız kemancılarıdır. Soru soran öğrencisine yazdığı bir mektupta Romberg yay tutma tekniğiyle ilgili olarak şunları yazmıştır:

Evet, gerçekten yayı topuğa yakın tutuyorum ki böylece başparmak topuğun alt kısmında ve orta parmak tam üstünde duruyor. Yay çubuğu başparmağın en üst boğumunun ortasında yer alıyor. Üçüncü parmak orta parmağın yanında yer alıyor ki böylece topuğun başlangıcını kapsıyor; serçe parmak ise üçüncü parmağın yanında yer alıyor. İlk parmak yayın çubuğu ilk boğumun üstünde yer

*alacak şekilde yerleştirilir. Bütün parmaklar yayın üstünde sıkıca durmalıdır ve yayı kullanırken hareket ettirilmemelidir.*¹⁵



Örnek 3/2: B.Romberg. Violoncell-Schule, Fig.II, Fig.III

¹⁵ Stowell, Beethoven. s.91'den aktaran Venturini, Adriana. 2009, s. 29

Yayı sıkı tutmayla ilgili önerisi öğrencisi Dotzauer'in iyi bir sağ el tekniğinin nasıl olması gerektiği ile ilgili kanısına ve günümüz yay tekniğine aykırı olsa da, yayı topuğa yakın tutmak etkili bir karardı ve bugün modern yaylı enstrüman çalanlar tarafından kullanılmaktadır. Düzgün yay tutuşu hususunda son olarak kriterleri belirleyen viyolonselci Dotzauer'dir. Fransız Okulunun esnek yay tutuşuyla Romberg'in topuktan kavrama stilini birleştirerek, Dotzauer modern yay tutuşunu belirlemiştir.

Romberg'in getirdiği bir diğer yenilik bestecilerin viyolonsel için nota anahtarlarını nasıl kullanmaları gerektiği hususundaki talimatları olmuştur. Romberg'in zamanına kadar Fa anahtarının üstüne çıkan viyolonsel eserleri Sol anahtarı ile yazılıp bir oktav aşağı düşürülerek çalınmaktaydı. Romberg' göre bu uygulamanın modası geçmişti ve kitabı Violoncell - Schule'de üç anahtarın (Tenor, Fa ve Sol) ardı ardına kullanılması gerektiği konusunda ısrar etmektedir.

Romberg, viyolonsel çalmayı ve enstrümanı hareket ettirmeyi kolaylaştırmak için viyolonseli modifiye etme ihtiyacı duymuştur. Başparmağın konumunu daha uygun hale getirmek için sapı inceltmiş ve hafifletmiştir.

Romberg daha sonra başparmak işaretini yaratmış ve Fransız kemancılar tarafından doğal harmonik ve boş tel işaretlerini benimsemiştir. Harmonik işaret kemancılar tarafından kullanılmış olsa da, daha sonra evrensel olacak bu durumu bir viyolonselci ilk kez kullanmıştır.

Romberg eğitimin başlangıcından itibaren doğal bir viyolonsel tutuşunun gerekli olduğunu vurgulamış ve 1/4, 1/2 ya da 3/4 gibi daha küçük boyutlarda viyolonsellerin yapılmasını sağlamıştır. Bu nedenle ünlü keman yapımcısı Ekkard Seidl'a göre, Romberg viyolonsel tarihine "çocuk enstrümanlarının babası" olarak da geçmiştir.

Romberg'in getirdiği yenilikler Dresden Okulu viyolonselcileri için temel oluşturmuştur. Yeni viyolonsel çalma metotlarıyla yetiştirdiği en önemli öğrenciler Friedrich Dotzauer, Friedrich Kummer ve Johann Prell'dir.

3.1.2.Violoncell-Schule

Romberg'in 1840 yılında yayınlanan *Violoncell-Schule* adlı ilk viyolonsel metodu yeni bir başparmak pozisyonu ve daha rahat, doğal bir tutuşa odaklanmıştır. Geleneksel olarak viyolonselciler kambur bir sırt pozisyonuyla gergin oturmakta iken, yeni Romberg tekniğiyle omuzlar ve sırt gevşemiş, icracı enstrümanını daha rahat kavrayınca üst pozisyonlara ulaşması kolaylaşmıştır.

Bu kitap ilk baskısını 1839 yılında Fransa ve İngiltere'de yapmış ve daha sonra 1840 yılında Almanca'ya çevrilmiştir. Kitabın önsözünde Romberg viyolonsel için metotlar yayınlamasının ardındaki neden olarak şunu göstermektedir: "Viyolonsel için çalgıcıların içinde yararlı bilgiler bulabilecekleri birçok kitap yayınlanmış olsa da, müzik konusunda tamamen cahil olan birine müziği düzgünce öğretebilen henüz bir kitap bile çıkmamıştır". Bu şekilde Romberg, halk için viyolonsele başlangıç bilgilerini içeren bir metodunu yaratma amacıyla, viyolonsel çalma metotları yayınlama üzerine Alman geleneğini başlatmış oldu ki bu gelenek sonuç olarak Dresden Okulu'na en değerli katkıları yapacaktır.

Violoncell-Schule iki bölümden oluşmaktadır.

1. bölüm viyolonselini tanıtımı ve ilk müzik dersi için gerekli her türlü bilgiyi içermektedir:

Viyolonselini kökeni, duruş ve oturuş, yay tutuşu, teller, parmak egzersizleri, her telde Fa anahtarı ile nota isimleri, nota değerleri, ölçüler, sus işaretleri, diyez ve bemol işaretleri, Majör ve Minör tonlar ve her tonda gamlar, değişik yay kullanma teknikleri, süslemeler, çarpmalar, triller, Tenor anahtarı, senkop, eksik ölçü, arpejler ve öğrenci neler çalmayı seçmelidir gibi konu başlıkları içinde bilgiler verilmekte ve her konunun ardından konu ile ilgili viyolonsel eşlikli küçük etütler bulunmaktadır.

2. bölüm amatör viyolonselciler için, viyolonsel çalma ve buna bağlı olarak armoniye genel bakış konularını içermektedir:

Değişik anahtarlar, özellikle Sol Anahtarı, harmonikler, çift sesler, *pizzicato*, süslemeler, trillerin öncesi ve sonrası, kadans, tril, diğer süslemeler, yay

zıplamak, *staccato*, tempo, müzik parçalarının karakteri ve nasıl çalınacağı, oda müziği ve amatörler için armoni konu başlıkları içinde detaylı bilgiler ve çalışmalar verilmiştir.

3.1.3. Romberg'in Viyolonsel ve Oda Müziği İçin Eserleri:

Op. 1 – Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No.1 Mi-bemol Majör

Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 2 Si-bemol Majör

Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 3 Re Majör

Op. 2 – Konçerto No. 1 Si-b Majör, viyolonsel ve orkestra için

Op. 3 – *Grand* Konçerto No. 2 Re Majör, viyolonsel ve orkestra için (Simon Chenard'a adanmış)

Op. 4 – *Potpourris* Sol Majör, viyolonsel ve yaylı çalgılar dörtlüsü için
Üç Düet, keman ve viyolonsel için

Op. 5 – Üç Sonat viyolonsel (veya keman) ve arp (veya piyano) için

Op. 6 – Konçerto No. 3, Sol Majör, viyolonsel ve orkestra için

Üç *Grand Sonata*, keman(veya viyolonsel) eşlikli piyano için

Op. 7 – Konçerto No. 4, Mi Minör, viyolonsel ve orkestra için (babasına adanmış)

Op. 8 – *Grand Trio* Fa Majör, yaylı çalgılar üçlüsü için (Altesse Monseigneur le Prince Antoine Radzivil'e adanmış)

Op. 9 – Üç Konçertan Düet, iki viyolonsel için

No. 1 - Düet Re Majör

No. 2 - Düet Fa Majör

No. 3 - Düet Mi Minör

Üç Düet, keman ve viyolonsel için

Op. 10 –Konçerto Re Minör, viyolonsel ve orkestra için

Op. 11 – Orkestra için Uvertür

- Op. 12 – Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 4 Fa Majör
- Op. 13 – Varyasyonlar La Minör, viyolonsel ve orkestra için
- Op. 14 – *Airs Russes*, viyolonsel ve orkestra için
- Op. 18 – *Variations et Rondo*, Mi-bemol Majör arp (veya piyano), keman, viyola ve viyolonsel için
- Op. 20 – *Variations sur deux airs russes*, Re Minör viyolonsel ve yaylı çalgılar için
- Op. 21 – *Rondoletto per violoncello principale con strings*, La Majör
- Op. 22 – Piyanolu Dörtlü
- Op. 23 – *Trauer-Symphonie*, Do Minör
- Op. 25 – Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 5 Sol Minör
- Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 6 Do Majör
- Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 7 Sol Majör
- Op. 26 – Orkestra için Uvertür
- Op. 28 – *Capriccio sur des airs nationaux suédois*, viyolonsel ve piyano için
- Senfoni Mi-bemol Majör
- Op. 30 – Konçerto No. 5 Fa-diyez Minör, viyolonsel ve orkestra için
- Op. 31 – Konçerto No. 6 Fa Majör (*Militaire*), viyolonsel ve orkestra için
- Op. 33 – *Trois grands duos concertants pour deux violoncelles*
- Op. 34 – Orkestra için Uvertür
- Op. 35 – *Elegie sur la mort d'un objet chéri*, viyolonsel ve yaylı çalgılar orkestrası için
- Op. 36 – İki viyolonsel için Düetler
- Op. 37 – Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 8 La Majör
- Op. 38 – Üç Sonat viyolonsel ve piyano için
- No. 1 - Sonat Mi Minör
- No. 2 - Sonat Sol Majör
- No. 3 - Sonat Mi-bemol Majör
- Üç Trio, viyola ve iki viyolonsel için (Mi Minör, Sol Minor, Si-bemol Majör)

- Op. 39 – Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 9 Re Minör
- Op. 41 –Konçertino, viyolonsel ve orkestra için
- Op. 42 – *Divertimento über Nationallieder Schwedisch*, viyolonsel ve piyano için
- Op. 43 – Üç Sonat iki viyolonsel için
- No. 1 - Sonat Si-bemol Majör
- No. 2 - Sonat Do Majör
- No. 3 - Sonat Sol Majör
- Op. 44 – Konçerto No. 7 Do Majör (*Suisse*), viyolonsel ve orkestra için
- Op. 46 – *Divertimento über Nationallieder Österreichisch*, viyolonsel ve gitar için
(veya piyano)
- Op. 48 – Konçerto No. 8 in La Majör (*Brillant*), viyolonsel ve orkestra için
- Op. 49 – *Souvenir de Vienne, grosses rondo brillant*, viyolonsel ve orkestra için
- Op. 50 – *Tema ve Varyasyonlar*, viyolonsel ve piyano için
- Op. 51 – Konçertino Re Minör, viyolonsel ve orkestra için
- Op. 52 – *Airs Russes*, viyolonsel ve piyano için
- Op. 53 – Senfoni
- Op. 55 – *Fantaisie sur des airs norvégiens*, Re Minör, viyolonsel ve piyano için
- Op. 56 – Konçerto No. 9 Si Minör (*Grand*), viyolonsel ve orkestra için
- Op. 57 – Konçertino, viyolonsel ve orkestra için
- Op. 58 – *Fantaisie sur des airs norvégiens pour violoncelle et piano*
- Op. 59 – Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 10 La Minör
- Op. 60 – Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 11 Mi Majör
- Op. 61 – *Thema mit Variationen und Rondo*
- Op. 62 – *Grosse Kinder Symphonie*, Do Majör
- Op. 65 – *Divertimento über Nationallieder Westfälisch*, viyolonsel ve yaylı
çalgılar dörtlüsü için
- Op. 71 – *Divertissement*, piyanolu üçlü için
- Op. 72 – Konçertino La Major, iki viyolonsel ve orkestra için

Op. 75 – Konçerto No. 10 Mi Majör (*Brillant*), viyolonsel ve orkestra için

Opus numarası olmayan ya da bilinmeyen eserler:

- *Le Rêve, pièce de fantaisie, viyolonsel ve yaylı çalgılar dörtlüsü için* (veya piyano)
- İki Kanon
- *Recitative ve Aria, Si-bemol Majör, viyolonsel ve orkestra için*
- *Pièce pour les amateurs sur des airs suédois, viyolonsel ve yaylı çalgılar dörtlüsü için*
- *Cantabile et thème varié suivis d'un allegretto, viyolonsel ve piyano için*
- Varyasyonlar La Minör, viyolonsel ve orkestra için
- Varyasyonlar Mi Majör, viyolonsel ve piyano için
- *Trois themes de W. A. Mozart, variés pour violon et violoncelle*
- İkili Konçerto, keman, viyolonsel ve orkestra için
- *Divertimento sur des airs autrichiens, viyolonsel ve piyano için*
- Viyolonsel etütleri, üç kitap
- *Violoncellschule*

3.2. BİRİNCİ KUŞAK:

Romberg'in viyolonsel çalma tekniğine getirdiği yenilikler Dresden Okulu viyolonselcileri için temel oluşturmuş ve bu yenilikleri benimseyen öğrencileri Friedrich Dotzauer, Friedrich Kummer ve Johann Prell, Dresden Okulu'nun kurucuları olmuştur.

3.2.1. Friedrich Dotzauer:

Genel görüş Romberg'in en tanınmış öğrencilerinden birisi olan Friedrich Dotzauer'in (1783-1860) Dresden Okulu'nun kurucusu olduğu yönündedir. Döneminin müzisyenleri, Dotzauer'in yorum yeteneğine, tonlamasının

temizliğine ve tekniğinin mükemmelliğine gıpta etmişlerdir. Dotzauer, Romberg'in öğretme biçiminden oldukça etkilenmiştir; ancak, Fransız Viyolonsel Okulunun kurucuları olan Jean-Pierre Duport (1741-1889) ve Jean-Louis Duport (1749-1819) ile de yakın iletişimde bulunmuştur. 1832 yılında Dresden'deyken Dotzauer, hem Romberg'in hem de Duport'un viyolonsel çalma teorilerinin en güzel yönlerini birleştirerek *Violoncellschule*'yi yazmıştır. Romberg'in yay tutuşunu desteklemiş ancak Duport'un sol el tekniğini önermiştir. Dotzauer, "Viyolonselin temel erdemi, sesinin kalitesinde, insan sesini andıran tınısında.... İnsan sesi, tüm müzisyenlere örnek olmalı." demiştir. Devrim niteliği taşıyan *Violoncellschule*'nin yanı sıra Dotzauer üç metot daha düzenlemiştir ve Bach'ın sütünlerini öğrencilerine öğretmek için düzenleyen ilk viyolonselcilerden birisidir.

Dresden Okulu'nda ilk metodu yayınlayan Dotzauer, ayrıca Almanya'nın ilk büyük viyolonsel eğitmeni olarak kabul edilir. Başından sonuna doğru zorluğu artan ilk metodu yazan viyolonselci de Dotzauer'dir. 1806 yılında, Romberg ile çalışmaya başlamasından on yıl sonra Dresden'in en bilinen viyolonselcisi olmuştur. Hayatı boyunca 170'in üzerinde beste yapmış olmasına karşın, bugün hala kullanımda olanlar sadece metot ve etüt kitaplarıdır. Dotzauer, sol el pozisyonu ve yayı daha esnek tutma dışında, Romberg'in *Violoncell-Schule* isimli metodunda da görülene benzer teknikler öğretmektedir. Dotzauer, yayı daha yuvarlak ve esnek tutuşla kolay bilek ve parmak hareketi ve en önemlisi başparmağın bükük olmasını sağlamıştır. Bu aynı zamanda Becker ve Klengel'in de uyguladığı yay tutuşudur. Bu doğal tutuş ve yayın tüm uzunluğu boyunca eşit çıkan ses, viyolonselcileri 19.yüzyılın ikinci yarısına taşıyan ilerleme olmuştur.

3.2.2. Johann Prell:

Dresden Okulu'nun ilk kuşak bir başka üyesi de Johann Prell'dir (1773-1849) . Hamburg doğumlu olan ve Romberg ile çalışan Prell'in en önemli başarısı ise

öğrencileri Sebastian Lee (1805-1887) ve oğlu August Christian Prell'dir (1805-1885) . Dresden Okulu'nun bu icracısı ve eğitmeni hakkında bilinenler sınırlıdır.

3.2.3. Friedrich August Kummer:

Friedrich August Kummer (1797-1879), Dresden'de çalışan obuacı babanın oğlu olarak Meiningen'de doğmuştur. Önce Romberg'in öğrencisi iken, sonradan Dotzauer'in yıldız öğrencisi olan Kummer'in, birinci kuşak olarak sınıflandırılmasının başlıca nedeni, temel eğitiminin Romberg tarafından verilmiş olmasıdır. Kummer'in virtüöz viyolonselciliği eğitmenliği kadar önemlidir. Dresden Kraliyet Orkestrası'nda elli yıl boyunca çalmış ve Dresden Konservatuvarı'nda birinci viyolonsel profesörü pozisyonunu, konservatuvarın kurulduğu 1856 yılından ölümüne dek sürdürmüştür. Kummer'in *Violoncellschule Op.60* isimli metodunda Dotzauer stilinde, eğitmeninden çok daha rahat viyolonsel tuttuğu bir resmi vardır. Kummer'e ün kazandıran eğitmenliği, doğal ve serbestlikle hareket etmeyi gösterdiği metodudur.¹⁶

3.3. İKİNCİ KUŞAK:

İkinci kuşak Dresden viyolonselcileri üç viyolonselciden (J. Prell, F. A. Dotzauer ve F.Kummer) gelen çizgiden ve eğitimden köklenmiştir. Bu ilk kuşak viyolonsel eğitmenlerinin her biri ikişer değerli öğrenci yetiştirmiştir. İlk grup J.Prell'in öğrencileri Sebastian Lee ve August Christian Prell'dir. İkinci grup, Friedrich Dotzauer'in öğrencileri, Karl Dreschler ve Karl Schuberth'dir. Friedrich Kummer'den gelen kökleri ile üçüncü eğitmen grubu ise Julius Goltermann ve Bernhard Cossmann'dır.

¹⁶ Campbell, s. 66-74.

3.3.1. Birinci Dal

J. Prell'in yetiştirdiği iki müzisyen, Sebastian Lee ve A. C. Prell olmuştur.

3.3.1.1. Sebastian Lee:

Sebastian Lee Alman toraklarında doğmuş ve viyolonsel çalışmıştır ama hayatının önemli bir bölümü Paris'te konserler verip öğretmenlik yaparak geçmiştir. Lee, çok yönlü bir besteci olmasına karşın tüm çalışmaları arasından yalnızca etütleri bugün yaygın olarak kullanılmaktadır. Lee, o sırada popüler olan Alman ve Fransız viyolonsel tekniklerini harmanlamış, daha sonra viyolonsel öğrenme metodu olarak Paris Konservatuvarı'nda kullanılacak *Ecole de Violoncelliste* isimli viyolonsel metodunu yazmıştır. Bu metotda Lee'nin kullandığı sol el teknikleri Fransız ekolü etkisindedir. Hocası Romberg geleneğinden ve Dresden Okulu temellerinden gelen rahat oturma pozisyonu, Lee'nin metodundaki Alman ekolü etkileridir.¹⁷

3.3.1.2. August Christian Prell:

J. Prell'in bir başka viyolonsel öğrencisi de oğlu August Christian Prell'dir. A. C. Prell, Romberg'in son öğrencisi olma ünvanına sahip olmasına karşın çalışmalarının çoğunu babası J.Prell ile yapmıştır. A.C. Prell onaltı yaşından itibaren Alman topraklarında viyolonselci olarak çalışmaya başlamıştır. A.C.Prell'in en tanınmış öğrencisi olan Georg Goltermann, besteleriyle zamanının en üretken viyolonselci bestecisi olmuştur. Yazdığı 8 viyolonsel konçertosu içinde 4. konçerto öğrenci konçertosu olarak en önemli bestelerinden biridir. A. C. Prell'de bestecidir ve viyolonsel için yaptığı bazı düzenlemeler bugün hala kullanılmaktadır.

¹⁷ Campbell, s. 66-74

3.3.2. İkinci Dal

F. Dotzauer'in geleneğinden yetişen iki viyolonselci, Karl Dreschler ve Karl Schuberth olmuştur.

3.3.2.1. Karl Dreschler:

Karl Dreschler (1800-1873), Dotzauer'in eğitim çizgisini ilk takip eden viyolonselcidir. Dotzauer'in mirasını üstlenen Dreschler, hızla her yerde konserler veren bir virtüöz olmuş ve sonunda Dessau'da eğitmen olarak çalışmaya başlamıştır. Büyük bir eğitmen olarak anılan Dreschler'in, Dresden Okulu tekniklerini kullanarak yetiştirdiği yıldız öğrencileri Friedrich Grützmacher ve Bernhard Cossmann viyolonsel eğitimi için önemli olan yayınlar yapmıştır.

3.3.2.2. Karl Schuberth:

Dotzauer ile Dresden'de çalışan bir başka öğrenci de, onunla çalışmaya başladığında zaten önemli bir yetenek olarak tanınan, Karl Schuberth'dir. Kariyerinin ilk yıllarını çoğunlukla Avrupa ve İskandinav ülkelerini turlayarak geçiren Schuberth sonunda Rusya'ya yerleşmeye karar vermiş, burada St. Petersburg Üniversitesi'nde üçüncü kuşağın en büyük virtüöz ve eğitmenlerinden olan Karl Davidov'u yetiştirmiştir. Schuberth'in besteleride bulunmaktadır, ancak bunlardan çok azı bugün kullanılmaktadır.

3.3.3. Üçüncü Dal

İkinci kuşağın üçüncü kolu olan eğitmenler, Friedrich August Kummer'in öğrencileri Julius Goltermann ve Bernhard Cossmann'dır.

3.3.3.1. Bernhard Cossmann:

Cossmann (1822-1910) kısa bir süre Dessau'da Karl Dreschler'in viyolonsel öğrencisi olmuş ama çalışmalarının önemli bir bölümünü Dresden'de F.A. Kummer ile yapmıştır. Gewandhaus Orkestrası'nda Mendelssohn ile ve Windsor Şatosu'nda Kraliçe Victoria için çalmış virtüöz bir viyolonselcidir. Çok iyi bir orkestra müzisyeni olmasının yanı sıra, Moskova Çarlık Konservatuvarı ve Frankfurt Hoch Konservatorium'da öğretmenlik kadrosuna sahipti. Cossmann'ın yazdığı viyolonsel metot ve etütleri, *Etudes de Concert Op.10*, ve *Violoncello-Studien*, Romberg, Dotzauer ve Kummer geleneğinden gelen birikimle yazılmıştır ve bugün hala viyolonsel eğitiminde kullanılmaktadır.¹⁸

3.3.3.2. Julius Goltermann:

Bu geleneğin takipçisi bir başka viyolonselci Julius Goltermann (1825-1876)dır. İsmen karıştırıldığı Georg Goltermann'ın aksine Julius Goltermann besteciliği ile değil icrası ve eğitimliğiyle tanınır. Julius Goltermann genç yaşında Romberg ile başlayan viyolonsel eğitimine F. A. Kummer ile Dresden'de devam etmiştir. J. Goltermann Hamburg Stadttheater ve Stuttgart Hofkapelle'de konserler vermiş ve Prag Konservatuvarı'nda üçüncü kuşak viyolonselcilerden David Popper'in hocası olmuştur.

3.4. ÜÇÜNCÜ KUŞAK:

Üçüncü kuşak Dresden viyolonselcileri, ikinci kuşaktan köklenip 5 dala ayrılır: Birinci dal A.C. Prell'den gelen Georg Goltermann, ikinci dal, Karl Dreschler'den gelen Friedrich Grützmacher, üçüncü dal Karl Schuberth'den gelen Karl Davidov olmuştur. Dördüncü dal Julius Goltermann ile başlar ve David Popper'i kapsar ve son olarak beşinci dal Bernhard Cossmann ve öğrencisi Carl Fuchs'dur.

¹⁸ Jones, Gaynor G. and Valerie Walden. "Cossmann, Bernhard." *Grove Music Online*'dan aktaran Venturini, Adriana. 200, s. 54

3.4.1. Birinci Dal

Üçüncü kuşağın birinci dalı A.C.Prell'in öğrencisi Georg Goltermann'dır.

3.4.1.1. Georg Goltermann:

Viyolonsel kariyerine konserler vererek başlayan virtüöz Georg Goltermann (1824-1898) kısa bir süre Münih'te Josephe Menter ile çalışmış, ama çalışmalarını A.C.Prell ile tamamlamış ve tekniğini Prell ile olan çalışmalarıyla kusursuzlaştırmıştır. Dresden Okulu'nun diğer üyelerinden farklı olarak G.Goltermann'ın başarısı eğitiminde değil konserlerinde olmuştur. Yirmili yaşlarında öğretmenliği bırakıp kompozisyona ve orkestra şefliğine geçen G.Goltermann iyi bir şef olarak ün yapamamış ama bestelediği sekiz viyolonsel konçertosundan bazıları günümüze eğitimde kullanılan önemli parçalar olarak gelmiştir. Sekiz viyolonsel konçertosu, birkaç uvertür ve şarkı, üç set org prelüdü ve oda müziği eserleri bestelemiştir. Önemli bir viyolonsel eğitmeni olmadığı için kuşağının son viyolonselcisi olmuştur.¹⁹

3.4.2. İkinci Dal

Üçüncü kuşağın ikinci dalı Karl Dreschler'in öğrencisi Friedrich Grützmacher'dir.

3.4.2.1. Friedrich Grützmacher:

Friedrich Grützmacher (1832–1903) Karl Dreschler ile çalışan Alman viyolonselci ve bestecidir. Grützmacher, Dresden Okulu'nun önde gelen virtüözlerindendir. 1850 yılında Cossmann'ın emekli oluşuyla, Leipzig Tiyatro

¹⁹ Moskowitz, Marc. "Goltermann, Georg." *Grove Music Online*, aktaran Venturini, Adriana. 2009, s.63

Orkestrası ve Gewandhaus Orkestrası'ndaki baş viyolonselci pozisyonunu ayrıca okuldaki viyolonsel profesörü kadrosunu almıştır. 1860 yılında ise Romberg'in eski bir öğrencisi olan Julius Rietz'in teklifiyle Dresden Kraliyet Orkestrası'nda Kummer'in yerini almıştır. Avrupa'da hem solist olarak çaldığı hem de oda müziği konserleri verdiği turnelere çıkmış, Mendelssohn, Strauss ve Grieg gibi çağdaş isimlerin eserlerini icra ettiği konserler vermiştir. Grützmacher, alışılmışın dışında olan teknikleri, hassas ifade tarzı ve müzikalitesiyle tanınmaktadır. Genel repertuarını genişletirken, sonoritenin geliştirilmesine ve yayın doğal kullanımına odaklanarak Dresden Viyolonsel Okulu geleneklerine bağlı kalmıştır. Aynı zamanda öğretmenin ve müzik icra etmenin birbirini tamamladığına ve teknik ile müzikalitenin bir arada var olması gerektiğine inanmıştır. Öğretmenleri gibi Grützmacher de, öğrencileri için Bach'ın viyolonsel sütünlerini düzenlemiş ve öğretmiştir. Ancak, eserleri değiştirme ve bazen yeniden yazma eğilimi sebebiyle eleştirilmektedir. Grützmacher'in en önemli eserleri Dresden Okulu geleneğini izleyen, günümüzde hala kullanılan teknik çalışmalarıdır. Başarılı olan öğrencileri arasından öne çıkan iki isim Hugo Becker ve Friedrich Emil Hegar'dır.²⁰

3.4.3. Üçüncü Dal

Üçüncü kuşağın üçüncü dalı Karl Schubert'in öğrencisi Karl Davidov'dur.

3.4.3.1. Karl Davidov:

Viyolonsel çalmaya 20 yaşında başlamış olmasına karşın Karl Davidov (1838–1889), yirmibeş yaşında Almanya'nın en önemli viyolonselcisi olarak görülmüştür. Davidov viyolonsel çalışmaya Rusya'da St. Petersburg Üniversitesi hocası, Dresden'li viyolonselci Karl Schuberth ile başlamış,

²⁰ MacGregor, Lynda "Grützmacher, Friedrich." *Grove Music Online*, aktaran Venturini, Adriana. 2009, s. 70

Leipzig’de Moritz Hauptman ile kompozisyon çalışarak devam etmiştir. Davidov besteci olarak kariyer yapmak istese de, Romberg’den bu yana en iyi viyolonselci olarak ünlenmiştir. Davidov, mükemmel tekniği, tonlaması ve deyim yerindeyse enstrümanı konuşurma yeteneğiyle tanınmıştır. Rusya’ya yaptıkları turneler sırasında hem Klengel hem de Becker, bu usta viyolonselciden tavsiye ve öğüt almışlardır. Klengel, Davidov için şunları söylemiştir; “viyolonsel çalmanın ne anlama geldiğini gençlik yıllarımda St. Petersburg’da Davidov’u dinledikten sonra anladım.” Davidov aynı zamanda Leipzig ve St. Petersburg Konservatuvarlarında hocalığı ile de ustalığını göstermiştir. Yaşamının son iki yılını turnelerde ve *Violoncello Schule* (1888) adlı metodunu yazarak geçirmiştir. Davidov’un en değerli öğrencisi Alfred von Glehn’dir. Alfred von Glehn daha sonra yirminci yüzyılın en önemli viyolonselcilerinden olacak Gregor Piatigorsky’nin hocası olmuştur.

3.4.4. Dördüncü Dal

Üçüncü kuşağın dördüncü dalı Julius Goltermann’ın öğrencisi David Popper’dir.

3.4.4.1. David Popper:

Dördüncü kuşak Dresden Okulu geleneğinden gelen Julius Goltermann’ın öğrencisi olan David Popper (1843-1913) Prag’da koro şefi yahudi bir babanın oğlu olarak doğmuştur. Popper oniki yaşında Prag Konservatuvarı’na kemanla başvurmuş, keman sınıfı dolu olduğu için viyolonselci Julius Goltermann’ın sınıfına alınmıştır. Hızla viyolonsele uyum sağlayan Popper, J.Goltermann ve turnede olduğu zamanlarda Davidov ile altı yıl boyunca çalışmıştır. Popper, 1886 yılında F.Liszt tarafından Budapeşte’de Macar Kraliyet Müzik Akademisi’nde yeni kurulmakta olan yaylı çalgılar bölümüne davet edilmiş ve burada viyolonsel ve oda müziği bölümlerini oluşturmuştur. Popper’in çoğu viyolonsel için olan yetmişbeşten fazla bestesi vardır. Popper’in, Dresden Okulu ile doğrudan bağlantısı olan en büyük katkısı, sol el pozisyonları için çoğunlukla

kromatik ve Wagner stilinde olan kırk etütten oluşan, *Hohe Schule des Violoncello-Spiels* (1901-1905) adlı eseridir.

Bu etütler bugüne kadar viyolonsel için yazılmış en zorlu etütlerden sayılmaktadır. En önemlisi de ondokuzuncu yüzyıl sonunda viyolonsel için yazılan klasik bas partilerinden, virtüöz Wagner orkestra partilerine geçişi göstermektedir.

3.4.5. Beşinci Dal

Üçüncü kuşağın beşinci dalı Bernhard Cossmann'ın öğrencisi Carl Fuchs'dur.

3.4.5.1. Carl Fuchs:

Bu kuşağın son çizgisi Bernhard Cossmann'ın öğrencisi Carl Fuchs (1865-1951)'a uzanır. Fuchs, Frankfurt yakınlarında doğmuş, Hoch Konservatorium'da Bernhard Cossmann ile çalışmıştır. Yirmi yaşından sonra Rusya'ya giderek St. Petersburg'da Davidov ile de çalışmıştır. Fuchs ile ilk kez kocası Robert Schumann'ın yazdığı viyolonsel konçertosunu seslendirdiği sırada tanışan Clara Schumann, Fuchs'a hayran olmuştur. Fuchs, 1893 yılında Manchester Kraliyet Müzik Koleji'nde birinci viyolonsel profesörü olarak görevlendirilmiş ve İngiltere'nin yirminci yüzyılda çok başarılı viyolonselciler yetiştirmesinin ardındaki itici güç olarak, İngiltere'nin Dresden Okulu ekolü ile bağlantısını kurmuştur.

Okulun ilk yıllarında Romberg geleceğin viyolonselcilerine virtüöz olma yolunda ilk adımları atmaları için gereken bilgileri vermiştir. Dresden Okulu'nun sonraki kuşak viyolonselcileri, Dresden Okulu'nun sitilini korumuş ve performansları, etütleri ve çalışmalarıyla ekolü kusursuzlaştırmışlardır.

19.yüzyılda Dresden Okulu, Avrupa'nın en iyi ve kalıcı viyolonsel okulu haline gelmiş ve aynı okuldan yetişen öğrencileriyle 20.yüzyıl viyolonsel tekniğini etkilemişlerdir.

Aşağıda Dresden Okulu viyolonselcilerinin yazdığı metotlar tarih sırasına göre listelenmiştir.

1832 – Dotzauer, Friedrich, *Violoncell-Schule*, Op. 165, Mainz.

1839 – Kummer, F. A., *Violoncell-Schule*, Op.60, Leipzig.

1839 - 1840 – Romberg, Bernhard, *Violoncell Schule*, Berlin.

1842 – Lee, Sebastian *Violoncello-Schule op. 30* Mainz.

184? – Lee, Sebastian, *Melodische und progressive Etüden Op. 31*, 2 kitap

1888 – Davidov, Karl, *Violoncell-Schule*, Op.50, Leipzig.

1891 – Grützmacher, Friedrich, *Hohe Schule des Violoncellspiels*, Leipzig.

1900 – Cossmann, Bernhard, *Violoncell-Studien für die Gefügigkeit und Ausdauer der Finger und für die Reinheit der Intonation*, Mainz

1901-1905 – Popper, David, *Hohe Schule des Violoncellspiels*, Op.73, 2 kitap, Leipzig.

1906 – Fuchs, Carl, *Violoncello Method*, 3 kitap, Londra.²¹

²¹ Venturini, Adriana Marie, s.96

4. BÖLÜM

19.YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA ALMAN VİYOLONSEL OKULU

4.1. ALMANYA'DA DRESDEN VİYOLONSEL OKULUNUN DEVAMI:

Almanya'da Romberg'in temellerinden oluşan Dresden Viyolonsel Okulu'ndan yetişen ve viyolonsel çalma tekniklerini geliştirmeye devam ederek, Dresden Viyolonsel Okulu geleneğini gelecek nesil viyolonselcilerine aktaran iki büyük viyolonselci Julius Klengel (1859-1933) ve Hugo Becker'dir (1864-1941) . Müzik tarihçileri Klengel ve Becker'i viyolonsel tarihinin "İkiz Doruğu" ya da "İki Zirvesi" olarak adlandırmaktadır. Her ikisi de benzer artistik uyumu, yorum sadeliğini, akademik çalma tarzını ve aşırı öğretme isteğini ve öğretme materyallerini derleme arzusunu paylaşmışlardır.

Müzik zevkleri görünüşte aynı olsa da, kişilikleri, yetişme tarzları, çalma tarzları, teknikleri, öğretme metotları, kompozisyonları ve performansları arasında önemli farklılıklar vardır. Klengel ve Becker'in öğretmen ve müzisyen olarak felsefelerini ve o dönemden beri viyolonsel çalma sanatının ne kadar değiştiğini anlamamıza olanak sağlayan şey de bu farklılıklardır.

19.yüzyılın ikinci yarısında Almanya'da olağanüstü seviyede müzisyenlik ve müzik aktivitesinin yer aldığı iki şehir, Leipzig ve Frankfurt diğerleri arasında dikkat çekmiş. Klengel ve Becker'in gelişiminde önemli rol oynamıştır. Klengel ve Becker, öğretmen ve müzisyen olarak hayatlarının çoğunu bu iki şehirde geçirmişlerdir. Becker öğretmenliğe Frankfurt'taki Hoch Konservatorium'da başlarken, Klengel tüm kariyerini Leipzig Gewandhaus Orkestrası'nda ve oraya bağlı konservatuvarda geçirmiştir.

4.2. LEIPZIG'DE SANATSAL YAŞAM :

Leipzig, 19. yüzyılda akademik makalelerin ve müzik dergilerinin genel yayım merkeziydi. Örneğin; Robert Schumann (1810-1856) tarafından derlenen ve Hector Berlioz (1803-1869), Johannes Brahms ve Fryderyk Chopin (1810-1849) gibi dönemin ümit vaadeden, yükselen müzisyenlerini tanıtan *Neue Zeitschrift für Musik* ve yine Leipzig'de bulunan 1719 yılında Bernhard Christoph Breitkopf (1695-1777) tarafından kurulan, C. F Peters ve Breitkopf & Härtel isimli yayınevi şirketinin yayımladığı, dönemin önde gelen Almanca müzik dergisi olan *Allgemeine Musikalische Zeitung* gibi dergiler Leipzig'de yayımlanmaktaydı.

Leipzig'deki müzik yaşamı, Felix Mendelssohn'un (1809–1847) 1835'den 1847'ye kadar hizmet verdiği Gewandhaus Orkestrası'nın müzik direktörlüğünü üstlendiği zaman oldukça gelişmiştir. Gewandhaus Orkestrası, Avrupa'daki en uzun süredir var olan orkestralardan birisidir. Leipzigli tüccarlar tarafından 1743 yılında kurulan orkestra, ilk kez *Grosse Konzert-Gesellschaft* ismi ile konser vermiştir. 1775 yılında, besteci ve orkestra şefi Johann Adam Hiller'in (1728–1804) idaresi altında, *Musikübende Gesellschaft* olarak konserler vermeye devam etmiştir. 1781 yılında orkestra, önceden tekstil deposu olan ve yeniden inşa edilen bir konser salonuna geçmiş ve o yılın kasım ayında *Gewandhaus Konzerte* isimli yeni bir konser serisi ile Gewandhaus Orkestrası olarak yeniden adlandırılmıştır. Gewandhaus Orkestrası, klasik dönemde oldukça önemli bir rol oynamıştır. Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), Joseph Haydn (1732-1809) ve Ludwig van Beethoven (1770–1827) gibi önde gelen klasik dönem bestecilerinin eserleri Gewandhaus Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Gewandhauskapellmeister olarak görev yaparken Mendelssohn, Gewandhaus Orkestrası'nı oldukça tanınan bir topluluktan, büyük bir kültürel kuruma yükseltmiştir. Yöneticiliği sırasında Gewandhaus Orkestrası, Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann ve Hector Berlioz gibi dönemin saygın bestecilerinin çalışmalarını seslendirmeye devam etmiştir. Aynı zamanda, J. S. Bach'ın (1685–1750) müziğini tanıtmak ve dinleyicilere ulaştırmak için, "Tarihi Konserler" serisinde eski dönemlerden müzikler sunarak, topluluğun

repertuarını genişletmiştir. 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında Gewandhaus, Carl Reinecke (1824-1910), Arthur Nikisch (1855–1922) ve Wilhelm Furtwängler (1886–1954) gibi ünlü orkestra şefleri tarafından idare edilmiştir. Orkestra müzisyenlerinin isim listesi oldukça etkileyicidir. Özellikle de viyolonsel grubu Karl Davidov (1838-1889), Freidrich Grützmacher (1843-1903), Emil Hegar (1843-1921), Karl Schröder (1848-1935) ve 1880 yılında Julius Klengel ile Gewandhaus Orkestrası'nın baş viyolonselcisi olarak görev paylaşımı yapan Alwin Schröder'i (1855-1928) içermektedir.

1843 yılında Mendelssohn, Gewandhaus Orkestrası'ndaki çok değerli müzisyenlerin aynı zamanda ders verebilmelerini sağlamak amacıyla Leipzig Konservatuvarı'nı kurmuştur. Orkestra üyelerinin eğitim hizmeti verebilecekleri bir okul fikri o kadar başarılıydı ki, bu gelecekteki konservatuvarlar ve orkestralar için de bir model haline gelmiştir. 19. yüzyılda Leipzig Konservatuvarı'nda görev yapan önemli öğretim üyeleri arasında Robert ve Clara Schumann (1819–1896), kemancı Ferdinand David (1810–1873), Joseph Joachim (1831–1907) ve besteci Max Reger (1873-1916) yer almaktaydı. Bu iki kurum arasındaki işbirliği, Leipzig'de özellikle yaylı çalgıları üst seviyelere taşımıştır.

Julius Klengel (1859–1933), konservatuvardaki sınıfına yetenekli viyolonsel öğrencilerini çekmek ve beste yapıp bunları icra etmek için ideal bir ortamın yaratıldığı bu dönemde Leipzig'de aktif olarak çalışmaktaydı. Birçok kişi Leipzig'de bulunan öğrencilerin müzik eğitimlerini hem yenilikçi hem de muhafazakar olarak değerlendirmiştir. Piotr İlyiç Çaykovski (1840–1893) Leipzig Konservatuvarı'nı “tüm konservatuvarların en muhafazakarı” olarak tanımlamıştır.²²

²² Wang, Yu Chi Vicky, Julius Klengel (1859-1933) and Hugo Becker (1864-1941): Their Works and Legacies as Violoncello Performer and Pedagogues, 2011 The City University of New York. s.2-4

4.3. FRANKFURT'TA SANATSAL YAŞAM:

Leipzig'in aksine, Frankfurt'taki müzik ve kültür aktiviteleri 19. yüzyılda şehir müzesinin açılışına kadar çok da iyi tanıtılmamıştır. Müzenin açılışından önce, kültürel etkinlikler genellikle Frankfurt'tan geçen müzisyenler tarafından canlı tutulmaktaydı. Mozart ve ailesi 18. yüzyılda genellikle İtalya, Almanya ve Fransa'dan gelen ve Frankfurt'ta sahne alan opera topluluklarını ziyaret etmişlerdir. Mannheim ve Bonn gibi Klasik dönemin iki önemli müzik merkezine olan yakınlığı, Frankfurt'un kültür ve müzik yaşamına katkıda bulunmuştur.

1808 yılında, Frankfurt'ta edebiyat, sanat ve müziği desteklemek ve geliştirmek için yeni bir müze kurulmuştur. Daha sonra bu müze, son derece saygın orkestra ve oda müziği konserleri ile tanınır hale gelmiştir. İlk yönetici olan Louis Spohr'un (1784–1859) döneminde 1817 yılında, bu oluşum *Frankfurt Oper und Museumsorchester* olarak tanınmaya başlanmıştır. Burayı ziyaret eden orkestra şefleri arasında Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss, Arthur Nikisch ve Hans Pfitzner (1869-1949) de yer almaktadır. Clara Schumann ve Johannes Brahms orkestra ile sıkça çalan solistlerdendir. Richard Strauss ile olan sıkı bağları nedeniyle, orkestra aynı zamanda *Ein Heldenleben* ve *Also Sprach Zarathustra* adlı senfonik şiirlerinin ilk seslendirilişini yapmıştır.

Frankfurt müzik yaşamında Oper und Museumsorchester'in yanı sıra önemli bir rol oynayan bir diğer etki de, Hoch Konservatorium'dur. Bu konservatuvar 1878 yılında Frankfurt'lu bir tüccar olan Joseph Hoch (1815–1874) 'un ölümünden sonra konservatuvar vakfına yaptığı bağış tarafından kurulmuştur. Clara Schumann, viyoloncelci Bernhard Cossmann (1822–1910) ve kemancı Hugo Heermann (1844–1953) gibi önemli isimler bu konservatuvarın öğretmen listesinde yer almıştır. Romantik dönemin ikinci yarısında, Frankfurt, Brahms ve Joachim gibi önemli besteci ve virtüözler tarafından sık sık ziyaret edilmiştir. Tanınmış müzisyenlerin bir araya toplandığı mekanlardan birisi de Clara Schumann'ın evidir. Hoch Konservatorium profesörleri bu evde birlikte oda müziği çalışmaları yapmışlar ve şehir dışından gelen misafirlere oda müziği

konserleri vermişlerdir. En seçkin konuklarından biri aynı zamanda en yakın arkadaşlarından da olan Johannes Brahms'dır. 1895 yılında Brahms'ın Frankfurt'u ziyareti sırasında yaptığı müzik aktivitelerinin gözlemleri, Schumann'ın torunu Ferdinand Schumann'ın günlüklerinde detaylı şekilde anlatılmıştır.²³

²³ Wang, Yu Chi Vicky, s.5

5. BÖLÜM

HUGO BECKER VE JULIUS KLENGEL

5.1. HUGO BECKER

Hugo Becker 1864 yılında Mannheim'ın güneyinde bulunan Strasbourg kentinde müzisyen bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Kemancı olan babası Jean Becker (1833–1884), ünlü Florentine Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün kurucusudur. Ailenin en küçük çocuğu olan Becker, ilk piyano çalışmalarına beş yaşında, keman ve viyola çalışmalarına da yedi yaşında babası ile başlamıştır. Babasının, "Aile piyano dörtlüsü" kurma beklentisi üzerine, Hugo Becker dokuz yaşındayken Mannheim'da Kannut Kündigers isimli bir viyoloncelciden viyoloncel dersleri almaya başlamıştır. Becker'in çocukları, Kemanda Hans, piyanoda kızkardeş Jeanne ve kemanda babaları Jean Becker olmak üzere oda müziği yapmada oldukça başarılıydılar. Çocuklar küçük yaşlardan itibaren Jean Becker'in grubu ile çalışmalarını dinleyerek, Beethoven'ın Op.9 yaylı çalgılar üçlüsü, Brahms'ın Op.26 piyanolu dörtlüsü, Camille Saint-Saens'in Op.41 piyanolu dörtlüsü, Joseph Rheinberg'in op.38 piyanolu dörtlüsü gibi eserleri tanıma fırsatı bulmuşlardır. Becker aile dörtlüsünün bir performansını dinledikten sonra Edmund Van der Straeten çalışmalarını şu şekilde ifade etmiştir; " teknik zorluklar ve tüm artistik stiller üzerinde mükemmel bir kontrol." Bir çocuk olarak Becker resimde de çok tutkuluydu. 14 yaşına geldiği zaman babası, eş zamanlı olarak ikisini de devam ettirmesinin zor olacağını belirterek bir seçim yapmasını istemiştir. 15 yaşındayken Becker, Mannheim'daki Saray Orkestrası'nda önde gelen viyoloncelciden biri olmuştur ve sonraki sene solist olarak Mannheim Tiyatro Orkestrası ile ilk kez sahneye çıkmıştır. Becker'in temel çalışı Alman okulundan gelmektedir, ancak farklı geçmişlere sahip öğretmenlerden eğitim alabilmek için çok sayıda okulu ziyaret etmiştir. 16 yaşındayken, Dresden'de Grützmacher ve Karl Hess ile, 18 yaşında da Londra'ya giderek dönemin önde gelen İtalyan viyoloncelcilerinden biri olan

Alfredo Piatti (1822–1901) ile çalışmıştır. Aynı zamanda Belçika’da, 19. yüzyılının en önemli viyoloncelcilerinden birisi olan Adrien Servais’in (1807–1866) öğrencisi olan Belçikalı viyoloncelci Jules de Swert ile çalışmıştır. Daha sonraki yıllarda De Swert Leipzig’e yerleşerek, Clara Schumann ve Leopold Auer’in (1845–1930) oda müziği partneri olmuştur. Farklı hocalardan aldığı eğitim, Becker’i, her okulun iyi ve kötü taraflarını anlamaya yöneltmiş ve farklı geçmişlerden gelen öğrencilerine yardım etmesini sağlamıştır. De Swert’in öğrencisi olarak Becker, diğer meslektaşlarına göre daha önce pik kullanmaya başlamıştır. 19. yüzyılda pik, birçok kişi tarafından sadece yeni başlayanlar için uygun olan bir araç olarak değerlendirilmiştir. Ancak, Belçika Servais Okulu, viyoloncelcilere esnek hareket ve gergin olmayan bir duruş olanağı sağladığı için pik kullanımını desteklemiştir. İlginç şekilde, Becker’in el pozisyonunu gösteren tüm fotoğraflarında görüntünün dizden aşağı kısmı kesiktir. Bu sebeple resme bakan kişi viyoloncelin alt kısmını görememektedir. Ancak dizin viyoloncelin arka kısmına değişik şekildedir ve sol dizin pozisyonundan yola çıkarak pik kullandığı tahmininde bulunabilmektedir. Becker, Belçika Okulu’nun geleneği olan pik kullanımını desteklemiştir. Ancak Becker’in arşeyi tutuşu belirgin şekilde Alman Okulu’nun özelliklerini taşımaktadır. Günümüzde de uygulanan Dotzauer’in arşe tutuşu, dairesel şekilde rahat hareket eden bir bilek, dairesel hareket sergileyen baş parmak ve maksimum esnekliği elde edebilmek için parmakların eşit aralıklarla yerleşimi gibi özellikleri içermektedir

Becker viyoloncel çalma mekaniği ve estetiği üzerine yaptığı çalışmanın ön sözünde aşağıdaki sözlere yer verir:

“Çalışmalarım sırasında Alman, Fransız, İtalyan ve Belçika okullarını yakından tanıma fırsatı bulduktan sonra, enstrüman çalma sürecini bağımsız olarak düşünmeyi ve edindiğim öğretim yöntemlerini test etmeyi denedim.”

Babasının öldüğü sene yirmi yaşında olan Becker, Frankfurt Opera Orkestrası’nda baş viyoloncelci olmuştur. Bu arada, 1904–1910 yılları arasında Boston Senfonisi’nin başkemancısı olan Joseph Joachim’in öğrencisi kemancı Willy Hess (1859–1939) ve piyanist Daniel Kwast ile bir piyano üçlüsü kurmuştur. 1887 yılında Becker, askerlik görevini yerine getirmek için Frankfurt

Opera Orkestrası'ndaki görevinden ayrılmıştır. 1890-1906 yılları arasında, aralarında Alman kemancı Hugo Heermann'ın (1844-1935) da bulunduğu Hoch Konservatorium öğretim üyelerinden oluşan bir yaylı çalgılar dördlüsü kurmuştur. Dörtlü, Brahms'ın şehirde olduğu zamanlarda sıkça Clara Schumann'ın misafiri olmakta ve birlikte oda müziği yapmaktaydılar.

İngiltere'de ünlü olan şef Sir Henry Joseph Wood (1869-1944) şu yorumu yapmıştır; "Muhtemelen Becker, Brahms'ın geleneğini dünyadaki herkesten daha iyi biliyordur." Dörtlünün Mozart'ın Do Majör yaylı çalgılar dördlüsü performansı için şu yorum yapılmıştır; "Mozart'ın dördlüsündeki çalışmaları ile birliktelik mükemmelliğini kanıtladılar."

Becker, hayatı boyunca üç öğretmenlik görevinde bulunmuştur. İlk olarak 1895 senesinde Frankfurt-am-Main Müzik Yüksekokulu'nda profesörlük yapmış, daha sonra 1902 senesinde yer değiştirerek Stokholm'de Kraliyet Müzik Akademisi'nde profesör olmuştur. Daha sonra ise 1909 yılında Berlin'deki Müzik Yüksekokulu'nda Robert Hausmann'ın (1852–1909) görevini devralmak üzere davet edilmiştir. (Hausmann, Piatti ile çalışmış ve Dresden'de yaşadığı kısa süre zarfında Hochberg Dörtlüsü'nün viyolonselciliğini yapmıştır. Aynı zamanda Brahms'ın ve Joachim'ın yakın arkadaşıydı, Joachim ile birlikte Brahms'ın ikili konçertosunun ilk seslendirilişini yapmıştır. Brahms'ın Fa Majör viyolonsel sonatı kendisine adanmıştır).

Becker, 1914–1929 yılları arasında Berlin'deyken, Artur Schnabel (1882–1951) ile konserler vermiş ve daha sonra Carl Flesch (1873–1944) ile birlikte, Belçikalı viyolonselci Jean Gérardy'nin yerine geçerek, Schnabel Üçlüsü'nün bir parçası olmuştur. Oda müziği, Becker'in ilk yıllarında olduğu kadar sonraki yıllarında da oldukça önem taşımıştır. 1891 yılında düzenli olarak Londra'daki Pazartesi Konserleri'nde Ferruccio Busoni (1866–1924) ve Eugene Ysaye (1858–1931) ile birlikte çalmıştır. 1910 senesinde geçirdiği rahatsızlık sebebiyle solo kariyerine son veren Becker, sıklıkla kemancı Henri Marteau (1874–1934), şef ve piyanist Erno Dohnanyi (1877-1960) ile üçlü olarak çalmaya devam etmiştir.

Becker, ilk solo performansını onyediyi yaşındayken Gewandhaus Orkestrası ile sergilemiştir. Avrupa genelinde düzenlenen konserleri Becker'e, Johannes Brahms, Hans von Bülow (1830-1894) , Antonin Dvorak (1841–1904), Edvard Grieg (1843-1907) , Richard Strauss (1864-1949) , Arthur Nikisch (1855-1922) ve Felix Weingartner (1863–1942) gibi dönemin en ünlü müzisyenleriyle birlikte çalışma fırsatı vermiştir. 1897 senesinde Fransa'nın meşhur Lamoreux Konser Serisi'nde çalmıştır. Bu performans için Becker, Antonin Dvorak tarafından yeni bestelenen ve henüz tanınmamış olan viyolonsel konçertosunu seçmiştir. Bu yolla Becker, çağdaş besteciler tarafından yazılan müzikleri desteklemekteydi ve Dvorak'ı ve müziğini tanıtmaktaydı. Dvorak, Becker'in babasının da yakın arkadaşıdır ve No.10 Mi Bemol Majör yaylı çalgılar dördlüsünü Jean Becker'e ithaf etmiştir. Konser sonrası Becker'in performansından çok etkilenen bir eleştirmen, *Le Guide Musical*'de yayınlanan yazısında Becker'den övgüyle söz etmiştir:

“Kendisini zamanın en önemli virtüözlerinden biri yapan tüm özellikleri bir araya toplamış. Müthiş bir ses derinliğine, kusursuz bir tekniğe, şarkı söyleme tonuna, ifade yoğunluğuna, sonsuz bir nezakete, şıklığa ve canlılığa sahip.”

Becker'in Viyana'da sergilenen Dvorak Viyolonsel Konçertosu performansı çok başarılıydı ve Nouvelle yayınevinden Dr. Eduard Hanslick (1825-1904) Becker'e müthiş bir komplimanda bulunarak şunları söylemiştir; “Joachim'in, Brahms'ın Keman Konçertosu'nda yaptığı şey neyse Hugo Becker'in, Dvorak Viyolonsel Konçertosu'nda sergilediği performans da odur.”

Becker, konçertolar ve salon parçaları sergilediği dönemde 1891, 1897 ve 1902 yıllarında Rusya'ya üç sefer gitmiştir. Rusya'daki repertuarı Antonio Bazzini'nin Viyolonsel Konçertosu'nu, Haydn'in Re Majör Konçertosu'nu, Çaykovski'nin Rokoko Varyasyonları'nı ve Giuseppe Tartini'nin (1692-1770) ve David Popper'in (1843-1913) kısa kompozisyonlarını içermekteydi. Bir muhabirin yazdığı üzere; “İfade etme ve diğer hüneler açısından Becker, romantik değil klasiktir. Tekniğiyle ilgili göze çarpan en önemli şey zamanlaması ve karşılaştığı türlü zorluklarla başa çıkabilmesiydi. Sesi parlak ve çok güzeldi.”

30'lu yaşlarında Becker, "Amerika Birleşik Devletleri'ndeki en ünlü sanatçılardan birisi" olarak görülmekteydi. 1900–1901 yılları arasında Becker, Amerika Birleşik Devletler genelinde seyahat ederek, Boston Senfoni Orkestrası, Şikago Senfoni Orkestrası, St. Louis Senfoni Orkestrası, Pittsburg Orkestrası ve Cleveland Senfoni Orkestrası gibi önde gelen orkestralarla birlikte çalmış ve Haydn'ın Re Majör Viyolonsel Konçertosu'nu sergilemiştir. Boston'daki müzik eleştirmenleri, "Becker, viyolonseldeki ustalığı ile, bu enstrümanın da keman kadar büyük bir kitleye hitap ettiğini göstermektedir " demiştir.

Becker'in geniş çaplı repertuarı hem klasik hem de çağdaş bestecilerden oluşmaktaydı. Programlarında sıklıkla, Haydn, Romberg, Beethoven, Saint-Seans, Schumann, Volkmann, Lalo, Dvorak gibi isimlerin konçertoları ve Brahms'ın İkili Konçerto'su, Çaykovski'nin Rokoko Varyasyonları, Strauss'un Don Quixotte gibi eserleri yer almaktaydı. O dönemlerde çok popüler olmamasına rağmen, bir çok ünlü besteci ile olan arkadaşlığı da viyolonsel repertuarına katkıda bulunmuştur. Erno Dohnanyi'nin *Konzertstücke adlı* eseri, Eugene d'Albert'in op. 20 Viyolonsel Konçertosu ve Becker'in konserlerinde sıkça çaldığı Antonio Bazzini'nin Viyolonsel Konçertosu Becker'e ithaf edilmiştir. Max Reger de No. 2 op. 28 Viyolonsel Sonatı'nı ve op. 131, No.2 Solo Viyolonsel için Süit'ini Becker'e ithaf etmiştir. Becker'in oda müziği repertuarında, Smetana Mi Minör yaylı çalgılar dördlüsü, Brahms Trio'lar ve Schubert Do Majör beşli gibi eserler bulunmaktadır. Frankfurt Müze Dördlüsü'nün bir üyesi olarak, Max Reger'in op. 74 Re Minör yaylı çalgılar dördlüsünü 1904 senesi aralık ayında seslendirmiştir. Mendelssohn'un piyano ve viyolonsel için varyasyonları, op.17, Valentini'nin Mi Majör Viyolonsel Sonatı ve Strauss'un op.6 Viyolonsel Sonatı, Becker'in sıklıkla çaldığı eserler arasındadır. Strauss'un sonatı halk tarafından beğeni toplamıştır ve bir eleştiride şunlar belirtilmiştir; "sonat çok güzel çalındı ve hak ettiği gibi samimi şekilde algılandı. Ne zaman fırsat bulunursa dinlenmesi gerekir."

Bach'ın solo viyolonsel için süitleri Becker'in konser repertuarının bir parçası değildi. Ancak bu eserleri çok iyi bilmekteydi ve öğrencilerine öğretmek için bu süitlerin bir düzenlemesini yayınlamıştır. O dönemlerde viyolonselciler için

konserlerde solo süit çalmak alışılmışın dışındaydı ve solo sitler programlara, viyolonsel resitaleri popüler olduktan sonra alınmaya başlanmıştır.

Repertuvar listesine bakıldığı zaman Becker'in, o zamanın yazılmış en zor viyolonsel parçalarının üstesinden gelebilecek teknik ve mzisyenliğe sahip olduğu kolayca anlaşılmaktadır. 1900 lerde viyolonsel, duygusal lirizmi ifade etmeye uygun bir enstrüman olarak değerlendirilmekteydi. Ancak Becker'in düşüncesi viyolonselin cesur, güçlü ve asil yapısı ile duyguların yoğunluğunu diğer yaylı çalgılardan daha iyi vurgulayabilecek erkeksi bir enstrüman olduğu yönündeydi. Eleştirmenler genellikle Becker'in görkemi, etkileyiciliği, zarif ifade yeteneği, kusursuz tonlaması ve virtüöz teknikleri hakkında yorum yapmaktaydı. Becker'in çalma teknikleri Dresden Okulu'ndan gelmektedir ve genellikle derin, etkileyici bir ton üretmeye odaklanmıştır. Bu yöntem Becker'in çalışına ayrı bir zenginlik katmıştır. 1908 senesinde yapılan bir kayıtta, konser kariyerinin zirvesindeyken Becker kendi kompozisyonu olan op. 3, no.3 Minuet'i çalmıştır. Bu kayıtta Becker'in canlı, müzikal yorumu ve güzel tonu belli olmaktadır. Yavaş kısımda, o dönemde performansların ortak noktası olan *portamentolar* duyulmaktadır. Geçişler Klengel'in kaydında duyulandan daha yumuşaktır. Becker'in Frankfurt Müzesi'nde, Strauss'un yönettiği Don Quixote'yi çaldığı zaman elde ettiği başarı, Köln'deki ilk performansında yakaladığı başarının çok daha üstünde olmuştur. Daha sonra besteci, Becker'in sık sık ifade ettiği, "konuşur gibi çalma" sitiline atıfta bulunarak, kendisini "hitabet sanatının ustası" olarak nitelendirmiştir. Tıpkı ağdaş olan virtzler gibi Becker de kendisi için viyolonsel parçaları bestelemiştir. Besteleri küçüktür; La Majör konçertosunun dışında çoğu bestesi kısa salon müziklerinden oluşmaktadır. Bu alışmalar artık günümüzün viyolonsel repertuvarında yer almamaktadır. Diğer besteleri eğitim amaçlı kullanılmaktadır. Örneğin; 1900 yılında basılan Becker'in parmak ve yay egzersizleri, gam egzersizleri ve "6 özel etüt" günümüzde halen eğitmenler tarafından kullanılmaktadır, bunun yanı sıra 1929 yılında Viyana'da yayımlanan ve viyolonsel çalmayı fizyolojik açıdan araştıran bilimsel alışması *Mechanik und Aesthetik des Violoncellspiels*, 20. yüzyıl viyolonselcileri üzerinde oldukça önemli bir etkiye sahiptir. Bu kitap iki bölümden oluşmaktadır. Birincisi; Dr. Dago Rynar ile yapılmıştır ve viyolonsel çalarken her kas grubunun

nasıl katkıda bulunduğunu detaylı şekilde anlatmaktadır. İkinci kısım ise bu teknik bilginin nasıl pratiğe aktarılabilceğine odaklanmaktadır. Becker kariyeri boyunca üç tane çok önemli Stradivarius viyolonsel kullanmıştır. Bunlardan birisi 1700 yılında yapılan ve şu anda Cremona'da Stradivarius Müzesi'nde bulunan "Cristiani", diğeri 1719 yılında yapılan "Becker" ve sonuncusu da 1726 yılında yapılan "Marquis de Coberon" dur ve bu viyolonsel İngiltere'de Royal Academy of Music tarafından ölümüne kadar Zara Nelsova'ya (1917–2002) ödünç verilmiştir. Günümüzde Steven Isserlis tarafından kullanılmaktadır.

Becker 30 Temmuz 1941 tarihinde Münih'de 77 yaşında hayatını kaybetmiştir. Becker, öğretmeyi desteklemek için teknolojik ve tıbbi gelişmelerden ilham alan, bilimsel çalışmaları yoluyla 20. yüzyılda çok sayıda önemli viyolonselci yetiştirmiş bir öğretmendir. Besteciler ile birlikte çalışarak yeni müzikler tanıtma yoluyla viyolonsel sanatına yeni bir boyut katmış ileri görüşlü bir viyolonselci olarak hatırlanmaktadır.²⁴

²⁴ Wang, Yu Chi Vicky. s.12-20

Campbell, s.74

5.1.1. Becker'in Viyolonsel İçin Eserleri:

Op.2- Andante religioso

Op.3- *Drei Stücke für Violoncell mit Piano-Begleitung*

Op.6- Largo Sol Majör

Op.7- *Scènes d'amour*, Düet

Op.8, No.1- Deux Morceaux: Romance, Düet

Op.8, No.2 - Deux Morceaux: Valse gracieuse, Düet

Op.10- Viyolonsel Konçertosu La Majör

Op.14- *Aus dem Leben des Waldschrat*, Süit

Finger und Bogenübungen nebst neue Tonleiter –Studien,1900

Mechanik und Aesthetik des Violoncellspiels, 1929 Viyana

6 Özel etüt

5.2. JULIUS KLENGEL

Julius Klengel 24 Eylül 1859 tarihinde Leipzig'de doğmuştur. Klengel'in babası müzik hayranı olan bir avukattır. Büyükbabası ise Gewandhaus Orkestrası'nda çalan bir kemancıdır ve tek bir konser bile aksatmadan 50 yıl aralıksız olarak verdiği hizmetle tanınmaktadır. Klengel'in babası amatör bir müzisyendir ve genç Klengel'e temel müzik eğitimini verdikten sonra, Saloman Jadassohn'dan kompozisyon dersi ve İsviçre'de doğan, ancak eğitiminin çoğunu Dresden Viyolonsel Okulu geleneğine göre alan ve Gewandhaus Orkestrası'nın baş viyolonselcisi olan Emil Hegar'dan viyolonsel dersi aldirmek için Leipzig Konservatuvarı'na göndermiştir. Emil Hegar, Freidrich Grützmacher ve Karl Davidov'un öğrencisi olmuş, kariyeri boyunca Leipzig'de aktif olarak çalışmış bir viyolonselcidir.

Grützmacher ve 19. yüzyıldaki birçok Alman viyolonselci gibi Klengel de pik kullanımını desteklemiyordu. Hegar ile çalışmasının yanı sıra Klengel, Dresden’de kısa bir süreliğine Grützmacher ile de çalışmış ve Davidov’dan öğütler almıştır.

Becker’in aksine Klengel’in çalması ve müzikal estetiği, oda müziğinden ziyade orkestrada çalmaya alışık bir viyolonselci olarak Dresden Okulu geleneğine ve Leipzig’e dayanmaktadır. Klengel tüm orkestra ve öğretmenlik kariyerini Leipzig’de geçirmiştir. 15 yaşında Gewandhaus Orkestrası’na katılmış ve 17 yaşında Davidov’un 1. Viyolonsel Konçertosu’nu çalarak orkestrayla birlikte ilk solo performansını sergilemiştir. 22 yaşında da Emil Hegar’ın yerine geçerek baş viyolonselci olmuştur. Hegar’ın yerine geçtikten sadece bir sene sonra 1882 yılında, bir eleştirmen yeni baş viyolonselci hakkında şöyle yazmıştır; “daha önceki mektubumda üstün niteliklerinden bahsetmiştim; ancak diğer müzisyenler arasında iyi bir seviyeye çıkabilmek için daha çok tecrübeye ihtiyacı var. Zaman, kendisine bu tür bir konumun olağan üstü tekniğini dizginlemesi ile kazanılabileceğini öğretecektir.” Tıpkı büyükbabası gibi Klengel de 1924 senesinde emekli olana kadar 50 yıl orkestrada baş viyolonselci olarak görev almıştır. Gewandhaus Orkestrası’ndaki görevi süresince Klengel, Carl Reinecke, Arthur Nikisch ve Wilhelm Furtwängler gibi isimlerin şefliğinde çalmıştır. Bu müzisyenler o dönemin en çok beğenilen isimleri arasında yer almaktadır. Furtwängler, Viyana Filarmoni Orkestrası’nı, Bayreuth Festivali’ni ve Salzburg Festival Orkestrası’nı yönetmek için seyahat etmiştir. Ayrıca, 1924 senesinde, Klengel’in Gewandhaus Orkestrası’ndaki 50. hizmet yılını kutlamak için Klengel ve Walther Davisson (1885-1973)’un, Klengel’in keman ve viyolonsel için ikili konçertosunu seslendirdiği konseri yönetmiştir.

Gewandhaus Orkestrası ve Leipzig Konservatuvarı arasında orkestra üyelerinin konservatuvara öğretim elemanı olarak atanması geleneği bulunmaktadır. Bu nedenle Klengel 22 yaşında Gewandhaus Orkestrası’nın baş viyolonselcisi olduğu zaman Leipzig Konservatuvarı’nda da profesör olmuştur. Klengel’e “Kraliyet Profesörü” ünvanı verilmiştir ve ölümüne kadar konservatuvarda aktif bir öğretmen olarak kalmıştır. Klengel kariyerinin büyük bir kısmını öğretmek ya

da orkestrayla prova yaparak geçirmiştir. Bir öğretmen olarak, “karizmatik kişiliği, sıcaklığı ve sevecenliği” ile tanınmaktadır.

Bir solist olarak Klengel, Avrupa genelinde seyahat etmiş ve Rusya’ya dört konser turnesi gerçekleştirmiştir. Bu turnelerden ilkinde Anton Rubinstein (1829–1894) yönetiminde kendi bestesini çalmıştır. Eleştirmenler bu bestesi için çok da heyecanlanmamışlar ancak viyolonselcinin tekniğinin iyi olduğunu belirtmişlerdir. Klengel’in ikinci turnesi St. Petersburg’da olmuş ve daha başarılı geçmiştir. Bu turnede, Rusya’da Haydn’ın Re Majör Viyolonsel Konçertosu’nu ilk kez sergilemiştir ve aynı zamanda Rubinstein’ın yönettiği bu konserde Klengel, alışılmışın dışında olarak Bach’ın viyolonsel suitlerinden bir bölüm çalmıştır. Viyolonselcinin tekniği ve müzikalitesi ile ilgili oldukça olumlu tepkiler olmuştur. Ancak, Klengel’in çalışını beğenmeyenler de bulunmaktaydı. Bazı izleyiciler performansta gerginlik, ses yetersizliği ve ton gücü eksikliği olduğunu belirtmişlerdir.

Gewandhaus Orkestrası’nın baş viyolonselcisi olarak Klengel, aynı zamanda orkestranın grup şeflerinden oluşan Gewandhaus Yaylı Çalgılar Dörtlüsü’nün de bir üyesidir. O dönemde grubun lideri Rus kemancı Adolf Brodsky (1851-1929) dir. Çaykovski’nin arkadaşı olan Brodsky 1881 senesinde Çaykovski’nin Keman Konçertosu’nu ilk kez seslendirmiştir. Dörtlünün üyeleri kemancı Brodsky, kemancı Hans Sitt, viyolacı Hans Becker, ve Klengel’den oluşmaktaydı. Klengel Rusya’ya üçüncü turnesini bu dörtlü ile yapmıştır. Seyahati sırasında, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Grieg, Rubinstein ve Çaykovski gibi bestecilerin eserlerini icra etmişlerdir. Klengel aynı zamanda son konserinde Beethoven’ın op. 102, 1 numaralı sonatını çalmıştır. Sonat performansı oldukça iyi karşılanmış ve dinleyiciler sonatın ilk bölümünü tekrar çalmasını istemişlerdir. Birçok Rus müzisyenle olan sıkı bağları ve yetenekli bir öğretmen olarak ünü, 1911 senesinde Rusya’ya geri dönmesi ve Moskova’nın ilk viyolonsel yarışmasında jüri üyeliği yapması için bir davet ile sonuçlanmıştır.

Eleştirmenler sıklıkla Klengel’i müzikalitesi, olağanüstü tekniği ve zekasını övmüşlerdir. Gençlik yıllarında Nicolo Paganini’nin keman konçertosunu viyolonsel ile Re Majör tonunda çalabildiği iddia edilmiştir. Klengel’den sonraki

birçok müzisyen Klengel'in çalışının netliği ve güçlü tonu ile viyolonselini sesini dinleyiciye etkili şekilde iletebilmesi sebebiyle övmüşlerdir, ancak bazıları da şarkı söylemekten yoksun olduğunu belirtmişlerdir. Klengel'in öğrencisi olan Maurice Zimble şunları söylemiştir; "Klengel'in güzel bir tona sahip değildi ancak birçok öğrencisinin tonu güzeldi." Belki de Klengel'in güzel, etkili tonlar üretmedeki eksiklikleri ilk olarak orkestra müzisyeni olmasına dayanmaktadır, ancak bunu ses zıtlıkları ya da duygusal zirveler yerine hassas müzisyenliği, vurgularda yakaladığı incelik ve ifade etmedeki hassasiyeti sayesinde aşmıştır. Pozisyon geçişleri arasında *portamento*, o dönemde performans sırasında oldukça sık olarak kullanılmaktaydı. Bu yöntem daha sonraki kuşaklarda da viyolonselciler arasında kullanılmıştır. Klengel'in öğrencilerinden biri olan Emanuel Feuermann (1902–1942) tarafından yapılan bir kayıta, Klengel'in günümüzde eski moda kabul edilen geçişlerindeki *portamento*yu duymak mümkündür. Feuermann'ın 1927 yılında Decca tarafından yapılan ve piyasada sınırlı sayıda bulunan bu kaydında Klengel, Bach'ın viyolonsel suitinden Sarabande'in kendi yaptığı viyolonsel ve piyano için olan düzenlemesini çalmıştır. Bu düzenlemede melodik çizgiyi viyolonsel ve armonik içeriği piyanoya göre düzenlemiştir.

Klengel'in repertuar seçimi Becker'in repertuarına göre daha klasik ve tutucudur. Çok sayıda viyolonselci Bach'ın viyolonsel sütünlerinin popülerliğini Pablo Casals'a (1876–1973) mal etmiştir. Ancak, Casals'dan önce, Bach'ın müziğini öne çıkarmak için Klengel oldukça çaba göstermiştir. Tüm öğrencilerine Bach'ın sütünlerini öğretmiş ve Leipzig Bach Festivali'nde yer alarak 1900 senesinde Bach'ın Viyolonsel Sütünleri'ni çalmıştır. Ayrıca, mükemmel bir piyanist olan Klengel, 1, 2 ve 6 numaralı sütünleri piyano ve viyolonsel için düzenlemiştir. Casals da Klengel'in büyük bir hayranıydı ve Leipzig'de olduğu her fırsatta kendisini ziyaret eder ve sıklıkla öğrencilerine Klengel ile çalışmalarını tavsiye ederdi. Klengel üzerinde büyük ölçüde etkisi olan arkadaşlarından biri de Max Reger (1873–1916) olmuştur. Reger, 1 numaralı solo sütününü ve op. 111 Viyolonsel ve Piyano için Sonat'ını Klengel'e ithaf etmiştir. Reger, bununla ilgili heyecanını ve viyolonsel sütünlerinin yayınlanmasından duyduğu keyfi şu sözlerle ifade etmiştir; "sevgili arkadaşım!

Solo viyolonsel için olan stlerim yeni yayınlandı ve ilk basımını sana yollamak için sabırsızlanıyorum. Sana bu üç parça ile keyif diliyorum ve derslerinde sıklıkla kullanmanı umuyorum.”

Klengel'in viyolonsel literatürüne olan katkıları zaman testinden geçmiştir. Bunlardan birçoğu halen öğretme parçaları olarak kullanılmakta ve konserlerde icra edilmektedir. alışmaları genellikle hoş melodilerle duygu derinliğinin bir araya getirilmesi ile enstrümanın virtz yönünü göstermektedir. Popüler kompozisyonlarından bazıları, dört viyolonsel için olan parçalarını ve oniki viyolonsel için olan *Hymnus*'u, *Kindertrios*; Konçerto no.4' ve solo viyolonsel için olan ve ğrencisi Guilhermina Suggia (1888-1950) 'ya ithaf edilen *Caprice in Form einer Chaconne nach einem Thema von R.Schumann*'i kapsamaktaydı. Suggia, uzun bir süre Klengel ile birlikte çalışmıştı ve Klengel *Caprice*'in taslağına şunları yazmıştır; “derin bir sevgiyle....Leipzig'deki çalışmalarının anısına.”

Klengel, Gewandhaus Orkestrası'ndan emekli olana kadar çalmaya devam ettiği Amati'yi kızı Eva'ya vermiştir. 27 Ekim 1933 senesinde Leipzig'de hayatını kaybeden Klengel'in viyolonsel dünyasına sağladığı katkılar şüphesiz onu viyolonsel tarihinin en ünlü pedagogları arasına sokmuştur.²⁵

²⁵ Wang,Yu Chi Vicky. s.20-26

Campbell, s.73

5.2.1. Klengel'in Viyolonsel ve Oda Müziği İçin Eserleri:

Op.3 - Capriccio,

Op.4 - Viyolonsel Konçertosu No.1, La Minör

Op.5 – Dört viyolonsel için iki parça

Serenade

Humoresque

Op.6 - Scherzo, viyolonsel ve piyano için

Op.7 - Konçertino No.1, Do Majör

Op.10 – Konser Parçası Re Minör, viyolonsel ve piyano için

Op.14 - Mazurka No.3, viyolonsel ve piyano için

Op.15 – Dört viyolonsel için varyasyonlar

Op.22 – İki viyolonsel için süit, Re Minör

Op.24 – Serenade, Fa Majör

Op.27 – Caprice, viyolonsel ve piyano için

Op.28 – Dört viyolonsel için tema ve varyasyonlar

Op.30 - Dört viyolonsel için Impromptu

Op.31 – Viyolonsel Konçertosu No.3

Op.33 – Dört viyolonsel için dört parça

Lied ohne Worte

Gavotte

Wiegenlied

Marsch

Op.35 - Piyanolu Trio No.2 (çocuklar için)

Kindertrio No.1 Do Majör

Kindertrio No. 2 Sol Majör

Op.37 - Viyolonsel Konçertosu No.4 Si Minör

Op.39 - Piyanolu Trio No.1 (çocuklar için)

Kindertrio No.1 Fa Majör

Kindertrio No.2 Re Majör

Op.40 - Süit No.2 La Minör, viyolonsel ve piyano için

Op.41 - Konçertino No.2 Sol Majör, viyolonsel ve piyano için

Op. 43 - Caprice in Form einer Chaconne nach einem Thema von R.Schumann, solo viyolonsel için

Op. 45 - İkili Konçerto Mi Minör , iki viyolonsel için

Op. 46 - Konçertino No.3 La Minör, viyolonsel ve piyano için

Op.47 - Altı Sonatin, viyolonsel ve piyano için

Op.48 - Altı Sonatin, viyolonsel ve piyano için

Op. 51 - Andante Sostenuto, viyolonsel ve orkestra için

Op.54 – Süit, viyolonsel ve org için

Op.56 - Süit Re Minör, viyolonsel için

Op.57 - Hymnus, oniki viyolonsel için

Op.59 - Küçük Süit, üç viyolonsel için

Op.61 – Konçerto, keman, viyolonsel ve orkestra için

Op.62 – Üç parça, iki Viyolonsel ve piyano (org) için

Tägliche Übungen (üç kitap)

6. BÖLÜM

ALMAN VİYOLONSEL OKULUNUN 20. YÜZYILDA ETKİLERİ

6.1. ÖĞRETİM MATERYALLERİ VE METOTLAR:

Viyolonsel tarihi boyunca, ünlü ya da ünlü olmayan viyolonselciler, farklı amaçlar için pek çok metot ve ders kitabı yazmışlardır. Farklı parmak numarası uygulamalarıyla gamları basit bir şekilde gösteren kitaplar bulunmaktadır; sol el ya da yay kontrolündeki beceri gibi, çalmanın belirli alanlarını hedefleyerek tekrarlanan materyalleri gösteren günlük alıştırmaya kitapları bulunmaktadır; günlük alıştırmaların tekrarlanan materyallerini içeren ve bunları kısa bir parça şeklinde kullanan etüt kitapları vardır; ayrıca viyolonsel çalmanın temel tekniklerini sistemli bir şekilde tanımlayan ve sıklıkla fiziki duruş ve el pozisyonlarını detaylı bir şekilde açıklayan metot kitapları da vardır. Bu metotların basılmasına bağlı olarak, sundukları materyaller zevk ve teknikteki ilerleyen değişiklikleri de yansıtmaktadır. Barok dönemde, viyolonselcilerin öncelikli olarak “sürekli bas” partilerini seslendirmelerinin beklendiği süreç içinde, 1741’de Michel Corrette’nin (1707–1795), 1765 yılında Robert Crome’un ve 1774’te Johann Baptiste Baumgartner’in (1723–1782) metotları basılmıştır:

- Michel Corrette, *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncello dans sa perfection*.
Ensemble de principes de musique avec des leçons, op. 24 (Paris, 1741).
- Robert Crome, *The Compleat Tutor for the Violoncello* (London, 1765).
- Johann Baumgartner, *Instructions de musique, théorique et pratique, à l’usage du violoncello* (La Haye, 1774).

Bu metotlar, profesyonel viyolonselcilerden ziyade öğrenciler ve amatörler için yazılmıştır. Klasik dönemde, hem solo hem de tüm müzik türlerinde kullanılan

bir çalgı olarak viyolonsel için aşamalı kabulüyle birlikte, viyolonselciler parmak ve yay kullanımı için sistemli kuralları tanımlamak ve düzenlemek için araştırmalar ve metotlar yazmışlardır. Jean-Pierre Duport (1741-1818) ve Jean-Louis Duport'un (1749-1819) 1806'da yayımlanan çalışmaları, Jean-Baptist Sebastien Breval'ın (1753-1823) 1804'te yayımlanan çalışmaları ve Dominique Bidaux'un 1802'de yayımlanan çalışmaları, klasik dönemde viyolonsel için yayımlanmış en etkili çalışmalar arasındadır.

Romantik dönemde, on dokuzuncu yüzyılın ve yirminci yüzyılın başları arasında, viyolonsel çalmanın temel teknikleri sürekli bir değişim göstermiştir. Viyolonselciler, çalgılarının dinleyiciyi elde etme kabiliyetinde kemana eşit olabileceğini kanıtlamışlardır. Romantik dönemin ilk yarısında, aktif bir şekilde konser veren Nicholas Baudiot (1773–1849), Friedrich Dotzauer, Friderich Kummer ve Sebastian Lee (1805–1887) gibi virtüöz viyolonselciler tekniklerini mükemmelleştirmenin yollarını aramışlardır.

Sonuç olarak viyolonselde parmak numarası işaretlerinde yaygınlaşan pek çok değişiklik de bu dönemde tanımlanmıştır. Boş tel için "0" kullanmak, doğal harmonikler ve başparmağın kullanımını gösteren işaret olan "φ", örnek olarak gösterilebilir. Bu dönemde yazılan gam çalışmaları ve kitapları gibi eğitim materyalleri, genellikle ilk pozisyondan başlayarak ve daha ileri pozisyonlara doğru çalışarak benzer bir tarzla sunulmuşlardır. Pik kullanımı bu dönemde özellikle tartışmalıdır. Alfredo Piatti ve Carl Fuchs (1887–1914) eski stilin destekçileri olarak "viola da gamba" benzeri tarzda pik kullanmadan çalmışlardır; Adrien-François Servais, Karl Davidoff ve Jules de Swert, enstrümandan daha fazla fiziki özgürlüğü viyolonselcilerle sunan pik'in ilk savunucuları arasındadır.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ve yirminci yüzyılın başlarında, yukarıda bahsi geçen viyolonsel virtüözlerinin yardımıyla, viyolonsel için önemi kesin olarak anlaşılmıştır. Fransa, Almanya, İtalya ve Rusya'da ulusal konservatuvarlarda viyolonsel sınıfları açılmış ve bu konservatuvarlardaki öğretmenler, önemli viyolonsel öğrencileri için viyolonsel metotlarının belirlenmesi gerektiğini görmüşlerdir. Cossmann'ın bugün hala kullanılan Etütler'i (1900), Popper'ın

“Hohe Schule des Violoncellospiels” (1901–1905) ve Grützmacher’in “Tägliche Übungen für Violoncello” (1909) isimli kitapları bu dönemde yayımlanan önemli çalışmalardan bazılarıdır.

Yetenekli solist ve öğretmenler olarak Klengel ve Becker, doğal olarak metot kitapları literatürünü geliştirmeye katkı sağlamıştır. Belli kişisel ve pedagojik farklılıklarına rağmen, hem Klengel hem de Becker, öğretim amaçlı çalışmaların derlenmesiyle ilgilenmişlerdir. Gamların ve parmak numarası kullanma tekniklerinin kapsamlı listelerinin yanı sıra, her iki elin koordinasyonu ve kıvraklığını geliştirmeyi amaçlayan alıştırmalar yayımlamışlardır. Yirminci yüzyılın başlarındaki viyoloncelciler tarafından yazılmış sayısız etüdü de düzenlemişlerdir. Dresden Viyoloncel Okulu geleneğinden yetişen her iki viyoloncelci de bu çalışmaları yoluyla günümüz viyoloncelcilerinin yetişmesinde son derece etkili olmuşlardır.

6.1.1. Becker’in Öğretim Materyalleri:

Becker bir solist olarak daha fazla seyahat etmesine rağmen, vaktinin çoğunu öğrencilerine öğretim materyali derlemeye ve öğretmeye adanmıştır. Bu süreç içinde viyoloncel öğrenimi ve eğitimine üç temel katkıda bulunmuştur:

İlki Klengel’in Technische Studien’ine benzeyen “Finger und Bogenübungen nebst neue Tonleiter - Studien” (Pamak ve Yay Alıştırmaları yanı sıra Yeni Gam Çalışmaları) dır. İkincisi ve belki de viyoloncel öğretme sanatına en önemli katkısı olan “Mechanik und Aesthetic des Violoncellspiels” (Viyoloncel Çalmanın Mekaniği ve Estetiği) hakkındaki çalışması; son olarak üçüncüsü, kendi çalışmalarının ve Sebastian Lee (1805–1887), Adrian-François Servais (1807 – 1866), Auguste Franchomme (1808–1884) ve Friedrich Grützmacher’in etütlerinin yeni basımlarıdır.

6.1.1.1.Finger und Bogenübungen nebst neue Tonleiter – Studien (Pamak ve Yay Alıştırmaları yanı sıra Yeni Gam Çalışmaları)

Edition Schott 1900 yılında Becker’in Finger und Bogenübungen (Pamak ve Yay Alıştırmaları) kitabını ilk olarak yayımlamıştır. Aynı metot 1969’da New


York, International Music Company tarafından yeniden yayımlanmıştır. Her biri belirli bir tekniğe odaklanan altı bölümden oluşmakta olan bu kitap, başlangıç seviyesinden ileri seviyeye kadar olan viyolonselciler için yazılmış teknik bir kitaptır ve Becker'in kendi tekniğini ve alıştırmaya metotlarını özetlemektedir. Becker ve Klengel'in kendi gam çalışmalarını yayımlama konusunda aynı niyeti paylaştıkları görülmesine karşın, kitaba genel bir bakış, çalışmalarının son versiyonlarının hem içerik hem de zorluk bakımından oldukça farklı olduğunu göstermektedir. Klengel'e oranla sağ kol tekniklerine daha az zaman ve yer verirken, Becker'in Parmak ve Yay Alıştırmaları kitabı sol el tekniklerine odaklanmıştır. Kısa yay kullanımı ve *sıçratma tekniğini (spiccato)* tanıtan dördüncü bölüm hariç, geriye kalan bölümler için yay kullanma işaretleri, temel olarak *legato* (bağlı) yay kullanımını göstermektedir. Bu gam kitabının içinde, Becker ayrıca "telden tele geçiş bileği kullanarak yapılmalıdır" ya da "ilk parmağı telde tut; mümkün olduğunda ikinciye de telde tut" gibi yazılı göstergeler ve talimatlar vermiştir. Bu yorumlar viyolonselcilere, net bilgiler vermekte ve Becker'in yayı ve viyolonseli tutuşunu görmemize olanak sağlamaktadır.

Finger and Bow Exercises & New Scale Studies

I. EXTENSION AND AGILITY EXERCISES

CELLO

HUGO BECKER
(1863-1941)

I. 

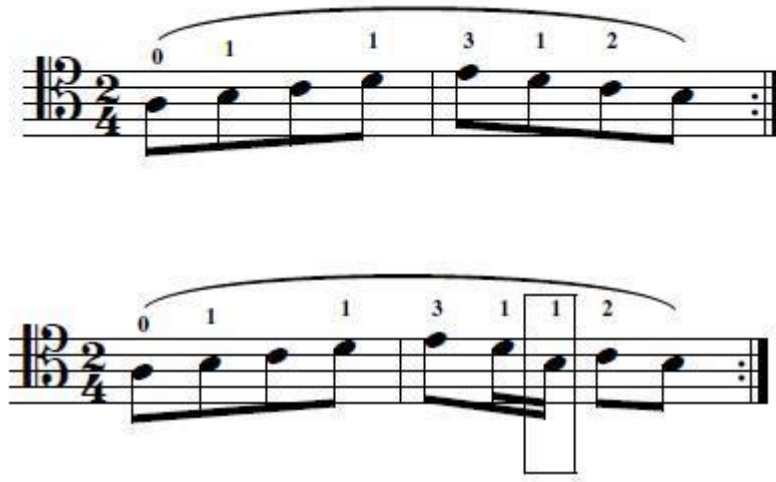
Hold the 1st finger on the string ; whenever possible also the 2nd.

Örnek 6/3: H. Becker. Finger and Bow Exercises, s.3

Becker Parmak ve Yay Alıştırmaları'nda, üç oktavlık gamları tamamen atlayarak, iki oktavlık ve dört oktavlık gamlar için parmak numaralarını gösterir. Beşinci ve altıncı bölümler tamamen çift-sesli (üçlü ve oktav) gamları çalmakla ilişkilidir. Bu çift-sesli gamlar, çok açıklama olmaksızın gösterilmektedir, bu nedenle Becker'in öğrencilerine, böyle zor pasajları çalmanın teknik unsurları hakkında sözlü olarak bilgi verdiği düşünülebilir.

Technische Studien'in ikinci kitabında pozisyon değiştirme alıştırmalarına da yer vermesine rağmen, Klengel bu konuya fazla eğilmemiştir. Bunun aksine, Becker pozisyonlar arasında başarılı bir şekilde nasıl geçiş yapılacağına dair çalışmaları detaylı bir şekilde Parmak ve Yay Alıştırmaları kitabında sayfalarca anlatmıştır.

Becker, “pozisyonların değişimi, tüm parmakları eş zamanlı olarak istenilen pozisyona getirmek için hareket ettirerek sonuçlandırılır” görüşünü kaydetmiştir. Bunu sağlamak için bir *yardımcı nota* kullanılmasını önermiştir. Yardımcı notayı kulağa neredeyse fark edilmeyecek olana kadar, aşama aşama onaltılık notadan otuzikilik notaya kadar azaltan metodu bugün hala yaygın olarak öğretilmektedir. Parmak ve Yay Alıştırmaları'nın gam kısmında, Becker yardımcı bir notayla geçiş kavramını pekiştirmek için çalışmalar önermiştir.



rnek 6/4: H. Becker, Finger and Bow Exercises s.8

Klengel ve Becker her ikisi de bir dönem Grützmacher ile çalışmış ve daha sonra Frankfurt'ta ve Leipzig'de Cossmann'ın ğretim pozisyonunu devralmışlardır. Aynı okuldan gelen ve neredeyse ağdaş olan bu dört viyolonselcinin, parmak numarası uygulama teknikleri hakkındaki düşünceleri kavramda ve ilkede birbirinden oldukça farklıdır. Dördü de farklı yollarda viyolonselcinin yüksek pozisyonunda son iki oktavy incelemişlerdir. Grubun en

kıdemlisi olan Cossmann'ın, bugün de viyolonselciler tarafından tercih edilen yönteminin yanı sıra, Grützmacher de farklı bir yöntem önermiştir. Becker ve Klengel ise Cossmann'ın ve Grützmacher'in sistemlerinin bir kombinasyonunu kullanmışlardır. Sonuç olarak, bu üç parmak numarası uygulama tekniği de geçerlidir ve günümüz viyolonselcilerinin tüm olası parmak numarası uygulama tekniklerinde iyi yetişmeleri için etkili olmaktadır.

Becker'in Parmak ve Yay Alıştırmaları bilgi vericidir; fakat kitapta yer alan teknikler Klengel'in *Tägliche Übungen* ya da *Technische Studien* kitaplarındaki gibi kapsamlı, organize ya da eksiksiz sayılmamaktadır. Klengel, öğrencileri için çalışma materyallerini derlemekle daha çok ilgilenmiştir, ana felsefesi basit ve kısa materyalleri tekrar ettirerek öğrencilerinin teknik yeterliliğe erişebilmelerini sağlamaktır. Bunun aksine Becker, öğrencilerin basılı her bir parmağın ve yay kullanan kolun altındaki fizyolojik ilkeleri, zihinsel olarak anlayabildiklerine inanarak, fiziki hareketlerin beyinsel kavrayışıyla ilgilenmiştir. Bu yolla öğrenciler hareketlerini daha kolay kontrol edebilmiş ve teknik hassasiyeti sağlayabilmişlerdir.

6.1.1.2. Mechanik und Aesthetic des Violoncellspiels (Viyolonsel Çalmanın Mekaniği ve Estetiği)

Becker, viyolonselci ve eğitimci olarak felsefesini daha geniş kitlelere yaymak için *Mechanik und Aesthetic des Violoncellspiels (Viyolonsel Çalmanın Mekaniği ve Estetiği)* adlı eserini 1929'da Viyana'da yayımlamıştır. Bu eser, Pablo Casals, Enrico Mainardi gibi Becker'in pek çok çağdaşı tarafından övülmüştür. Ancak Becker'in çalışmasının popülaritesi, Casals'ın öğretim ve tekniklerinin popülarite kazanmasıyla ve Diran Alexanian²⁶ ve Gerard Mantel²⁷ gibi Casals'ın öğrencilerinin benzer konularla ilgili çalışmalarını yayımlamaya başlamasıyla gölgede kalmıştır. Bütün bunlara rağmen, Becker bir bütün olarak teknik ve estetik sorunları derleyerek viyolonsel eğitiminde bir öncü olmuştur.

²⁶Diran Alexanian, *Theoretical and Practical Treatise of the Violoncello* (New York: Salabert,1922).

²⁷Gerhard Mantel, *Cello Technique: Principles and Forms of Movement* (Bloomington, 1975).

Becker'in viyolonsel çalmanın fizyolojik yönlerindeki ilgisi ve Viyolonsel Çalmanın Mekaniği ve Estetiği adlı yayını, Kaiser'in ordusunun Baş Hekimi ve Almanya'daki en iyi fizyologlardan biri olan F.A. Steinhausen'in çalışmasını oldukça etkilemiştir. 1902'de Steinhausen Joachim'in bir öğrencisi olan erkek kardeşinin yardımıyla *Die Physiologie der Bogenführung* adlı eserini yayımlamıştır. Amatör bir müzisyen olarak Steinhausen, pek çok kemancının kendi metot kitaplarında belirtilen kurallara tam anlamıyla uygun olarak çalmadıklarını söylemiştir. Kendisine göre hepsi tek bir özelliği paylaşmaktadır: "Fiziki hareketleri kontrol eden fizyolojik kurallara mükemmel itaat... En iyi müzisyenler çalarken bu doğal kuralları uygular... bilinçsiz bir şekilde ve farkında olmadan...". Dahası, Steinhausen, müzisyenlerin üst kol, önkol ve bilek arasındaki ilişkiyi anlamadıklarını gözlemlemiştir. Sonuç olarak, müzik yapmanın kesin fiziki yönlerinin öğretilmediği sonucuna varmıştır: "Kendi vücudumuzu öğretemeyiz, yalnızca ondan öğrenebiliriz". Steinhausen profesyonel bir müzisyen ya da keman eğitimcisi olmamasına rağmen, çalışmaları yeni kapılar açmış ve yeni bir düşünce tarzını ortaya çıkarmıştır.²⁸

Becker,"Viyolonsel Çalmanın Mekaniği ve Estetiği " isimli araştırmasında, kendisi ile işbirliği yapmak için hem fizyolog hem de amatör bir viyolonselci olan öğrencisi Dago Rynar'ın yardımlarını istemiştir. Rynar'ın katkılarının kapsamı bilinmemektedir; bazıları, temelde fizyolojik deneyimlerin ve belirli kasların işlevi çalışmalarını içeren kitabın ilk bölümünden Rynar'ın sorumlu olduğuna inanmaktadır. Bununla birlikte, bir kasın nasıl hissettiğini, belirli bir hareketin oluşturacağı tını kalitesinin türü ve verilen kısa müzikal uygulamaları anlatan kitabın ilk bölümündeki detaylı açıklamaların yalnızca Becker gibi deneyimli bir müzisyenden kaynaklanmış olduğu da düşünülmektedir.

²⁸ Winfred R. Colton, "A Review of Dr. Steinhausen's 'Die Physiologie Der Bogenführung'dan aktaran Wang,Yu Chi Vicky. s.56

Kitap iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm tam olarak, viyolonsel çalmanın mekaniklerine odaklanır ve hareketlerin fizyolojik mekaniklerini inceler. Becker ayrıca, yay tutuşları, el pozisyonlarını, duruşu ve adım adım alıştıırma tekniklerinin fotoğraflarını kitaba eklemiştir. Genel olarak, çalışmanın ilk bölümü Becker'in teorilerinin oldukça etkili bir kanıtıdır.

Rynar'ın yardımıyla Becker, her bir kasın işlevi hakkında bilgi toplamak için her bir kasa mekanik bir aparat bağlayarak çalışmalar yapmıştır. Becker, maksimum sesi çıkarmak için tüm kolun tek bir birim olarak hareket etmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Sonuç olarak, parmakları ve eklemleri hareket ettirmeden önce yayı hareket ettirmeye yarayan büyük kaslardan başlayarak omuz kası, üst kol kası, dirsek, alt kol ve bilek gibi tüm kas gruplarının deneyini yapmışlardır. Becker bulgularını ayrıntılarıyla anlatmış ve mevcut problemleri düzeltmek için alıştıırmalar ve düzeltme yolları önermiştir. İlk deneylerinde Becker, özellikle yeni başlayanlarda, küçük kas gruplarında gereksiz yere germe eğiliminin daha fazla olduğunu görmüştür. Vücudun hareket etmek için nasıl tasarlandığını anlayarak, Becker rahatlama sürecini dikkatli bir şekilde ve bilinçli olarak geliştirerek bir kasın rahatlama için egzersiz yapılabileceğine inanmıştır. Müzisyenin, müzikal yorumunu engelleyecek fiziksel engellerden kurtulabilmesi için doğru şekilde hareket etmenin bilincinde olmasının önemini vurgulamıştır.

Aynı ilkeleri kullanarak, yay tutmanın ve kol hareketinin temellerini tartıştıktan sonra, Becker *sautille*, *detache*, *spiccato* ve kombine (karışık) yay teknikleri gibi farklı yay kullanımlarını analiz etmiştir. Bu bölümdeki saptamalar, *Parmak ve Yay Alıştıırmaları*'nın dördüncü bölümündeki Becker'in materyallerini tamamlayıcıdır. Yüksek hızda *spiccato* çalındığında, omuz ve kol yorgunluğuna yol açtığını gözlemlemiştir; parmaklar ve bilek tarafından icra edilen yüksek hızlı *spiccato*da kol, görünüşte hareketsiz olsa da, yine de çalışın koldan gelmesi gerektiğini belirtmiştir. Araştırması boyunca Becker, öğrencilerinin alıştıırma yapabileceği ve kontrolünü geliştirebileceğinin yollarını onlara göstererek pek çok teknik konuda gerçekçi çözümler sunmayı başarmıştır. Olay temelli öğretmeye yapılan bu vurgu, o zamanlar alışıl gelmiş değildi ve Becker yirminci

yüzyıl sırasında Gerard Mantel, Janos Starker ve Diran Alexianian'ın eğitici çalışmalarını geliştirecek olan bu trendin kesinlikle en önde gelenlerindedir.

Steinhausen kitabını sağ kolun mekaniği ile sınırlandırmıştır; ancak Becker sol elin fizyolojisi ve mekaniğinin de ayrıca incelenmesi gerektiğine inanmaktadır, çünkü farklı işlevleri olsa bile iki kolun da sorunsuz bir şekilde birlikte çalışması gerektiğine inanmıştır. Kavramı basittir: Sol eli kullanma sırasında öğrenciler, istemsiz bir şekilde sağ eldeki yay baskısını değiştirmemeye dikkat etmelidir. Bunun için Klengel gibi Becker de, dört oktavlık hızlı tempoda gam alıştırmasını önermiştir, sonuç olarak tek yayda tüm gam çalınabilmelidir. Böyle bir egzersiz öğrencilere iki kolun da işlevlerini ayırmayı öğretmektedir: Sağ kol yavaşça hareket etmeli ve sol koldaki hızlı pozisyon değişiklikleri ve parmak kullanma tekniklerinden tam olarak etkilenmemiş olarak kalmalıdır.

Sol eldeki bu tartışmasında Becker ayrıca, tel üzerindeki hızlı geçişlerde ortaya çıkan *portamento*'nun uzunluğu ve kullanımı da değerlendirmektedir. Romantik dönemde *portamento* kullanımının yaylı çalgıcuların performanslarında oldukça popüler olduğu görülmektedir. Joachim ve Klengel de bu tekniği aşırı olarak kullanan müzisyenlerdendir. Feuermann'ın ilk kayıtlarındaki *portamento*'larda da Klengel'in etkisi hissedilmektedir. Ancak Becker, yay elinin baskısını sol elden bağımsız bir şekilde uygulayamayan müzisyenlerin *portamento*'yu yanlış bir şekilde tanıttıklarına inanmaktadır. Bu bağlamda ortaya çıkan tartışmalarda, Casals'ın sol el tekniğine getirdiği yeniliklerin Suggia gibi bazı takipçileri, müziğin iyi artiküle edilerek, net ve *portamento* yapmaksızın çalınması gerektiği görüşünü ortaya koymaktadır. Becker ise estetik bir şekilde ayarlandığında *portamento*'nun güzel bir etki yaratacağı konusunda ısrar etmiştir.

Becker ayrıca, sol el ve ritim arasındaki ilişkiyi de tartışmıştır. Ritmik uyumsuzlukların yaydaki ve sol eldeki düzensiz hareketten kaynaklandığını ve temponun yay kullanmadaki acıcılık ve sol elin hızıyla belirlenmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Aynı bölümde, Becker sol elin eğik durumu, pozisyon değiştirme teknikleri, *vibrato*, başparmak pozisyonunda minimal güçle çaba sarf etmeden nasıl çalınacağı, temiz entonasyon için yollar ve tercih ettiği parmak numarası

kullanma sistemleri gibi teknik detayları dikkatle incelemiştir. Tüm bu teknikler, viyolonsel çalma sanatında ustalaşmak için gereklidir. Ancak, Becker bu teorisini yalnızca insan fizyolojisine dayandırmasına rağmen, yine de herkesin farklı fiziki özelliği ve uygunluğu olduğu için her öğrenciye uygulanamayabilir.

Kitabın ikinci bölümü, standart viyolonsel repertuarı, Becker'in kendi besteleri ve bestelerin performans analizlerinden oluşmaktadır. Becker, Bach'ın Sol Majör 1.Süitini ve Haydn, Saint-Säens, Strauss ve Dvorak'ın konçertolarını içeren viyolonsel repertuarının pek çok eserinin performans analizini vermiştir. Bu analizler kapsamlı ve detaylıdır. Bu repertuarları nasıl öğrettiğini ve bu çalışmaların kulağa nasıl gelmesi gerektiği konusunda nasıl düşündüğünü kağıt üzerinde göstermektedir.

Kitap boyunca, Becker ayrıca solist olmak için nasıl çalışılması gerektiği hakkında öneriler sunmaktadır. İlk olarak, akıllıca ve tarafsızca alıştırmaya yapmanın önemini vurgulamaktadır. Becker'e göre, artistik müzik yapmak için, "alıştırmalar yoluyla kazanılmış koordinasyon" un kullanımı gerekmektedir. İkinci olarak, bir öğrenci kendi kendini değerlendirmek için alıştırmalar yapmalıdır. Son olarak, yapay olarak işlenmiş virtüözlüğü kovalamaya karşı uyarılmıştır. Becker, artistik başarının müzisyenin yeteneğinde yattığına inanmaktadır.

Becker'in eseri çok geniş kapsamlıdır ve gelecek vadeden viyolonselcilere mümkün olduğu kadar çok faydalı olmayı amaçlamıştır; ancak Becker, müzik eğitiminin de sınırlarının olduğunu kabul ederek, öğretmenin başarısının genellikle, öğrencinin yaratıcılık ve yeteneğine bağlı olduğunu belirtmiştir.

6.1.1.3. Düzenlemeler:

Mekanik ve Estetik'deki muazzam çabalarına ek olarak Becker ayrıca öğretim amaçları için etütleri, çalışmaları ve alıştırmaları düzenlemeye hatırı sayılır bir zaman ayırmıştır. İlginç bir şekilde, bu alıştırmalar hakkındaki çalışması,

Klengel'in aynı kapsamdaki yayınları ile örtüşmemektedir. Kendi farklı hocalardan edindiği çok yönlü eğitimini yansıtmak için belki de Becker, Fransız viyolonselci August Franchomme (1808-1884), Belçikalı viyolonselci Adrien Françoise Servais ve Alman viyolonselci Friedrich Grützmacher'in çalışmalarını düzenlemeyi seçmiştir.

Franchomme, Chopin ve Liszt'in yakın arkadaşıdır, Fransız geleneğinin bir temsilci olan Duport'un takipçisidir ve "Fransız Ekolünün Kralı" olarak adlandırılmıştır. Duport'un yayı topuktan tutmayı gerektiren yay kullanma tekniğini ve sol el parmak kullanma tekniğini takip etmiştir. Franchomme'un sayısız bestelerinden Becker, Oniki Etüt op.35. adlı eğitimsel çalışmasını düzenlemeyi seçmiştir (*August Franchomme, Zwölf Etuden für Violoncello, op.35, ed.Klengel (Frankfurt: C.F.Peters,1954)* Bu çalışmalar derlemesinde, Franchomme viyolonsel için akıcı, canlı ve legato yay tekniklerini kullanması gereken birkaç çalışmasının yanı sıra, hızlı, hafif, çok yönlü yay hareketi gerektiren eserler besteleyerek Fransız ekolünün estetik ve tekniğini yansıtmıştır.

▭ = Abstrich – *Down bow*
 ▽ = Aufstrich – *Up bow*
 Fr = Am Frosch – *At the nut*
 M = In der Mitte – *In the middle*
 Sp = An der Spitze – *At the point*
 GB = Ganzer Bogen – *Whole bow*
 OH = Obere Hälfte – *Upper half*
 UH = Untere Hälfte – *Lower half*
 — (Finger liegen lassen
Fingers not to leave the strings)

12 ETUDES.

A. Franchomme, Op. 35

Andante quasi Lento.

1. *ff* *energico*

Örnek 6/5: A. Franchomme. 12 Etudes, op.35, s.2

Servais, Becker dönemindeki en iyi viyolonsel virtüözlerinden biridir. Eğitiminin çoğunu Brüksel’de Nicholas Joseph Platel’den (1777-1835) almıştır. Onun çalma tarzını Berlioz, “Paganinian” olarak tanımlamıştır ve yoğunluğu, pürüzsüz sesi, akıcı tekniği ile bilinmektedir. Franchomme gibi, Servais de hem öğretmek için hem de performans amaçlı olarak viyolonsel için besteler yapmıştır. Becker, Servais’nin solo viyolonsel için *Six Caprices, op.11*’i düzenlemiş ve revize etmiştir. Çalması zor olan ve genellikle başparmak pozisyonu tekniği ve çift seslerle çalınan bu kaprisler, ikinci bir viyolonsel partisi (*ad libitum*) eklenmesi ile Flaman halk şarkılarına dönüşmüştür.


SIX CAPRICES
Opus 11

Edited by HUGO BECKER

CELLO I

ADRIEN-FRANCOIS SERVAIS
(1807-1866)

Allegro non troppo


1. 

CELLO II

Edited by HUGO BECKER

ADRIEN-FRANCOIS SERVAIS
(1807-1866)

Allegro non troppo

1. 

Örnek 6/6: F.Servais. Six Caprices, op.11

Grützmacher, Becker ve Klengel’i en fazla etkileyen viyolonselci olmuştur. Becker kapsamlı bir şekilde, Grützmacher’in op. 67 *Günlük Alıştırmalar* adlı kitabını 1910’da düzenlemiş ve bu basımı “Hugo Becker Tarafından Düzenlenmiş ve Tamamlanmış Yeni Basım” olarak isimlendirilmiştir (*Fr.Grützmacher, Tägliche Übungen für Violoncell, op.67, new edition, revised and completed by Hugo Becker (Leipzig-Kahnt 1910)*). Becker, çeşitli bölümlerdeki notaların düzenini değiştirmek ve kendi *Parmak ve Yay Alıştırmaları* adlı kitabındakilere benzer parmak numarası tekniklerini kullanmak gibi değişiklikler yapmıştır.

Farklı viyolonsel okullarından gelen viyolonselcilerin çalışmalarını düzenlemenin yanı sıra, Becker, Sebastian Lee'nin (1805-1887) çalışmalarıyla da ilgilenmiştir. Dresden Viyolonsel Okulu'nun yetiştirdiği Lee başarılı bir konser kariyerinin ardından kendisini öğretmeye ve beste yapmaya adanarak Hamburg'a yerleşmiştir. Lee'nin besteleri üç gruba ayrılabilir: Artık standart viyolonsel repertuarının parçası olmayan varyasyonlar, fantaziler ve divertimento gibi virtüöz çalışmalar, yeni başlayanlar için basit düetlerden ileri öğrenciler için teknik olarak zor düetlere kadar uzanan iki viyolonsel için düetler ve kendi yazdığı metot ve etütler.

Almanya ve Fransa'da zaman geçirdikten sonra Lee, metotlarında Alman ve Fransız ekollerinin özelliklerini birleştirmiştir."40 *Melodische und Progressive Etüden, op.31* " çalışmasını Fransız viyolonselci Louis Pierre Norblin'e (1781-1854) ithaf etmiştir; bu derleme Paris Konservatuvarı'nda öğretim materyali olarak kullanılmıştır. Becker, Lee'nin tüm metot ve etütlerini düzenlemiştir. Bu derlemeler, hem yeni başlayanlar hem de ileri öğrenciler için uygun çalışmaları kapsamaktadır.

Lee'nin 1942'de yayınladığı *Praktische Violoncello-Schule op.30*, gamlar, sol el alıştırmaları ve yay kontrolü gibi viyolonsel çalmanın temellerini içermektedir. Her etüdü, yeni öğrenilen tekniğin kullanıldığı kısa bir düet izlemektedir. Lee'nin çalışmalarından, tamamen kusursuz teknik bir deneyimden ziyade müzikal olarak da zenginleşmiş bir deneyim yaratmak istediği görülmektedir. Bazı parmak numarası uygulamaları eski tarz olmasına rağmen, op. 30'un 1924 basımında Becker, Lee'nin orijinal basımında çok az değişiklik yapıldığını ve Lee'nin orijinal parmak numarası ve yay kullanma tekniklerine dokunmadığını ileri sürmüştür. Ancak, kendi duruşunun fotoğraflarını sunarak uygun duruş, sağ kol ve sol el pozisyonu hakkında yorumlar eklemiştir. Becker'in *Mekanik ve Estetik*'teki kaslar ve vücut hareketleri arasındaki ilişkilerin genişletilmiş tartışmalarının aksine, Lee'nin op. 30'undaki yorumları doğru bir duruşun görünümüyle sınırlandırılmıştır.

Lee viyolonsel için dört setlik çalışmalar bestelemiştir. *Viertzig Leichte Etüden op.70*, yeni başlayanlar için ilk pozisyonda kısa yay hareketlerinin kullanıldığı

kısa düetleri içermektedir. Bu kısa çalışmalar, basit melodileri, ilginç armonileri ve ikinci viyolonsel eşliği açısından ilgi çekicidir.

Revidiert von
Hugo Becker

Sebastian Lee, op. 70

1

Der Schüler – *L'élève* – The Pupil
Der Lehrer – *Le maître* – The Teacher

Örnek 6/7: S.Lee. 40 Leichte Etüden, op.70

Lee'nin *Zwölf melodische Etüden op. 113* dördüncü pozisyonda çalma tekniklerini öğrenmiş orta seviyedeki öğrenciler için yazılmıştır. Op.70 çalışmalarının aksine, bu çalışmalar solo viyolonsel için yazılmıştır ve daha fazla tel değiştirme içeren ve daha uzun legato yay hareketleri çalıştıran etütlerdir.

Sonraki iki çalışma, *Melodische und Progressive Etüden op. 31 ve 131* daha ileri müzisyenler için yazılmış, zorluk derecesi bakımından benzerdir. Bu iki derlemedeki çalışmalar da bir öncekilerden özellikle daha uzundur: Çift-ses, başparmağı kullanma ve yay kullanma teknikleri konularını kapsamaktadır. Op.31'de, "yay değiştirme tekniği", "sağ bilek", "rahatlama çalışmaları", "tril" ve "karakteristik çalışmalar" gibi her bir alıştırmaya başlıklar şeklinde sıralanmıştır. Op.31 ile op.131 arasındaki asıl fark ikincisinin iki viyolonsel ile çalınmak için

yazılmış olmasıdır. İkinci ses eşlik etmektedir ve op.131'deki çalışmalar gerçek oda müziği eserleri olarak tanımlanabilir.

Becker, bir viyolonselci olarak kendi eğitimine ve bir öğretmen olarak kendi felsefesine uygun olan çalışmaları düzenlemiştir. Lee'nin etütleri ve Grützmacher, Servais ve Franchomme'un (Becker tarafından düzenlenen) çalışmaları, Becker'in öğretme metotları ve araçları hakkında eksiksiz bir tablo sunmaktadır.²⁹

6.1. 2. Klengel'in Öğretim Materyalleri:

Deneyimli ve değerli bir öğretmen olarak Klengel kendi öğretme programına yardımcı olmak için çok sayıda çalışma yayımlamıştır. Bunlar, gam çalışmaları, parmak alıştırmaları, düzenlediği diğer bestecilere ait etütler, kendi besteleri ve popüler viyolonsel repertuarına ait kitaplardır. Klengel tarafından kullanılan temel öğretme araçları, kendi yazmış olduğu *Technische Studien durch alle Tonarten* (Tüm Tonlarda Teknik Çalışmalar) adlı çalışmasında, üç ciltten oluşan *Tägliche Übungen für Violoncello'da* (Viyolonsel için Günlük Çalışmalar) ve yeniden düzenlediği Grützmacher'in op. 38 Etütler ve Joseph Merk'in (1795-1852) etüt kitaplarında gösterilmektedir.

6.1.2.1. Technische Studien durch alle Tonarten (Tüm Tonlarda Teknik Çalışmalar)

Breitkopf & Hartel tarafından 1905'te basılan Klengel'in iki ciltlik *Technische Studien* adlı eseri, viyolonsel çalmanın temel becerilerini kapsamaktadır. Bu çalışmalar öğrencilerinin talebi üzerine yayımlanmıştır. *Technische Studien*'in

²⁹ Wang, Yu Chi Vicky. s.51-55

ilk basımının önsözünde Klengel, iyi bir viyolonselci olmak için gam çalışmalarının ve arpejlerin eğitimde önemli bir parça olduğunu ileri sürerek, bu metodun Leipzig'de otuz yıllık hocalığını gösteren gam çalışmaları olduğunu yazmıştır. Klengel, hali hazırda viyolonsel için yazılmış gam çalışmaları mevcut olmasına rağmen, kendi metodunun sürekli bir şekilde çalışılması gereken tüm tonlarda üçlü ve kırık üçlü gamları kapsadığını belirtmiştir.

Technische Studien esasen bir gam metodu olarak kullanılmasına rağmen Klengel, sol el ve sağ el tekniklerini eş zamanlı olarak birleştirmeyi de amaçlamıştır. Çalışmanın başında, her bir çalışma boyunca kullanılacak yayın farklı parçalarını gösteren bir çizelge sunulmaktadır. Böylece, yay da parmak kullanma tekniği kadar alıştırmaların bir parçası olmaktadır.

Technische Studien'in ilk cildi üç bölüme ayrılmıştır. Her bölümde gam dizileri, arpejler, üçlü gamlar ve farklı yay ve artikülasyon teknikleri istenen gamlar benzer şekillerde organize edilmiştir. İlk bölüm iki oktavlık gam ile başlamaktadır; her bir sonraki bölümde oktavlar birer birer artmaktadır. Klengel'in önsözünde belirtildiği gibi *Technische Studien*'in ilk cildi eksiksiz, tutarlı ve yinelemelidir. Yayın duruşu ve kullanılmasının yanı sıra, bu çalışmada farklı öneriler de verilmiştir. Klengel, dikkatli bir şekilde, zorluklarına göre kendi standardına uygun olarak yay hareketlerini düzenlemektedir. Birinci bölümde gamlar, 4/4'lük ölçüde birlik notalar olarak gösterilir ve bu yüzden tüm yay ile yavaş bir şekilde çalınmalıdır; bu notalar ayrıca bir viyolonselcinin temiz entonasyon için alıştırmaya yardımcı olur.

The image shows two musical exercises from Klengel's *Technische Studien*. The first exercise is in C major (C-Dur) and the second is in A minor (a-Moll). Both are in 4/4 time and feature a sequence of notes with fingerings and accents.

C-Dur
Ut majeur
C major

a-Moll
La mineur
A minor

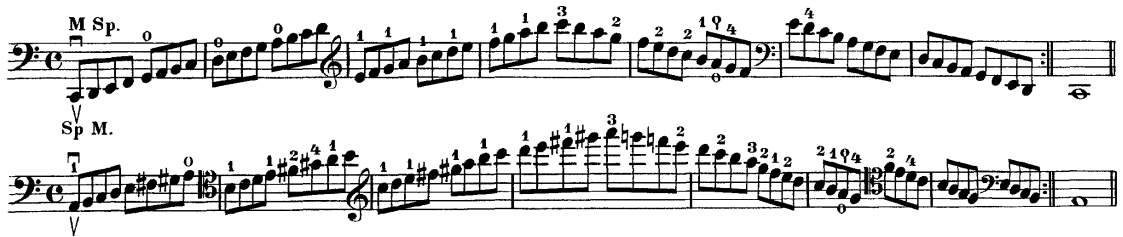
Örnek 6/ 8: J.Klengel. Technische Studien, vol.1

Üç oktavlık gamları gösteren ikinci bölümde, notalar dörtlük değerde kullanılmıştır. Klengel, yayın ortasından ucuna doğru çalmak anlamına gelen “M Sp.” yi göstermiştir, sağ elden en uzakta olan yayın üst yarısını kontrol etmek çok zordur ki bu viyolonselcinin, yayın alt yarısında kolayca yakalanan ses kalitesini elde etmek için daha fazla güç kullanmak zorunda olduğu anlamına gelmektedir.



Örnek 6/9: J.Klengel. Technische Studien, vol.1

Dört oktavlık gamları gösteren son kısımda Klengel, nota değerlerini küçülterek gamların temposunu artırmaya devam etmektedir. Klengel'in yay kullanma göstergesi olan “M Sp.” yayın orta–uç arasında çalınmasının yanında, iterek ve çekerek her iki şekilde de çalışılması önerilmiştir.



Örnek 6/10: J.Klengel. Technische Studien, vol.1

Bu alıştırmaya ile öğrencilerin, yayın iterek ve çekerek kullanılması arasındaki dinamik farklılıkları eşitlemeleri amaçlanmaktadır. Modern yayın tasarımı genellikle, iterek daha kolay *crescendo* yaratabilirken, çekerek *decrescendo* yapılmasına olanak sağlamaktadır. Romantik dönemde besteciler, yay değiştirme ya da yayın yeriyle etkilenmeyen ve kesintiye uğratılmaması gereken

daha geniş müzik cümleleri isterlerdi. Bu yüzden bu alıştırma, tam olarak, yeni başlayan viyolonselciler arasında yaygın olan, yayın ucunda etkili bir şekilde çalma güçlüğüne yardımcı olmaktadır.

Bu çalışmalarda Klengel ayrıca, çeşitli yay kullanma tekniklerinin kullanıldığı alıştırmalar sağlamaktadır. Bu yay kullanma alıştırmaları, her bölümün gamlarına ve arpejlerine uygulanmaktadır. İlk bölümde Klengel, uzun yayları kısa yaylarla karıştırıp, sekiz notaya kadar birleştirmeler yaparken *detache*, *staccato* gibi temel yay kullanma tekniklerinin yanı sıra daha basit dört-bağlı çalışmalar da vermektedir.

1. GB.

2. GB.

3. MSp.

4. MSp.

5. GB. Sp.

6. MSp. Sp. SpM. M.

7. GB.

8.

Örnek 6/11: J.Klengel. Technische Studien, vol.1.

Üç oktavların olduğu bölümde öğrencilerden, bir yayda üç-oktav bağlı gamlar, kırık üçlü gamlar ve arpejlerin yanı sıra farklı yay çalışmaları yapmaları beklenmektedir.

Örnek 6/12: J.Klengel. Technische Studien, vol.1

Son bölümde ise dört oktav bağlı çalışmalarla öğrencilerin, sol el daha hızlı bir şekilde hareket ederken, sağ elin yavaş hareket ederek yayı kontrol etmeleri sağlanmaktadır. Çeşitli yay şekilleri ve kombinasyonlarının yanı sıra, Klengel ayrıca, bu bölümde spiccato, uçta ve dipte staccato gibi yay şekillerini de tanıtmaktadır. Bunlar yay hareketinin hızını artıran uzun nota değerinden kısa nota değerine kadar sistemli bir şekilde tanıtılmaktadır.

Örnek 6/13: J.Klengel. Technische Studien, vol.1

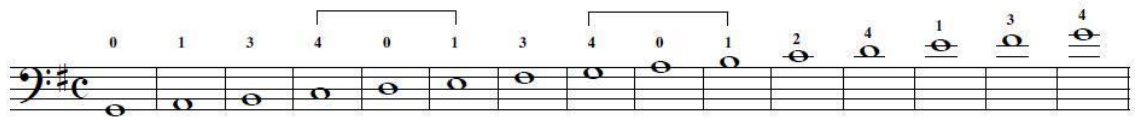
Yay kullanma tekniklerinin yanında, sol el tekniği hakkında da kısa bir bilgi verilmektedir. Sol-el işaretlerinden en açıklayıcı olanlarından biri, tel geçişi

sırasında sol elde doğru boşluğu sağlamak için viyolonselciyi uyaran köşeli parantezdir. Bu teknik daha yumuşak ve az sesli tel geçişlerinin ve temiz entonasyonun yanı sıra yanı, iki kolun da koordinasyonu için önemlidir.



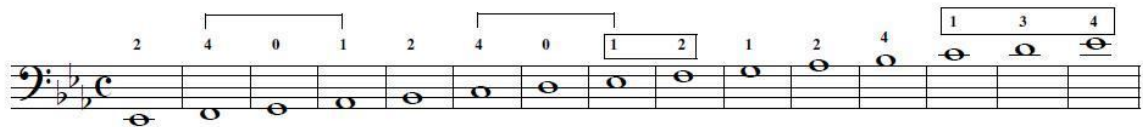
Örnek 6/14: J.Klengel. Technische Studien, vol.1

Klengel'in gamlar için parmak numarası kullanma tekniği basit bir ilke izler: Mümkün olduğunda üçlü-grup parmak numarası kullan ve her zaman gamın çıkıcı son üç notasın üçlü-grup ile bitir. Üçlü gruplamada, bir pozisyonda üç farklı parmak kullanılmalıdır.



Örnek 6/15: J.Klengel. Technische Studien, vol.1

Mi bemol Majör ve Si bemol Minör gibi bazı gamlarda, gamı üçlü bir birleşimle bitirmek için, öncesinde bir grup ikili parmak numarası kullanmak gerekebilir.



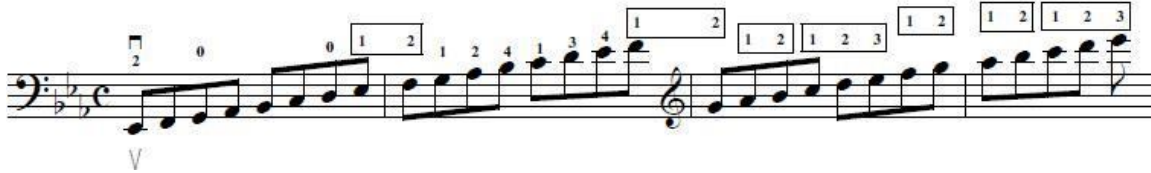
Örnek 6/16: J.Klengel. Technische Studien, vol.1

Üç oktavlık gamlarda Klengel, ilk iki oktavda aynı parmak düzeni ile başlayıp son oktavda çıkıcı gamın son üç notasına kadar iki set ikili parmak numarası kullanmayı tercih etmektedir.



Örnek 6/17: J.Klengel, Technische Studien, vol.1

Klengel'in dört oktavlık gamda parmak numarası uygulama tekniğinde de üç oktavda olduğu gibi son oktavda bir set üçlü parmak numarası kullanmayla bitirilen iki set ikili parmak numarası kullanılmaktadır.



Örnek 6/18: J.Klengel. Technische Studien, vol.1

Yaylı çalgı çalan müzisyenlerde Klengel doğal bir sorun belirlemiştir: Her bir gamın parmak numaraları farklıdır. Çünkü beşli aralıkla akort edilen tellerin hepsinden farklı sesler çıkmaktadır ve açık teller her gamın farklı parçalarında kullanılırken, çalınan anahtara bağlı olarak her bir gamın başlangıç parmağı da farklıdır. Tanımlanabilir bir parmak numarası kullanma şekline sahip bir öğrenci, her gam için bir formül ezberleyebilir. Bu şekilde öğrenci, her bir gam için farklı parmak numarası şekilleriyle engellenmekten ziyade gamın ve arpejin diğer konularına odaklanabilmektedir.

Klengel kendi parmak numarası kullanma alıştırmalarını devam ettirmekle ilgilense de, onun parmak numarası kullanma sistemi, çağdaşı olan Louis Feuillard'ın (1872-1941) geliştirdiği sistemle karşılaştırılınca oldukça karmaşıktır. Feuillard, entervalin devamlılığını sağlayacak bir parmak numarası kullanma sistemi önermiştir. Bu sistemin üç temel kuralı vardı: İlk olarak açık

telden uzak durulmalı, ikinci olarak her gamın üçüncü notası ilk parmakla başlamalı ve son olarak üçlü parmak numarası gam boyunca uyarlanmalıdır.



Örnek 6/19: P. Tortelier. How I Play, How I Teach

Feuillard'ın bir öğrencisi olan Paul Tortelier (1914-1990) *How I Play, How I Teach* (Nasıl Çalıyorum, Nasıl Öğretiyorum) adlı kitabında, “viyolonsel in tehlikeli yüksek pozisyonlarında dört oktavlık gam için iyi bir parmak numarası kullanılmazsa çok zor olabilir. Eğer tüm gamlar için basit ve benzer parmak numaraları uygulanmazsa, pek çok viyolonselci kendini daha kolay olan ile sınırlandırabilir.” diye yazmıştır. Feuillard'ın sistemiyle karşılaştırıldığında, Klengel'in sistemi daha zor ve kafa karıştırıcı görünmektedir.

Klengel'in çalışmalarında, daha alçak pozisyonda üçlü, altılı, sekizli ve onlu aralıklarda çift sesli gam çalışmaları gibi belirli önemli viyolonsel tekniklerini dahil etmemektedir. Bunlar, arpejlerden sonraki her bir bölümde görülen kırık üçlülerde daha basit alıştırmalarla yer değiştirmiştir. Ancak bir öğrenci, tam anlamıyla ilk ciltteki çalışmalarla yetiştirilmişse, orta seviyedeki viyolonsel repertuarının çoğunu kapsayan gerekli yay ve parmak tekniklerinde belirli bir seviyeye ulaşır.

Technische Studien'in ikinci cildi, temel olarak parmak kıvraklığı alıştırmaları ve bu parmak alıştırmalarını uygulayarak farklı yay şekillerini içermektedir. Bu alıştırmalar iki bölüme ayrılabilir: Birinci bölüm genellikle her telde dördüncü pozisyondan yukarı ve dördüncü pozisyon etrafında çalmaya odaklanır, ikinci bölüm parmak kullanma alıştırmalarını viyolonsel in daha yüksek perdesine genişletir. Bunlar genellikle kısa, gam benzeri alıştırmalar olmasına rağmen,

birinci ciltte gösterilen gamda parmak numarası teknikleri ikinci ciltteki alıştırmalarda uygulanmamaktadır. Bunu yerine Klengel, bu kısa çalışmalar için farklı parmak uygulamaları sunmaktadır. Bu alıştırmalardan öğrencinin farklı parmak numaraları keşfetmesinin de amaçlandığı görülmektedir.

6.1.2.2. *Tägliche Übungen für Violoncello* (Viyolonsel için Günlük Çalışmalar)

Technische Studien'in yayımından sonra Klengel, öğrencileri için çalışmalar derlemeye devam etmiştir. Üç ciltlik *Tägliche Übungen* eseri Leipzig'de Breitkopf & Hartel tarafından 1911 yılında basılmıştır. Kitabın her bir cildinde viyolonsel çalmanın tek bir temel yönüne odaklanılmaktadır. İlk cilt, sol el tekniklerini kapsamaktadır; ikinci cildin büyük bölümü sağ kolu kullanmaya ayrılmıştır; üçüncü ciltte ise başparmak pozisyonunda çalma üzerine çalışılmıştır. Bu üç cilt birlikte, daha ileri parmak ve yay kullanma tekniklerini keşfetmek için araç ve yöntem arayan orta seviyeden ileri seviyeye her viyolonselci için kapsamlı bir derleme sunmaktadır.

Tägliche Übungen'in ilk cildi bağımsız, dayanıklı ve istikrarlı farklı parmak numarası kombinasyonlarıyla başlamaktadır. Klengel, uzun bağlı yay içinde temiz bir ses ve parmak artikülasyonu aramaktadır. Birinci cildin ikinci yarısı *Technische Studien*'de yer almayan çift-ses alıştırmalarını sunmaktadır. Bu çalışmalar kıvraklığı, parmak gücünü ve seslendirme duruluğunu geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Tägliche Übungen'in ikinci kitabı esas olarak sağ kol ve bileğin çalışına odaklanmaktadır. Tam da *Technische Studien*'de olduğu gibi Klengel, verilen alıştırmadaki yay yerlerini gösteren kısaltmalar hakkında açıklayıcı bilgiler sunmaktadır. Bunun ötesinde, yay değişimlerini yapmak için kolun ve bileğin nasıl kullanılacağını belirten kısa bilgiler verilmektedir.

II. kitap üç bölüm şeklinde *Technische Studien*'e benzer bir şekilde; her bölümün bir önceki bölümden daha zor olması şeklinde düzenlenmiştir. İlk

bölüm iki tel arası geçiş hareketine odaklanır; ikinci bölüm farklı üç tel üzerinde tel geçişini ve bu üç tel arasındaki muhtemel geçişlerin kombinasyonlarını anlatır ve son olarak üçüncü bölüm dört teldeki geçiş ve dört notalık akor çalma alıştırmalarını kapsamaktadır.

Her bölümün kendi içerisinde Klengel, uygulamalarını göstermeden önce açık tel ile ön hazırlık çalışmaları sunmaktadır.

Bu ciltteki yay kullanma tekniklerinin varyasyonları, *Technische Studien*'de verilenlerden daha kapsamlıdır. *Tägliche Übungen*'in ikinci cildinde Klengel öğrencilerinin, farklı yay kullanım kombinasyonlarındaki zorlukların üstesinden gelmelerine yardım etmektedir. Viyolonsel yayının tasarımı nedeniyle tel değişiminde zorluk çeken öğrenciler için Klengel, ikinci ciltteki alıştırmaları ile öğrencilerinin her iki yönde de yayın her parçasında rahat bir şekilde çalma becerilerini geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Tägliche Übungen'in üçüncü cildi temel olarak başparmak pozisyonunu geliştirmeye odaklanmıştır. Bu bölüm iki temel kısma ayrılmaktadır. İlk kısımda bir, iki, üç ve dört telde çalarken başparmak pozisyonu incelenmektedir. İkinci kısım öğrencileri üçlü, altılı, sekizli ve onlu çift – ses gamları çalmaya hazırlamayı kapsamaktadır.

Bu ciltte incelenen başparmak pozisyonları materyalleri tutarlı bir şekilde, eksiksiz, organize edilmiş ve ilgi çekicidir. Tek tel üzerinde alıştırmaları detaylandıran ilk bölümde Klengel, başparmak ve serçe parmağını da içeren beş parmak arasında entervalin muhtemel her kombinasyonunu araştırmaktadır. Klengel, tüm bu alıştırmaları farklı tellerde çalmayı önermektedir

Örnek 6/22: J.Klengel. Tägliche Übungen

Klengel *Tägliche Übungen*'de, kendi alıştırması ve öğretme teknikleri hakkında sayısız örnek vermektedir. Ancak öğrencilerinin kendi kayıtlarıyla, kendisi gibi çalmaya zorlamadığı bilinmektedir. Bunun yerine, alıştırması ve kendilerini keşfetme yoluyla kendi çalma tarzlarını bulmalarında öğrencilerine önderlik ve yardım edecek detaylı ve kapsamlı bir sistem geliştirmiştir. İlginç bir şekilde, bu kapsamlı çalışmalarda ne vibratoya ne de dinamiklere yer verilmiştir.

Viyolonsel tekniğinin hemen her yönünü araştıran bu üç ciltteki çalışmalar, müzikle teknik olarak mücadele etmenin yollarını arayan öğrencilere oldukça pratik bir araç sağlamaktadır. Örneğin, bir öğrenci bir seferde teknik problemleri çözmeden önce ilk olarak onları sınıflandırabilmelidir. Eğer sorun entonasyonda ise öğrenci, verilen notalar arasında aralık ve artikülasyon için ilk kitaptaki çalışmaları kullanabilir. Eğer sıkıntı yay kullanmadaysa öğrenci Klengel'in ikinci ciltteki tekniklerini tercih edebilir. Bu çalışmalar usandırıcı olma niyetinde değildir fakat tekniklerini geliştirmek ve pekiştirmek isteyen ileri düzeyde viyolonselciler için muazzam bir araç ve sistemli bir eğitim sistemi sunmaktadır.

6.1.2.3. Düzenlemeler:

Klengel ile çalışmaları sırasında Feuermann, Klengel'in öğrencilerine belirli bir işlevi çalışmak için günlerini çeşitli uygulama oturumlarına bölmelerini tavsiye ettiğini gözlemlemiştir. Yukarıda bahsedilen *Technische Studien* ve *Tägliche Übungen* şüphesiz öğrencilerinin günlük yaşantılarında önemli bir rol oynamıştır. Kendi çalışmalarının yanı sıra Klengel Avusturyalı viyolonselci Josef Merk'in op.11 *20 Etüden* adlı eserini düzenlemiştir. Merk, Romantik dönemdeki en önemli viyolonselcilerden biri; aynı zamanda Schubert ve Chopin'in yakın arkadaşıdır. Chopin, op.3 *Polonaise Brillante* adlı eserini kendisine adamıştır. Çalışmaları armoni ve melodi açısından ilgi çekicidir. Her bir çalışma, tekrarlayan hareketlerle bir ya da iki teknik özelliğe odaklanmaktadır.

2

20 Exercices.

Violoncello.

Jos. Merk.

Tempo ad libitum.

Nº 1.

Örnek 6/21: J.Merk. op.11, 20 Exercises, s.2

Viyolonselcilerin eğitimi için diğer bir önemli unsur da etütlerin uygulanmasıdır. Tekrarlayıcı ve bir tekniğin eğitimi için yararlı olan çalışmaların ve alıştırmaların aksine, etütler teknik olarak zorlayıcı olan, ilgi çekici müzikal eserler olarak tasarlanırlar. Klengel öğrencileri için temel eğitimin bir parçası olarak Grützmacher'in *op 38 Etudes* adlı kitabını düzenlemiştir. Grützmacher, Leipzig Konservatuvarı'nda Cossmann'dan sonra ders vermekteydi. Becker ve Klengel gibi öğrencileri, kendi öğretileriyle Dresden Okulu'nun ilkelerini yayma konusunda önem taşımaktadır. Ginsburg'a göre Grützmacher'in öğrencileri "mükemmel teknikle müzikaliteyi birleştirmek, solo, oda müziği ve orkestra çalgıcılığını birlikte uygulamak, öğretim ve uygulama gerekliliğini mümkün olduğu kadar birbirine yakınlaştırmak ve mantıklı yöntemler geliştirmek" için çaba göstermişlerdir. Bu niyetler açık bir şekilde op.38 etütlerde görülmektedir. İlk cilt başparmak pozisyonu olmadan viyolonsel çalmaya odaklanırken ikinci cilt temel olarak başparmak pozisyonuna odaklanmaktadır. Bu çalışmalar, viyolonselcinin doğal etkileyciliği ve teknik yetenekleri hakkında kapsamlı bir bilgi göstermektedir. İlk cilt daha popülerdir; ikinci ciltteki materyaller daha karmaşık ve daha virtüözik olmasına karşın daha az kullanılmaktadır.³⁰

³⁰ Wang, Yu Chi Vicky. s.72-79

Fr. Grützmacher, Op. 38, Abtheilung I.

Adagio.

Nº 1. *p*

dol.

Örnek 6/22: Fr. Grützmacher. op. 38, Etudes, vol.1

6.2. ALMAN VİYOLONSEL OKULU GELENEĞİNDEN GELEN 20.YÜZYIL VİYOLONSELCİLERİ

Becker ve Klengel kendi eğitimleri ve kariyerlerinde benzerlik olmasına rağmen, kişilikte, öğretim metotlarında ve öğretim felsefesinde birbirlerine tamamen zıt kalmışlardır. Becker öğrencilerini temel fizyolojik gerçeklerle müzikal ve teknik konularda kendi analizlerini yapabilme yeteneğine sahip olarak eğitmek istemiştir; diğer bir yandan Klengel doğuştan yetenekli olanların teknik engelleri kendi kendilerine çalışabileceğine inandığı için, çok kısa teknik yardımla detaylı bir müzikal talimat vermiştir.

Becker ve Klengel'in ikisi de, kapsamlı bir öğretim sistemi geliştirmek için farklı yollar bulmuştur. Becker viyolonsel çalmak için temel olan parçalar için Lee'nin sistemine güvenirken Klengel kendi temel öğretim materyallerinin çoğunu bestelemiştir.

Hem Becker hem de Klengel viyolonsel gelişimine katkı sağlamışlardır. Öğretim tarzları ve felsefeleri arasındaki farklılıkların yanı sıra birbirine yakın iki şehirdeki eş zamanlı kariyerleri de öğrencilerin kendi yeteneklerine ve kişiliklerine en uygun olan öğretmeni seçme imkanı tanımıştır. Şüphesiz ki, bu öğretmenler ve farklı yaklaşımları, yirminci yüzyılda viyolonsel çalma sanatını yeni bir yere yükseltmiştir.

6.2.1. Becker'in Öğrencileri

Eleştirmenler ve seyirciler tarafından Becker'in çalış stili güzel tonu ve hassaslığı övgüler almış olmasına karşın, öğretmenlik stiliyle ilgili eleştiriler olumsuzdur. Rusya'da doğan Amerikalı bir viyolonselci olan Raya Garbousova doğduğu ülkeden ayrıldıktan sonra Klengel, Diran Alexanian (1881-1954), Pablo Casals (1876-1973) ve Felix Salmond (1888-1952) ile çalışmalarına devam etmeden önce Becker ile çalışmıştır. Performans hususunda Garbousova "iyi stil anlayışı, grafik yorumu ve her zaman müziğin gücüne mükemmel bir şekilde uyumlu olan virtüöz tekniğiyle" biliniyordu. Margaret Campbell ile olan bir röportajında Garbousova, Becker'in "dogmatik olduğunu ve herşeyi tek tek öğrencilerinin bireysel gereksinimlerine değil mantığa dayandığını" belirtmiştir. İronik bir şekilde, anatomiyle takıntılı olduğu halde iki ayrı insanın aynı anatomiye sahip olamayacağı gerçeğini asla göz önünde bulundurmamaktadır.³¹

Ünlü Rus viyolonselci Gregor Piatigorsky (1903-1976) 1921 yılında kısa bir süreliğine Becker ile çalışmıştır. Daha sonra Klengel ile de çalışma olanağı bulan Piatigorsky Berlin Filarmoni Orkestrası'nda baş viyolonselci pozisyonunda çalışmış, Schnabel-Flesch üçlüsünde viyolonselci olarak Becker'in yerini almıştır. Piatigorsky'nin çalış stili teknik mükemmeliyeti, virtüözlük yeteneği, stilde ve melodiyi ayırıştırarak çalmadaki mükemmel zevki övgüye değer bulunmuştur.

Amerika Birleşik Devletleri'ne taşındıktan sonra Piatigorsky Philadelphia'daki Curtis Institute of Music'in (Curtis Müzik Enstitüsü) başına gelmiştir. Viyolonsel departmanının başı olduğu Southern California Üniversitesi'nde hem öğrenciler hem de müzisyenler Piatigorsky'den birşeyler öğrenmek için onun stüdyosuna akın etmişlerdir. Bu zaman zarfında üniversitedeki meslektaşlarıyla birlikte

³¹Campbell, *The Great Cellists*, s.160'dan aktaran Wang,Yu Chi Vicky. s.32

düzenli olarak konserler vermektedir ve bu meslektaşlarının arasında piyanist Arthur Rubinstein (1887-1982), kemancı Jascha Heifetz (1901-1987) ve viyolacı William Primrose (1904-1982) gibi efsanevi müzisyenler de bulunmaktadır.³²

Becker ile Frankfurt'ta Hoch Konservatorium'da çalışan İngiliz bir viyolonselci olan Herbert Walenn (1870-1953) daha sonra 1919 yılında Londra Viyolonsel Okulu'nu kurmuştur. Ayrıca, İngiltere'de viyolonsel performansının geliştirilmesine önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Walenn'in Londra Viyolonsel Okulu'ndan yararlanan öğrenciler arasında William Pleeth (Jacqueline Du Pre'nin öğretmeni), John Barbirolli (1899-1970), Colin Hampton (1911-1996), Milly Stanfield (1900-2001) ve Zara Nelsova da bulunmaktadır.

Becker'in bir diğer öğrencisi ise Maurice Eisenberg (1902-1973)dir. Eisenberg ayrıca Casals, Alexanian ve Klengel ile de çalışmış ve öğretmenlerinin herbirinden sadece kendi görüşleriyle uyumlu olan fikirleri almıştır. Hem teknik hem de yorumsal açılardan olağanüstü bir öğretmen olarak bilinmektedir. 1953 yılında büyük oranda hem Casals'ın öğrencisi hem de öğretmen olarak edindiği tecrübelerine dayanan *Cello Playing of Today* (Günümüzde Çello Çalma) kitabını yayımlamıştır.

Bir diğer ünlü Becker öğrencisi olan Enrico Mainardi (1897-1976), daha sonra Berlin'deki Hochschule für Musik'te Becker'in yerini almıştır. Öğrenimine Birinci Dünya Savaşı esnasında ara veren bir harika çocuk olan Mainardi'nin çalma stili net, sıcak tonu ve ölçülü tempo kullanımıyla biliniyordu. Becker'in öğrencilerinden biri olarak Alman geleneğini büyük oranda korumuş ve tekniğin mutlaka bir eserin genel itibarına hizmet etmesi gerektiğine ve gösterişli virtüözlük gösterilerine izin verilmemesi gerektiğine inanmıştır. Savaştan sonra 24 yaşına geldiğinde Mainardi viyolonsel çalmaya geri dönmüş ve Becker ile çalışmasının bütün temellerini yeniden gözden geçirmiştir. Daha sonra kendi

³² Gregor Piatigorsky, *Cellist* (New York: Doubleday & Company, Inc., 1965), s.64'den aktaran Wang, Yu Chi Vicky. s.32

öğrencilerine bir çocuk olarak içgüdüsel olarak yapabildiği şeyleri bilinçli bir şekilde yeniden öğrenmeye zorunlu bırakıldığını söylemiştir. Bu deneyim ona daha sonra öğretim yöntemindeki teknik sorunları düzeltmek için gerekli analitik beceriyi kazandırmıştır. Bir öğretmen olarak Mainardi parmak numaralarını ve yayı kullanmayı dikte etmekten ziyade parmakları kullanmanın ilkelerini yorumla ilişkili olarak öğretmeyi tercih etmiştir.³³

Beatrice Harrison (1892-1965) Becker'in öğretmenliğini bütün kalbiyle benimseyen viyoloncelcilerdendir. Harrison, William Whitehouse (1859-1935) ile viyoloncel çalışmalarına 1907 yılında Londra'da başlamıştır. 14 yaşındayken Frankfurt'ta Becker ile çalışması gerektiğine karar verilmiş daha sonra da öğretmeniyle birlikte Berlin'e gitmiştir. Becker, Harrison'ın kariyeri ve ailesiyle kişisel olarak ilgilenmiş ve Harrison'ın 10 yaşındaki kız kardeşinin de Hochschule'de okumasını tavsiye etmiştir. Becker Harrison'ın Mendelssohn ödülü için de yarışmasını sağlamıştır ve Harrison en genç yarışmacı olarak bu prestijli ödülü kazanan ilk viyoloncelci olmuştur.³⁴

Berlin'de Becker ile de çalışmış olan Moskova Konservatuvarı'ndan gelen değişim öğrencileri de Becker'in pedagojik sistemini şu şekilde nitelemişlerdir:

Rasyonel ve yenilikçi, dogmatizme karşı ve doğal hareketleri arayışında fizyolojinin başarılarına dayanan bir sistem.... En üst yaratıcı çözümleri seçmede katı mantıksal talepleri bireysel özgürlükle birleştiren bir sistem.

³³Lynda MacGregor. "Mainardi, Enrico," *Grove Music Online*'dan aktaran Wang,Yu Chi Vicky. s.35

³⁴Margaret Campbell. "Harrison, Beatrice," *Grove Music Online*' dan aktaran Wang,Yu Chi Vicky. s.35

6.2.2. Klengel'in Öğrencileri

Klengel, öğrencileri tarafından çok sevilen, rahat ve yumuşak, öğrencilerinin bireyselliğine saygı duyan bir eğitmen olarak tanınmıştır. Birçok durumda öğrencileriyle kişisel olarak ilgilenmiş ve gerektiğinde onlara tavsiye verip yardım etmiştir.

Klengel pedagojik çalışmaları esasında, öğrencilerinin her zaman birbirlerini dikkatlice dinlemelerini öğütlemiştir. Öğrencileri için karşılıklı yardım ve yakın arkadaşlık atmosferi yaratmıştır. Bu çevre Piatigorsky'nin daha sonra viyolonsel cenneti dediği bir çevreydi:

Her gün bir gamlar ve egzersizler cümbüşü. Her yerde viyolonsel, herkes bir viyolonselci... Volkmann, Lindner, Romberg, Popper, Davidov, Dupont, Klengel ve Grützmacher tarafından sıkıntı ve zayıflıkların üstünden gelmek için durmak bilmeyen bir çalışma.

Klengel'in en iyi öğrencilerinden biri Avusturyalı viyolonselci Emanuel Feuermann (1902-1942) dır. Ondört yaşındayken Feuermann, Klengel ile özel derslere başlamış ve iki yıl boyunca devam etmiştir. O zamana kadar Klengel zaten bir öğretmen olarak ve "nazik bir adam, bir çocuğun eğitimi için ideal bir yürüyen melek" olarak ününü duyurmuştu. Feuermann, Klengel ile geçirdiği zamanı en verimli çalışma dönemi olarak tanımlamakta ve öğretmenin viyolonsel ile gerçekten kendini rahat hissetmesini sağlayan temeli verdiğini söylemektedir. Feuermann ile ilgili düşünceleri sorulduğunda Klengel'in övgüsü de çoşkuludur: "*Benim vesayetime teslim edilenler arasında böyle bir yetenek olmamıştı.*"³⁵

³⁵Annette Morreau. *Emanuel Feuermann* (New Haven: Yale University Press, 2002), 14'den aktaran aktaran Wang, Yu Chi Vicky. s.40

Klengel henüz onaltı yaşındayken Feuermann'ı Grützmacher'in halefi olarak Köln Konservatuarı'na önermiş ve güçlü tavsiyesi sayesinde Köln Konservatuarı genç yaşına rağmen Feuermann'ı işe almıştır. Feuermann öğretmen olarak atanmasının başlarında Klengel ile mektuplar aracılığıyla düzenli kontağını sürdürmüştür. Bu mektuplarda öğretmen olarak yeni rolünün getirmiş olduğu birçok hayal kırıklığını Klengel ile paylaşmıştır. Bu hayal kırıklıkları arasında konser sanatçısı olmak için potansiyeli ya da isteği olmayan öğrenciler, kendi performans kariyeri ve finansal belirsizliği bulunmaktadır.

Feuermann mükemmel teknik donanımı, tondaki saflığı, sesinin yoğunluğu, ifade tarzının netliği ve iyi müzisyenliği ile biliniyordu. Birçokları tarafından viyolonsel performansını dönüştüren, viyolonsel tekniğini kökten değiştiren ve fiziksel harekete yeni bir kolaylık ve akışkanlık kazandıran yirminci yüzyılın ilk yarısının en iyi performans gösteren sanatçılarından biri olarak görülmüştür.

Klengel öğrencileri için genel müzik eğitiminin önemine inanmıştır. Feuermann Klengel'in gününü herbiri belirli bir işlevi olan çeşitli çalışma seanslarına böldüğünü fark etmiştir. Hem mükemmel bir besteci hem de piyanist olan Klengel, öğrencilerini müzik teorisi, piyano çalışma, okuma, günlük bir egzersiz rutini oluşturma ve sistematik olarak geniş bir repertuar edinme konularında denetlemiştir.

Rahat tavırlı ve açık fikirli Klengel öğrencilerini diğer viyolonselcilerden öğrenmeleri konusunda da teşvik etmiştir. Örneğin, yirminci yüzyılın ilk dönemlerinin en saygın viyolonselcilerinden biri olan Pablo Casals, Klengel ve Becker'in öğrencilerinin çoğunu etkilemiştir. Casals ve onun etkin öğretim stili belki de Klengel'in birçok öğrencisinin Klengel'in kuşağındaki viyolonselcilerden farklı çalmasının nedeni olmuştur. Becker ve Klengel'in aksine, Casals herhangi bir okulun öğretiminden ve geleneklerinden etkilenmemiştir. Genç yaştan itibaren çeşitli yay tutma ve parmak kullanma stillerini denemiş ve kendine özgü bir stil üretmiştir. Casals'ın viyolonsel tekniğine olan katkıları çok çeşitlidir. Örneğin, farklı vibrato kullanımına olanak sağlamak amacıyla sol eldeki parmakların bireysel kullanımını savunmuştur. Vibratonun müzisyene bir renkler paleti sağlayabileceğine ve *"resimde olduğu gibi tonların ve nüansların*

üretmesinde yardımcı olabileceğine” inanmıştır. Feuermann gibi Casals da bir geçişin sadece pozisyonlar arasında hareket etmek için bir araç olmasından ziyade bir ifade tarzı olması gerektiğini savunmuştur.

Aktif bir siyasi aktivist ve humanist olan Casals viyolonsel çalmayı kökten değiştirerek yirminci yüzyılın en etkili viyolonsel öğretmeni olmuştur. Klengel Casals’ın eserlerini ve felsefesini her zaman takdir etmiştir. Casals da Maurice Eisenberg gibi öğrencilerin Klengel’den ders almasını önermiştir.

Hem Casals’dan hem de Klengel’den ders almış olan Portekizli bir viyolonselci olan Guilhermina Suggia (1888-1950) öğretmenleri arasında müzikal açıdan büyük sayıda benzerlik olduğunu fark etmiştir. Suggia 1901 yılında Leipzig’e geldiği zaman Casals’tan etkilenmiş bir teknik kullanıyordu. Çok fazla çalışmasının sonucunda bir sakatlık geçirmekteydi. Klengel ona sakatlığını aşmasında yardımcı olmuş ve onu kasların zedelenmesine yol açan tekniklerden uzaklaştırmış ve kendi yöntemlerini empoz etmeden teknik değişimine rehber olmuştur. Klengel, “ *Caprice en forme de Chaconne*” adlı eserini “derin duygularıyla... Leipzig’de çalıştığı zamanın anısına” diyerek kendisine adanmış ve Suggia’nın 1903 yılındaki Leipzig’de Gewandhaus Orkestrası ile ilk sahneye çıkışında bir viyolonsel dütünü birlikte çalmışlardır.³⁶

20.yüzyılın etkili bir diğer viyolonselcisi olan William Pleeth (1916-1999) de Klengel’den ders almıştır. Pleeth, Jacqueline Du Pre’ye (1945-1987) ders vermesiyle ve onun solo kariyerinin başarısındaki etkisiyle bilinmektedir. Pleeth Leipzig’e gitmeden ve Klengel’in sınıfına kabul edilen en genç öğrenci olmadan önce Londra Viyolonsel Okulu’nda Herbert Walenn ile çalışmıştır. Klengel’in sistematik teknikleri altında Pleeth iki yıllık çalışma esnasında Bach’ın süitlerini, Piatti’nin *Caprice*’lerini ve ek olarak 32 adet viyolonsel konçertosunu çalışmıştır. Pleeth, Klengel’in olağanüstü bir tekniği olduğunu ve “*viyolonselcin Paganini’si*”

³⁶Mercier, Anita. *Guilhermina Suggia, Cellist*. Burlington: Ashgate, 2008. s.10’dan aktaran Wang, Yu Chi Vicky. s.43

olarak bilindiğini söylemiştir. Klengel'in diğer öğrencileri gibi Pleeth de Klengel'in hem öğretmen olarak yeteneklerinden hem de kişiliğinden etkilenmiştir:

Klengel çok iyi bir öğretmendi, çünkü insanların kendi olmalarına izin verirdi. Herkesin kendi müzikal stilini geliştirmesini ve bir diğer sanatçıyı kopyalamamasını isterdi. Klengel, dürüstlüğü tartışılmaz olan çok sade ve karmaşık olmayan bir adamdı. Klengel düşünceleri hakkında her zaman dürüsttü.

Klengel'in pedagojik felsefeleri Pleeth'in viyolonsel üzerine yazdığı bilimsel eserinde (Cello,1987) belirgindir. Örneğin, Klengel'in öğretim yöntemini tanımlarken Pleeth şöyle demiştir:

Kendi kişilikleri doğrultusunda gelişmeleri için onlara bol esneklik tanımayı severim. Onların benim bir tekrarım olmalarını istemem... İfade edici olabilmenin birçok yolu vardır. Fakat, bir şekilde bireysel kişilik ortaya çıkmalıdır. İşte o belirli kişiliğin gelişmesine yardımcı olmak da benim işimdir.

Pleeth'in teknik hususundaki görüşü de Klengel'in öğretileriyle daha uyumludur. "Teknik hizmet etmesi gereken müzikten ayrı var olamaz.... Tekniği tam anlamıyla öğrenemezsin, sadece tekniğin temellerini öğrenebilirsin – gerçek teknik sadece yaratıcı bir müzikal ideal içinde yer aldığına kalkışa başlar" demiştir.³⁷

Dresden Okulu geleneğini 20.yüzyıla taşıyan ünlü viyolonselciler arasında Edmond Kurtz (1908-2004), Benar Heifetz (1899-1974) ve Joachim Stutschewsky (1891 – 1982 İsraili viyolonselci, besteci ve eğitimci, 1909 -1912 yılları arası Leipzig'de Klengel ile çalışmıştır) sayılabilir. Ludwig Hoelscher

³⁷Campbell, *The Great Cellists*, s. 73'den aktaran aktaran Wang,Yu Chi Vicky. s.43

(1907 – 1996) hem Becker hem Klengel ile çalışmış, oda müziği ve solo kariyerinin yanı sıra 29 yaşında Musikhochschule Berlin’de profesör olmuştur.

Paul Grümmer (1879 - 1965) Leipzig’de Klengel ile çalışmıştır. ”*Die Grundlage der Klassischen und Virtuosen Technik auf dem Violoncello*” (Viyolonselde klasik ve virtüöz tekniğin temelleri) isimli kitabı Universal Edition tarafından 1942 de Viyana’da basılmıştır. “*Harmonische neue taegliche Übungen*” (armonik yeni günlük çalışmalar) ise Berlin’de 1954 yılında basılmıştır. Paul Grümmer’in ayrıca kendi besteleri ve düzenlemeleri bulunmaktadır.

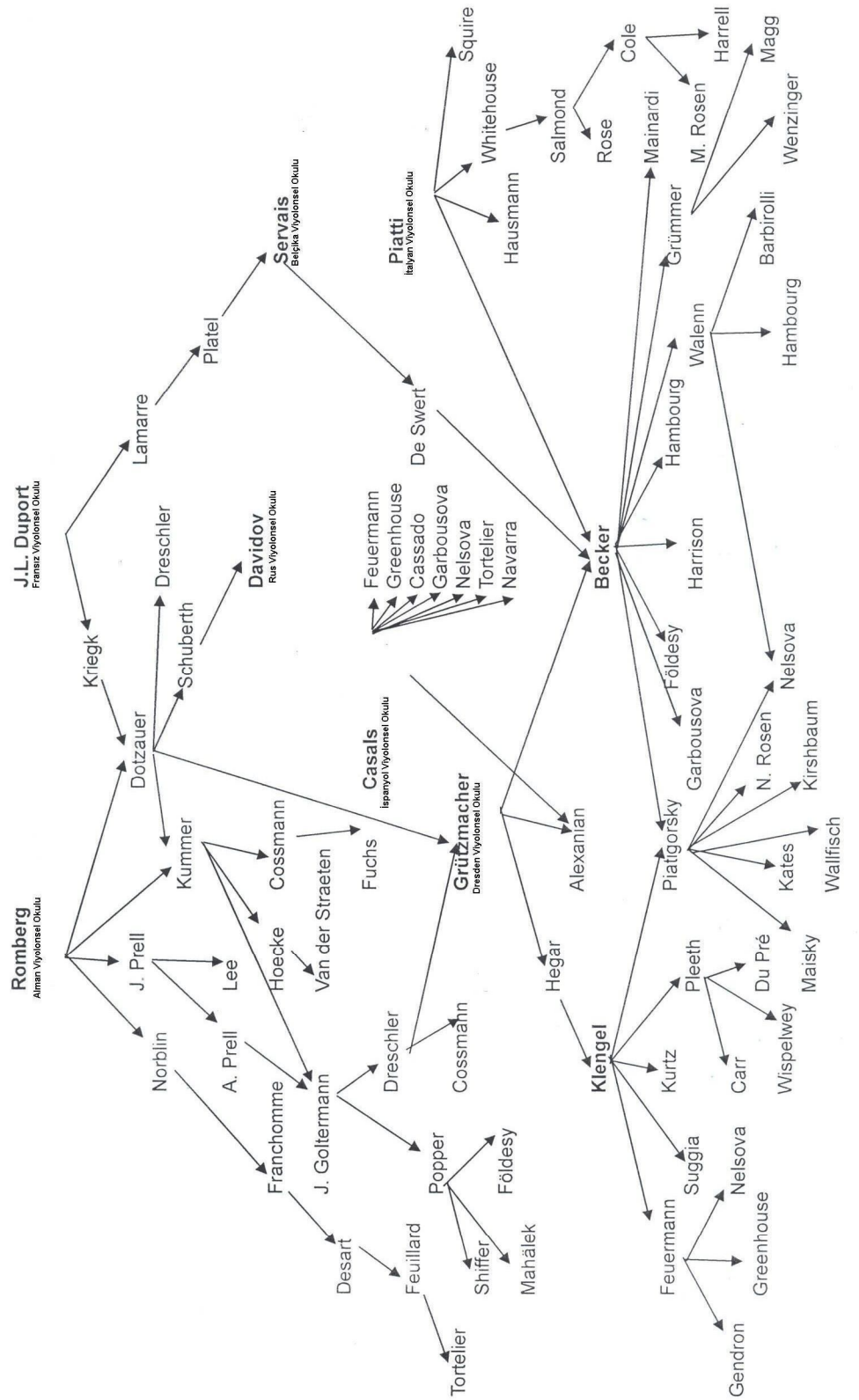
Mischa Schneider (1904-1985), 1930-1967 yılları arası Budapeşte Yaylı Çalgılar Dörtlüsü ile çalışmış, piyanist Rudolf Serkin ile konserler vermiştir.

Rudolf Metzmacher (1906-2004) ,1924-1927 yılları arası Leipzig’de Klengel ile çalışmış daha sonra eğitimini Diran Alexianin ve Becker ile sürdürmüştür. Münich ve Hamburg filarmoni orkestralarının solo viyolonselcisi ve Musikhochschule Frankfurt ve Hochschule für Musik und Theater Hannover’de uzun yıllar hocalık yapmış, solist, oda müzikçi ve eğitimcidir.³⁸

Aşağıdaki tabloda B. Romberg ve J.L.Duport’dan başlayarak öğretmen–öğrenci bağlantıları gösterilmektedir.

³⁸ Wang,Yu Chi Vicky. s.42-45

Öğretmen - Öğrenci Bağlantıları



SONUÇ:

19.yüzyılda viyoloncelciler, çağdaşları kemancılar gibi, solist olarak daha başarılı olabilecekleri farkına varmışlardır. Kemancı Paganini'nin aksine Dresden Okulu viyoloncelcileri sadece viyoloncelin önemini öne çıkartmakla kalmamış, viyoloncel tekniğini kökten değiştirmişlerdir. Dresden Okulu viyoloncel pedagogları bu teknik gelişmeleri yenilenen etüt ve metot kitapları basarak aktarmayı başarmıştır. Bu miras, bir önceki neslin birikimini bir sonraki nesle aktarılmasıyla kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Etkin bilgi aktarım süreci okul mensuplarının zamanla birbirlerinin çalışmalarını geliştirmelerini de sağlamıştır. Dresden Okulu yayınları öncesinde Corrette, Crome, Azais, Baumgartner ve Hardy tarafından yazılan metot kitapları amatör viyoloncelcilerin kolay viyoloncel pasajlarını çalarak oda müziği yapabilmelerini sağlamak için yazılmışlardır. Dresden Okulu yayınlarının farkı ise, viyoloncel tekniğini ileri bir düzeye ulaştırmak için, gerek profesyonel virtüözlük düzeyinde viyoloncelcilere, gerekse başlangıç seviyesindeki viyoloncelcilere cazip gelecek metotlar olmasıdır.

Dresden Okulu'nun pedagojik önemi günümüz viyoloncel öğrencilerinin kullandığı etütlerde görülebilir. Günümüz viyoloncelcilerinin önemli bir bölümü erken dönem veya üniversite çalışmalarında Dresden Okulu'ndan bir etüt çalmaktadır. Ozan Tunca'nın "Amerikan Kolejlere ve Üniversitelerinde Viyoloncel Hocalarının En Sık Kullandıkları Etüt Kitapları"³⁹ başlıklı çalışmasında, 1'den 11'e kadar değer verilmesi istendiğinde - en sık kullanılan- David Popper 1.97 ile listenin en başında, onu 2.97 ile Alwin Schroeder'in etütleri izlemiş

³⁹ Tunca, Ozan. "Most Commonly Used Etude Books by Cello Teachers in American Colleges and Universities." Dissertation, Florida State University, 2001, s. 46

(%50'si Dresden viyolonselcilerinin etütlerinden oluşmuştur) , sonra da 7.12 ile Friedrich Dotzauer ve 8.61 ile Friedrich Grützmacher gelmiştir.

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Viyolonsel Sanat Dalı müfredat programı incelendiğinde, İlköğretim, Lise ve Lisans düzeyinde tüm sınıflarda, F. Dotzauer, S. Lee, Fr. Kummer, Cossmann, Fr. Grützmacher, D.Popper etütler ve J.Klengel, B.Romberg, K. Davidov konçertolar zorunlu repertuvar kapsamında yer aldığı görülmektedir.

Bu sonuçlar Dresden Okulu metotlarında öğretilenlerin viyolonsel tekniği açısından önemini göstermektedir.

KAYNAKÇA

Notalar:

- Becker, Hugo. *Finger&Bow Exercises with New Scala Studies for the Cello* , International Music Co., New York , 1969.
- Becker, Hugo. *Finger & Bow Exercises with New Scale Studies for the Cello*. Schott, London,1900
- Becker, Hugo and Dago Rynar. *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*. Universal Edition, Vienna,1929
- Franchomme, August. *Twelve Studies for Cello Solo, op. 35*. Ed. Hugo Becker. Schott's Söhne, Mainz, 189–.
- Grützmacher, Friedrich. *Tägliche Übungen für Violoncello, op. 67*. Ed. and rev. by Hugo Becker. , Kahnt, Leipzig:,1910.
- Klengel, Julius. *Tägliche Übungen für Violoncello*, 3 Bd. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1909–1911.
- Klengel, Julius. *Technische Studien für Violoncello*, Bd. 1-2 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
- Lee, Sebastian. *Vierzig Leichte Etüden*,Revidiert von Hugo Becker, Edition Schott, Mainz ca.1900
- Servais, Adrian. *Six Caprices, op.11.For cello solo (2nd cello ad.Lib.)*ed.Becker International Music Co., New York
- Merk, Joseph. *Twenty Studies for Cello, op. 11*. Ed. Hugo Becker. C.F. Peters, Leipzig,1913.
- Mercier, Anita. *Guilhermina Suggia, Cellist*. Burlington: Ashgate, 2008.
- Romberg, Bernhard. *Violoncell-Schule* ,T.Trautwein , Berlin, 1840
- Tortelier, Paul. *How I Play, How I Teach*. London: Chester Music, 1975.

Basılı ve elektronik kaynaklar:

Boyden, David P. and Sonya Monosoff. *The New Grove: Violin Family*.

W.W.Norton and Company, New York 1989.

Cambell, Margaret. *The Great Cellists*. Robson Books, London 1989.

Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com>.

Johnstone, David. "*Hugo Becker: The German Transition to the Modern Cello*

Age." <http://www.johnstone-music.com>

Morreau, Annette, *Emanuel Feuermann* (New Haven: Yale University Press, 2002),

Petrucci Music Library, "*List of Compositions by Julius Klengel*."

http://imslp.org/wiki/List_of_compositions_by_Julius_Klengel

Piatigorsky, Gregor Piatigorsky. *Cellist*. (New York: Doubleday & Company, Inc., 1965)

Sadie, Stanley. ed. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol.3,

Macmillan Press Limited, New York 1984.

Stowell, Robin. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge University

Press, 2000.

Stowell, Robin. *Performing Beethoven*. Cambridge University Press, 1994.

Tunca, Ozan. "*Most Commonly Used Etude Books by Cello Teachers in*

American Colleges and Universities." Dissertation. Florida State

University, 2001.

Wang, Yu Chi Vicky. *Julius Klengel(1859-1933) and Hugo Becker (1864-*

1941):Their Works and Legacies as Violoncello Performer and

Pedagogues, Dissertation . The City University of New York, 2011

Venturini, Adriana Marie Luther . "*The Dresden School of Violoncello in the*

Nineteenth Century" B.M. University of Central Florida, 2009

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Kerem EKBER

Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara,1990

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı (2011)

Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (2014)

Erasmus programı kapsamında 2012-2013
Academy of Performing Arts Prag

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar : H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı Araştırma Görevlisi 2013 -

Hacettepe Senfoni Orkestrası Viyolonsel Grubu
Üyesi

İletişim

E-Posta Adresi :keremekber@hacettepe.edu.tr

Tarih : 0/0/2014

