

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



**18.YY'DA VİYOLONSELİN İTALYA, ALMANYA VE
AVUSTURYA'DAKİ SANATSAL GELİŞİMİNİN
TARİHSEL AÇIDAN İNCELENMESİ**

GÖKSUCAN AR

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. AMİN BAY SAPAYEV

EDİRNE

2011

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÖKSUCAN AR tarafından hazırlanan **18.YY'DA VİYOLONSELİN İTALYA, ALMANYA VE AVUSTURYA'DA Kİ SANATSAL GELİŞİMİNİN TARİHSEL AÇIDAN İNCELENMESİ** Konulu **YÜKSEK LİSANS** Tezinin sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin 12. 13. maddeleri uyarınca 18.05.2011 Çarşamba günü saat 10:00'da yapılmış olup, tezin *kabul edilmesine*
OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Süleyman Sırrı GÜNER	<i>kabul edilmesine</i>	<i>S. N</i>
Prof. Eldar İSKENDEROV	<i>kabul edilmesine</i>	<i>M</i>
Doç. Aminbay SAPAYEV Danışman	<i>kabul edilmesine</i>	<i>A. B</i>

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	400172
Yazar Adı / Soyadı	Göksucan AR
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 42367176196
Telefon / Cep Telefonu	02842359209 05349878999
e-Posta	can_cello@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	18.yy'da Viyoloncelin İtalya, Almanya ve Avusturya'daki Sanatsal Gelişiminin Tarihsel Açından İncelenmesi
Tezin Tercümesi	The Historical Analysis of the Artistic Development of Violoncello in Italy, Germany and Avustria in the 18th Century
Konu Başlıkları	Müzik
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	Müzik Bilimleri Bölümü
Anabilim Dalı	Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Viyoloncel Sanat Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2011
Sayfa	126
Tez Danışmanları	Doç. Aminbay SAPAYEV
Dizin Terimleri	Viyoloncel=Violoncello 18. yüzyıl=18. Century İtalya=Italy Almanya=Germany Avusturya=Austria
Önerilen Dizin Terimleri	
Yayımlama İzni	<input type="checkbox"/> Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum <input checked="" type="checkbox"/> Ertelemesini istiyorum [3 Yıl]

b. Tezimin Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi tarafından çoğaltılması veya yayımının **24.05.2014** tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtım ve yayımı için, tezimle ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.
NOT: (Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.)

25.05.2011

İmza:.....

Yazdır

TEŐEKKÖR

Bu tezin hazırlanmasında, kaynak araştırması ve verilerin değerlendirilmesinde her türlü desteği bana sağlayan Sayın Danıőmanım Doç. Aminbay SAPAYEV'e, desteklerini ve varlıklarını her zaman yanımda hissettiğim aileme sonsuz ve derin teőekkürlerimi sunarım.

Göksucan AR

Tezin Adı: 18.yy'da Viyolonselın İtalya, Almanya ve Avusturya'daki Sanatsal Gelişiminin Tarihsel Açıdan İncelenmesi

Hazırlayan: Göksucan AR

ÖZET

Viyolonselın 18. yüzyılda İtalya, Almanya ve Avusturya'daki sanatsal gelişimini tarihsel açıdan incelemeyi amaçlayan bu tez çalışmasında ilgili alan yazın taranmış, uzman görüşleri ışığında veriler yorumlanmıştır. XVIII. Yüzyılda viyolonselın İtalya'daki gelişimi ile Almanya ve Avusturya'daki gelişimi ayrı ayrı ele alınarak, detaylı olarak örneklerle yorumlanmıştır. 18. Yüzyıl, viyolonsel gelişim tarihinde, bu enstrümanı keman türevi ve eşlikçisi rolünden çıkarıp, başlı başına, solo, oda müziği ve orkestra dallarında keman ve diğer gelişmiş solo enstrümanları ile karşılaştırabilecek ve onlarla yarışabilecek duruma getirmesi açısından çok önemlidir.

Elinizdeki tez, 18.yy'da Viyolonsel icra sanatının gelişiminde Avrupa'da en büyük rol oynayan İtalya, Almanya ve Avusturya'daki viyolonsel gelişimini tarihsel açıdan incelemektedir. Bu ülkelerde viyolonsel solo oda müziği ve orkestra içerisinde verilen çeşitli konum ve görevler araştırılmaktadır. Söz konusu enstrüman için yazılmış olan çeşitli tarzdaki eserlerin farklı ülkelere nasıl geldiği, ve burada nasıl geliştiği, sözkonusu ülkelere ortaya çıkan çeşitli viyolonsel icracılık ekolleri, bu ekolleri temsil eden isimler, ekollerin özellikleri ve farklılıkları hakkında bilgi vermektedir. Dönemin viyolonsel edebiyatına, tekniksel gelişimine ve genel tarihine katkıda bulunan veya gelişimini etkileyen besteci, icracılar ve tarihsel olaylar göz önünde bulundurularak, bu kişilerden günümüze ulaşan eserlerin nota örnekleri ayrıca dönemin müzik dünyasında önemli rol tutan yazar ve eleştirmenlerden elimize ulaşan yazılı kaynaklar ayrıntılı bir şekilde incelenmektedir.

Anahtar Sözcükler: Viyolonsel, 18. Yüzyıl viyolonsel tarihi, İtalya'da Viyolonsel, Almanya'da Viyolonsel, Avusturya'da Viyolonsel

Name of thesis: The Historical Analysis of the Artistic Development of Violoncello in Italy, Germany and Avustria in the 18th Century

Prepared by: Göksucan AR

ABSTRACT

Aiming at analyzing the history of the artistic development of violoncello in Italy, Germany and Avustria in the 18th century, in this thesis study, the relevant literature has been researched and the findings have been interpreted in the light of experts' opinions. 18th century is fairly important in the history of the development of violoncello since it is in this century that violoncello abandons its role as a violin derivative and accompanist and becomes, all by itself, a soloist instrument. It also becomes comparable to and competitive with violin and other advanced soloist instruments in solo, chamber music and orchestra.

This thesis study analyses the history of development of the violoncello in Italy, Germany and Austria, the countries which played the most important role in the development of violoncello performance art in the 18th century. Various positions and roles given to the violoncello in solo, chamber music and orchestra in these countries have been researched. Detailed information about the different schools of violoncello emerged in these countries, the representatives and characteristics of these schools have been given. The composers, players and historical events that contributed to the violoncello literature of the age, its technical development and the general history of the instrument have been examined. Moreover, note samples that reached to the present day from these people and the written sources from the authors and critics who played a significant role in the musical world of the period have been scrutinized.

Key Words: Violoncello, 18th century violoncello history, Violoncello in Italy, violoncello in Germany, Violoncello in Austria

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
ÖRNEKLER LİSTESİ	v
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
BÖLÜM I: GİRİŞ	1
1.1.Problem	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem.....	2
1.4. Sınırlılıklar	2
1.5. Tanımlar	2
BÖLÜM II: YÖNTEM	7
2.1 Araştırma Yöntemi.....	7
2.2. Evren ve Örneklem.....	7
2.3. Verilerin toplanması.....	7
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	8
BÖLÜM III: BULGULAR VE YORUM.....	9
3.1. Onsekizinci Yüzyılda İtalya’da Viyolonsel Sanatı.....	9
3.2. Onsekizinci Yüzyılda Almanya ve Avusturya’da Viyolonsel Sanatı	70
BÖLÜM IV: SONUÇLAR VE ÖNERİLER	120
KAYNAKÇA	124

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 2.Bölüm (60-64. Ölçüler).....	17
Örnek 2: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu (1-2. Ölçüler, Violin part.)	18
Örnek 3: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 1.Bölüm (27-31. Ölçüler).....	18
Örnek 4: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 2. Bölüm (56-60. Ölçüler).....	18
Örnek 5: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 3. Bölüm (97-100. Ölçüler).....	19
Örnek 6: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 3. Bölüm (116-119. Ölçüler).....	19
Örnek 7: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 3. Bölüm (100-103. Ölçüler).....	19
Örnek 8: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 3. Bölüm (3-13. Ölçüler)	19
Örnek 9: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 2. Bölüm (12-15.Ölçüler).....	20
Örnek 10: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 2. Bölüm (48-49.Ölçüler).....	20
Örnek 11: Leonardo Leo'nun Viyolonsel Konçertosu 2. Bölüm (32-33. Ölçüler)	20
Örnek 12: Leonardo Leo'nun Viyolonsel Konçertosu 3. Bölüm (1-2. Ölçüler)	21
Örnek 13: Leonardo Leo'nun Viyolonsel Konçertosu 3. Bölüm (21-24. Ölçüler)	21
Örnek 14: Leonardo Leo'nun Viyolonsel Konçertosu 2. Bölüm (71-72. Ölçüler)	21
Örnek 15: Leonardo Leo'nun Viyolonsel Konçertosu 4. Bölüm (1-3. Ölçüler)	22
Örnek16: Antonio Vandini'nin Fa Majör Sonatı (1-14. Ölçüler)	23
Örnek17: Antonio Vandini'nin Fa Majör Sonatı (20-27. Ölçüler)	24

Örnek 18: Salvatore Lanzetti'nin La Majör Sonatı 2. Bölüm 25. Ölçü, V-da Gamba Part.....	26
Örnek 19: Salvatore Lanzetti'nin La Majör Sonatı 2. Bölüm 25. Ölçü, Viyolonsel Part.....	27
Örnek 20: Salvatore Lanzetti'nin La Majör Sonatı 1. Bölüm 1-2.Ölçüler)	27
Örnek 21: Salvatore Lanzetti'nin La Majör Sonatı 2. Bölüm (1-2.Ölçüler).....	27
Örnek 22: Salvatore Lanzetti'nin La Majör Sonatı 3. Bölüm (1-2.Ölçüler).....	28
Örnek 23: Salvatore Lanzetti'nin La Majör Sonatı 4. Bölüm (1-2.Ölçüler).....	28
Örnek 24: Galeotti'nin Re minor Sonatı 1. Bölüm (1-3. Ölçüler).....	31
Örnek 25: Galeotti'nin Do Minör Sonatı 3. Bölüm (15-24. Ölçüler)	31
Örnek 26: Galeotti'nin Do Minor Sonatı 2. Bölüm (1-4. Ölçüler)	32
Örnek 27: Qurini Gasparini'nin Re minor Sonatı 1. Bölüm (1-3. Ölçüler)	33
Örnek 28: Qurini Gasparini'nin Do minor Sonatı 1. Bölüm (32. Ölçü).....	33
Örnek 29: Caporale'nin Re Minor Sonatı 1. Bölüm (1-3. Ölçüler)	33
Örnek 30: Qurini Gasparini'nin Re minor Sonatı 2.Bölüm (15-18. Ölçüler)3. Bölüm (1-7. Ölçüler)	34
Örnek 31: Qurini Gasparini'nin Re minor Sonatı 3. Bölüm (1-7. Ölçüler)	34
Örnek 32: Qurini Gasparini'nin Si Bemol Majör Sonatı 1. Bölüm (1-6. Ölçüler),	35
Örnek 33:Qurini Gasparini'nin Re minor Sonatı 2. Bölüm (10-12. Ölçüler)	35
Örnek 34:Qurini Gasparini'nin Re minor Sonatı 2. Bölüm (40-41. Ölçüler)	35
Örnek 35: Giovanni Battista Canavasso'nun Si Bemol Majör Sonatı 1. Bölüm (30-31. Ölçüler).....	37
Örnek 36: Giovanni Battista Canavasso'nun Viyolonsel için Sonatı 3. Bölüm (40-44. Ölçüler).....	37
Örnek 37: Giovanni Battista Canavasso'nun Viyolonsel için Sonatı 4. Bölüm (1-2. Ölçüler).....	38

Örnek 38: Giovanni Battista Canavasso'nun Viyolonsel için Sonatı 3. Bölüm(1-2. Ölçüler).....	38
Örnek 39: Giovanni Battista Canavasso'nun Viyolonsel için Sonatı 3. Bölüm (8-9. Ölçüler).....	38
Örnek 40: Andrea Caporale'nin Re minor Sonatı 1. Bölüm (3.Ölçü)	40
Örnek 41: Andrea Caporale'nin Re minor Sonatı Sol Majör 2. Bölüm (1. Ölçü).....	40
Örnek 42: Andrea Caporale'nin Re minor Sonatı 1. Bölüm (5. Ölçü)	40
Örnek 43: Andrea Caporale'nin Re minor Sonatı 2. Bölüm (26-29. Ölçüler)	41
Örnek 44: Andrea Caporale'nin Re minor Sonatı 2. Bölüm (13-14-15. Ölçüler).....	42
Örnek 45: Pasqualino de Marzis'in A Major Sonatı 2. Bölüm (1-6. Ölçüler)	43
Örnek 46: Pasqualino de Marzis'in A Major Sonatı 2. Bölüm (1-6. Ölçüler)	43
Örnek 47: Pasqualino de Marzis'in A Major Sonatı 2. Bölüm (50. Ölçü)	43
Örnek 48: Giacobbe Cervetto'nun Sol Majör Sonatı 3. Bölüm (Sol Minor), (1-8. Ölçüler).....	44
Örnek 49: Giacobbe Cervetto'nun Sol Majör Sonatı 4. Bölüm (1-2. Ölçüler)	45
Örnek 50: Giuseppe Dall Abaco'nun Do Major Sonatı 1. Bölüm (1-2. Ölçüler).....	46
Örnek 51: Giuseppe Dall Abaco'nun Do Major Sonatı 2. Bölüm (Do minor), (1-4. Ölçüler).....	47
Örnek 52: Giuseppe Dall Abaco'nun Do Major Sonatı 3. Bölüm (1-3. Ölçüler).....	47
Örnek 53: Giuseppe Dall Abaco'nun Do Major Sonatı 1. Bölüm (11-13. Ölçüler).....	47
Örnek 54: Carlo Graziani'nin 1. Sonatı (1-4. Ölçüler)	49
Örnek 55: Carlo Graziani'nin 2. Sonatı (1. Ölçü)	50
Örnek 56: Carlo Graziani'nin 3. Sonatı (1-7. Ölçüler)	50
Örnek 57: Carlo Graziani'nin 4. Sonatı (1-2. Ölçüler)	50
Örnek 58: Carlo Graziani'nin Re Major Sonatı 3. Bölüm (1. Ölçü)	51
Örnek 59: Carlo Graziani'nin Re Major Sonatı 4. Bölüm (1. Ölçü)	51

Örnek 60: Francesco Geminiani'nin Do minor Sonatı 3. Bölüm (1-8. Ölçüler)	55
Örnek 61: Francesco Geminiani'nin Do minor Sonatı son Bölüm (1-5. Ölçüler)	55
Örnek 62: Vivaldi'nin 3. Sonatının 2. Bölümü (5-6. Ölçüler).....	56
Örnek 63: Vivaldi'nin 3. Sonatının 2. Bölümü (1.-2. Ölçüler).....	57
Örnek 64: Vivaldi'nin Re Majör Konçertosu Allegro Bölümü (40-44. Ölçüler)	59
Örnek 65: Vivaldi'nin Re Majör Konçertosu Allegro Bölümü (10-11. Ölçüler)	59
Örnek 66: Vivaldi'nin Re Majör Konçertosu Kadans Bölümü	60
Örnek 67: John Sebastian Bach'ın Sol Majör I. Süiti (33-34. Ölçüler).....	60
Örnek 68: Tartini'nin F-Dur Keman Konçertosunun Viyolonsel Girişi.....	61
Örnek 69: Leonardo Leo'nun Viyolonsel Konçertosunun Ana Temaları 1. Bölüm (1-3.ölçüler).....	61
Örnek 70: Leonardo Leo'nun Viyolonsel Konçertosunun Ana Temaları 2. Bölüm (33-36. Ölçüler).....	62
Örnek 71: Leonardo Leo'nun Viyolonsel Konçertosunun Ana Temaları 3. Bölüm (1-4. Ölçüler).....	62
Örnek 72: Tartini'nin Viyolonsel Konçertosunun 2. Bölüm sonundaki Kadans	62
Örnek 73: Benedetto Marcello'nun Fa Majör sonatının 3. Bölümü (1-16. Ölçüler)....	64
Örnek 74: Benedetto Marcello'nun Fa Majör sonatının 2. Bölümü (24-25. Ölçüler)..	65
Örnek 75: Benedetto Marcello'nun Fa Majör sonatının 2. Bölümü (19-20. Ölçüler)..	65
Örnek 76: Benedetto Marcello'nun Do Major Sonatının 4. Bölümü (27-30. Ölçüler)..	66
Örnek 77: Benedetto Marcello'nun Sol Major Sonatının 4. Bölümü (7-10. Ölçüler) ..	66
Örnek 78: Giovanni Battista Sammartini'nin Sol Major Sonatı (14-15-16. Ölçüler) ..	67
Örnek 80: Giovanni Battista Sammartini'nin Sol Majör Sonatı 2. Bölüm (1-4. Ölçüler).....	68
Örnek 81: Giovanni Battista Sammartini'nin Sol Major Sonatı 1. Bölüm, (14-15. Ölçüler).....	68

Örnek 82: Giovanni Battista Sammartini'nin Sol Major Sonatı 3. Bölüm, (3 Ölçü) ...	69
Örnek 83: Giovanni Battista Sammartini'nin Sol Major Sonatı 3. Bölüm, (82-83-84. Ölçüler).....	69
Örnek 84: Sammartini'nin "Concerto 2 a violoncello piccolo conc. E Violino, 2 Violini Viola e Cemb. Martino." başlıklı eserin 2. Bölümü(15-18. Ölçüler).....	69
Örnek 85: August Künel'in XIV numaralı partitinin Prelüd Bölümü.....	72
Örnek 86: August Künel'in XVIII numaralı partitinin Sarabande Adagio Bölümü... 	73
Örnek 87: August Künel'in XIV numaralı partitinin Pralidium a tempo Bölümü	73
Örnek 88: August Künel'in XIV numaralı partitinin Adagio Bölümü	74
Örnek 89: August Künel'in XI numaralı partitinin Fügünün Ekspozisyon Bölümü ..	75
Örnek 90: Carl Friedrich Abel'in Si Bemol Majör Konçertosunun 1. Bölümü (15-20. Ölçüler).....	77
Örnek 91: Meinheim kapellasının 1720, 1756, 1777 ve 1782 yıllarındaki müzisyen dağılımı	85
Örnek 92: Mattias Monn'un Sol minor Konçertosu 1. Bölüm (1-2-3. Ölçüler).....	89
Örnek 93: Mattias Monn'un Sol minor Konçertosu 2. Bölüm (1-2. Ölçüler)	89
Örnek 94: Mattias Monn'un Sol minor Konçertosu 3. Bölüm (1-2-3-4. Ölçüler).....	90
Örnek 95: Mattias Monn'un Sol minor Konçertosu 1. Bölüm (67-68. Ölçüler)	90
Örnek 96: Mattias Monn'un Sol minor Konçertosu 1. Bölüm (21-22-23. Ölçüler).....	90
Örnek 97: Mattias Monn'un Sol minor Konçertosu 1. Bölüm (39-40. Ölçüler)	91
Örnek 98: Mattias Monn'un Sol minor Konçertosu 3. Bölüm (20-21. Ölçüler)	91
Örnek 99: Haydn'ın Do Majör Konçertosu 1. Bölüm (1-2. Ölçüler)	93
Örnek 100: Haydn'ın Re Majör Konçertosu 1. Bölüm (1-2. Ölçüler)	93
Örnek 101: Haydn'ın Re Majör No;2 Konçertosu 1. Bölüm (1-2-3. Ölçüler).....	94
Örnek 102: Haydn'ın Re Majör No;2 Konçertosu 3. Bölüm (1-8.Ölçüler)	95
Örnek 103: Krigk'in Do Majör Konçertosu 1. Bölüm (31. Ölçü)	104

Örnek 104: Johann Sebastian Bach'ın 163 Numaralı 2 Obligato Viyolonsel Partili Bas Ariası.....	107
Örnek 105: Johann Sebastian Bach'ın 56 Numaralı Kantatı (1-2. Ölçüler).....	108
Örnek 106: Johann Sebastian Bach'ın No: 6 Brandenburg Konçertosu 1. Bölüm (17-18. Ölçüler)	109
Örnek 107: Bach süitlerinin Anna Magdalena Bach el yazmasının başsayfası.....	111
Örnek 108: Bach Suitlerinin Anna Magdalena Bach el yazmasının ölçü başı ve son süitin alt başlığı.....	112
Örnek 109: Bach Suitlerinin Anna Magdalena Bach el yazmasının son süitin alt başlığı.....	112
Örnek 110: Anna Magdalena Bach el yazmasından alıntı, iki numaralı süitin Gigue'i.	114
Örnek 111: Johann Sebastian Bach'ın II. Suitinin Prelüd Bölümü (1-2. Ölçüler).....	116
Örnek 112: Johann Sebastian Bach'ın II. Suitinin Prelüd Bölümü (20-22. Ölçüler). 116	
Örnek 113: Johann Sebastian Bach'ın II. Suitinin Sarabande Bölümü (13-14. Ölçüler)	116
Örnek 114: Johann Sebastian Bach'ın II. Suitinin Menüet I Bölümü (1-8. Ölçüler). 116	

KISALTMALAR LİSTESİ

Piano: Hafif, yumuşak sesle (Kısalt. *p*)

Pianissimo: Çok hafif (Kısalt. *pp*)

Forte: Kuvvetli güçlü (Kısalt. *f*)

Fortissimo: Çok güçlü (Kısalt. *ff*)

Fortepiano: Önce güçlü sonra hafif (Kısalt. *fp*)

Pianoforte: Önce hafif sonra güçlü (Kısalt. *pf*)

Mezzoforte: Yarı kuvvetli; ne yüksek ne de hafif sesle (Kısalt. *mf*)

Opus: 1500'li yıllardan beri bestecilerin eserlerini numaralamak için kullandıkları tanım. (Kısalt. *Op.*)

Örnek: Örn.

Adı geçen eser: A.g.e.

D - Re Majör

d - Re Minor

A - La Majör

a - La Minor

h - Si Minor

c - Do Minor

fis - Fa Diyez Minor

f - Fa Minor

g - Sol Minor

c - Do Minor

T-D – Tonik Dominant

BÖLÜM I

GİRİŞ

18. Yüzyıl, viyolonsel gelişim tarihinde, bu enstrümanı keman türevi ve eşlikçisi rolünden çıkarıp, başlı başına, solo, oda müziği ve orkestra dallarında keman ve diğer gelişmiş solo enstrümanları ile karşılaştırabilecek ve onlarla yarışabilecek duruma getirmesi açısından çok önemlidir.

Elinizdeki tez, 18.yy'da Viyolonsel icra sanatının gelişiminde Avrupa'da en büyük rol oynayan İtalya, Almanya ve Avusturya'daki viyolonsel gelişimini tarihsel açılarından incelemektedir. Bu ülkelerde viyolonsel solo oda müziği ve orkestra içerisinde verilen çeşitli konum ve görevler araştırılmaktadır. Söz konusu enstrüman için yazılmış olan çeşitli tarzdaki eserlerin farklı ülkelere nasıl geldiği, ve burada nasıl geliştiği; sözkonusu ülkelerde ortaya çıkan çeşitli viyolonsel icracılık ekole, bu ekolle temsil eden isimleri, ekollerin özellikleri ve farklılıkları hakkında bilgi vermektedir. Dönemin viyolonsel edebiyatına, tekniksel gelişimine ve genel tarihine katkıda bulunan veya gelişimini etkileyen besteci, icracılar ve tarihsel olaylar göz önünde bulundurularak, bu kişilerden günümüze ulaşan eserlerin nota örnekleri ayrıca dönemin müzik dünyasında önemli rol tutan yazar ve eleştirmenlerden elimize ulaşan yazılı kaynaklar ayrıntılı bir şekilde incelenmektedir.

1.1. Problem

Viyolonsel tarihindeki sanatsal gelişiminin günümüz ve gelecek Viyolonselcilerine büyük bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Ancak Türkiye'de Viyolonsel tarihi üzerine bugüne kadar yazılmış olan çalışmalar Viyolonsel 18. Yy.'da İtalya, Almanya ve Avusturya'daki sanatsal gelişimine yeterli düzeyde kaynak oluşturamamaktadır. Dolayısıyla bu çalışma arka sayfadaki sorulara cevap aramaktadır:

- 18.yy'da Viyolonselın İtalya'daki sanatsal gelişiminin Viyolonsel tarihindeki önemi nedir?,
- 18.yy'da Viyolonselın Almanya ve Avusturya'daki sanatsal gelişiminin Viyolonsel tarihindeki önemi nedir?

1.2. Amaç

18.yy'da Viyolonsel tarihinin gelişimindeki bu süreç ve sonrası günümüz Viyolonsel ve Viyolonselcilere olan büyük etkilerini araştıran bu çalışma, Türkiye'deki eğitimci, öğrenci ve icracılar için yol gösterici bir kaynak olmayı amaçlamaktadır.

1.3. Önem

Türkiye'de Viyolonsel tarihi üzerine bugüne kadar yazılmış olan çalışmalar yeterli düzeyde kaynak oluşturmadığı için, yapılan bu araştırma, günümüz eğitimci, öğrenci ve icracılarına kendilerini geliştirmede yol gösterici bir başvuru kitabı olacaktır.

1.4. Sınırlılıklar

Bu çalışma viyolonselın sanatsal gelişiminin tarihinde zaman açısından yalnızca onsekizinci yüzyıl; uzam açısından İtalya, Almanya ve Avusturya ülkeleri ile sınırlandırılmıştır.

1.5. Tanımlar

Kadans: 1. Bir müzik tümcesinin sonunda yer alan notalar veya akorlar öbeği. Karara varış. Durgu. 2. Yorumcunun ustalık düzeyini değerlendirmek üzere bir

konçertonun bölüm sonlarına doğru solistin orkestradan ayrılıp kendi başına yorumladığı bölme. Kadenz (Al.), Cadenza (İta.).¹

Allegro (İta.): Anlamı şen, neşelidir. Ancak çabuk bir hızı tanımlar.²

Adagio (İta.): Ağır ve gösterişli, tutumlu bir anlatımda tempo..³

Larghetto (İta.): Largo'dan Hızlıca.⁴

Menuetto (İta.): 17. yy'da ortaya çıkmış. Fransa kaynaklı, üç zamanlı saray dansı. Adı "küçük" anlamına gelen menu sözcüğünden türemiştir. Ufak adımlarla oynanması bu adı gerektirmiştir. Müziği önce sütlerde yer almış, sonra sonat biçiminin bölümlerinden biri olmuş, yerini scherzo'ya bırakıncaya kadar kullanılmıştır.⁵

Konçerto: (ita. Concerto). Genellikle orkestra eşliğinde, bir çalgı için yazılmış, üç bölümden oluşan müzik yapıtı.⁶

Sonat: (Latince ve İtalyanca'da *sonare*, "ses çıkarmak") Tek bir çalgıyla çalınmış tek bir parçayı, bir besteci isterse sonat diye adlandırabilir ancak genellikle sonat birkaç bölümden oluşan oldukça uzun bir parçadır.⁷

Tonal: (fr. Tonal). Tonaliteye ait değgin. Tonalite ilkelerine uygun tüm müzik teknikleri.⁸

¹ <http://www.evinilyasoglu.com/muzik-terimleri-sozlugu/>

² İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik sözlüğü*, Pan yayıncılık, İstanbul 2004, s.16

³ İrkin Aktüze, a.g.e., s. 6

⁴ Vural Sözer, *Müzik Ansiklopedik Sözlük, Geliştirilmiş Dördüncü Basım, İstanbul, 1996*, s.419

⁵ <http://www.tekniksozlukler.com/MuzikTerimleri/menuetto.aspx>

⁶ Vural Sözer, a.g.e., s.400.

⁷ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Sonat>

⁸ Vural Sözer, a.g.e., s.705.

Piano assai (İta.): Epeyce hafif sesle.⁹

Poco forte (İta.): Az kuvvetli.¹⁰

Mezza voce (İta.): Yarım sesle, hafif sesle.¹¹

Nüans: (Fr. Nuance). Ayrıntı. Bir müzik yapıtında kullanılan seslerin hafif, güçlü, yumuşak, şiddetli oluşu; güçlüden yumuşağa inişi ya da hafiften şiddetliye çıkışı gibi tını farklılıklarını belirleyen müzikal anlatım.¹²

Forte (İta.): Güçlü gürlükte çalınması öngörülen.¹³

Piano (İta.): Hafif, yumuşak çalış. Forte'nin tersi.¹⁴

Pianissimo (İta.): Pek hafif çalış.¹⁵

Mezzo (İta.): Orta, yarım.¹⁶

Crescendo (İta.): Sesin gürlüğü'nün artmasını belirleyen terim.¹⁷

Dolce (İta.): Tatlı, Yumuşak tarzda.¹⁸

⁹ T. Kruntyaeva, N. Molokova *Yabancı Müzik Terimleri Sözlüğü, Moskova, 1988, s.88*

¹⁰ T. Kruntyaeva,, a.g.e.,s.,89

¹¹ T. Kruntyaeva,, a.g.e.,s.,74

¹² Vural Sözer, *Müzik Ansiklopedik Sözlük, Geliştirilmiş Dördüncü Basım, İstanbul, 1996, s.509*

¹³ <http://www.evinilyasoglu.com/muzik-terimleri-sozlugu/>

¹⁴ <http://www.evinilyasoglu.com/muzik-terimleri-sozlugu/>

¹⁵ <http://www.evinilyasoglu.com/muzik-terimleri-sozlugu/>

¹⁶ <http://nedir.dictionarist.com/mezzo>

¹⁷ İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik sözlüğü*, Pan yayıncılık, İstanbul 2004, s.133

¹⁸ İrkin Aktüze, a.g.e., s. 156.

Sostenuto (İta.): İstenilen biçime tam uyarak (bir müzik yapıtının yorumunda)¹⁹

Smorzando (İta.): Kısararak, azaltarak, ölgünleştirek (sesin gücünü, şiddetini)²⁰

Rinforzando (İta.):Güçlendirerek, vurgulayarak, pekiştirerek (bir müzik yapıtının yorumunda ve crescendo'ya çıkışlarda sesin şiddetini)²¹

Ştrik: Yay çeşitlemeleri.²²

Staccato: Staccato notaların birbirinden ayrı, tek tek çalındığı bir tekniktir. Böyle çalınması gereken bölümlerde her notaya yay durdurularak başlanır.²³

Flajöle: alm.-Flageolett (Armonik Sesler): Bir çalgıda asıl sestten daha hafif işitilen bir takım ara sesler. Flageolett sesler adı da verilen armonik sesler kemanda ıslık tarzı duyulur. Telli çalgılarda tele tek ya da çift parmakla titreşim boğumlarına 1/2, 1/3, 1/4 gibi orantılarla hafifçe dokunularak ya da parmakları telin üstüne değdirerek boyunun değıştırilmesiyle elde edilen, kare biçimi notalarla (◇) gösterilen uçucu, gizemli, hafif ses.²⁴

Pus Parmak: Sol el baş parmağı.²⁵

Tempo (It.): Zaman sözcüğünden. Müzikte hız karşılığı kullanılan, nota değerlerinin kesin süresini, yani zaman-hız-ölçü birlikteliğini belirleyen terim.²⁶

¹⁹ Vural Sözer, a.g.e., s.653.

²⁰ Vural Sözer, a.g.e., s.647

²¹ Vural Sözer, a.g.e., s.588.

²² Türkçelendirilmiş Terim

²³ Vural Sözer, a.g.e., s.653.

²⁴ İrkin Aktüze, a.g.e., s. 30

²⁵ Türkçelendirilmiş Terim

Martelé: (Fr) (Martelato): Çekiş tarzı vuruş anlamındadır. Sert, kararlı çalınışı gösteren çivi (▼) benzeri işaret ile gösterilir. Keman ailesinde yayı sıçratmadan, ucuyla vurarak ses çıkarıştır. Yay çekiş.²⁷

²⁶ İrkin Aktüze, a.g.e., s. 583

²⁷ İrkin Aktüze, a.g.e., s. 341

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1 Araştırma Yöntemi

Bu tez araştırması, tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Araştırma sorularına cevaplar aranırken belgesel tarama ve analiz tekniklerinden yararlanılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Viyolonselın sanatsal gelişim tarihi, örneklemini ise Viyolonselın 18. yy'da İtalya, Almanya ve Avusturya'daki sanatsal gelişim tarihi oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin toplanması

Araştırma verileri, görüşme ve alan taraması yoluyla toplanmıştır. Konuyla ilgili olarak elektronik veri tabanı taraması yapılmış, ilgili alan yazın incelenmiş, konu ile ilgili kitap, makale, dergi, tez ve diğer kaynaklar taranmıştır. Ulaşılabilen yerli-yabancı kaynaklar incelenmiş ve çeşitli alanlardaki öğretim üyelerinin görüşlerine başvurarak veriler toplanmıştır.

2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmanın sonucunda elde edilen veriler, viyolonsel in 18. Yy'da İtalya, Almanya ve Avusturya'daki sanatsal gelişiminin en iyi şekilde anlaşılıp ifade edilmesine yönelik olarak çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

3.1. Onsekizinci Yüzyılda İtalya’da Viyolonsel Sanatı

XVIII. yüzyılın ilk yarısının tamamında, İtalyan viyolonselciler egemen bir durumdaydılar, ancak diğer ülkelerde bu enstrüman için yazılmış eserleri ve onların kayda değer icracıları da yok değildi. İtalya sınırları dışında, viyolonsel sanatı geniş İtalyan etkisi altında idi. İtalya virtüöz viyolonselcileri adeta diğer ülkelere geniş çapta ihraç etmekteydi. İtalyan icracılar Avrupa’da besteci çalgıcı ve eğitimciler olarak büyük üne sahiptiler. Ayrıca birçok Avrupa viyolonselcisi deneyim ve öğrenim için İtalya’ya gelmekteydi.

Bu durum, ülkedeki müzik sanatının ve özellikle yaylı enstrüman sanatının erken gelişmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. XVII-XVIII. yüzyıllardaki İtalyan yaylı müziğinin ve müzisyenlerinin ünü laik ve insancıl huyu sayesinde mümkün olmuştur.

İtalyan enstrümantal müziğinin başlarında sonat ve konçerto gibi, enstrümantal müziğin özünü oluşturan klasik müzik tarzları ortaya çıkmıştır. İtalyan keman ve viyolonsel kültürünün ulaştığı noktalar, söz konusu tarzların bu dönemde doğmalarına ve gelişmelerine neden olmuştur.

Lakin XVIII. yüzyılın ikinci yarısında, İtalya yavaşça bu alandaki egemenliğini kaybetmeye başlamıştır. Viyolonsel sanatının bundan sonraki gelişiminde, Fransa ve günümüzde Çek Cumhuriyeti olarak bilinen Çekya başta olmak üzere diğer Avrupa ülkeleri önemli rol oynamaya başlıyor.

XVIII. yüzyılın ilk yarısı boyunca, İtalyan yaylı sanatı çok progressif olsa da, bu yüzyılın sonunda ise, ülkedeki toplumsal-ekonomik ve kültürel gerileme sonucunda, keman ve viyolonsel sanatı kriz noktasına ulaşmıştır.

XVIII. yüzyılın 50'li yıllarından sonra, İtalyan enstrümantelistleri arasında ülkeyi terketme güdüsü doğuyor; Bononcini, Cervetto, Grazziani, Kaporale, Bocherini ve daha birçok müzisyen, meslekleri için daha olumlu şartlar bulunduran ülkelere taşınıyor. Birçok sanatçı için en büyük çekim gücünü, müzik sanatının gelişmesine olanak sağlayan aydın fikirlerin egemen olduğu, Avrupa'nın en gelişmiş şehri olan devrim öncesi Paris oluşturmaktadır.

İtalyan viyolonselcileri kısa bir süre içinde hem Fransa'da hem de Almanya, Hollanda, İngiltere ve daha birçok batı ülkelerinde önder pozisyon almıştır. Bu durum, İtalyan viyolonselciliğinin birleşmesine ayrıca birçok İtalyan viyolonselcinin vatan topraklarından ayrılmasına sebep olmuştur. Luiggi Bocherini gibi İtalyan sanatıyla bağlılığını koruyabilen müzisyen sayısı ne yazık ki az olmuştur.

Ancak, aynı zamanda XVIII. yüzyılın büyük kısmında yaylı sanatın önderleri olarak, İtalyan viyolonselcilerinin diğer ülkelerde viyolonsel sanatının gelişmesinde çok büyük rol oynadığı göz ardı edilmemelidir. Roma'Corelli tarafından kurulan keman okulunun yanı başında viyolonsel okulunun da var olduğu tarihsel verilerin sınırlılığı nedeniyle sadece tahmin yürütmemize izin vermektedir.

Kuşkusuz Corelli'nin etkisi altında olan bu okul, aynı zamanda Bologna'luların etkisi altına girmekteydi. Bologna'da büyüyen ve Aziz Petronio kilisesinin kemancıları Benvenuto ve Brugnoli'den keman dersleri alan Corelli'nin kendi gelişiminde de Bologna önemli bir yer tutmuştur. İlk bestelerinin başsayfalarında Corelli kendini 'Fusignano'lu' (doğduğu şehir) 'Bologna'dan A. Corelli' olarak adlandırmıştır, böylece hayatının Bologna döneminin altını çizmiş olmuştur. Domenico Gabrielli'nin Corelli'nin erken yaratıcılığına olan etkisi hakkında yapılan iddialara kuşkulu yaklaşılması gerekir, Ancak Gabrielli ve Corelli'nin sanatsal görüşlerinin aynı kaynaklardan geldiği çok belirgindir.

XVIII. yüzyılın Roma'sında, Papalık viyaletinin en büyük şehrinde, birçok tiyatro ve orkestra bulunmaktaydı, bu kurumlar birçok ülkeden yetenekli ressam müzisyen ve diğer sanatçıları kendisine çekiyordu. Bu sanatçılar arasında yerli ve yabancı viyolonseleler de bulunmaktaydı.

O dönemde, akraba meslekler arasındaki kesin sınırlarının bulunamaması, viyolonselelerin Corelli ve takipçilerinden ders almasını olanaklı kılıyordu. Uzun yıllar boyunca Roma'da bulunan İtalyan viyolonselelisi Franciscello'nun Corelli'den etkilendiği bilinen bir durumdur.

XVIII. yüzyılın 20'li yıllarında, Galler Prensi'nin Roma'daki elçisinin sarayında çalışan viyolonsele virtüözü G. B. Bononcini de Bologna ekölü ile yakından ilişkiliydi. Aynı yüzyılın ortalarında da, ünlü Bocherini de viyolonsele çalma ve besteciliğini mükemmelleştirmek için buraya gelmekteydi. Ünlü Roma'lı viyolonseleler arasında yukarıda adı geçenlerin dışında, Costanzi, Lulier ve Amadio de bulunmaktadır.

Alboreo Francesco (Franciscello), XVIII. yüzyılın en önde gelen viyolonselelisi ve eğitimcilerinden biriydi. Bazı kaynaklara göre 1692'de doğup, 1770'te Genoa'da hayata gözlerini kapatmıştır. 1725'ten önceki çalışmaları Roma'da geçmiştir. R.Rolan'ın notlarına göre Cardinal Ottoboni'ye ait olan, İtalya'nın en iyi orkestrasında 'Corelli başkemancı, Franciscello ise baş viyolonseleli idi'. Franciscello hakkındaki tarihsel bilgiler çok azdır. Onun hakkındaki bilgiler genellikle çağdaşlarından gelmektedir.

Örneğin Corelli'nin öğrencisi Geminiani, 1713 yılında Roma'da gerçekleşen Scarlatti'nin bir kantatında Franciscello'nun obligato viyolonsele partisini bir konserinde icra etmiştir. Ona göre Franciscello'nun yorumuna hayran kalan Scarlatti 'sadece insan şeklindeki bir melek Franciscello kadar iyi çalabilir' demiştir. Franciscello'nun 1725 yılında Napoli'daki konserini duyan, ünlü flütçü ve yazar Quantz da viyolonsele icracılığı hakkında olumlu yorumlarda bulunmuştur.

Franciscello İtalya dışında da çok popüler idi. 1730 yılında Viyana Kraliyet sarayına davet edilmiş ve burada çok uzun bir süre çalışmalarına devam etmiştir. 1766 yılında o hala Saray Capella'sında görev almaktaydı. Aynı yıllarda Çek kemancı Frantisek Benda Viyana'ya gelmiştir. Özgeçmişinde Franciscello'ya da bir kısım ayıran Benda: 'Viyana'ya geldiğimde Kont Ulefeldu ile tanıştım. Kont Franciscello'nun ta kendisinden viyolonsel dersleri almıştır, ben de birçok kez bu büyük sanatçının mükemmel icrasına tanık oldum' demiştir. Buradan Franciscello'nun sadece muhteşem bir icracı olmadığını aynı zamanda önemli bir eğitimci olduğunu da çıkarabiliriz.

Franciscello bazı Fransız viyolonselcilerini de etkilemiştir. Fransız viyolonsel ekolünün kurucularından, ünlü Berto'da uzun süre boyunca gamba çalmıştır ve bazı kaynaklara göre Franciscello'nun viyolonsel icrasını duyduktan sonra gambadan vazgeçmiş ve kendini tamamen viyolonsel adamıştır. Diğer önemli bir Fransız Viyolonselci, Jean Barrière üç sene boyunca Franciscello'dan ders almıştır, Jean Pierre Duport sadece Franciscello'nun icrasını duymak için Paris'ten Genoa'ya birçok kere gelmiştir.

Franciscello'nun büyük ustalığı, birçok Avrupa ülkelerinde rağbet gören gambanın yavaşça dışlanmasında önemli bir rol oynamıştır. Besteleri bugüne kadar ulaşmamış olsa da, onun icracı ve eğitimci kişiliği viyolonsel sanatının gelişmesinde büyük bir rol oynamıştır.

Giovanni Battista Costanzi (1704-1778) Roma'da viyolonselci ve besteci olarak büyük bir üne sahip idi. Costanzi'nin öğretmeninin kim olduğu hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır, bazı teorilere göre bu 1720'lerde Roma'da bulunan Bonocini olabilirdi.

Costanzi Roma'nın önde gelen viyolonselcileri arasında çok erken bir yaşta yer almıştır, Costanzi'nin çağdaşları ve özellikle Berney ona çok değer vermiştir. 1749 yılında İtalya'ya gelen ve Costanzi'nin icrasını duyan D'Orbessa 'ünlü viyolonselcinin yeteneği ve dakikliğine hayran kalmıştır. 1768 yılında, 64 yaşındaki

Costanzi solo 'senfoni'sini icra ettiğinde, dinleyicilerin enstrumana sahip olmasıyla aktardığı 'titretici gücü' hissettiklerini söyledikleri bilinmektedir.

Daha 1722 yılında Costanzi, St. Lui deki Francesi Kapella'sının icracıları arasında yer almıştır. Burada yer alan konserler 1630'lu yıllarda başlamış ve gelenek haline gelmiştir. Ünlü viyolonselcinin ismi 1723, 1725 ve 1728 yıllarındaki konser programlarında yer almaktadır. 1729 yılından itibaren Costanzi bu Kapella'nın başına geçmiş ve bu görevi hayatının sonuna kadar bırakmamıştır. Ancak aynı zamanda Costanzi Roma'daki diğer Kapella'ları da yönetmiştir ve 1725 yılında ünlü Franciscello'yu Cardinal Ottoboni'nin kapellasındaki yerinden etmiştir.

Costanzi aynı zamanda Roma'da eğitimci olarak da çalışmıştır. Napoli'li ünlü viyolonselci ve besteci Leonardo Leo'nun opera ve kilise müziği dışında birçok viyolonsel konçertosunu yazmış olması, Roma'da bulunduğu sırada Costanzi ile çalışmış olması fikrini akla getirmektedir. Luigi Bocherini'nin bile Costanzi'den ders almış olma ihtimali çok yüksektir.

Costanzi'nin İtalya dışındaki ününün göstergesi olarak, 1745 yılında Napoli'ye Perri, Gasse ve İomelli ile birlikte kraliyet Capella'sının yönetici makamına alım sınavlarında Jüri olarak çağırılması gösterilebilir.

Costanzi'nin birçok viyolonsel besteleri arasından, sadece bir tanesi bilinmekte ve A. Kametti edisyonunun başlığı altında baskıda bulunmaktadır. Bu sonatta pus parmağı tekniği de kullanılmaktadır. Bunların dışında, Costanzi zamanında büyük üne sahip olan birçok tiyatro ve şan eserleri yazmıştır.

Giovanni Lorenzo Lulier, (Giovannino del Violoncello) 1730-1780 yılları arasında Roma'da icracı, besteci ve şef olarak bilinmekteydi. 1770 yılında Roma'daki Aziz Petro kilisesini ziyaret eden Berney, günlüğünde 'viyolonsel çalması ve Aziz Petronio Kapella'sının yöneticilerinden biri olması ile ünlü olan şişman Giovaninni burada şeflik yapmaktadır' yazmıştır. 1779 yılında Lulier Aziz Julia Kapella'sında Costanzi'nin yerini almıştır.

Bir diğer Roma'lı viyoloncelci, çağdaşları tarafından 'Viyoloncelci Pippo' olarak adlandırılmış Philip Amadio Cardinal Ottoboni 1713 yılında Lucca' da Kapella icracıları arasında yer almaktadır, 1715 senesinde ise İngiltere'ye taşınmıştır.

Herber'a göre onun icrası 'zamanında viyoloncelde icra edilebilen herşeyden daha iyiydi'. Amadio'nun eserleri zamanımıza ulaşmamıştır. Romberg'e göre onun Adagio'ları çok güzel, derin ve şiirsel olarak hissedilen sabah hayallerine benzer.

XVIII. yüzyılın ilk yarısında Roma da solo viyoloncel eserler yayınlanmaktaydı. Örneğin içerikleri ile dikkat çeken, Pietro Giuseppe Gaetano Boni tarafından yazılmış 12 Sonate per camera a Violoncello e Cembalo, Op. 1' dir. Bu eserin yazım tarihinde Boni Bologna'dan gelmiş ve Filarmonik Akademinin üyesi idi.

Dikkat çeken başka bir eser ise Roma'da XVIII. yüzyılın ortalarında yazılmış 'XVIII Sonate per tre Violoncelli del Cavaliere Ermengildo Delciane Romano'dur. Bu sonatlar dört bölümlü bir yapıya sahiptir. Ancak eserlerin polifonik yapısı, İtalyan viyoloncel kültürünün karakteristik özelliğine çok uygun değildir. Largo vibrato e risoluto, Allegro vibrato, Largo e dolce, Andante posato, Largo Cantabile, vivace con brio, Lento affettuoso vs gibi işaretlemeler, bestecinin duygusal ifadeyi vurgulamasını istediğini göstermektedir. Teknik zorluk açısından bu eser orta dereceyi geçmemekte, ses aralığı birinci oktav si notasına kadar ulaşmaktadır.

Yukarıda verilen bilgiler XVIII. yüzyıldaki Roma viyoloncel ekolü hakkında temel bilgiler vermektedir. Bu ekolün ana temsilcilerini birleştiren, otoritelerini güçlendiren ana unsurlar müzik kültürünün yüksekliği ve entsrumanda ulaşılan ustalık seviyeleridir. Roma ekolünün bu devirdeki temsilcilerinin icrası son derece ifadeci ve çok etkileyici idi.

XVIII. yüzyılın ilk yarısında Roma'daki viyoloncelcilerin icracılık ve besteciliklerini birleştirmesi, viyoloncel sanatının gelişmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Bu alanda yenilikçi olmasalar da, viyoloncelin solo enstruman olarak tahtını korumasında büyük payları vardır.

Bocherini Onsekizinci yüzyıl müzik kültürü tarihinde üretenden çok ‘tüketen’ bir şehir olarak bilinen Roma’yı terkettikten sonra (1757), bu şehir viyolonsel sanatının gelişmesinde kayda değer bir rol oynamamıştır.

Viyolonsel sanatının tarihinde önemli bir yer alan bir besteci ve icracı da Leonardo Leo’dur (1694 – 1746). Napoli ekolünün önemli bir temsilcisi, İomelli ve Piccini’nin öğretmeni, birçok opera ve kilise müziğinin bestecisi Leo, aynı zamanda çok iyi bir viyolonselci ve organist idi. Müzik eğitimini Napoli’deki Conservario della Pieta’da F. Provenzale, A. Scarlatti ve N. Fago’nun sınıflarında almıştır. Fago, Leo’nun Viyolonsel, Klavse, Kontrapunto ve şan öğretmeniydi. Bir süre boyunca da Leo, Roma’da Pitoni’den de ders almıştır.

B. Labord 1780’de “Leo Leonardo, Napoli’li, büyük müzik dahilerinden biri ve zamanının en iyi ustasıdır. Tüm öğretmenleri onun hakkında her zaman çok iyi yorumlarda bulunmakta, hiç bir bestecinin müziği bu denli çekici, asil ve dokundurucu olmamıştır” demiştirler. Eserlerinde her zaman patetik bir asillik egemendir; Leo’nun ciddi ve hassas huyu onu bu stile getirmiştir. Bu yüzdendir de Leo çoğunlukla kromatizmi tercih etmiş ve onu kullanmıştır. Bununla beraber Leo’nun yumuşaklığı ve hafifliği kullanması büyük bir beceri olarak sayılabilir. Müzik zevki ve ifadeciliği için bütün zamanlarda saygı duyulacak bir besteci olacaktır. Doğal yeteneklerle beraber, sanatının derin bilgisi, ününün bütün Avrupa’ya yayılmasına neden olmuştur. Dikkatini en çok dramatik eserlere veren Leo, Kilise müziğine eşdeğer oda müziğinde de çok keyifli eserler bırakmıştır.

Leo’nun altı viyolonsel konçertosu 1737-38 yıllarında yayınlamıştır. Orjinalde bu konçertolarda viyolonsele iki keman ve bas (basso continuo) eşlik etmektedir. Bu eserler, bu tarzın viyolonsel için XVIII. yüzyıldaki ilk örnekleridir.

Üçüncü konçertodaki ‘sinfonia concertata di violoncello e violini, ve diğer konçertolardaki ‘concerto di Violoncello con Violini’ gibi başlıklara rağmen, Leo’nun viyolonsel konçertoları çok belirgin bir solo karakterine sahiptir. Birinci

(beş bölümlü) konçerto dışındaki bütün konçertolar birbirine zıt karaktere sahip dört bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölüm şakıcı ve zarif bir karaktere sahip olup genellikle Andantino grazioso olarak adlandırılır. Bu bölüm üç *tutti* ve dört *solo* kısımdan oluşmaktadır. İkinci bölüm, Allegro, mutlaka solo kısım ile başlar. Üçüncü bölüm, Napoli opera ekolüne özgü olan ılımlı ve ifadesel melodiliği ile, yavaş bir tempoda akar. Dördüncü bölüm genellikle dans karakterine sahip olup, sıkça halk müziğinin unsurlarını göstermektedir. Birinci konçertoda ayrıca, son bölümden önce konulan fugato bir bölüm de bulunmaktadır. Leo konçertolarının tonal planı şu şekildedir:

- 1: D-D-h-D-D,
- 2: A-A-fis-A,
- 3: c-c-g-c,
- 4: d-d-a-d,
- 5: f-f-c-f,
- 6: A-A-fis-A.

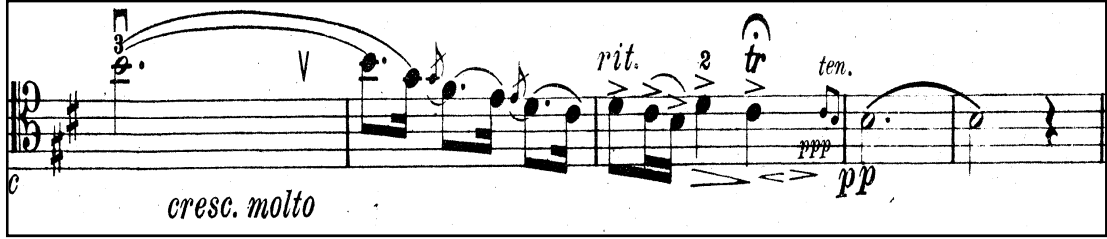
Leo'nun konçertolarında zamanı için çok kesin nüans işaretlemeleri bulunmaktadır. Nüans açısından, bu dönemde besteciler çoğunlukla ani nüans değişimi sınırları dışına çıkmamıştır. Leo çağdaşlarının ilerisine giderek ara nüanslar da koymuştur. Birçoğu konçerto da *F* ve *P* işaretlenmeleri ile yetinmeyerek 'piano assai' ve 'poco forte' gibi nüanslara da yer vermiştir. Yavaş bölümlerde 'mezza voce' işaretlenmelerine sıkça rastlanmaktadır.

Leo'nun konçertoları, sanatsal ve eğitimci önemlerini bugüne dek korumuştur.²⁸ Sözkonusu konçertolarında yazılmış kadans yoktur, ancak icracının

²⁸Ginzburg, L. 'История Виолончельного Искусства' (Viyolonsel Sanatının Tarihi) *Muzgiz*, 1950, Moskova – Leningrad, s. 12.

kadansları doğaçlaması gereken yerler, formatlanmış duraksamalar sayesinde belirlenmiştir.

Örnek 1: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 2.Bölüm (60-64. Ölçüler)



XVIII. yüzyılda İtalya'da yaygın olan opera aryası türü, Lamento tarzında yazılmış olan yavaş bölüm derinliği ve ifade özgünlüğü ile dikkat çekmektedir. Marş şeklinde yazılmış olan son bölüm diğer bölümlere göre daha az dikkat çekicidir. Bütün bölümler monodik tarzda tutulmuştur.

Diğer konçertolar gibi, Leo'nun bu konçertosu da akıcı özelliği ve melodik doğasıyla Napoli opera ekolünün etkilerini yansıtmaktadır. Bunun karakteristik örnekleri olarak, konçertonun yavaş bölümünde kullanılan kalınlaştırılmış altıncı derece (Napoli altıslısı), yine aynı bölümdeki 'nefes almalar' ve final bölümündeki senkoplaştırılmış ritim gösterilebilir.

Bu konçertonun en göze çarpan yanı, ifadesel gücünün yanı sıra yalınlığı ve her bölümün ayrı ayrı niteliğe sahip olmasıdır. İlk bölümün hafifliği ve zarifliği, ilgili minörde yavaş bölümün anlamlı ifadeciliği ve asil akıcılığı ile ardaşılmaktadır. Bu yavaş, sakin konsantre olmuş ve patetik nüansların sadece zaman zaman ortaya çıktığı bölümün fonunda ise, canlı marş benzeri finalin karakteri daha da çok göze çarpmaktadır.

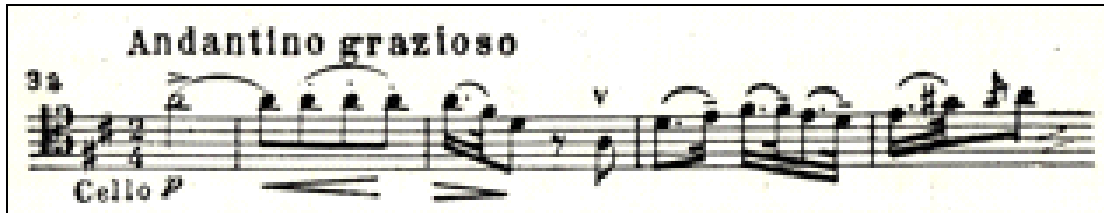
Bu konçerto, solo enstruman ve tutti arasındaki zıtlık fikri üzerine kurulan eski konçerto tarzına aittir. Ancak buradaki kontrast sadece solo ve tuttinin yüzeysel karşılaştırmasından ibaret değildir. Birinci bölümde, parlak ve hatırlanabilir bir tema sunulduktan sonra,

Örnek 2: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu (1-2. Ölçüler, Violin part.)



viyolonsel yeni şakıcı ve çok ifadesel bir tema ile giriş yapmaktadır.

Örnek 3: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 1.Bölüm (27-31. Ölçüler)



Her iki tema tamamlanmış karaktere sahip olmasada, onların zıtlığı ve gelişim yöntemlerinin bazı unsurları, klasik sonat Allegro'suna yönelmiş bir basamak olduğuna işaret etmektedir.

Teknik olarak bu konçerto pek zor değildir, ancak yavaş bölümünde çift sesler bulunmaktadır.

Örnek 4: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 2. Bölüm (56-60. Ölçüler)



Finalde ise iyi bir yay tekniğine sahip olunmasını gerektiren, arpejlenmiş akorlar, senkoplaştırılmış ve asimetrik ştrikler gibi bazı bölümler göze çarpmaktadır:

Örnek 5: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 3. Bölüm (97-100. Ölçüler)

Allegro con bravura

83

Örnek 6: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 3. Bölüm (116-119. Ölçüler)

Örnek 7: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 3. Bölüm (100-103. Ölçüler)

Allegro con bravura

84

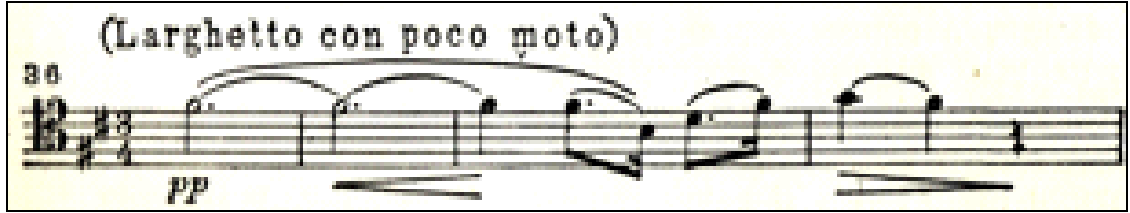
Örnek 8: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 3. Bölüm (3-13. Ölçüler)

Allegro con bravura

85

Leo'nun viyolonsel sanatı tarihindeki en büyük başarısı, konçertolarında büyük ölçüde şakıcı kantilena kullanması ve geliştirmesidir. Viyolonsel için bir enstrüman olarak bu güçlü yanını keşfeden ve gerekli şekilde değerlendiren ilk bestecilerden biri olmuştur Leo. Bu bestecinin kantilenası, özellikle uzun tutulmuş notalar ve eserlerinde kullanılmış diğer teknikler, Leo'nun bir viyolonselci olarak sahip olduğu yüksek enstrüman ustalığına işaret etmektedir. Konçertolarında kullandığı ses aralığı sadece ikinci oktav re notasını geçmese de aşağıdaki örnekler pus parmağı kullanıldığına işaret etmektedir.

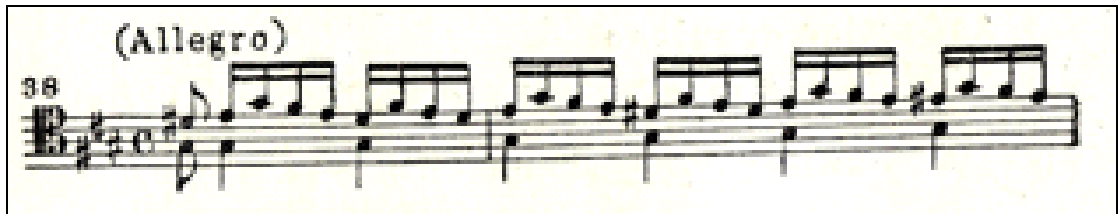
Örnek 9: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 2. Bölüm (12-15.Ölçüler)



Örnek 10: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 1. Bölüm (48-49.Ölçüler)



Örnek 11: Leonardo Leo'nun Viyolonsel Konçertosu 2. Bölüm (32-33. Ölçüler)



Konçertonun hızlı bölümleri pasajlı ve arpejlenmiş yöntemlerle dolu olup, yukarıda da belirtildiği gibi çift seslere rastlamak da mümkündür.

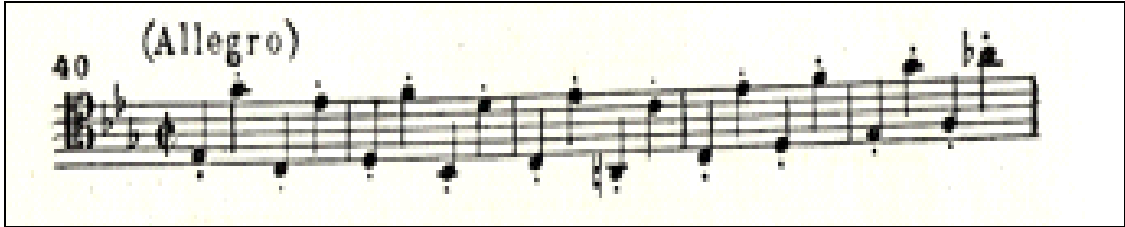
Kullanılan akorlar, Leo'nun kullandığı viyolonselın çağdaş akort sistemine sahip olduğunu göstermektedir:

Örnek 12: Leonardo Leo'nun Viyolonsel Konçertosu 3. Bölüm (1-2. Ölçüler)



Aşağıdaki örnekler ise çok ilginç ştrik yöntemlerini sergilemektedir. (tel atlama, staccato ve portato)

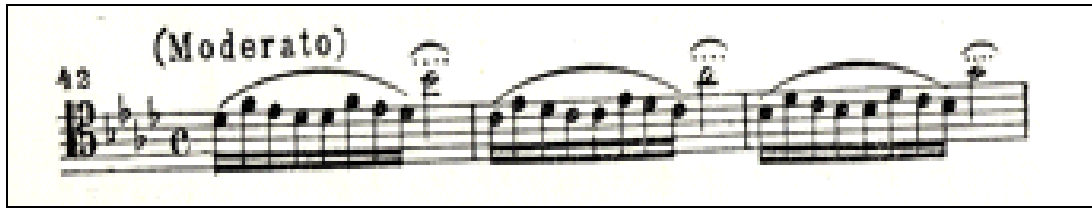
Örnek 13: Leonardo Leo'nun Viyolonsel Konçertosu 3. Bölüm (21-24. Ölçüler)



Örnek 14: Leonardo Leo'nun Re Majör Viyolonsel Konçertosu 2. Bölüm (71-72. Ölçüler)



Örnek 15: Leonardo Leo'nun Viyolonsel Konçertosu 4. Bölüm (1-3. Ölçüler)



XVIII. yüzyılın bir diğer, büyük İtalyan viyolonselcisi de Antonio Vandini'dir. Tartini zamanlarında Padua'da Aziz Antonio kilisesinde baş viyolonselci olarak çalışmıştır. Tartini ve Vandini uzun yıllar boyunca süren çok yakın bir dostluk ile bağlıydı. 1769 senesinde Martini'ye yazdığı bir mektupta, Tartini'nin 50 senelik asıl ve kutsal dostluğundan bahsetmektedir.²⁹ Vandini her zaman bu ünlü kemancıya eşlik etmiş ve konser turlarında hep yanında bulunmuştur. Bu ikili 1723 senesinde Prag'a gelip üç sene boyunca kont Kinsky'nin kapellasında çalışmıştır.

1739 tarihli mektubunda, De-Bross Tartinini icrası hakkındaki hayranlığını ifade ederken şunu eklemiştir. "onunla (Tartini ile) beraber çalan Vandini denen viyolonselcinin icrası da beni en az aynı derecede memnun etmiştir".

Tartini'nin yazdığı La-Majör viyolonsel konçertosu da bu yıllara aittir. Bu konçerto muhtemelen, Vandini için yazılmış olan bir kaç konçertodan biridir. Yine Vandini için, Tartini'nin keman konçertolarında birçok ilginç pasaj ayrılmaktadır.

1770 yılında Berney, Padua'da hala aynı Aziz Antonio kilisesinde ünlenmiş yaşlı viyolonselci – Antonio Vandini' nin icracısını duyma şansını yakalamıştır.


Vandini'nin icrası özellikle ifade özgürlüğü ile dikkat çekmiştir; çağdaşlarına göre onun enstrümanı "konuşma" yetkisine sahip idi. Hem viyolonselci hem de

²⁹Tartini, Giuseppe "Traite des Agrements de la Musique, (Treatise on Ornaments in Music)" İngilizce Tercüme Cuthbert Girdlestone, Celle/ New York 1961, s. 47.

besteci olarak sadece Vandini'ye özgü bu ifade özgürlüğünün izleri, bugün dahi icra edilen eserlerinde de bulunmaktadır.³⁰ Yazdığı oniki sonattan ikisi (Fa majör ve Sol Majör) günümüze kadar ulaşmıştır.

Her ikisi de tek bölümlü, az da olsa gelişmiş sonat Allegro'suna sahip, Ekspozisyon, gelişme kısmı ve röpriz kısımlarını bulundurmaktadırlar; tonal planları (T-D, T-T) erginleşmiş klasik sonat formuna aittir. Ancak aynı zamanda, tematik materyelin gelişmesi ve karşıt temaların zıtlaştırılması bulunmamaktadır.

Bu sonatlar, aydın ve hayat dolu karakterleri ile dikkat çekmektedirler.

 gibi ritmik figürler, o zamanın İtalya'sında yaygın olan ve 'alla lombarda' olarak bilinen tarzı anımsatmaktadır.

Sol-majör sonatının birinci teması tamamlanmışlık ve ifadeselliğe çok iyi bir örnek olup, aynı zamanda J. Haydn'ın op.3 No;5 yaylı dörtlüsünün ikinci bölümünün temasını andırmaktadır. Fa- Majör sonatının, röprize döndüren ölçüleri duygusallıkları ile Vandini'nin icrasını 'konuşma'ya benzetmeyi çok iyi bir şekilde sergilemektedir. Aşağıdaki örnekte bu ölçüleri ve ana temayı (6. ölçü) görmek mümkündür.

Örnek16: Antonio Vandini'nin Fa Majör Sonatı (1-14. Ölçüler)



³⁰ Ginzburg, L., a.g.e., s.245

Vandini'nin her iki sonatındaki teknik zorluklar, müzikal içerikleri gerektirdiği kadardır. Bazı temalarda, sıkça telden tele geçmeyi gerektiren melodik geniş ses aralığı bulunmaktadır. Vandini komşu telleri kullanan pasajları sıkça kullanmaktadır.

Örnek17: Antonio Vandini'nin Fa Majör Sonatı (20-27. Ölçüler)



Canlı hareket karakterinin izin verdiği kadar, kantilena da kullanılmaktadır. Ses aralığı ikinci oktav fa notasına ulaşmakta, pus parmağı da pozisyon değiştirmeden de olsa kullanılmaktadır.

Elyazması olarak günümüze ulaşan, Vandini'nin sonatları yavaş-hızlı-hızlı sıralamasına sahip olup üç bölümden oluşmaktadır. Aşağıdaki örnekte başlangıç kısmı gösterilen, Grave ve iki Allegro'dan oluşan Si Bemol-Majör sonatı hem sanatsal hem de teknik açıdan önemlidir.

XVIII. yüzyıl İtalyan viyolonsel kültüründe Vandini'nin adı lirik ifade ile özdeşleşmiş olsa da, virtüözik yönelme temsilcisini Lanzetti'de bulmaktadır. (Elbette ki, her iki viyolonselcinin kişisel stiline bu öne çıkan yönlerinden bahsederken, ilkinin teknik olanaklarını, ikincisinin de ifadesel olanaklarını gözardı etmemek lazımdır.)

Enstrüman icra tarihinde, özellikle viyolonsel icra tarihinde, bu iki yönelme defalarca karşılaştırılacak ve bazı durumlarda virtüözik-teknik yönün müzikal içerikten ayrılmasına ve icrada aformalizme (şekilsizliğe) neden olacaktır.

Salvatore Lanzetti XVIII. yüzyıl İtalya'sının en önde gelen viyolonselcilerinden biriydi. Viyolonsel eğitimini Napoli'deki San-Maria di Loretto konservatuvarında tamamlamış, bu yüzyılın başında Napoli'de doğup (tam tarihi bilinmemektedir) 1780 yılında Torino'da hayata gözlerini kapatmıştır. Lanzetti uzun bir süre boyunca Turin'deki Sardini sarayında görevde bulunmaktaydı. O yıllarda Torino'daki kapella, aralarında Somis ve Pugnani gig kemancıları ve Lanzetti, Gasparini ve Spotorno gibi üst düzey müzisyenleri bulundurmaktaydı.³¹

XVIII. yüzyıl Torino'sunun müzikal hayatı çok canlıydı. Yukarıda sözü geçen kapellanın dışında, ünlü müzisyenlerin yer aldığı, Avusturya konsolosunun sarayındaki konserler de mevcut idi. Yine de Lanzetti sıkça Torino'yu terkederek diğer Avrupa ülkelerinde konserler vermiştir.

1730 yılında, Lanzetti Lucca'daki Kappelada görev almaktaydı. Ancak, görünüşe göre burada kalması uzun sürmedi. Lucca kilisedeki konserlerde Fr. M. Veracini'ye eşlik etmek ve aynı konserlerde solist olarak çalmak için gelmişti.

1736 yılında, Paris'deki Concert Spirituel'de verdiği muhteşem konser hakkında bilgiler de bulunmaktadır. Lanzetti'nin çağdaşı J. Leblanc 1740 tarihli tezinde, onu Somis ve Geminiani gibi ünlü İtalyan kemancılarla aynı derecede tutmaktadır. 1748-56 yılları arasında, Lanzetti'nin Londra'da verdiği başarılı konserler ve 1751 senesinde Basel ve Frankfurt'ta performansları mevcuttur. Bazı verilere göre Lanzetti'nin Hollanda'da konser vermiş olması da olanaklıdır.

Lanzetti'nin sonatlarında kullandığı teknik yöntemler, parlak virtüözitesine işaret etmektedir. Bu arada Lanzetti'nin en meşhur marifeti iterek ve çekerek yaptığı stakatodur. 1736 yılında Amsterdam'da yayınlanan 12 sonatı en göze çarpan eserleridir. Bu eserler, viyolonsel sonatının bir tarz olarak geçiş dönemini yansıtmaktadır. Stilleri homojen değil ve bölüm sayısı net olarak belirlenmemiştir. Lanzetti dans bölümlerini, özellikle Menuet bölümünü sıkça kullanmaktadır. La-

³¹ Ginzburg, L.,a.g.e,s.125

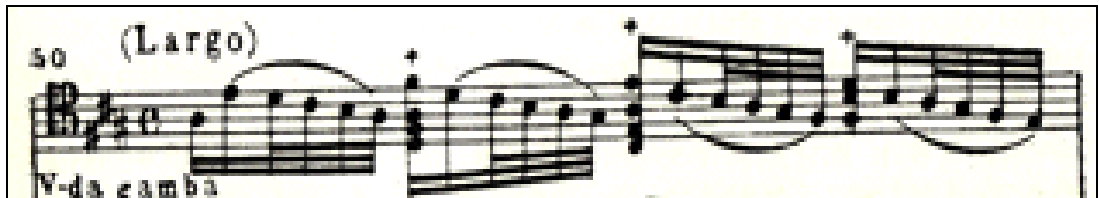
Majör sonatının üç bölümü Menuet karakterine sahiptir. Lanzetti Sonatlarının müziği zarıflığı ve ritmik çeşitliliği ile farklıdır; onlarda enstrümantal-virtüözik yönelme ağırlıklıdır. Teknik açıdan, öncelerinde var olan viyolonsel edebiyatına göre, bu eserler kesinlikle ileriya atılmış bir adımdır. Burada gelişmiş yay ve pus parmağı teknikleri kullanılmaktadır.

Kemancılığın, Lanzetti'ye olan etkisi genel olarak virtüöz yay teknikleri ve enstrümanın üst oktavlarının kullanılması olarak yansımaktadır. En azından, bu sonatlarda Somis'in "uzun yayını" hatırlatan hiç bir unsur yok.

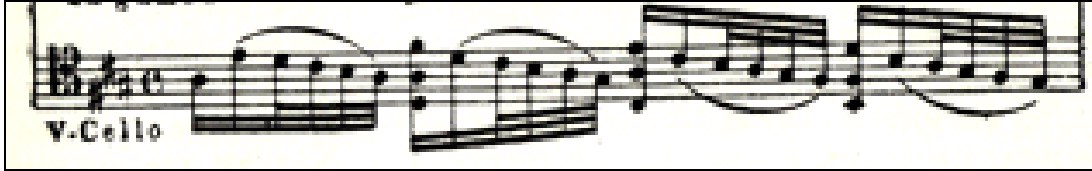
XVIII. yüzyılın ilk yarısında Fransa'da hala yaygın olan gamba kültürünün, Lanzetti'nin yaratıcılığına olan etkisinden de bahsedilebilir. (Belkide, sonatlarının Paris'te olduğu sene yayınlanmış olduğu bir rastlantı değildir) Bu sonatlarda yapı açısından süite benzerliği, gamba'ya özgün olan dans formlarının (Menuet, Rondo) ve bazı diğer yöntemlerin bulunması (hafif ştrikler, yüksek rejistr, sıkça akor kullanılması) söz konusudur. Bütün bu unsurlar viyolonsel tekniğine olumlu etkiler yapmıştır.

Albini'ye göre, La-majör sonatı, aslında gamba için yazılmıştır. Bu iddiasını aşağıdaki örnekle kanıtlamaktadır.

Örnek 18: Salvatore Lanzetti'nin La Majör Sonatı 2. Bölüm 25. Ölçü, V-da Gamba Part.



Örnek 19: Salvatore Lanzetti'nin La Majör Sonatı 2. Bölüm 25. Ölçü, Viyolonsel Part.



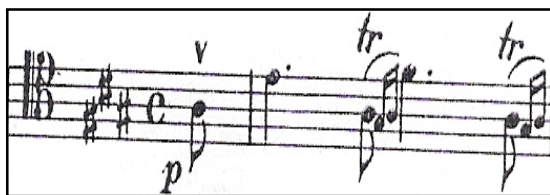
Bu örneğin üst satırındaki yazılmış akorların viyolonselde icrası neredeyse imkansızdır; ancak gamba da icraları çok kolaydır (alt satır viyolonsel edisyonundan alınmıştır). Bu ve bunun gibi örnekleri göze alarak, söz konusu eserin ya gerçekten gamba için yazılmış olup, sonradan başka birisi tarafından viyolonsele uyarlandığı, ya da bestecinin aynı eseri iki ayrı enstrüman için yazmış olduğu söylenebilir. Gamba uyarlamasının, daha geç ortaya çıkmış olması da mümkündür. Bunun nedeni olarak Lanzetti'nin gamba kültürünün hala yaygın olduğu Fransa'ya ziyaretleri gösterilebilir. Böylece Fransız gambacılarının bu eseri icra etmesi de mümkün olabilirdi. Doğal olarak, Lanzetti'nin hem gamba hem de viyolonsel çaldığı de öne sürülebilir.

Lanzetti'nin La-majör ve Sol-Majör sonatları günümüze Schroeder'in edisyonundan ulaşmıştır. İlki Grazioso-Largo-Menuetto-Allegro'dur

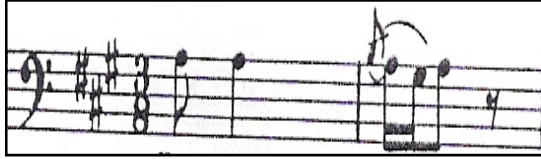
Örnek 20: Salvatore Lanzetti'nin La Majör Sonatı 1. Bölüm 1-2. Ölçüler)



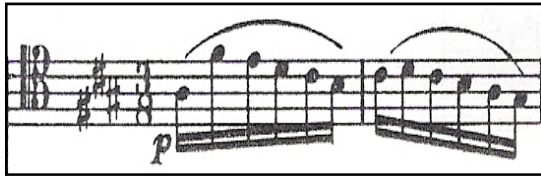
Örnek 21: Salvatore Lanzetti'nin La Majör Sonatı 2. Bölüm (1-2. Ölçüler)



Örnek 22: Salvatore Lanzetti'nin La Majör Sonatı 3. Bölüm (1-2. Ölçüler)



Örnek 23: Salvatore Lanzetti'nin La Majör Sonatı 4. Bölüm (1-2. Ölçüler)



İkincisi Allegro-Andante-Allegro (Rondo) bölümlerinden ibarettir. Bu eserlerdeki melodik çizgiler pek gelişmiş değildir. Vandini'nin melodik ifadeciliğini genişletmek arayışında viyolonselın üst rejistrini kullanmasına karşın, Lanzetti'nin sonatlarında üst rejistr virtüözik kemancı etkisini göstermektedir. Sonatlarda kullanılan ses aralığı genellikle ikinci oktav mi notasını geçmese de, bir üçseslinin iki oktav arpejlemesini tamamlayan ve flajöle olarak çalınan ikinci oktav la notasına da rastlanmaktadır. Vandini'ye göre daha cesur pus parmağı kullanımı, onun tek pozisyonda değil farklı pozisyonlarda kullanıldığına işaret etmektedir. Ritmik çeşitliliğe bağlı olarak gelişen, sofistike ştrikler, Lanzetti'nin gelişmiş yay tekniğine işaret etmektedir. Diğer bir Sol-majör sonatının birinci bölümü de aynı sonuçlara işaret etmektedir

Lanzetti'nin eserlerinin birçoğu eski edisyonlarda korunmuştur. Aralarında altı solo sonat, (op. 2) iki viyolonsel ve basso continuo için altı sonat, (op. 5) solo viyolonsel ve basso continuo için altı sonat (op. 7) ve solo viyolonsel ve basso continuo için dört sonat bulunmaktadır.

Op. 5 sonatlarına bakıldığında, yukarıda söylenenlerin Lanzetti'nin diğer sonatları için de geçerli olduğu söylenebilir; burada da virtüözik yanın egemen olduğu, Fransız ve İtalyan yay teknik özelliklerin özgün birleşiminin var olduğu

görülebilmektedir. Tüm sonatlar, üç bölümden oluşarak, final bölümleri olarak menuet (5 numaralı sonatta bu rondo'dur) bölümüne sahiptir. Tüm sonatlarda yavaş bölüm birinci bölümdür, sadece ikinci sonatta farklı olup, burada iki Allegro bölümü arasına konulmuştur. Bu eserde doğal ve çift flajölelerin sık kullanımı göze çarpmaktadır.

Lanzetti'nin iki viyolonsel için iki bölümlü (Allegro ve Menuet) 'Caccia' ('Av') olarak adlandırılan bir eserin elyazması da günümüze ulaşmıştır. İlk bölüm betimsel yöntemlerden (av kornoları, sıçrayışlar) oluşmakta olup, her iki bölümde de imitasyon yöntemleri geniş çağda kullanılmaktadır.

Lanzetti'nin yazarlığındaki "Farklı tonalitelerde viyolonsel parmaklama (aplikatür) temelleri" (*Principles du doidler pour le violoncelle dans tous les tons* veya *Principles ou L'application de Violoncelle*) adlı kitabın, pedagojik alandaki önemi doğrultusunda mutlaka altı çizilmelidir. Cembalo, keman, viyola, viyolonsel, kontrabas, obua ve flüt eğitim metodu olan 'Principy di musica' gibi genel karakterli kitaplarda, viyolonselciler için temel bilgiler bulunmaktadır. İtalyan besteci ve kemancı Geminiani'nin pedagojik kitabında da (op. 8) viyolonselciler için bazı tavsiyeler mevcuttur. Fakat XVIII. yüzyılın ikinci yarısında yayınlanmış olan Lanzetti' nin bu kitabı, İtalyan viyolonselcilerden günümüze ulaşan neredeyse tek pedagojik çalışmadır.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında, icracılık ustalığı ve yazdıkları eserler ile viyolonsel kültürüne yaptıkları katkıları nedeniyle diğer İtalyan viyolonselcileri arasında Galeotti ve Gasparini'yi de ayırt etmek gerekir. Onların eserleri, sanatsal değerlerini bugüne dek kısmen korumuştur.

Stefano Galeotti 1745 yılında doğup, Hollanda ve Paris'te geçirdiği kısa bir süre dışında, sanatsal hayatının büyük kısmını İtalya'da geçirmiştir. 1760-80 yılları arasında Paris ve Londra'da op.1, 3 ve 4 viyolonsel sonatları yayınlanmıştır.

Galeotti'nin viyolonsel ve basso continuo için üç sonatı, Paris Konservatuvarı'nın 1805 seneli 'Viyolonsel okulu' adlı metoduna konulmuştur.

Konser icrası için uygun olmasalar da, bu eserler pedagojik açıdan dikkat çekicidir. Bu alanda kullanılmaları, basit ve sade formları ve müzikal dillerinin anlaşılabilirliği olarak açıklanabilir. Bu sonatların genel formu şu şekildedir.

- (Do-Majör) Adagio – Allegro – Menuetto
- (Do-Majör) Allegro – Adagio – Menuetto
- (Si Bemol-Majör) Allegro – Adagio – Menuetto affettuoso³²

Bu sonatların tekniksel zorluğu, 1700'lü yılların ortalarındaki, ortalama viyolonsel tekniğinin düzeyindedir. Kullanılan ses aralığı birinci oktav si notasını geçmemektedir. Nadiren rastlanan çift sesler herhangi bir zorluk sunmamaktadır. Aynı şey kullanılan yay teknikleri için de söylenebilir.

Adagio'larda kadans altı dört akoru (K 6/4) üzerinde fermato işaretlenmeleri bulunmaktadır ama kadans sadece ikinci sonatta bestelenmiştir. O yıllarda kadanslar genellikle icracılar tarafından doğaçlandı. Bir ve üç numaralı sonatlardaki kadansların metod derleyicileri tarafından pedagojik sebeplerden dolayı çıkartılmış olması da muhtemeldir.

Breval Metotu'na (1804) konulmuş, Viyolonsel ve basso continuo için yazılmış Re-Minör sonatı sanatsal değer açısından daha yüksek bir kaliteye sahiptir. Galeotti sonatlarının Fransız eğitim kitaplarına dahil edilmiş olması, bu sonatların Fransa'da ve özellikle Fransız eğitim sisteminde çok popüler olduklarına işaret etmektedir.

Sözkonusu Re-Minör sonatı iki bölümden oluşmaktadır: giriş niteliğine sahip olan birinci ve dominant ile biterek bir sonraki bölümü hazırlayan Larghetto ve Re-majör tonalitesindeki ikinci bölüm. Orjinal baskıda burada tempo işaretlenmesi yoktur (günümüze ulaşan Schroeder edisyonunda Allegro Moderato işaretlenmiştir).

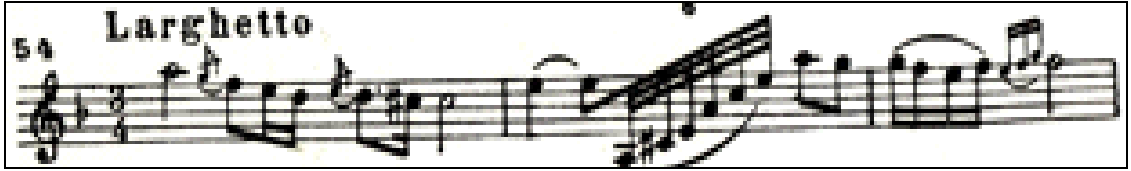
³²Ginzburg, L.,a.g.e.,s.162

Muhtemelen, bestecinin fikrine göre, tempo burada değişmemeli, karakter farklılığına ise ritmik keskinliğin ve kısa notaların kullanımı sayesinde ulaşılmalıdır.

Moffat edisyonundaki, Galeotti'nin Do-minör sonatı ise Largo, Allegro ve Allegro sprituoso olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

Her iki sonat; özellikle yavaş bölümleri, derinlik ve ifade yoğunlukları ile sanatsal açıdan ilgi çekmektedir.

Örnek 24: Galeotti'nin Re minor Sonatı 1. Bölüm (1-3. Ölçüler)



Do-Minör sonatının, aynı isimli majör tonalitesindeki son bölümü halk müziği etkilerini göstermektedir.

Örnek 25: Galeotti'nin Do Minör Sonatı 3. Bölüm (15-24. Ölçüler)

Re-Minör sonatı, Do-Minör sonatına göre daha fazla tekniksel zorluk içermektedir. Do-minör sonatındaki ses aralığı birinci oktav la notasına kadar

ulaşıyorsa, Re-Minör sonatındaki ses aralığı bir oktav yukarısına, ikinci oktav la notasına kadar ulaşmaktadır. Bunun dışında, bir de flajöle olarak işaretlenen üçüncü oktav re notası da vardır. Burada kastedilen ya la teli üzerindeki yapay flajöle (Breval bu tür flajölelerden zaten haberdar idi) ya da re teli üzerindeki doğal flajöledir. Aynı sonatın Allegretto'sunda çift flajöleler de bulunmaktadır. Do-minör sonatından farklı olarak, burada pus parmağı geniş bir şekilde kullanılmaktadır, yay tekniği ise önemli derecede daha zordur.

Örnek 26: Galeotti'nin Do Minor Sonatı 2. Bölüm (1-4. Ölçüler)



Yukarıdaki son örnek – açık la telini kullanan üç tel üzerindeki arpejleme (bariole) Allegretto bölümünden alınmış olup, Bocherini'nin Si bemol-Majör konçertosunun gelişme bölümündeki bir kısmı andırmaktadır. Benzer yöntem XVIII. yüzyılın başında, Vivaldi'nin bir viyolonsel konçertosunda da kullanılmıştır.

Bu sonatın Allegretto'su, 1760'lı yıllardan itibaren Avrupa'da çok etkili olan Bocherini'nin altı numaralı sonatı ile hem teknik hem de müziksel içeriği açısından bir çok benzerlik göstermektedir.

Viyolonselci ve besteci Quirino Gasparini'nin (1721-1778) Schroeder edisyonunda elimize ulaşan Re-minör ve Si bemol-Majör sonatları da XVIII. yüzyılın ikinci yarısında İtalyan viyolonsel edebiyatında önemli bir yer tutmaktadır.³³ Tarzı ve yapısı ile, Bocherini'nin viyolonsel sonatlarına benzerlik gösteren re-minör sonatı, sanatsal açıdan diğerinden daha fazla dikkat çekmektedir. Bu sonat Largo, Spiritoso ve Grazioso olmak üzere, hepsi re-minör tonalitesinde olan üç bölümden

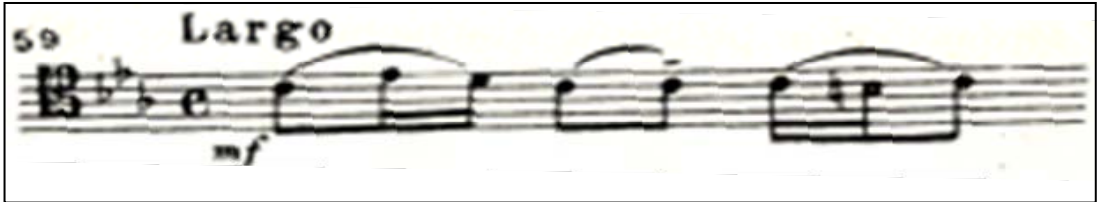
³³Ginzburg, L., a.g.e., s.171

oluşmaktadır. Bu sonatta, yüzyılın başındaki eserlere nazaran, müzikal ve duygusal açılardan bir derinleşmenin söz konusu olduğunu söylemek gerekir. Ekspresif karakteri ilk ölçülerinden gözlemlenebilir.

Örnek 27: Qurini Gasparini'nin Re minor Sonatı 1. Bölüm (1-3. Ölçüler)

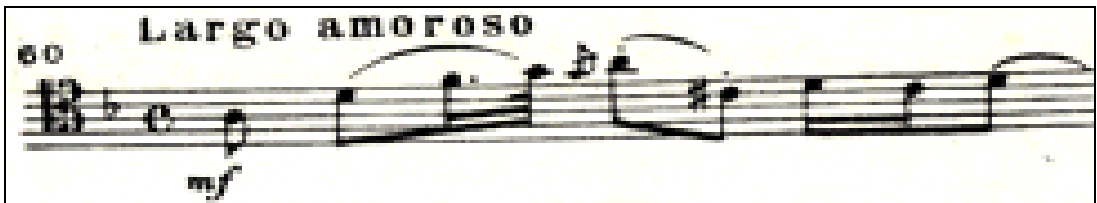


Örnek 28: Qurini Gasparini'nin Do minor Sonatı 1. Bölüm (32. Ölçü)



Bu Largo'nun başlangıcı ile Galeotti'nin Do-Minör sonatının başlangıcının (hem tınısal hem de ritmik açıdan neredeyse aynı olması hem diğer bir İtalyan viyolonselci ve besteci Caporale'nin Largo amoroso başlıklı Re-Minör sonatının başlangıcıyla benzerlikler taşıması o yıllarda İtalya'da yaygın olan entonasyonları sergilemektedir.

Örnek 29: Caporale'nin Re Minor Sonatı 1. Bölüm (1-3. Ölçüler)



Spirituoso'nun temalarından biriyle, Grazio'nun birinci teması arasında tınısal benzerlikler bulunsa da duygusal yapıları farklıdır; ilkinde nefes alma tınıları olup, ikincisinde zerafet belirtileridir.

Örnek 30: Qurini Gasparini'nin Re minor Sonatı 2.Bölüm (15-18. Ölçüler)



Örnek 31: Qurini Gasparini'nin Re minor Sonatı 3. Bölüm (1-7. Ölçüler)



Bu bölümlerin tempo işaretlemeleri aslında ifade işaretlemeleri olup, bölümlerin içeriği hakkında herhangi bir anlaşmazlık bırakmamaktadır. Spiritoso bölümü ritmik keskinliği (bu bölümün müzikal dilinde, 'Lombardi tarzı' olarak bilinen senkoplar önemli rol oynamaktadır) ile karakterize edilmektedir. Grazioso bölümü ise, (orta bölümü aynı isimli majörde olmak üzere) üç bölümlü formda yazılmış olup duygusallık ve yumuşak zerafet içermektedir.

Gasparini'nin ikinci sonatı ise eski İtalyan yöntemine göre, yani yavaş-hızlı-yavaş-hızlı şeklinde yazılmıştır. Bu sonatın bölümleri Largo, Allegro, Andante ve Allegro olarak işaretlenmiş olup hepsi Si bemol-majör tonalitesindedir. Bu sonatlar teknik zorluk açısından, Galeotti'nin sonatlarına göre aşağı derecededir. Kullanılan ses aralığı ikinci oktav re notasını geçmemekle beraber, çift sesler bulunmamakta, akorlara ise çok nadiren rastlanılmaktadır. Kullanılan yay teknikleri XVIII. yüzyılın ikinci yarısına özgün olup, ştrik kullanımı açısından bilinen yöntemleri (noktalı ritim, stakato vs) kullanmaktadır.³⁴

³⁴Ivanov-Boretzky, M.V. "Tarihsel Müzik Metod Kitabı", s. 132.

Örnek 32: Qurini Gasparini'nin Si Bemol Majör Sonatı 1. Bölüm (1-6. Ölçüler),

Allegro

Örnek 33: Qurini Gasparini'nin Re minor Sonatı 2. Bölüm (10-12. Ölçüler)

Spirituoso

Örnek 34: Qurini Gasparini'nin Re minor Sonatı 2. Bölüm (40-41. Ölçüler)

Spirituoso

Yukarıdaki son örnekte tekrarlı öz eşlik yöntemini kullanan bir diyalog gözlemlenebilir (sesler + ile işaretlenmiştir.). Bu yöntem XVIII. yüzyıl İtalyan yay kültürüne çok özgündür.

Bu yüzyılın ikinci yarısında, daha doğrusu son otuz yılında, viyolonsel için yazılmış birçok İtalyan konçertosu yazılmıştır. Yukarıda bahsi geçen Lanzetti ve Bocherini konçertolarının dışında, el yazması olarak günümüze ulaşan Rava, Ricci ve Borghi'nin konçertoları da gösterilebilir.

Arka sayfada da belirtildiği gibi, birçok İtalyan viyolonselci, İtalya dışında viyolonsel sanatının gelişmesinde önemli katkılarda bulunmuştur. İtalya ile beraber, Fransa, Almanya ve İspanya'da çalışmalarını geçen Bocherini dışında, Fransa'ya taşınan Battistini ve Canavasso, İngiltereye göç eden Cervetto, Caporale, Pasqualini, Almanya'da yaşayan Abaco ve Graziani ve erken yaşta yurtdışına giden birçok viyolonselci vardır. Eğitimlerinin büyük bölümünü İtalya'da tamamlamış olan bu müzisyenler, viyolonselci olarak şekillendirildikleri sırada İtalyan müzik kültürünün etkisi altında olduklarından, onlar İtalyan viyolonselciliği kapsamında değerlendirilmelidir.

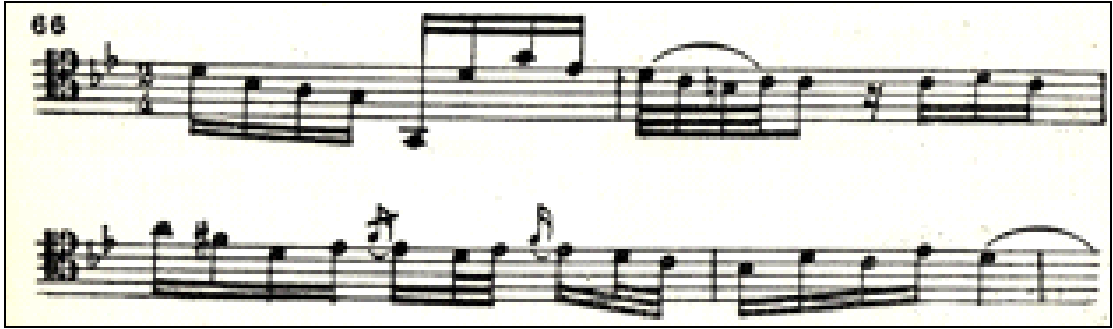
Alessandro Canavasso (kardeşi Giuseppe ile beraber) 1735 senesinde Paris kraliyet sarayında görevli bir müzisyendi. 1753 yılında yaşadığı bu şehirde viyolonsel ve basso Continuo için op. 2 altı sonatını yayınlamıştır.

Canavasso sonatları ilginç müzikal özelliklere sahip olup, kısmen günümüzde dahi konser icrası için kullanılabilir. Tek tipli yapıya sahip olup bölümler hızlı-yavaş-hızlı şeklinde sıralanmaktadır. Tempo işaretlenmelerinin yanı sıra, dans isimleri (Sicilienne, Chaconne, Gigue, Menuetto) bölüm başlarında yer almaktadır.

Sözkonusu bu sonatlarda, Fransız enstrümantal müziği ile özdeşleşen canlılık ve zariflik ile bağlantılar gözlemlenebilir. Canavasso, bazı dans bölümlerini (menüet, veya Fransız Menüet tarzında yazılmış olan Da capo ariaları) grazioso olarak işaretlemekle kalmayıp, yavaş bölümlere de bu işaretlemeyi koymaktadır (Birinci sonattaki Andante Grazioso). Yavaş bölümler arasında Fransız sonatlarına özgün olan Andante sıkça kullanılmaktadır.

Aynı zamanda, Canavasso sonatlarının müziği, bestecinin İtalyan eğitimi göstermektedir. Buna örnek olarak birinci ve beşinci sonattaki Gigue'ler ve dördüncü sonattaki Sicilienne gösterilebilir. Üçüncü sonatın ifade dolu ve biraz da sentimental Adagio'su da, İtalyan yaylı müziğine özgüdür.

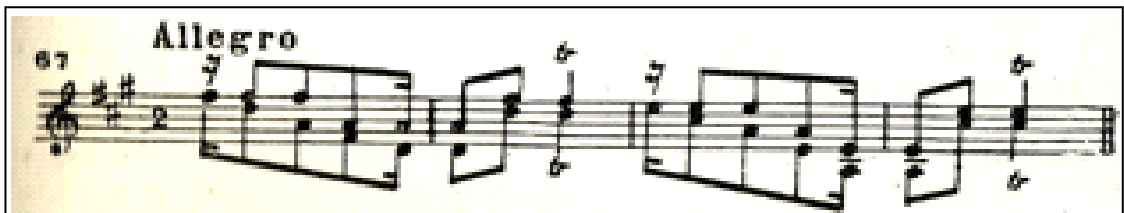
Örnek 35: Giovanni Battista Canavasso'nun Si Bemol Majör Sonatı 1. Bölüm (30-31. Ölçüler)



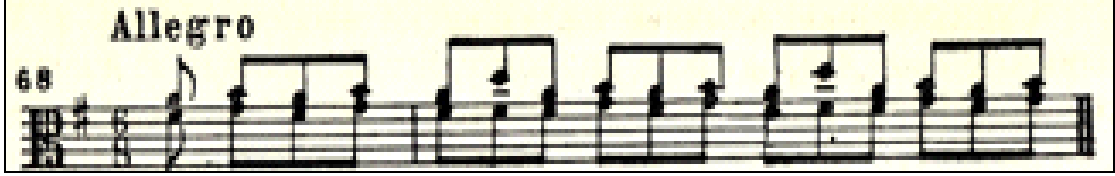
Canavasso Sonatları, bestecilerinin yüksek icra seviyesini göstermektedir. Çift seslerin, çift flajölelerin, pus parmağı ile ulaşılan yüksek pozisyonların ve ştriksel zorlukların geniş ve cesurca kullanılması Canavasso'nun çok iyi bir viyolonselci olduğuna işaret etmektedir.

Canavasso sonatları, onsekizinci yüzyılın ikinci yarısında kullanılan viyolonsel tekniğini çok iyi temsil etmektedir. İkinci ve üçüncü sonatlarda kullanılan ses aralığı birinci oktav si notasını geçmese de, son sonatta ikinci oktav la notasına kadar ulaşmaktadır. Aşağıdaki örnekler Canavasso'nun çift sesleri nasıl kullandığını çok iyi sergilemektedir.

Örnek 36: Giovanni Battista Canavasso'nun Viyolonsel için Sonatı 3. Bölüm (40-44. Ölçüler)

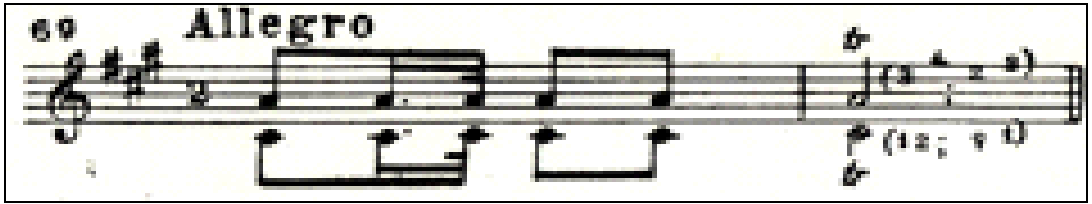


Örnek 37: Giovanni Battista Canavasso'nun Viyolonsel için Sonatı 4. Bölüm (1-2. Ölçüler)



Çift sesli trile de sıkça rastlanmaktadır; aşağıdaki olan örnek sıkıştırılmış parmaklama,2 (parantez içinde gösterilen) gerektirdiğinden çok ilginçtir.

Örnek 38: Giovanni Battista Canavasso'nun Viyolonsel için Sonatı 3. Bölüm (1-2. Ölçüler)



Yukarıdaki örneklerden de görüldüğü gibi, işaretlenmemiş de olsa, pus parmağı mutlaka kullanılmaktaydı. Aşağıdaki örneklerde ise oktav yürüyüşleri ve pus pozisyonundaki pasajlar görülmektedir.

Örnek 39: Giovanni Battista Canavasso'nun Viyolonsel için Sonatı 3. Bölüm (8-9. Ölçüler)



'Caccia' (Av) program adını taşıyan, birinci sonatın finalinden alınmış olan bir sonraki örnekte ise, çift flajöleler Av kornolarını taklit etmektedir. Canavasso'nun notalandırması fa, do ve sol anahtarında verilmektedir.

O zamanın en zengin Avrupa ülkelerinden biri olan İngiltere de, XVIII. yüzyılın İtalyan viyolonselcilerin dikkatini çekmekteydi. Ancak gamba sanatının

burada geniş çapta yaygın olması, bu ülkede viyolonsel sanatının gelişmesine olanak tanımamaktaydı.

İngiltere’de viyolonsel sanatının gelişmesine, ünlü Bonocinni başta olmak üzere yine İtalyan viyolonselcileri etki etmiştir. Bonocinni burada hem opera bestecisi hem de viyolonselci olarak ün yapmıştır. Bonocinni’nin viyolonsel sonatı, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında yayınlanmış olan Simpson’un viyolonsel sonatları derlemesine konulmuştur. Bu derleme aynı zamanda İngiltere’ye yerleşmiş olan diğer iki İtalyan viyolonselcinin, Caporale ve Pasqualini, sonatlarını da içermektedir.

Andrea Caporale 1734 senesinde Londra’ya gelip, Handel’in yönetimindeki İtalyan opera orkestrasında uzun bir süre boyunca çalışmıştır. Görünüşe göre, Handel Caporale’ye viyolonselci olarak çok değer vermiş, onun için ‘Deidamia’ (1739) adlı operasının üçüncü perdesinin açılışında viyolonsel solosu yazmıştır. 1741 senesinde Londra’da düzenlenen, Handel’in bir çok konçertosu ve solo eserlerini içeren ‘Il Parnasso in festa’ dahilinde yaptığı performansları hakkında Berney’in yaptığı notlar bulunmaktadır. Londra’da 18 viyolonsel sonatı yayınladıktan sonra 1756 senesinde Caporale gözlerini dünyaya kapatmıştır.³⁵

Caporale en çok güzel tonu ile ünlüydü. Fetis, Caporale hakkında şunu demiştir: O müziksel açıdan büyük bilgilere sahip değildi, icrası da özellikle zor pasajlarda daha fazla parlaklık ve netlik gerektiriyordu. Ancak enstrümanından çıkardığı güzel ton çok zevkli ve ifade doluydu. Fetis gibi Caporale hakkında benzer yorumlarda bulunan Berney’in sözleri de şöyledir: ‘Ünlü viyolonselci Caporale, derinlemesine bir müzisyen olmadan, büyük tekniksel olanaklar sahip olmadan, her zaman dinleyicilerin dikkatini dolu, narin ve şakısal tonuyla çekmekteydi.’

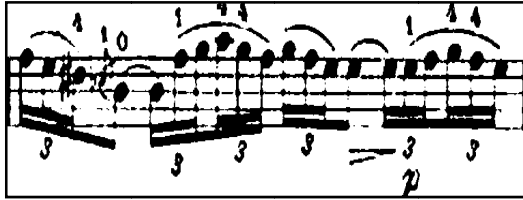
Caporale’nin, Simpson’un derlemesine konulan, iki viyolonsel için sonatı Adagio, Allegro tema ve üç etüt benzeri çeşitleme olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Lakin Caporale’nin re-minör sonatı, sanatsal özellikleri ile daha çok

³⁵ İvanov-Boretzky, M.V., a.g.e.

dikkat çekmektedir. Bu sonat, eski İtalyan şeması (yavaş-hızlı-yavaş-hızlı) üzerine kurulmuş olup, Largo amoroso (Re-Minör), Allegro (Re-Minör), Adagio (Sol-Majör) ve Allegro (Re-minör) olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Yavaş bölümlerin melodik çizgisi ifade doludur. Hızlı bölümleri de enerjik ve çok belirgin ritmik karakterleri ile dikkat çekmektedir. Final bölümünde dans unsurları da bulunabilir.

Yavaş bölümlerin açılış kısımları, eserin içindeki motivik birliği göstermektedir, ilki minörde, ikinci ise majorde sunulmuştur.

Örnek 40: Andrea Caporale'nin Re minor Sonatı 1. Bölüm (3. Ölçü)

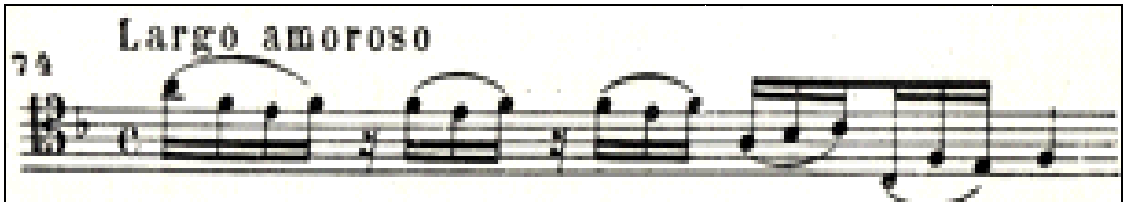


Örnek 41: Andrea Caporale'nin Re minor Sonatı Sol Majör 2. Bölüm (1. Ölçü)



Eserdeki suslar da ifadesel açıdan doludur

Örnek 42: Andrea Caporale'nin Re minor Sonatı 1. Bölüm (5. Ölçü)



İlk Allegro'da nüanslar çok büyük bir rol oynamaktadır. Bölümün başında tekrarlanan ölçüler, zamanın icra pratiğine uygun olarak, yankı izlenimi vermelidir, ikinci bölümde yukarıya yönelen sekvens, nüansın yavaşça arttırılması gerektiğini işaret etmektedir.

Tekniksel açıdan, çok zor olmasa da, ikinci bölüm, Allegro’da bazı ştriksel ve parmaklama zorlukları görülebilir. Ştriksel kombinasyonlar, canlı hareket içerisinde tel değişiminden ibarettir.

Bu bölümdeki aplikatürel (parmaklama) zorluklar, tetrakordun onaltılıklar şeklinde ve tam haliyle sıkça sunulması sebebiyle meydana gelmektedir. Bu açık olmadığında, ya hızlı ve farkedilmeyecek bir şekilde pozisyon değiştirmeyi ya da pus parmağının yer değiştirmesi gerektiği anlamına gelmektedir.

Örnek 43: Andrea Caporale’nin Re minor Sonatı 2. Bölüm (26-29. Ölçüler)



Arka sayfadaki örnek, Caporale’nin muhtemelen pus parmağını kullandığını işaret etmektedir. Enstrümanın kullanılan ses aralığı halen geniş değil, genellikle birinci oktav la notası ile sınırlanarak, nadiren aynı oktavın si notasına ulaşmaktadır. Sadece Allegro bölümünün iki ölçüsünde ikinci oktav do notası görülmektedir.

Örnek 44: Andrea Caporale'nin Re minor Sonatı 2. Bölüm (13-14-15. Ölçüler)



Daha çok Pasqualini adıyla tanınan Pasqualino de Marzis'nin Londra'daki ilk konseri 1732 senesinde gerçekleşmiştir. 1745 senesine kadar, Pasqualini bu şehirde ünlü viyolonselci icracısı olarak ün yapmıştır. Pasqualini ses tonu kalitesi açısından Caporale'ye ast olsa da, teknik açıdan ondan çok çok üstün idi.

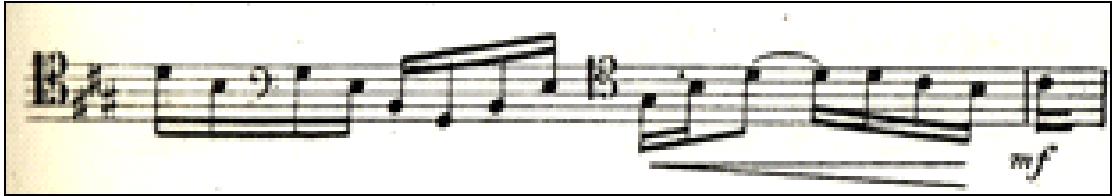
Londra'da Pasqualini'nin op. 2 '6 solos for 2 Violoncello' (2 viyolonsel için 6 solo) adlı yapıtı yayınlanmıştır. Bu eserlerden biri, eski İtalyan türündeki sonat, yukarıda bahsi geçen Simspo'nun derlemesinde yer bulmuştur. Günümüze Desvert ve Schroeder'in edisyonunda ulaşan, Pasqualini'nin La-Majör sonatı müzikal değerini korusa da, Caporale sonatına göre daha az gelişme göstermektedir. Sonat viyolonseldeki geniş akorlara ulaşan beş ölçülü bir Largo ile başlar, Allegro ile devam edip, Menüet bölümü ile sona erer.

Sonatın genelinde kullanılan ses aralığı birinci oktav si notasını geçmemektedir. Kısa ve öz Allegro, ritmik çeşitliliği ile farklıdır, sözkonusu bölümde karşılaşılan ilginç ve çeşitli ştrik kullanımında bu nedenledir.

Örnek 45: Pasqualino de Marzis'in A Major Sonatı 2. Bölüm (1-6. Ölçüler)



Örnek 46: Pasqualino de Marzis'in A Major Sonatı 2. Bölüm (1-6. Ölçüler)



Örnek 47: Pasqualino de Marzis'in A Major Sonatı 2. Bölüm (50. Ölçü)



Menüet bölümü üç bölümlü formda yazılmış olup, orta bölümü aynı isimli minörde yazılmış daha lirik bir karaktere sahiptir. Bu bölümde zor olmayan çift seslere sıkça rastlamak mümkün olsa da, pus parmağı herhangi bir pozisyonda kullanılmamaktadır.

Giacobbe Bassevi il Cervetto 1682 yılında İtalya'da doğup, 1783 yılına kadar çok uzun bir hayat yaşamıştır. 1728 yılında Cervetto Londra'ya gelmiş, ve Theatre Royal Drury Lane tiyatrosu orkestrasında çalışmaya başlamış bir süre sonra da bu orkestranın yöneticisi olmuştur. Fetis ve Berney, Cervetto'nun icracılık ustalığı

hakkında olumlu yorumlarda bulunsa da, Berney tonunun sertliği ve dikliğine de dikkat çekmektedir. (Giacobbe Cervetto, İtalyan viyolonselciliğine büyük katkılarda bulunan, kendisi de çok iyi bir viyolonselci olan oğlu James ‘Giacomo’ Cervetto ile karıştırılmamalıdır.)³⁶

Günümüze Moffat’ın edisyonunda ulaşan, Cervetto’nun Sol-Majör sonatı (Op. 2 No. 6) Sicilienne başlıklı Andante Cantabile, Allegro, Andante espressivo ve Allegro’dan oluşmaktadır.

Bu sonatın yavaş bölümleri, duygusal ifadecilikleri ile dikkat çekmektedir. Aynı isimli minörde yazılmış olan Andante Espressivo’nun ilk ölçülerinde bu özellikler belirgindir:

Örnek 48: Giacobbe Cervetto’nun Sol Majör Sonatı 3. Bölüm (Sol Minor), (1-8. Ölçüler)

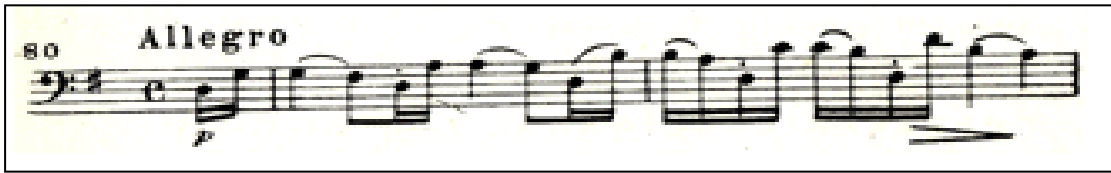


Sicilienne’de geleneksel $\frac{3}{4}$ ritmik gruplaması dışında, sıradışı $\frac{3}{4}$ gruplaması da görülebilir. Böylesine ritmik canlanma (noktalı ritim, senkoplar, ifade dolu suslar vs) bütün bölümlerde görülmekte olup, bu eseri ‘lombard tarzına’ yakın kılmaktadır. İfade dolu ve şakıyan yavaş bölümlerin fonunda (cantabile ve espressivo gibi terimler bu bölümlerin ruh halini çok iyi bir şekilde yansıtmaktadır) hızlı bölümlerin canlı ve zarif karakteri belirginleşmektedir.

Bu sonatın teknik zorlukları büyük değildir, kullanılan ses aralığı birinci oktav si notasına ulaşmakta, akorlar bulunmamakta, nadiren rastlanan çift sesler (biri genellikle boş tel) kolay icra edilebilmektedir. Çeşitli asimetrik ştrikler ve tel atlamalar dikkat çekmektedir.

³⁶http://en.wikipedia.org/wiki/Giacobbe_Cervetto

Örnek 49: Giacobbe Cervetto'nun Sol Majör Sonatı 4. Bölüm (1-2. Ölçüler)



Cervetto'nun İngiltere'de yayınlanan '12 solo for Vcl. With a Thor. B' ve '6 Solo for the Vc with a Thor. Bass for the harpsichord' ('viyolonsel ve basso continuo için 12 solo' ve 'viyolonsel ve basso continuo için 6 solo') adlı eserleri hakkında elimizde veriler bulunmaktadır. Bunun dışında, onun iki viyolonsel için 'Divertimento' adlı eseri ve üç viyolonsel iki keman ve baso continuo için altı sonatı olduğu bilinmektedir.³⁷

Alman viyolonsel sanatıyla yakından ilgili olan İtalyan viyolonselciler arasından baba-oğul Abaco ve Graziani'den söz etmek gerekir.

Hem keman hem viyolonsel çalan, ünlü İtalyan müzisyeni Evaristo Felice Dall'Abaco (1675-1742) 1704 senesinde Munich'te 'Suonador da camera di violoncello' olarak görev almaktaydı.³⁸

Onun 1712-1714 seneleri arasında yazdığı Sol-Majör Concerro da chiesa (Op. 2 no 11) adlı eseri, konçerto alanında viyolonseli solo enstrüman olarak kullanan ilk örneklerden biridir. Soli'nin kesinlikle egemen olduğu bu konçerto üç bölümden oluşmaktadır. (Orta bölümü Mi-Minörde bir Grave) Tekniksel açıdan viyolonsel partisi zor değildir. Ses aralığı ilk dört pozisyon ile sınırlı olup, pasaj tekniği Vivaldi'ninkini andırmaktadır. Çift sesler nadiren kullanılmıştır.

Giuseppe Dall'Abaco (Evaristo'nun oğlu), ilk eğitimini babasından aldıktan sonra, sonraki eğitimi için İtalya'ya gönderilmiştir. 1729'da İtalya'dan döndüğünde Bonne'daki saray kapellasına viyolonselci olarak işe alınan Giuseppe, 1738

³⁷ İvanov-Boretzky, M.V., a.g.e.

³⁸ İvanov-Boretzky, M.V., a.g.e.

senesinde bu kapellanın yöneticisi olmuştur. 1740 senesine Giuseppe Dall'Abaco Londra'ya konser için gelişmiştir. Berney ona icracı olarak çok değer vermiştir, van-Streten ise Giuseppe Dall'Abaco'yu zamanının en önde gelen virtüözlerinden biri olarak adlandırmaktadır. Bu yüzyılın 60'lı yıllarında İtalya'yı tekrar ziyaret eden Abaco, Verona'da 1805 yılında ölmüştür.

Kısmen elyazması olarak günümüze ulaşan, Abaco'nun otuz sonatı hakkında veriler bulunmaktadır. Paul'un yazdıklarına göre 1749 senesinde Viyana'da Abaco'nun beş viyolonsel için bir konser eseri seslendirilmiştir.

Günümüze, Moffat'ın edisyonunda ulaşan Abaco'nun Do-Majör sonatı, editörü tarafından orijinal ' XII Sonate per il Violoncello e Basso del Sig. Giuseppe Barone dall'Abaco' elyazmasından alınmış olup 'La Sampogna' (Gayda) başlığı altında olup, Allegro, Poco andante ve Allegro olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

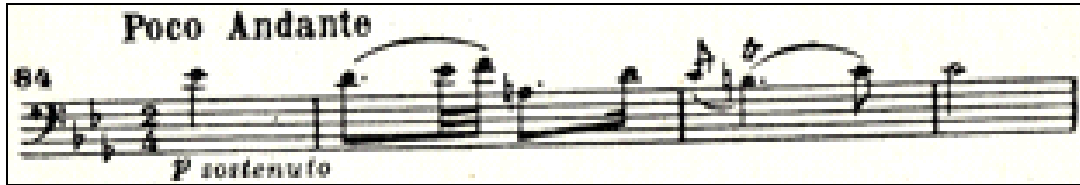
Birinci bölüm, eski iki bölümlü form şeklinde yazılmış olup, tonal planı T-D, D-T'dir. Üç-dört sesli akordan oluşan ilk tema ile şakıyan ikisesli ikinci tema arasındaki zıtlık göze çarpmaktadır.

Örnek 50: Giuseppe Dall Abaco'nun Do Major Sonatı 1. Bölüm (1-2. Ölçüler)



Birinci ve üçüncü bölüme karşın, orta bölüm aynı isimli minörde yazılmış olup, üç bölümlü yapıya sahiptir, ve homofon-melodik karakteri ile farklıdır. Melodinin ifadeliliği aşağıdaki başlangıç ölçülerinden görülebilir:

Örnek 51: Giuseppe Dall Abaco'nun Do Major Sonatı 2. Bölüm (Do minor), (1-4. Ölçüler)



Eserin son bölümü, halk müziğinin etkilerini yansıtmaktadır. Bu bölümün alt başlığı 'La Sampogna' olup bütün sonat başlığını bu bölümden almaktadır. Burada bestecinin fikri olan müzikal resmin fikrini yansıtmak üzere, çift ses tekniği sıkça kullanılmaktadır.

Örnek 52: Giuseppe Dall Abaco'nun Do Major Sonatı 3. Bölüm (1-3. Ölçüler)



Bu sonat, içerdiği teknik bakımdan, onsekizinci yüzyılın son on yıllarına özgüdür. Kullanılan ses aralığı birinci oktav re notasını geçmese de, pus parmağı çift ses ve akorlar ile eşit derecede kullanılmaktadır. Bir sonraki örnek birinci bölümden alınmıştır. Elyazması olarak elimize ulaşan diğer Abaco sonatlarının bazıları da son bölümlerinde halk müziğinin etkilerini sergilemektedir.

Örnek 53: Giuseppe Dall Abaco'nun Do Major Sonatı 1. Bölüm (11-13. Ölçüler)



Lombardia'da dünyaya gelen Carlo Graziano, çalışma hayatının büyük bir bölümünü Almanya'da geçirmiştir. O burada Prusya sarayındaki gambist Ludwig Christian Gesse'nin gelecek Fridrich Wilhelm II'nin oda müzisyeni ve öğretmeni yerini almıştır. Graziani bu görevde Duport bu makamı 1773 senesinde alana kadar devam ettirmiş, 1787 yılında da Postdam'da hayata gözlerini kapatmıştır.

Aralarında sonatlar, konçertolar, rondo derlemeleri, kapriçyolar vs bulunan birçok eser Graziani'nin kalemi altından çıkmıştır.

Onsekizinci yüzyılın seksenli yıllarında Paris'te, onun Op. 2 viyolonsel ve basso continuo için altı sonatı yayınlanmıştır. Her biri eşit derecede sanatsal ilgi uyandırmasa da, bazıları günümüzde dahi konser icrası için kullanılabilir.

Graziani sonatları, hızlı-yavaş-hızlı olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Allegro halen klasik sonat Allegro'suna benzer olmayıp, T-D, D-T tonal planını takip eden eski İtalyan Allegro'suna yakınlık göstermektedir. Monotematik (tek temalı) yapıya sahiptir. Form açısından ilerici olarak görünen bazı gelişme kısımları vardır.

Final bölümlerde sıkça Da Capo dönüşlü üç bölümlü şarkı formu kullanılmaktadır. 3 ve 4 numaralı sonatların finalleri Rondo formuna sahiptir. Bu bölümlerde majör ve minörün karşılaştırılması ve zıtlştırılması sıkça karşılaşılan bir durumdur. Bölümlerin tonal sıralaması, orta bölümün dış bölümlere göre paralel, aynı isimli veya dominant tonalitesinde yazılmış olmasından ibarettir.

Artikülasyon ve nüans işaretlemelerinin (forte, fortissimo, piano, pianissimo, mezzo forte, crescendo, dolce, sostenuto, smorzando, rinforzando vs) büyük sayısı, bestecinin ifade zenginliğine olan yönelmesini gözler önüne sermektedir.

Estetik yönelmeye sahip olan besteci işaretlemeleri, bölüm başlıklarında, tempo işaretlemelerinin yanında bulunmakla beraber (Allegro spiritoso, largo cantabile, menuetto grazioso, Allegretto on espressione), bazen tempo işaretlemelerinin yerini almaktadır (Cantabile, Spiritoso).

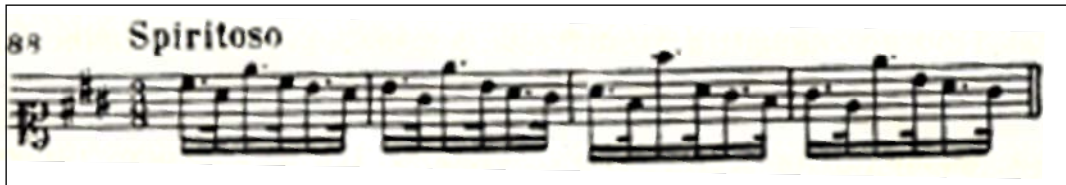
Dördüncü sonatın finali Caccia (Av) program adını taşımakta olup, pastoral (kırsal) karaktere sahiptir. Burada sıkça kullanılan çift sesler korno seslerini taklit etmektedir. Bazı bölümlerde folklorik unsurlar görülebilir (örneğin birinci sonatın finali veya beşinci sonatın Rondo'su).

Graziani sonatları, viyolonsel tekniği gelişimi açısından ilginçtir. Bu sonatları incelerken, XIX. yüzyılın ünlü Alman viyolonselcilerinden B. Romberg'in icrasını karakterize eden birçok unsurun bu sonatlarda da mevcut olduğu görürüz. Dolayısı ile bu sonatların incelenmesi sonucu Romberg öncesi devrin viyolonsel sanatının gelişme aşamasını ve Romberg'in içinde büyüdüğü ortamı görebilmek mümkündür.

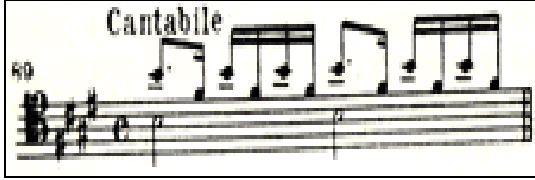
XVIII. yüzyılın ilk yarısında İtalyan keman ve viyolonsel sonatlarına özgün olan 'geniş yay', Graziani sonatlarında yer bulmamaktadır. Kademeli olarak yükselen tonaliteler üzerinde (Do-Majör, Re-Majör, Mi-Minör, Fa-Majör, Sol-Majör, La-Majör) kurulmuş olan bu sonatlarda, kademeli olarak yükselen teknik zorlukların bestesel fikrin pedagojiliği görülebilir.

İlk üç sonatta kullanılan ses aralığı, bir kere karşılaşılan birinci oktav si notası dışında, birinci oktav notası ile sınırlı olsa da, dördüncü sonatta ikinci oktav do notasına ulaşmakta, son iki sonatta ise ikinci oktav fa diyez notasına kadar ulaşmaktadır. Bu son iki sonatta, işaretlenmeleri bulunmasa da pus parmağı pozisyonlarının sıkça kullanılmakta olduğu tartışılmaz.

Örnek 54: Carlo Graziani'nin 1. Sonatı (1-4. Ölçüler)

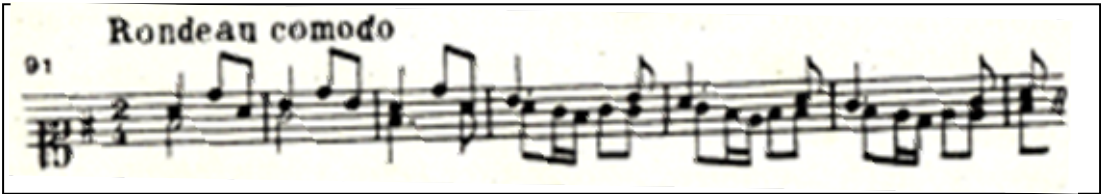


Örnek 55: Carlo Graziani'nin 2. Sonatı (1. Ölçü)



Zamanında sıradan olmaktan uzak da olsa, Graziani muhtemelen pus parmağı pozisyonunda dördüncü parmak kullanımından haberdar idi.

Örnek 56: Carlo Graziani'nin 3. Sonatı (1-7. Ölçüler)



Graziani'nin ilk üç sonatında karşılaşılan çift seslerin icrası kolay ve sayısı az olsa da, son üç sonatta ve özellikle 5 ve 6 numaralı sonatlarda karşılaşılan çift seslerin teknik karakteristikleri ve bulunduğu yerler çok yüksek icra tekniği gerektirmektedir.

Akorlar özellikle dördüncü sonatta ağırlıklı olarak kullanılmaktadır. Aşağıdaki örnekte görülen arpeggiato işaretlemesi, bu zamanlarda kullanılan köprünün üç telde aynı anda çalınmasına artık izin vermeyecek derecede yuvarlanmış olduğunu göstermektedir:

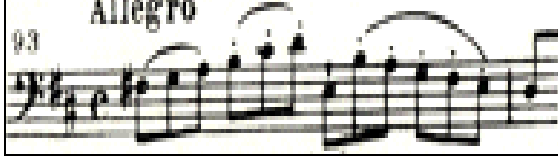
Örnek 57: Carlo Graziani'nin 4. Sonatı (1-2. Ölçüler)



Ştrik teknikleri çok çeşitli olup, sonatların hızlı bölümlerinin ritmik çeşitliliği ile alakalıdır. Ştriksel kombinasyonlar burada üçleme ve dörtleme onaltılıklar ve

noktalı ritimler şeklinde görülebilir. Saltando gibi hafif zıplayan ştrikler yaygın olup, genellikle bağ altındaki noktalama ile işaretlenmektedirler. Dikey çizgi ile işaretlenen notalar ise muhtemelen martele olarak çalınmak üzere işaretlenmiştir.

Örnek 58: Carlo Graziani'nin Re Major Sonatı 3. Bölüm (1. Ölçü)



Örnek 59: Carlo Graziani'nin Re Major Sonatı 4. Bölüm (1. Ölçü)



İlk dört sonatında Graziani, İtalya ve Almanya'da yaygın olan Fa ve tenor do anahtarlarını kullansa da, son sonatlarında yüksek rejistre bağlı olarak soprano (beşinci sonat) do, mezzo-soprano do ve sol (altıncı sonat) anahtarı kullanmaktadır.

Graziani'nin diğer sonatları da aşağı yukarı aynı düzeyde bulunmaktadır. Müziksel açıdan ve içerdiği teknik açısından daha az ilginç olan ve günümüze sadece elyazması olarak ulaşan La-Majör konçertosu daha az ilginçtir. Öteki taraftan, XVIII. yüzyıl beste tarzları arasında çok nadir rastlanan (Do- Majör) Capriccio'su ise çok ilginçtir. Bu eser 'Allegro ma Senza timore' (korkusuzca ama neşeli), adagio ve Allegro'dan oluşmaktadır. Burada çok seslilik (polifoni) yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Bu eser, bestecinin Bach'ın viyolonsel sütünleri ile yakından tanışmış olduğuna işaret edebilir.³⁹

Çeşitli Avrupa ülkelerine göç etmiş ve burada viyolonsel sanatına az çok etkide bulunan birçok diğer İtalyan viyolonselcisinden bahsedilebilir. Örneğin Lully'nin Paris'teki orkestrasında neredeyse elli sene boyunca çalışmış olan

³⁹Ginzburg, L.,a.g.e.,s.185

Teobaldo de Gatti, Danimarka sarayında görev almış olan Antonio de-Pietri (Tonelli, 1686-1765) Munich sarayında çalışan Bernardo Alipandri, İngiltere'ye göç eden Giovanni Cirri ve diğerleri.

Bu ve XVIII. yüzyılın diğer birçok viyolonselcilerinin ulaştığı başarılar, Luigi Bocherini'nin icra ve yaratıcılığında bir üst basamağa ulaşmış ve sonraki gelişimlerine ulaşmıştır. Bocherini'nin önemi İtalya sınırlarının çok ötesine uzanıp, sadece viyolonselcilik alanında ulaştığı başarılarla sınırlandırılmamaktadır. Kişiliğinde mükemmel sanatkâr viyolonselci ve sıradışı besteci özelliklerini barındıran Bocherini, yeni müziksel tarzın oluşmasında büyük rol oynamıştır.

Geminiani, Vivaldi, Tartini, Marcello, Martini ve Sammartini gibi viyolonseli olmayan İtalyan besteci de, Viyolonsel edebiyatına önemli katkılarda bulunmuştur. Bu müzisyenlerin XVIII. yüzyılın enstrümental müziğinin gelişmesinde, özellikle ilk üçünün keman sanatına yaptığı katkılar geniş çapta bilinmektedir. Bu müzisyenlerin viyolonsel için yazdığı eserlerin, viyolonsel sanatının gelişmesindeki rolü oldukça önemlidir.⁴⁰

Önemli İtalyan besteci ve kemancı Francesco Geminiani'nin (1674-1762) keman için besteleri yaratıcılığının ana kısmını oluşturmaktadır. Ancak pedagojik çalışmalarında öne sürdüğü bazı estetik görüşler ve yazdığı viyolonsel sonatları, viyolonsel sanatı tarihinin sayfalarında da önemli bir yer tutmaktadır.

1740 senesinde Londra'da yayınlanan Geminiani'nin 'Kemanda mükemmelleşme için gereken tüm kurallar ve Viyolonsel, harpsichord vs gibi enstrümanları öğrenenler için de kullanışlı olan birçok eser içeren Keman çalma sanatı' ('The art of playing on the violin, containining all the rulse necessary to attain to a perfection on the instrument, with great variety of compositions, whcih will also

⁴⁰Ginzburg, L.,a.g.e.,s.189

be useful to those who study the violonsello, harpsichord etc' adlı metodu çok ilginçtir.

XVIII. yüzyılın ilk temelli keman metodlarından biri olan bu çalışma uzun bir süre boyunca popülerliğini korumuş ve çeşitli dillere tercüme edilmiştir. O zamanın tarzına uygun olarak, bu metod daha çok icra ifadeciliği üzerine yoğunlaşmaktadır. Geminiani, müziğin amacını ' hisleri ve duyguları ifade etmek, tutkuları göstermek' olarak görmektedir.

Geminiani, süslemeleri ifadesel açıdan büyük önem vermektedir. Bazı süslemelerin ifadesel olanaklarını şu şekilde açıklamaktadır: 'hızlı ve uzunca icra edilen tril neşeyi, yavaş ve alçak sesle yapılan tril ise nazik tutkuları ifade edebilir. Yukarıdan başlanan forşlag zariflik, dostluk ve aşk ifadesi için kullanılabilir, aşağıdan başlanan forşlag da benzer özelliklere sahiptir. Mordent birçok farklı duyguyu yansıtabilir: Örneğin eğer enerjik ve uzunca icra edilirse öfke ve kararlılığı, daha az güçle icra edilirse sevinç ve memnuniyeti ifade edebilir. Ancak çok kısık sesle ve tonun üflercesine seslendirildiğinde dehşet, korku, hüznün ve ağlamayı da ifade edebilir. Eğer kısaca ve çok az baskıyla icra edilir ise, lütuf ve huzur ifade edilebilir.

Bu safça mekanik cümleler, müzikte duygusal fikrin yandaşı Geminiani'nin, bu süslemelerin sadece teknik gösteriş amacıyla değil, aynı zamanda onlara ifade verme, bu süslemelerin eser içindeki görevinin açığa çıkarılması çabasında olduğuna işaret etmektedir. Geminiani'nin süslemelere böylesine estetik-müziksel yaklaşımı, zamanında daha büyük ifade yoğunluğuna yönelen müziksel felsefe sonucudur.

Geminiani, vibrasyon kullanımına teşvik ederek, mümkün olduğunca kullanılmasını öngörmektedir. Bu metod ştriklere de büyük ifadesel önem vermektedir. Burada crescendo ve diminuendo'nun en erken işaretlenmelerine rastlanmaktadır. Bu durum, Geminiani'nin yine azami ifadeciliğe ulaşma çabasını göstermektedir.

Geminiani'nin diğer pedagojik çalışmaları arasında, 1739 yılında Londra'da yayınlanmış olan 'Çeşitli İngiliz, İskoç ve İrlanda ezgilerinden alıntılarla donatılan,

basso continuo üzerinde yoğunlaşan, harpsichord, viyolonsel, alman flütü ve keman'da gereken tarzda icra kuralları' (Rules for plajing in true taste on the Violin, German flute, Violoncello and Harpsichord, Particularly the thorough bass; Exemplify'd in a variety of compositions on the subjects of English, Scotch and Irish tunes) adlı metodu da bulunmaktadır.

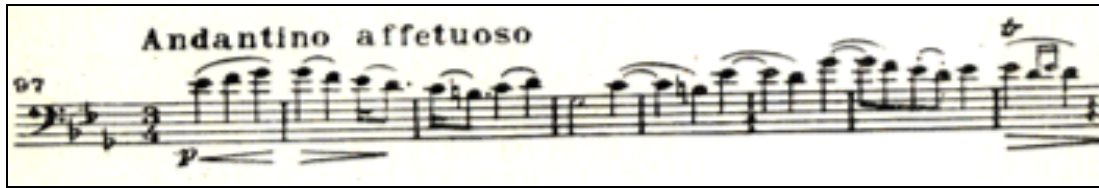
Geminiani viyolonsel ve basso continuo için altı sonat yazmıştır. Bu sonatlar Op. 5 olarak işaretlendirilmiş (muhtemelen bu yüzyılın 30'lu yıllarına aittir) ve bestecinin öz keman için uyarlamasında da yayınlanmıştır. Bu sonatlardan biri, Dominör, Grützmacher'in edisyonunda 'Hohe Schule des Violoncellspiels' adlı derlemeye girmiştir.⁴¹

Ancak Grützmacher'in, eserin metninde yaptığı özgür değiştirmeler, eserin gerçek hali ile özdeş olmadığı ve günümüze kadar ulaşılan bu sonatın içinde Grützmacher 'yaratıcılığı'nın izlerini taşıdığı fikrinı getirmektedir. Buna rağmen, Geminiani'nin bu sonatının, bazı keman sonatları gibi, ardıcı zıt bölümlerinin karşılaştırılması gibi sıradan şemalamaya sığdırılmayacak kadar özgündür.

Dominant akoru ile biten, kısa giriş kısmını (Poco Lento), fügato bir Allegro izlemektedir. Bu kısım viyolonselde geniş akorlar üzerine kurulu beş ölçülü bir Poco Lento'ya dönüşerek bölüm sona erer. Ardından Allegretto alla Siciliama, melodik ifade dolu Andantino affetuoso ve zarif Tempo di Gavotta gelmektedir.

⁴¹ İvanov-Boretzky, M.V., a.g.e.

Örnek 60: Francesco Geminiani'nin Do minor Sonatı 3. Bölüm (1-8. Ölçüler)



Örnek 61: Francesco Geminiani'nin Do minor Sonatı son Bölüm (1-5. Ölçüler)



Bu sonatta tril, gruplama ve mordent gibi süslemeler sıkça kullanılmaktadır. Muhtemelen, Geminiani bu sonatları yazarken, bu ifade yöntemini aşırı kullanma alışkanlığından hala vazgeçmiş değildi.

Geminiani'nin besteci ve icracı olarak ekspressif yönelmeleri eserlerinde affetuoso, amoroso, grazioso vs gibi işaretlemeleri sıkça kullanmasında görülebilir. (Geminiani ve Luigi Bocherini'nin yaratıcılığı bu yönden çok benzerdir.) Üçüncü bölümün başlığı Andantino Affettuoso ile (Affettuoso terimi, geminiani'ni çok derin duygulara imasını göstermekte) besteci bu bölümün sonat içerisindeki duygusal-ifadesel öneminin altını çizmektedir.

Teknik açıdan bu sonat, dönemin ortalama viyolonsel tekniğini aşmasa da, burada karşılaşılan ikinci oktav notası o zamanlarda nadiren kullanılmaktaydı.⁴²

Enstrümantal müziğin ve özellikle, viyolonsel edebiyatının gelişmesinde, Antonio Vivaldi (1675 -1741) çok büyük rol oynamaktadır. Vivaldi'nin yaratıcılığının keman sanatı tarihinde ve özellikle keman konçertosu gelişmesinde önemi çok büyüktür. Bu bestecinin enstrümantal yaratıcılığının sanatsal sadeliği, kontrastlığı, ezgiselliği ve ifadeselliği, eserlerinin büyük bölümünün bugün dek

⁴²Ivanov-Boretzky, a.g.e., s.134

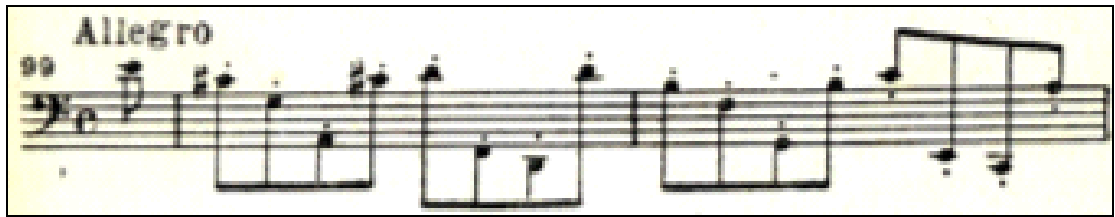
sanatsal değerlerini korumuş ve dünya çapında çeşitli icracılar tarafından sıkça icra edilmiştir.

Vivaldi birçok enstrümental eser yazmış olup (300'ün üzerinde konçerto ve düzinelerce sonat), bunların büyük bölümü hala elyazması olarak korunmuştur. Bu eserlerin arasında viyolonsel konçertoları da bulunmaktadır. Vivaldi'nin Op 3, 12 konçertosuna iki keman ve obligato viyolonsel için iki konçerto (No 2 Sol-Minör ve No 11 Re-minör) dahil edilmiştir.

Vivaldi'nin yayınlamış eserleri arasında, Conrti grossi, Trio-Sonatlar, keman ve viyolonsel eserleri yer almaktadır. Opus numarası verilmeden yayınlanmış viyolonsel ve basso continuo için 6 sonat (Si bemol-Majör, Fa-Majör, La-Minör, Si bemol-Majör, Mi-Minör, Si bemol-Majör) sanatsal seviyeleri açısından konser ve eğitim repertuarına dahil edilme hakkına sahiptir. Bu sonatlar ilk olarak Paris'te XVIII. yüzyılın ortalarında yayınlmış olup, sadece 1916 yılında piano eşliği edisyonunda yayınlanmıştır.

Vivaldi'nin viyolonsel sonatları muhtemelen yaratıcılığın ilk yarısına ait olup, büyük Corelli etkisini sergilemektedir. Bu etki sadece o zamanlarda kullanılan Largo-Allegro-Largo-Allegro yapısı ile sınırlı kalmayıp, müziksel yapı içerisindeki bazı benzerliklerle de kendini göstermektedir. Örnek olarak Vivaldi'nin üçüncü sonatının ikinci bölümünden bir alıntı, Corelli tarafından viyolonsel için uyarladığı kendi keman sonatlarından biri ile özdeşlikler bulunmaktadır.

Örnek 62: Vivaldi'nin 3. Sonatının 2. Bölümü (5-6. Ölçüler)



Vivaldi sonatlarında da chiesa (kilise sonatları) ve da camera (oda sonatları) tarzlarının özellikleri birleşmektedir. Yavaş bölümler ifade dolu, melodik ve patetik duygular ile doludur. Bu sonatlar sıkça dans karakteri taşısa da, bölümler dans adlarına sahip değildir. Bu bölümlerde, onlara canlılık, neşe ve mizah veren halk müziği etkileri kuşkusuz bulunmaktadır. Örneğin iki ve dört numaralı sonatların ikinci bölümleri ve bir, üç ve altıncı sonatların Haydn tarzı finalleri.

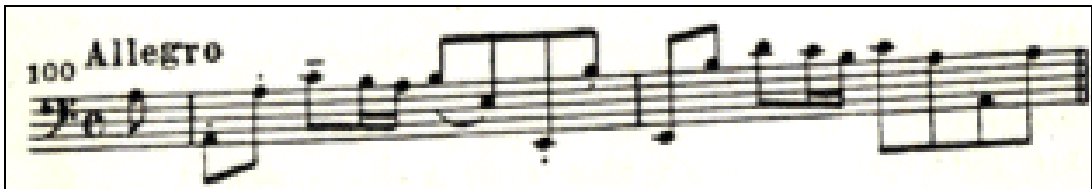
Ritmik canlılık (senkoplu ritimlerin sık kullanımı) ve dans zarifliğinin birleşimi 'Lombard Tarzı'na çok özgündür. Bu tarzın çizgileri özellikle üçüncü sonatın her iki Allegro'sunda ve dördüncü sonatın ilk Allegro'sunda görülmektedir.

Vivaldi sonatları açıkça homofon-armonik karakter taşımaktadır. Armonik planları ise bazen çok cesur boyutlara ulaşmaktadır.

Viyolonsel tekniği açısından Vivaldi sonatları büyük zorluklara sahip değildir. Kullanılan ses aralığı sadece birinci oktav la notasına kadar ulaşır, pus parmağı kullanılmamaktadır. (Çok kolay olan) Çift seslerle sadece dördüncü sonatta (üçüncü bölüm) akorlar ise birinci sonatta (üçüncü bölüm) karşılaşılmaktadır.

Ancak bu sonatlar güzel bir ton ve yay tekniğinin hafifliğini gerektirmektedir. Çünkü hızlı bölümlerin ritmik çeşitliliği ve karakterleri ştriksel kombinasyonların çeşitliliğine neden olmaktadır. Tel atlamalarla sıkça karşılaşılmaktadır.

Örnek 63: Vivaldi'nin 3. Sonatının 2. Bölümü (1.-2. Ölçüler)



Vivaldi konçertoları arasında yaylı orkestra ve clavier eşliğindeki viyolonsel konçertoları da bulunmaktadır.

Sonatlarına karşın, Vivaldi konçertolarında (hem viyolonsel, hem de keman konçertolarının çoğunda) üç bölümlü bir yapı bulunmaktadır (hızlı-yavaş-hızlı). Vivaldi'nin Re-Majör konçertosu Allegro (bu bölümün teması, Haydn tarafından iki numaralı Re-Majör konçertosunda kullanılmıştır), büyük olmayan ama ifade dolu olan Affetuoso ve Vivace bölümlerinden oluşmaktadır.

Diğer bazı eserlerinde obuo ve korno kullanmış olan Vivaldi, viyolonsel konçertolarında eşliği yaylı orkestra (bazen sadece kemanlar) ve klavsen ile sınırlandırmıştır. Deneyimli bir orkestracı olarak, besteci viyolonselın orta rejistrinin seslenişini göze almakta ve eşliğin aşırılığından kaçınmaktadır.

Sanatsal açıdan, Re-Majör konçertosundan sonra yazılmış olan La-Minör konçertosu daha ilginçtir. Bu konçerto daha gelişmiş faktörü ile daha fazla önem taşıyan solist kısımları ile dikkat çekmektedir. Özellikle üç bölümlü şarkı formuna sahip olan Largo Cantabile, ifadesel zenginliği ile ilginçtir.

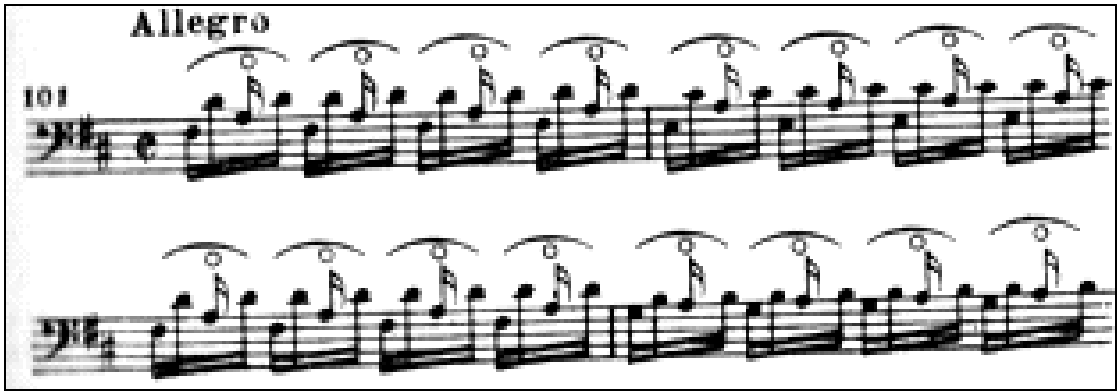
Vivaldi'nin her iki konçertosu oda müziği karakterini taşımaktadır. Bu eserler 1712 yılından sonra yazılmıştır. Giuseppe Jachini'den farklı olarak, Vivaldi solist ve tutti kısımları arasındaki farklılığı daha net kılıp (birinci bölümde 4 tutti ve 3 solist bulunmaktadır) Solist içerikleri daha zengin ve derin bir hal almaktadır. Genellikle ana tonaliteye bağlı kalan Jachini'ye karşın Vivaldi komşu tonalitelere sıkça geçmektedir. Vivaldi, genellikle zıt nüansal işaretlemeleri (yankı gibi) Jachini'den daha fazla kullanmaktadır.

Vivaldi konçertolarında kullanılan viyolonsel tekniği, sonatlarında kullanılan teknikten farksızdır. Ritmik çeşitliliğiyle dikkat çeken Vivaldi'nin eserlerindeki ştrik tekniği yüksek seviyede olup, XVIII. yüzyılın İtalyan yay kültürüne özgün detache ve legato'nun (komşu tellerin ardıcıl kullanımı ve tel atlamaları da içeren) tüm ana

kombinasyonlarını sunmaktadır. Vivaldi'nin çok iyi yay kullanımı tekniği gerektiren seknoplu ritimlere olan beğenisinden yukarıda zaten bahsedilmiştir.

Hızlı bölümlerde, gamba benzeri ve figüre edilmiş pasajlar bulunmaktadır. Örneğin Re-Majör konçertosundaki, sol ve re telleri üzerindeki ve açık la teli kullanan bariolaj çeşitleri gibi.

Örnek 64: Vivaldi'nin Re Majör Konçertosu Allegro Bölümü (40-44. Ölçüler)



Bu yöntem XVIII. yüzyıl viyolonsel edebiyatında geniş kullanım bulacaktır. Benzer pasajlar Bocherini'nin Si bemol-Majör konçertosu ve Galeotti'nin Re-Minör sonatında bulunabilir.

Örnek 65: Vivaldi'nin Re Majör Konçertosu Allegro Bölümü (10-11. Ölçüler)



Bu devre özgün olan 'motorumsu' teknik, Vivaldi'nin eserlerinde daha ifadesel ve içerik dolu olmaya başlar. Yavaş bölümlerdeki cantilena'nın gelişmesi,

temaların bireyselleştirilmesi ve melodik yapıların tiplendirilmesi dikkat çekmektedir. Bu sürecin temelinde, Corelli zamanlarından beri artan, müzikal içeriğinin soyutlaştırılması ve onun duygusal-ifadesel açıdan derinleştirilmesi istemi yatmaktadır. Bu anlar, XVIII. yüzyıl viyolonsel edebiyatının ana özelliklerinden biridir.⁴³

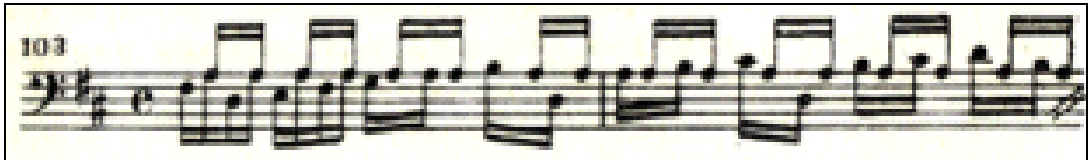
Vivaldi'nin eserlerinde, besteci tarafından dominant derecesi üzerinde yazılan konser kadansı gelişmektedir. (Bu yöntem Leo ve Abaco'nun eserlerinde de bulunabilir.) Aşağıdaki örnek, Re-Majör konçertosundaki böyle bir kadansı göstermektedir.

Örnek 66: Vivaldi'nin Re Majör Konçertosu Kadans Bölümü



Yine aynı konçertonun aşağıdaki örneği ise, J.S. Bach'ın 1717-1721 yıllarında ait Sol-majör süiti ile benzerliği de çok ilginçtir.

Örnek 67: John Sebastian Bach'ın Sol Majör I. Süiti (33-34. Ölçüler)



1937 yılında, Giuseppe Tartini'nin (1692-1770) viyolonsel ve yaylı orkestra için orjinal konçertosu yayımlanmıştır. Padua okulunun kurucusu, seçkin kemancı ve

⁴³İvanov-Boretzky, a.g.e., s.139

enstrümanı için yazılmış birçok eserin bestecisi bu ana kadar viyolonsel repertuarında, gamba konçertosunu viyolonsele uyarlaması ile bilinmekteydi. Yeniden yayınlanmış olan bu konçerto'nun elyazma partitürü Padua'da keşfedilmiştir. Bu konçerto (muhtemelen ilk ve tek olmayan viyolonsel konçertosu) 1740 yıllarında Vandini için yazılmıştır.

Tartini'nin keman konçertolarında Vandini için birçok ilginç pasaj ayrılmaktadır. Örnek olarak, viyolonsel solosu ile başlayan Fa-Majör konçertosunun Adagio'su gösterilebilir.

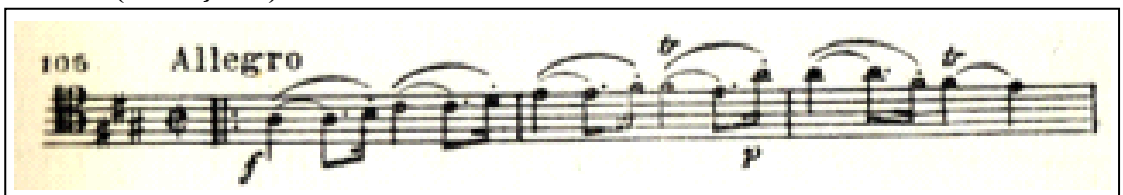
Örnek 68: Tartini'nin F-Dur Keman Konçertosunun Viyolonsel Girişi



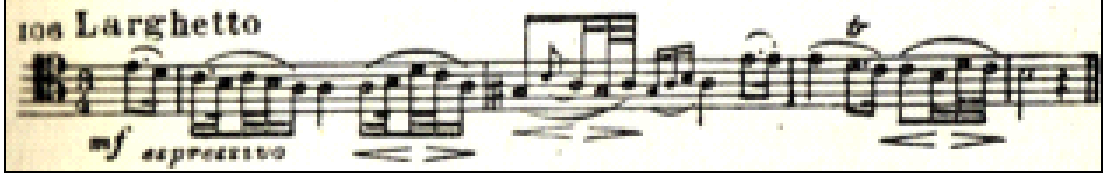
Tartini'nin viyolonsel konçertosu La-Majör'de yazılmış olup, Allegro (La-Majör), Larghetto (La-Minör) ve Allegro assai (La-Majör) olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Konçertonun tarzı, klasik öncesi döneme özgüdür. Klavsene verilen basso continuo öne çıkmaktadır. Klavsen dışında, eşlik eden enstrümanlar şunlardır: 8 keman, 4 viola, 4 viyolonsel ve iki kontrbas. Solo kısımlar sırasında sadece birinci rahleler (sehpa) çalmaktadır, Viyolalar ise sadece tutti kısımlarda çalmaktadır.

Sanatsal açıdan bu konçerto pek dikkat çekmemekte ve aşağı yukarı aynı zamanda yazılmış olan Leo viyolonsel konçertosuna göre aşağı derecededir. Aşağıdaki örnekler Leo'konçertosu bölümlerinin ana temalarını göstermektedir.

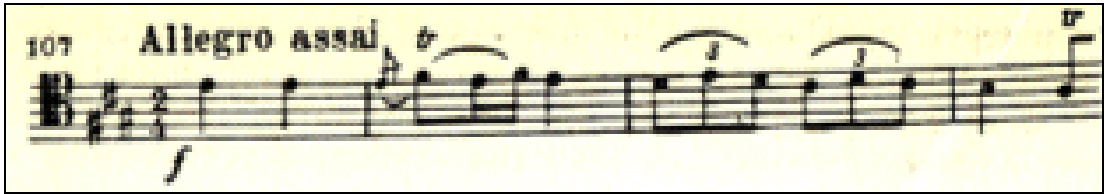
Örnek 69: Leonardo Leo'nun Viyolonsel Konçertosunun Ana Temaları 1. Bölüm (1-3.ölçüler)



Örnek 70: Leonardo Leo'nun Viyolonsel Konçertosunun Ana Temaları 2. Bölüm (33-36. Ölçüler)



Örnek 71: Leonardo Leo'nun Viyolonsel Konçertosunun Ana Temaları 3. Bölüm (1-4. Ölçüler)



Konçertonun muhtemelen en iyi bölümü olan ikinci bölümünün sonunda, orijinal sekiz ölçümlük kadans da bulunmaktadır:

Örnek 72: Tartini'nin Viyolonsel Konçertosunun 2. Bölüm sonundaki Kadans



Bu konçerto teknik açıdan zor değildir. Tril ve Mordent burada sıkça kullanılmaktadır. Çift seslerle neredeyse hiç karşılaşılmamaktadır. Kullanılan ses aralığı ise sadece birinci oktav si notasına kadar ulaşmaktadır.

Sanatsal açıdan, Tartini'nin yaylı dörtlü ve iki korno eşliğindeki gamba konçertosu daha önemlidir. Konçerto, Largo (Re-Majör), Allegro (Re-Majör), Grave (Re-Minör) ve Allegro (Re-Majör) olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Konçertoları genellikle üç bölümlü olan Tartini için bu sıradışı bir durumdur. Eserin bütün bölümlerinde virtüözik konçerto karakterini belirginleştiren kadanslar bulunmaktadır. Grave bölümü derinliği ve ifade zenginliği ile özellikle ilginçtir. Bu konçertonun sanatsal haysiyeti tartışılmaz olup, bu eserin viyolonsel edebiyatında yerini korumasına neden olmaktadır. (P. Casals tarafından yapılan kaydı, bu eser icrasının sanatsal örneğini oluşturmaktadır.)

Solo konçerto tarzı gamba edebiyatına özgün değildir: bu tarzın örnekleri neredeyse tamamen Tartini (bir diğer Sol-Majör gamba konçertosu hakkında veriler bulunmuştur) ve Graun konçertoları ile sınırlıdır. Tartini'nin gamba kullanması, yaratıcılığında sıradışı bir olay olup, muhtemelen bestecinin kısa bir süre boyunca (1723-1726) çek gambist Kozec'in ünlü olduğu Prag'da bulunmasına bağlıdır. (Bilindiği üzere XVIII. yüzyılda İtalya'da gamba artık neredeyse kullanılmamaktaydı. Bu konçerto keman kültürünün etkilerini büyük ölçüde yansıtmaktadır. Her iki konçertonun, besteci tarafından yapılmış viyolonsel uyarlamaları da bulunması olanaklıdır. (Eserlerdeki nadir çift ses kullanımı ve alto anahtarının bulunmaması buna işaret olarak değerlendirilebilir.)

Ünlü İtalyan bestecisi Benedetto Marcello (1686-1739) XVIII. yüzyılda Paris ve Londra'da yayınlanan viyolonsel için iki set sonat yazmıştır. Bu sonatlar XVIII. yüzyıla özgün olup, Vivaldi sonatları ile aynı yapıya sahiptir: yavaş-hızlı-yavaş-hızlı. İçerikleri ve gelişmeleri ile Vivaldi sonatlarında ödün veren bu sonatlar, eğitim edebiyatında kullanılacak kadar müzikseldirler.

Söz konusu bu sonatlar dört küçük bölümün zıtlştırılmasından ibarettir, ancak bölümlerin sadeliği basit oldukları anlamına gelmez. Örneğin; Re-Minördeki sadece onaltı ölçüden oluşan Fa-majör sonatının üçüncü bölümü (Largo) büyük derinliği ve ifade zenginliği ile doludur.

Örnek 73: Benedetto Marcello'nun Fa Majör sonatının 3. Bölümü (1-16. Ölçüler)

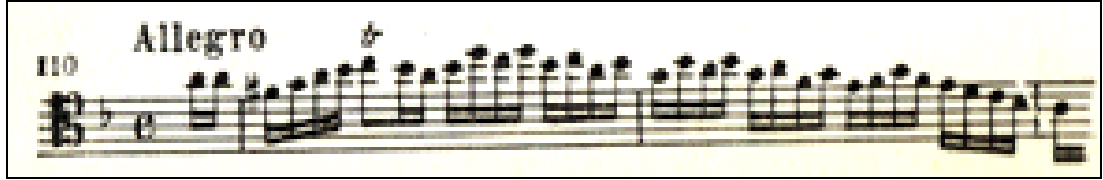
The image shows a musical score for Benedetto Marcello's Sonata in F Major, Third Movement (Measures 1-16). The score is for Violoncello (V-Cello) and Basso. It is marked 'Largo' and '109'. The music is in 3/4 time and F major. The score consists of six systems of two staves each. The first system is labeled 'V-Cello' and 'Basso'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents. The tempo is marked 'Largo'.

Marcello, genellikle solo sesin bastaki taklidi şeklinde geçen diyalog olarak polifonik yöntemleri sıkça kullanmaktadır (Örneğin Sol-Minör sonatının birinci ve dördüncü bölümü veya Do-Majör sonatının ikinci bölümü.).

Marcello sonatlarının hızlı bölümleri fügato (birinci Allegro) veya dans (final) karakterleri ile dikkat çekmektedir. Sonat finalleri bazen Corelli Gigue'lerini, bazen de Vivaldi sonatlarının finallerini andırmaktadır.

Bu sonatlarda kullanılan ses aralığı genellikle çok geniş değildir, ancak Fa-Majör sonatında (Piatti edisyonu) olduğu gibi, bazen ikinci oktav re notasına kadar ulaşmaktadır. Burada pus parmağının kullanılmış olduğu da muhtemeldir:

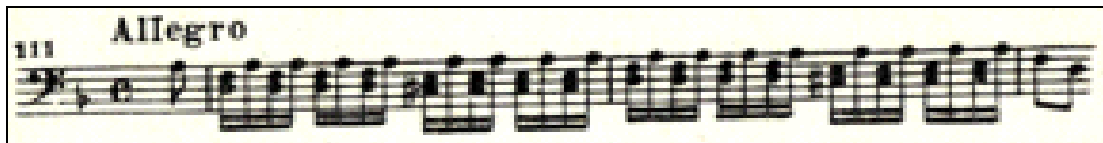
Örnek 74: Benedetto Marcello'nun Fa Majör sonatının 2. Bölümü (24-25. Ölçüler)



Yavaş bölümler, icracının ifade dolu ve nüansal açıdan çeşitli renklere sahip tona sahip olmasını gerektirmektedir. Hızlı bölümlerde kullanılan teknik sekvens kullanan yazım tarzından oluşarak, parmaklama (aplikatür) ve ştrik kombinasyonları açısından kolay olmayan birçok pasaja sahiptir. Karşılaşılan teknik zorluklar, eserin sade ve anlaşılabilir karakteri ile uyuşmamaktadır. Bu durum, Marcello'nun viyolonsel bazlı bir besteci olmadığına altını çizerek, sözkonusu sonatların eğitimsel değerlerini düşürmektedir.

Çift seslerin icra zorluğu ile ştriksel tekniğini birleşimi aşağıdaki örnekte kolayca görülebilir:

Örnek 75: Benedetto Marcello'nun Fa Majör sonatının 2. Bölümü (19-20. Ölçüler)

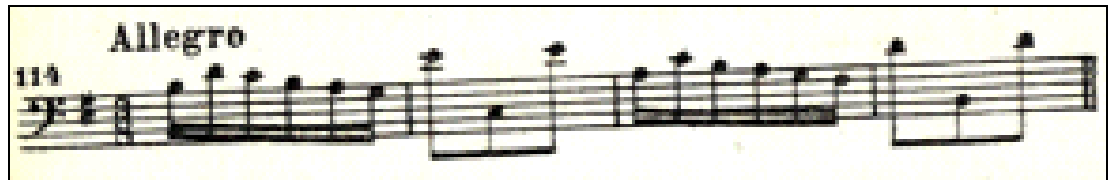


Do-Majör ve Sol-Majör sonatlarından alınmış aşağıdaki örnekler parmaklama (aplikatür) ve ştrik karşılaştırması açısından dikkat çekicidir.

Örnek 76: Benedetto Marcello'nun Do Major Sonatının 4. Bölümü (27-30. Ölçüler)



Örnek 77: Benedetto Marcello'nun Sol Major Sonatının 4. Bölümü (7-10. Ölçüler)



Bu dönemde viyolonsel için yazılmış olan birçok eser Giovanni (Giambattista) Battista Martini (1706-1784) ve Giovanni Battista Sammartini'ye (1701-1775) aittir.

Martini'nin La-Minör sonatı günümüze Schroeder ve DeSwert edisyonlarında ulaşmıştır. Bu edisyonlar genellikle piano partisyonları ile ayrılır. Schroeder edisyonunun piano partisinin eserin tarzına daha yakın olduğu söylenmelidir. Bas kısmı her iki edisyonda da birebir aynıdır.

Bu sonat üç bölümden oluşur: Grave (DeSwert edisyonunda Andante), Allegro ve Minuetto. Bu bölümler arasında müziksel içerik açısından en zengin olanı, birinci bölüm, mert dokunaklılığı ile doludur. Teknik açıdan eser zor olmayıp, onsekizinci yüzyıl ortalarındaki viyolonsel tekniğine özgüdür. Kullanılan ses aralığı birinci oktav la notasına kadar ulaşmakta, çift sesler ve akorlar çok olmasa da sık bir şekilde kullanılmaktadır. Martini'nin diğer iki sonatının edisyonları (Sol-Majör sonatı Moffat-Whitehouse ve Salmon, Sol-Minör sonatı Salmon) da bilinmektedir.

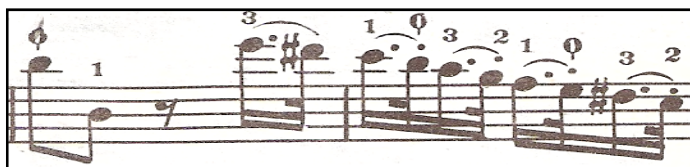
Giovanni Battista Sammartini, C.W Gluck'un öğretmeni, XVIII. yüzyılın önemli bestecilerinden biri olup, enstrümantal müziğin gelişmesindeki büyük rolü yeni yeni keşfedilmektedir. Bu besteci, viyolonsel eğitim ve konser icrası edebiyatında halen yer bulan viyolonsel için bir sonat yazmıştır. Bu sonat ifadesel zarıflığı ve Sammartini'ye çok özgün olan duygusallığa sahiptir.⁴⁴

Sanatsal açıdan eşit üç bölümden oluşan bu sonatın tüm bölümleri Sol-Majörde yazılmıştır. Birinci bölüm, Allegro non troppo, klasik sonat Allegro'su formuna daha sahip olmasa da, senkoplaştırılmış (tek) temasının rölyefliği ve gelişimi dikkat çekmektedir. Bazı gelişim yöntemleri bulunmaktadır. Bu bölüm, kadans içeren gelişmiş bir koda ile sona ermektedir. Böylelikle konçerto formlarının etkisi de görülebilir. İkinci bölüm, Grave con espressione çok duygusal olup, Melodiği, ılımlılığı ve ifade zenginliği ile doludur. Çok seslilik ile içten içe işlenen bu bölümde viyolonsel kullanımı özellikle ustaca kullanılmıştır. Vivace'nin (Gigue) teması, ilk iki bölümün temalarında olduğu gibi, çok belirgin ve tamamlanmış bir karaktere sahiptir.

Sonat, her viyolonsel girişinin tınısal ve ritmik benzerliği (eksik ölçü ve dörtlü aralık) ile belirginleşen sanatsal birlik ve bütünlük izlenimi bırakmaktadır.

Teknik açıdan bu sonat, Martini sonatından daha zordur. Kullanılan ses aralığı ikinci oktav mi notasına kadar ulaşmakta ve pus parmağı kullanımını gerektirmektedir.

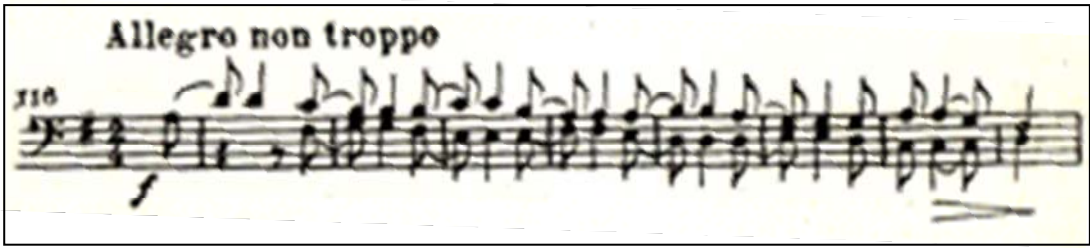
Örnek 78: Giovanni Battista Sammartini'nin Sol Major Sonatı (14-15-16.Ölçüler)



⁴⁴Ginzburg, L.,a.g.e.,s.184

Çift sesler birinci bölüm kadansında ve ikinci bölümün girişinde geniş bir şekilde kullanılmaktadır.

Örnek 79: Giovanni Battista Sammartini'nin Sol Major Sonatı 1. Bölüm Kadansı (86-89.Ölçüler)

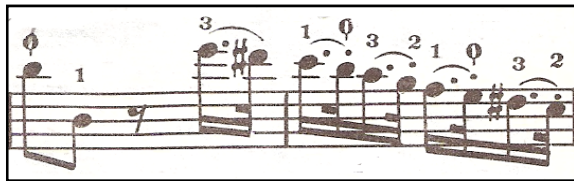


Örnek 80: Giovanni Battista Sammartini'nin Sol Majör Sonatı 2. Bölüm (1-4. Ölçüler)

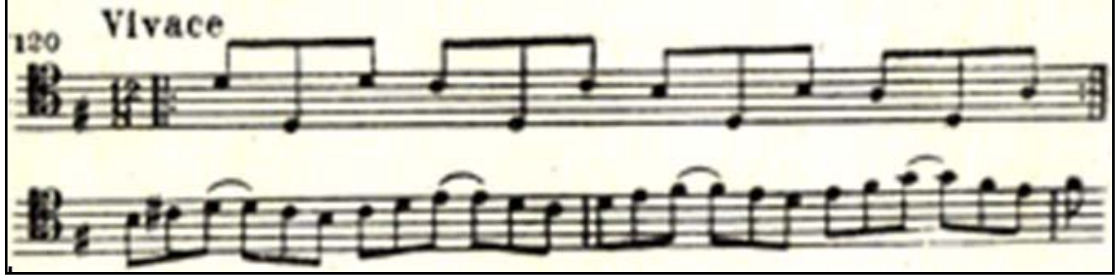


Hızlı bölümler ilginç ştrikler bulundurmaktadır.

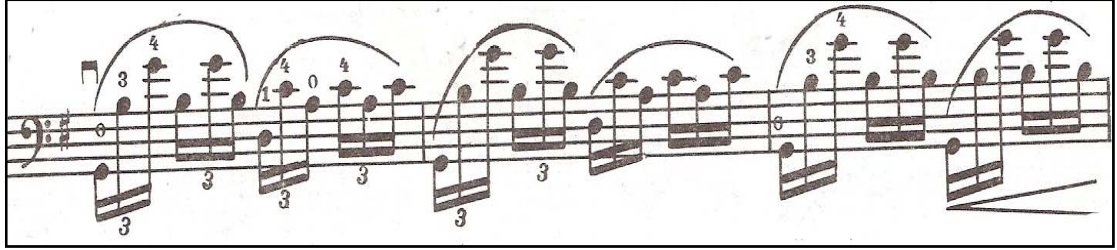
Örnek 81: Giovanni Battista Sammartini'nin Sol Major Sonatı 1. Bölüm, (14-15. Ölçüler)



Örnek 82: Giovanni Battista Sammartini'nin Sol Major Sonatı 3. Bölüm, (3. Ölçü)



Örnek 83: Giovanni Battista Sammartini'nin Sol Major Sonatı 3. Bölüm, (82-83-84. Ölçüler)



Elyazması olarak kalan ve bilinen tek pikolo viyolonsel konçertosu da Sammartini'ye aittir. Bu konçerto 'Concerto 2 a violoncello piccolo conc. e Violino, 2 Violini Viola e Cemb. Martino.' başlığına sahiptir. Eserin en iyi bölümü, orta (yavaş) bölümüdür.

Örnek 84: Sammartini'nin "Concerto 2 a violoncello piccolo conc. E Violino, 2 Violini Viola e Cemb. Martino." başlıklı eserin 2. Bölümü(15-18. Ölçüler)



Sammartini'nin bu konçertosu, çağdaş viyolonselde de icra edilebilirdi. Burada kullanılan ses aralığı ikinci oktav mi notasına kadar ulaşmaktadır.

3.2. Onsekizinci Yüzyılda Almanya ve Avusturya'da Viyolonsel Sanatı

Politik açıdan bölünmüş olan XVIII. yüzyıl Almanya'sında, eşzamanlı olarak birçok müzikal merkezin var olması doğal bir durumdur. Bu merkezler genellikle en büyük saraylar çevresinde oluşarak, büyük çoğunluğu cappellaya sahipti. Bu yüzyılın ikinci yarısında, müzik (ve özellikle viyolonsel) sanatının gelişmesinde aynı zaman dilimi içinde (ama elbette aynı önemde değil) Viyana, Meinheim, Wiemar, Leipzig, Berlin, Dresden ve Hamburg gibi şehirler önem taşımaktadır.

Halk sanatı, şehir müzisyenleri, kilise müziği, birçok saray capella'ları, ithal İtalyan operası ile erken milli burjuva operası o yılların Almanya'sında müzik sanatının ana yönelmeleri idi.

Konser hayatının yavaş yavaş demokrasileşmiş olduğundan da bahsedilebilir. Müzik sanatı zamanla daha geniş sosyal çevrelere yayılmaktadır. Üst düzey beste ve icralar sadece saray konserlerinde değil, orta sınıf sanatseverlerinin oluşturduğu 'Liebhaberconcerte' ve 'Dilletantenconcerte' gibi etkinliklerde de seslendirilmektedir.

Amatör ev müzikal icrası yerine, halka açık konserler yer almaktadır. Bu konserlerin tarih içinde gelişmesinde Mattheus Wekhman tarafından Hamburg'da 1660 senesinde oluşturulan 'Collegium Musicum', Dietrich Buxtehude'nin Lüneck'te 1673 senesinde oluşturduğu ve varlığını 50 sene boyunca koruyan 'Abendmusiken', J.S.Bach'ın Leipzig'deki konserleri (XVIII. yüzyılın otuzlu yılları) ve yine Leipzig'de ünlü 'Gewandhaus' konserlerinin (1781) öncüsü olan diğer konserlerinin ve Florian Gassman tarafından 1771 yılında oluşturulan 'Wiener Tonkünstler-Societät' konserlerinin büyük önemi vardır.

Müzik pratiğinin gelişmesi, enstrümantal müziği ve tarzlarının gelişmesi ile çok yakından ilgiliydi. Meinheim ve Viyana'nın XVIII. yüzyılın yeni enstrümantal tarzının, senfonik ve oda müziği olma yönünde gelişmeside gözden kaçırılmamalıdır.⁴⁵

Almanya'da solo viyolonsel icracılık sanatı, keman sanatından birkaç on yıl geride kalmaktadır. Bu ülkedeki keman kültürü daha XVII'inci yüzyılda yüksek seviyeye ulaşmış durumdaydı. Bazı açılardan İtalyan çağdaşlarının önüne geçen, Walter ve Westgoff gibi virtüözlerin yaratıcılığı, bu dönemin Alman keman sanatının belirgin örneklerini oluşturmaktadır.

Almanya'daki viyolonsel icracılığının gelişmesi ise sadece XVIII. yüzyıl ikinci yarısından itibaren gözlemlenebilir. Viyolonsel sanatının burada bu denli geç gelişmesi, diğer bir çok ülkede olduğu gibi, viyolonselin öncüsü olan gambanın ve bu enstrüman için yazılmış edebiyatın bu ülkedeki yaygınlığı ve popülerliğine bağlanabilir.

Alman viyolonsel kültürünün erken gelişmesine kanıt olarak, daha XVI. yüzyılda yazılmış ve yaygınlaşmış olan Judeking, Agrikole ve Herle'nin eserleri gösterilebilir. Almanya'daki gamba sanatının gelişmesi o dönemin alman müziğinin özgünlüğünü yansıtmaktadır. Bu sanat türü, İngiliz viyolonselcileri tarafından getirilen etkilere dayanmış ve özgünlüğünü korumuştur.

Almanya'da gamba icracılığı XVII. yüzyılın ikinci yarısı ve XVIII. yüzyılın ilk yarısında üst noktasına ulaşmış, Künel, Schenk ve Abel gibi birçok gambist üne kavuşmuştur.

August Künel 1645 senesinde doğmuş, 1661-1681 yılları arasında Sakson sarayında görev almıştır. 1682 senesinde Künel, enstrüman icrasını geliştirmek için İngiltere'ye seyahate çıkar. 1685 senesinde Kassel, saray capella'sının Capelmeister

⁴⁵Ginzburg, L.,a.g.e.,s.189

görevine atanmış, 1686 senesinde önce Darmstadt sonra da Weimar' capella'larının gambisti ve yöneticisi olmuş, 1695-1700 seneleri arasında yine Kassel'e dönmüştür.

1698 senesinde onun ' Bir veya iki tane Gamba ve Basso Continuo için Sonatlar veya Partitalar' adlı derlemesi yayınlanmıştır. Bu derlemesinin önsözünde Künel, bu kitabın hem yeni başlayanlar hem de enstrümanına çok iyi sahip olanlar için eserler içerdiğini söylemektedir. Bu derleme iki gamba için üç partit üç sonat ve bir gamba için dört partit ve dört sonattan oluşmaktadır.

Künel'in Partitaları (bunlar dans sütleri olarak da adlandırılabilir) küçük prelude, allemande, courante, sarabande ve gigue'den oluşmaktadır. Aşağıdaki örnekte XIV numaralı partitin prelüdü gösterilmiştir.

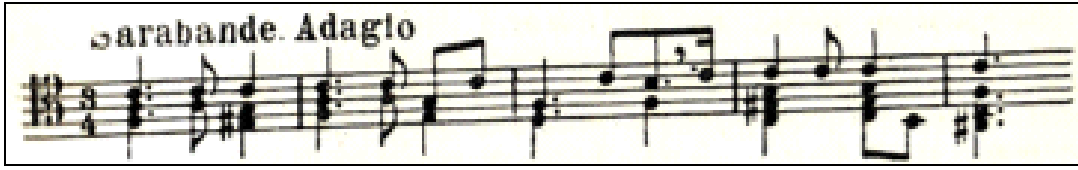
Örnek 85: August Künel'in XIV numaralı partitinin Prelüd Bölümü



Kısalığına rağmen bu prelüd sanatsal ifadeselliği ve tamamlanmışlığı ile dikkat çekmektedir. Bu prelüd neredeyse hiç değişiklik yapılmadan viyolonselde de icra edilebilir.

Künel'in Sarabande'ları ifade ve duygu doludur. Hızlı danslar ise canlılıkları ve zariflikleri ile özgündür. XVIII. partitadan alınmış aşağıdaki örnekte üç ve dört sesli akorlar geniş bir şekilde kullanılmakta olup, besteci bu partitada basso continuo'nun kullanılmasının icracının isteğine bırakmıştır.

Örnek 86: August Künel'in XVIII numaralı partitinin Sarabande Adagio Bölümü



Künel'in sonatlarında, özellikle prelude'lerinde, doğaçlama unsurları açıkça ortaya çıkmaktadır. Diğer birçok gambist-besteci gibi, Künel de icracı doğaçlamasına büyük bir yer ayırmıştır. Gamba icracılığında kullanılan birçok süslemeden, Künel sadece tril'i işaretlemeye gerekli görmüştür. Künel notlarında diğer süslemeler için şunu demiştir: 'Diğer süslemeler, müzikseverlerin zevklerine bırakılmıştır, çünkü hepsinin kağıda dökülmesi neredeyse imkansızdır. Hem sonatlarda hem de partitalarında gambanın tek sesli ve çok sesli teknikleri ustaca kullanılmaktadır.⁴⁶

Örnek 87: August Künel'in XIV numaralı partitinin Pralidium a tempo Bölümü



Bestecinin usta tek sesli yazımında, bazen Bach'a özgün olan bazı unsurlar (özellikle gizli çok sesli, polifonik yöntemler) öne çıkmaktadır. Yavaş bölümlerin ifade sel şakıcılığı dikkat çekmektedir.

⁴⁶Ivanov-Boretzky, a.g.e.,s.298

Örnek 88: August Künel'in XIV numaralı partitinin Adagio Bölümü



Künel gamba sonatlarının viyolonsel ve piano için yayınlanmış uyarlamaları, bu eserlerin birçok unsurunun (özellikle melodik ifadeleri) bugüne dek sanatsal değerlerini korumuş olduğuna işaret etmektedir.

Künel'in yanı sıra, doruk döneminde Alman gambacılığının önde gelen bir başka temsilcisi de Johann Schenk'tir (1656). Bu gambistin çalışma hayatı Pfaal Kürfürst'ünde ve Amsterdam'da geçmiştir. Burada eserleri yayınlamış ve en azından 1687-1715 yılları arasında burada bulunmuştur.

Schenk birçok gamba eseri yazmıştır. En önemlileri, 'Scherzi Musical per la Viola di Gamba con Basso continuo ad Libitum' op. 6, Amsterdam'da 1692-3 senelerinde yayınlanmıştır. Bu kitap gamba için 101 eser içermekteydi. Genellikle dans karakteri taşıyan bu parçalar, tonlitelerine göre 14 süite ayrılmıştır. Her süitteki bölüm sayısı beş (IV. ve X. süit) ve ondört (birinci süit) arasında değişmektedir. Schenk süitin ana bölümleri dışında (Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue), bu eserlerine Gavotte, Menuetto, Bourre, Chaconne, Passacaglia, Rondo ve Aria gibi bölümler de eklemektedir. Süitler genellikle Prelude ile başlasada bazen, Fantasia, Capriccio, Overture ve Sonata gibi bölümler ile de başlayabilir.

Gamba'nın polifonik bir enstrüman olarak yorumlanmasının (bu açıdan gamba keman sanatının çok önünde bulunmaktaydı) en iyi örnekleri XI. ve XVIII. süitlerindeki füglerinde görülebilir. Aşağıdaki örnek XI. süit beşsesli (!) füğünün ekspozisyon bölümünü göstermektedir.

Örnek 89: August Künel'in XI numaralı partitinin Fügünün Ekspozisyon Bölümü



Kitap başlığında yer alan, Basso continuo kullanımını keyfi kılan işaretleme, sadece bir kere değiştirilerek, dördüncü süitin birinci bölümünün başında 'Sonata con Basso obligato' işaretlenerek, Basso continuo kullanımı zorunlu kılınmaktadır.

Süitlerin dans bölümleri, akıcı ve zarif karaktere sahip olup melodik ve ifade doludur. Bölümler arasındaki bağlantılar çok güçlü ve doğaldır. Üçüncü süit 'Adagio e Grave' olarak adlandırılan Prelude'ü (No 51) doğaçlamalılık örneği olarak gösterilebilir.

Schenk'in eserleri yüksek zorluk derecesine sahiptir. Akor kullanımı, bu bestecinin sayesinde geniş bir gelişme göstermiştir. Bu çoğunlukla beş sesin aynı zamanda seslendirilmesi sonucunda (bazen altı sesli akorlara dahi rastlanmaktadır) doğmaktadır. Kullanılan ses aralığı büyük oktav re notasından ikinci oktav si notasına kadar ulaşmaktadır.⁴⁷

Almanya sınırlarının çok ötesinde ünü yayılmış olan son alman gambisti ise, 1725 senesinde Köten'de doğmuş olan Carl Friederich Abel'dir. Babası Christian Ferdinand Abel Köten saray capellasın'da çalışan bir gambistti. İlk gamba eğitimini babasından alan Carl Friederich Abel, bir süre sonra da Leipzig'de kısa süreliğine J.S.Bach'ın öğrencisi olmuş ve ondan kompozisyon dersleri almıştır.

⁴⁷Ivanov-Boretzky, a.g.e., s.154

1748-1758 yılları arasında Dresden capella'sında görev alan Abel'in viyolonsel çalmayı öğrendiği de bilinmektedir.

1759 senesinde Londra'ya taşınan Abel burada besteci ve icracı olarak ün bulmuştur. Londra'da Abel York Archduke'ünün sarayında çalışmış, sonrada atandığı kraliyet capellasında viyola partisini gamba da icra ederek iş bulmuş ve capella yöneticisi olan yakın dostu ve J. Ch. Bach görevinde bulunamadığı zaman, clavier başındaki yerini almıştır. J. Ch. Bach ile Londra'da uzun süre başarılı olan konserler düzenlemiştir. Abel vatanına ve Paris'e gittiği kısa süreli aralıklar dışında 1878'deki hayatının sonuna kadar burada yaşamıştır.

Abel'in icracılığı ifade dolu, güzel tona ve kusursuz tekniğe sahipti. Abel'in icrasını duyan Berney 'Onun gamba icrası mükemmel ve kusursuzdu, zorluk tanımayan elleri vardı. Müzik zevki ise seçkin ve inceydi. Fantazesi ve keyfi yerindeyken elleri altı telli bas üzerinde zarifçe hareket ediyordu. Onun gamba icracılığı her açıdan mükemmel ve kusursuz idi. Eserleri hafif, sade ve zarifti. Ancak diğerlerinden en çok daha iyi yaptığı şey Adagio'ları bestelemek ve icra etmek idi. Adagio sonlarındaki zevkli ama çok karmaşık modülasyonlar, zengin armoni ve zarif ve ince melodi, o kadar büyük bir zevk ve mizah anlayışı ile icra edilmişti ki, başka herhangi beste mükemmeliğe bu kadar yakın hissedilmemişti. Onun Adagio çalma şekli kısa bir süre sonra bütün yaylı enstrüman icracıları için örnek olmuştur.' demiştir.

Berney'in bu görüşü bir kaç sene sonra Herber tarafından da desteklenmiştir. Herber, ' Abel'in patetik ifade şekli ve Adagio icra zevki' Londra'daki genç virtüözlerin o kadar hoşuna gitti ki, kısa süre içinde hepsi büyük bir başarıyla onun çalma yöntemlerini takip etmeye başlamıştır. Ayrıca ' Abel'in dinleyicileri özgür fantezileri ve usta modülasyonları ile mest etme yeteneğine sahipti' demiştir.

Yine Herber'in sözlerine göre 'Abel ölmeden kısa bir süre önce, yeni bestelediği bir solo icra etmiş ve özellikle kadansları ile dinleyicileri etkilemiştir.' Görünüşe göre Abel'in clavier icrası da doğaçlamalar ile doluydu. Berney ' Clavier'de arpeggio icrası büyük çeşitlilik ve ustalıkla doluydu' yazmıştır.

Abel iyi bir besteci idi, ancak onun yayınlanmış enstrümantal eserleri arasında gamba için herhangi bir eser bulunmamaktadır. Bunun nedeni XVIII. yüzyılın ikinci yarısında gamba artık geniş bir kullanıma sahip değildi ve Abel'in gamba eserlerinin neredeyse tek icracısı bestecinin kendisi olmuştur.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında gambaların perdelerden arındırılması semptomatik bir hale gelmiştir. Dobereyner'in gamba metodunda resmedildiği üzere, Abel perdesiz tuşe kullanmaktaydı. İyi bir viyolonselci olarak, Abel çok zorlanmadan gamba icracılığında da perdelerden vazgeçebilirdi.

Abel'in viyolonsel için konçerto yazması çok ilginç bir durumdur (aynı zamanda bestecinin bu enstrümanı iyi bildiği ve çalabildiğine işaret etmektedir).

El yazması olarak kalan Si bemol-Majör ve Do-Majör konçertoları Meinheim ve erken Viyana okuluna benzerlikler göstermektedir. Konçertoların sanatsal değerleri, bölümlerin zıtlığında ve tematik materyellerinin melodik olmasına bağlıdır. Si bemol-Majör konçertosu Moderato, Adagio ma non troppo ve Allegro; Do-majör konçertosu Allegro Maestoso, Adagio ma non troppo ve Allegro bölümlerinden oluşmaktadır. Aşağıdaki örneklerde Si bemol-Majör konçertosu birinci bölümünün temaları gösterilmiştir. Görüldüğü üzere, bu temalar arasında ergin Sonat Allegrosu olmak için yeterli zıtlık bulunmamaktadır.

Örnek 90: Carl Friedrich Abel'in Si Bemol Majör Konçertosunun 1. Bölümü (15-20. Ölçüler)



Konçertolarda genel olarak yüksek pozisyonlar kullanılmaktadır, Do-Majör konçertosunda kullanılan en yüksek nota ikinci oktav sol notası olup, do teli hiç kullanılmamakta sol teli ise nadiren kullanılmaktadır. Pus parmağı genellikle pozisyon içinde kullanılmaktadır. Çift seslere ve akorlara genellikle kadanslarda rastlanılabilir ve genellikle sonradan başka besteciler tarafından yazılmıştır. Muhtemelen Do-majör konçertosunun finali olarak düşünülen Rondo daha virtüözük bir yazım tarzına sahiptir.

Abel'in viyolonsel ve Basso Continuo için yazdığı iki sonat (Sol-Majör ve La-majör) hem sanatsal hem de teknik açıdan daha önemlidir. Bu eserlerde çift sesler ve akorlar, ayrıca doğal flajöleler de kullanılmaktadır. La-Majör sonatında küçük bir kadans bile bulunmaktadır.

Abel'in gamba ve Basso Continuo için iki sonatı (Mi-Minör ve Sol-Majör) da el yazması olarak günümüze ulaşmıştır. Bunlardan ilki Dobereyner'in viyolonsel için edisyonunda yayınlanmıştır. Bu sonatlar gamba için pek özgün olmayıp, çift ses ve akorları neredeyse hiç içermemektedir.

Bilindiği üzere G. F. Handel (1685-1759) ve J.S.Bach (1685-1750) gamba için eserler yazmıştır.

Orkestrada Handel gambayı nadiren kullanıp, çoğunlukla onun yerine viyolonseli tercih etmektedir. 'Julius Caesar' adlı operasındaki gamba partisi konser enstrümanı olarak kullanılmakta, ayrıca bir kaç erken kantatında da gamba kullanılmıştır.

Handel 1705 senesinde Hamburg'da Do-Majör 'Sonata a Viola da Gamba e Cembalo Concertato' adlı eserini yazmıştır.⁴⁸ Bu eser Adagio, Allegro, Adagio ve Allegro olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Üçüncü bölümdeki geniş Cantilena dikkat çekmektedir. Kullanılan teknik gambaya pek özgün olmayıp,

⁴⁸Ivanov-Boretzky, M.V., a.g.e.

genellikle orta rejistr kullanılmış (alto anahtarında notalandırılmış) çift sesler ve akorlar hiç kullanılmamıştır.

J.S.Bach'ın gamba ve klavsen için üç sonatı (Sol-Majör, Re-Majör, Sol-minör) müziksel açıdan zengin içerikli olsa da, gamba tekniği açısından yine bu enstrüman için pek özgün değildir. (Bu sonatların çeşitli viyolonsel uyarlamaları son yüzyıl içinde yayınlanmış olup, en göze çarpan kayıtlarının Glenn Gould ve Leonard Rose'un yaptığı kayıt olduğu söylenmelidir). Bu sonatlar bestecinin Coethen dönemi (1717-1723) yaratıcılığına ait olup, Coethen capellası üyesi Chr. F. Abel için yazılmış olmaları muhtemeldir. Sonatlar hızlı-yavaş-hızlı olmak üzere üç bölümden oluşmakta, birinci ve ikinci sonattaki birinci Allegro öncesinde Dominant üzerinde fermato ile biten Adagio giriş kısmı bulunmaktadır. Tüm sonatlardaki orta bölümler, ana tonalitenin ilgili tonalitesinde yazılmıştır.

Birinci sonat, iki flüt ve Basso Continuo için sonatın besteci uyarlamasıdır. İkinci sonatta kontroktav si notasının ve büyük oktav do notasının kullanılması, bestecinin yedi telli gambayı kullanmak istediğini göstermektedir. Üçüncü sonatın derin ifadeselleğini ve enstrümanın ikinci sonattaki virtüözik kullanımı mutlaka not edilmelidir.

Sonatlarda klavsen önder rolü oynamaktadır. Gamba partisi, bu enstrümana özgün olan çift ses ve akorları neredeyse hiç bulundurmamaktadır. Bunun nedeni muhtemelen bu eserlerin viyolonsel ve gamba kültürünün çarpışma döneminde ve yakın gelecekteki gamba krizinin öncesinde yazılmış olması olabilir.

1745-6 yılları arasında Berlin'de yazılmış olan Ph. E. Bach'ın gamba ve Basso Continuo için iki sonatı da el yazması olarak günümüze ulaşmıştır. Birincisi (Do-Majör) Andante, Allegro ve Arioso, ikincisi Adagio ma non tanto, Allegro di molto ve Arioso olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Ayrıca bilinen Sol-minör sonatı da günümüze Grützmacher'in viyolonsel edisyonunda ulaşmış (J.S. Bach sonat edisyonunda da olduğu gibi) basso continuo açılımı ana metinden birçok farklılık ve stile ait olmayan unsurlar bulundurmaktadır.

Gamba uzun bir süre boyunca, Alman bestecilerinin oda ve orkestra müziğinde geniş bir kullanım bulmaktadır. Örnek olarak J.S. Bach'ın iki viyola, iki gamba, viyolonsel ve basso continuo için yazılmış VI numaralı Branderburg Konçertosu (1721) ve yine J.S. Bach'ın 'Mattheus Passion' ve 'Johannes Passion' adlı eserlerinde gamba kullanılması gösterilebilir. Ancak 1729 yılından itibaren J.S.Bach oda ve orkestra müziğinde belirli bir şekilde viyolonseli tercih etmekte ve bu yıldan itibaren eserlerindeki obligato gamba partisine hiç rastlanmamaktadır.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Gamba neredeyse tamamen Alman orkestra anlayışından dışlanmıştır.

XVII. yüzyıl Alman bestecilerinin oda müziği tarzı olarak en çok bir (veya iki) keman gamba ve Basso Continuo kullanılmaktadır. Tekniği çok gelişmiş keman için, tekniğinde çok genç ve kısıtlı viyolonselden çok, en iyi eşlik enstrümanı olgunluğuna erişmiş düşüncesiyle gamba düşünülmüştür. Buxtehude, Becker, Erlebach ve diğerlerinin keman ve gamba için yazılmış sonatlardaki gamba partis XVII. yüzyıl sonundaki viyolonselciler için teknik açıdan ulaşılmaz idi.

Buxtehude'nin gamba, violone ve cembalo için yazdığı Re-Majör sonatı bu şekilde yazılmış muhtemelen tek sonat olmuştur. Bir çok edisyoncu tarafından violone partis 'viyolonsele çok yakın bir enstrüman' için yazılmıştır. Bu enstrümanın (kullanılan ses aralığı büyük oktav re notasından birinci oktav mi notasına kadar) partis, gamba partisinde eş derecede öneme sahip olup, kullanılan çeşitli konfigürasyonlar ve enstrüman kullanımının geneli erken viyolonsele işaret etmektedir.

Ancak yavaş yavaş, zengin ifade olanakları ve kemana yakın ses tonu ile viyolonsel, gambayı alman oda müziğinden dışlamıştır. Bu geçiş döneminde keman viyolonsel veya gamba ve Basso Continuo için eserler yazılmıştır. Örneğin; G. Finger'in (1655 civarı-1725 civarı) iki keman, viyolonsel veya gamba ve Basso Continuo için dokuz sonatı.

XVII sonunda yazılmış, birkaç enstrüman ve Viyolonsel kullanan erken Alman sonatlarına örnek olarak Richter'in iki keman ve viyolonsel için yazdığı altı trio-sonat, Teyl'in iki keman, viyolonsel ve Kontrbas için sonatı (1691), Schwarkopff'un keman, viyolonsel ve clavier için sonatı gösterilebilir. XVII. yüzyıl sonunda veya XVIII. yüzyılın başında yazılmış olan ve Amsterdam'da yayınlanmış Petz'in üç viyolonsel için sonatı hakkında da bazı bulgular vardır.

Alman oda müziğinde gambanın, viyolonsel ile değiştirilmesi müzik tarzlarının değişmesi ve İtalyan yay kültürünün etkisi sonucunda mümkün olmuştur. XVIII. yüzyılın ikinci yarısının ortalarına doğru müzik pratiğinin bütün alanlarında gamba yerine viyolonsel kullanılmaya başlanmıştır.

Almanya'da viyolonsel icracılığının gelişmesi (diğer ülkelerde olduğu gibi) bu enstrümanın oda müziği ve orkestra içerisinde kullanımı sayesinde gerçekleşmiştir. Viyolonsel'in alman orkestralarındaki erken kullanımından bahsederken, daha 1680 yılından itibaren bünyesinde viyolonsel bulunduran Viyana saray orkestrasının yanı sıra, Otuz Yıl Savaşı'ndan etkilenmeyen, ekonomik ve kültürel açıdan zamanın en önemli şehirlerinden, Hamburg'dan bahsetmek gerekir.

Hamburg operası (aynı zamanda ilk Alman opera okullarından biri) Alman müzik kültürünün genelinde ve özellikle viyolonsel in orkestrada kullanılması ve gelişmesi açısından çok önemli bir rol oynamıştır. Burada obligato ve eşlik enstrümanı olan viyolonsel, gambayı göreceli anlamda erken bir zamanda dışlamıştır. 1697 yılında Keiser'in 'Adonius' operasında viyolonsel artık solo enstrüman olarak kullanılmaktadır. Viyolonsel in 1678 yılından itibaren var olan Hamburg opera orkestrasında bas partisini icra etmesi daha da erken bir döneme konulabilir.

Hamburg sahnesinde yer alan birçok operada obligato viyolonsel partileri bulunabilir. Keiser'in 'Adonius'u dışında, aynı bestecinin 'Almira' (1705), 'Rinaldo' (1715), 'Tomiris' (1717) 'Jason' (1720) 'İsifila' (1737) gibi operaları da gösterilebilir. Buradaki viyolonsel partileri bas partisinin güçlendirmesi ile sınırlı kalmayıp, zengin bir ifadeye sahiptir.

‘Onlar [viyolonsel partileri] beklenti hislerini ve bazen kullanılan surdin ile dayanılmaz hale gelen telaş duygularını güçlendirmek için kullanılmaktadır. ‘Tomiris’teki iki figure edilmiş viyolonsel partisi orman fısıldamaları ve seslerini yansıtırken, onların çok yukarısındaki iki flüt de ağaç uçlarında oyana hafif rüzgarı resmetmektedir – ifade dolu doğa resmi bu.’⁴⁹

Viyolonselın obligato bir enstrüman olarak kullanımı nadir de olsa, Almanya’nın diğer şehirlerinde de rastlanabilirdi. Örneğin 1702 senesinde Heidelberg’deki ‘j pregi della Rossa’nın törensel sunulması sırasında obligato viyolonsel partisine sahip olan bir aria seslendirilmiş olduğu bilinmektedir. Bu Yüzyılın başından itibaren Viyana’da oynayan, Bonnocini’nin bütün operalarında viyolonsel partisi olduğu da hatırlanmalıdır.

1704 senesinden itibaren viyolonsel München kapellasında yer almıştır. 1709 senesi civarında Dresden Saray kapellasında da viyolonsel bulunmaktaydı. Ve görünüşe göre iki sene sonra Berlin kapellası buradan viyolonsel fikrini ödünç almıştır. 1720 senesinde Archduke Goldstein-Gottoporsky’nin orkestrası dahilinde bir viyolonselci de bulunmakta, iki viyolonselci de Meinheim saray orkestrasında yer almıştır. 1721 yılında Viyana saray kapellasında dört viyolonselci (ve sadece bir tek gambacı) bulunmaktaydı.

Graun’un Braunsweige için 1728 senesinde yazdığı ‘Polidor’ operasında, viyolonsel bir kaç kere solo enstrüman olarak kullanılmış, bu operanın aryalarının birinde ise obligato partisi tamamen viyolonsele ayrılmıştır.

Bach’ın orkestrasında da (Coethen, Leipzig) viyolonse gambanın yanında obligato enstrüman olarak kullanım bulmaktadır. Bach’ın Leipzig’deki orkestrasında 1730 senesinde iki viyolonselci bulunmaktaydı. 1715-1731 yılları arasında ise Bach,

⁴⁹ Kleefeld. ‘Das Orchester der Hamburgener Oper’ 1678-1738 SIMG, Hamburg 1899- 1900.

obligato partileri için önce geleneksel viyolonsel, ardından da beş telli piccolo viyolonsel kullanmaktadır.

Elimize ulaşan verilere göre, Almanya’da solo viyolonsel icracılığı XVII-XVIII yüzyıllar sınırında ortaya çıkmıştır. Çoğunlukla gamba ve viyolonsel icrasını birleştiren birçok Alman virtüöz viyolonselcinin adı günümüze kadar ulaşmıştır. Aralarından ilki, büyük ihtimalle 1682 senesinde Weimar’da doğan Gregori Christoph Eilenstein olmuştur. 1706 senesinden itibaren archduke sarayında görev almış, aynı zamanda eğitimcilik ile de uğraşmıştır. XVII. yüzyıl sonunda doğan diğer iki viyolonselci, Gottlob Heine (1684-1769) ve Johann Philip Eizel (1698-1763) hakkında kısıtlı olsa da bazı bulgular bulunmaktadır.

Trimer ve Ridel isimleri bu alanda biraz daha ünlüdür. Johann Sebald Trimer XVII. yüzyılın sonunda ya da XVIII. yüzyıl başında Weimar’da doğmuştur. Eilenstein’in öğrencisi olmuş, aynı zamanda kompozisyon dersleri de almıştır. Kısa bir süre sonra Trimer bir viyolonselci olarak o kadar ilerlemiştir ki, onu Hamburg’a getiren, bütün Almanya’yı içeren bir konser turnesine çıkmıştır. 1725 senesinde Hamburg tiyatro orkestrasındadır, 1727-1729 yıllarında Paris’te yaşayıp Buamortieix’den kompozisyon dersleri almaktadır. Paristen sonra Trimer Hollanda’ya taşınmış ve 1762 yani hayatının sonuna kadar burada kalmıştır.

Trimer, enstrümanı için yazan neredeyse ilk alman viyolonselci olmuştur. 1741 senesinde Amsterdam’da onun viyolonsel ve Basso Continuo için altı sonatı yayınlanmıştır. Leksikograf J. H. Walter’e ait bu derlemenin kopyası üzerinde, Trimer’in ‘Müziğin temelleri, Keman ve viyolonsel aplikatür (parmaklama) üzerine’ bir çalışma yazıyor olduğuna dair bir not bulunmaktadır.

Johann Ridel (1688-1775) Schleiswig’de doğmuş 1727 yılı civarında Rusya’ya göç etmiş, ve St. Petersburg’ta viyolonselci olarak 1741 senesine kadar çalışmıştır. Jacob Shtelin ‘ Rus müziği haberleri’ (1729) adlı yapıtında Rideli, ‘Enstrümanının (yani viyolonselcinin) en becerikli ustası’ olarak adlandırmaktadır.

XVIII. yüzyıl solo viyolonsel edebiyatı ve solo viyolonsel icracılığına Meinheim Ekolünün etkisi büyük olmuştur.

Bu ekolün Senfonik (aynı zamanda oda müziği ve enstrümantal) müziğin gelişmesindeki önemi bilinmekte, etkileri Haydn ve Mozart'a kadar ulaşmaktadır. Senfonik yapının kristalleşmesi, bölümlerinin belirginleşmiş (ama daha derinleşmemiş) tarzlaştırılması, ayrıca nüans paletinin geliştirilmesi, süslemelerin karakterleştirilmesi, yaylı enstrüman öneminin arttırılması ve kişiselleştirilmesi gibi faktörler oda ve senfonik müziğin sonraki gelişmesinde, ve ifade yoğunluğunun derinleştirilmesinde çok büyük rol oynamıştır. Meinheim ekolünün gelişmesinde iste J. Stamitz başta olmak üzere bir çok Çek müzisyen etki etmiştir.⁵⁰

Meinheim capela'sı XVIII. yüzyılın Avrupa'sının en iyisi sayılıyordu. D. Schubart'a göre 'Dünyada Meinheim orkestrasının icra açısından önüne geçen başka bir orkestra yoktur. Meinheim'luların Forte'si yıldırım gürlemesine, Crescendo'ları şelaleye, Diminuendo'ları uzakta sakinleşen bir dağ akıntısına, Piano'ları ise narin bahar esintisine benzerdir.' Mozart ve Berney'in buna benzer, zevkli ve parlak icrayı meth eden yazılarına da rastlamak mümkündür. Bu yazılarında emin ve özgün yorumlamaya, nüans inceliği ve çok belirgin eşit ştrik kullanımına göndermeler de bulunabilir.

Walter, Marpug, Mozart ve Forkel'e göre Meinheim kapellasının 1720, 1756, 1777 ve 1782 yıllarındaki müzisyen dağılımı şöyledir.

⁵⁰Ginzburg, L.,a.g.e.,s.259

Örnek 91: Meinheim kapellasının 1720, 1756, 1777 ve 1782 yıllarındaki müzisyen dağılımı⁵¹

Tarih	Kemanlar		Viola	Viyolonsel	Kontrbas	Flüt	Obua	Klarnet	Fagot	Korno	Trompet	Vurmali	Notlar
	I	II											
1720	12		2	2	3	Toplam 15					?	?	Trompet ve vurmahilar vardır
1756	10	10	4	4	2	4	2		2	4	1-2	2	
1777	10-11	10-11	4	4	4	2	2	2	4	2	?	?	Trompet ve vurmahilar vardır
1782	18 (+5)		3	4	3	4	3	3 (+1)	4	4 (+2)	?	?	

Meinheim ekolünün karakteristik özelliği, temsilcilerinin aynı zamanda hem icracılık hem de bestecilik sanatları ile uğraşmasıdır. Bunların büyük bölümü sadece besteci değil, aynı zamanda virtüöz yaylı enstrüman icracısı idi. Aralarında Jan ve oğlu Carel Stamitz, H. Kannabich, F. Richter, A. Fils, K. Tojeski, V. Kramer, J. Frenzel, F. Dantzi gibi ustalar bulunmaktadır.

Almanya'daki ilk viyolonsel konçertoları yine Meinheim ekolünün temsilcileri Fils ve Holtzbauer'e aittir.

Önde gelen Çek viyolonselcilerinden ve Senfonik besteci Antonin Fils'in 1745-1760 yıllarına ait viyolonsel konçertoları, erken Meinheim tarzına geçiş dönemiyle özdeşleşmektedir. Bunlarda önemli derecede eski İtalyan konçerto etkisi egemendir ve klasiği tamamlanmışlığa henüz rastlanmamaktadır.

Bir diğer Meinheim'lı, İgnaz Holtzbauer'in (1711-1788) La-Majör konçertosu, Fils'in konçertolarına yakınlık göstermektedir. Sadece gençliğinde viyolonsel çalan Holtzbauer'in muhtemelen Fils için yazılmış bu konçertosu birçok

⁵¹ Ginzburg, L.,a.g.e.,s.262

açından Fils'in konçertolarını takip etse de, tematik materyel ve ifade zenginliği açısından onların bir derece altında bulunmaktadır.

Holtzbauer konçertosunun formu (Sonat Allegrosu, yavaş bölüm ve Rondo formundaki Final) Fils konçertolarının formundan daha gelişmiştir. Konçertodaki yavaş, şakıyan ikinci bölüm – Andante poco moderato en öne çıkan bölümdür. Konçertonun eşliği yaylı dörtlü için yazılmıştır.

Meinheim Ekolünün (aralarında Danzi ve Ritter gibi önder viyolonselcilerin de bulunduğu) diğer temsilcileri tarafından da viyolonsel için birçok konçerto yazılmıştır. Sanatsal açıdan birçoğunun değeri fazla olmasada, bu tarzın gelişmesinde tarihsel açıdan bu eserler çok önemlidir. Söz konusu bu gelişme, yukarıda da bahsedilen Meinheim tarzının özelliklerine – ifade yoğunluğunun artırılması, nüans paletinin geniştirilmesi ve viyolonsel virtüözitesinin artırılmasında bağlı olarak gelişmiştir.

XVIII. yüzyılda geniş bir şekilde yaygınlaşmış olan Meinheim Tarzı, bu yüzyılda önemli birçok diğer bestecinin viyolonsel için eserlerinde de görülmektedir. Abel, Schetka, Zumsteg'in viyolonsel konçertoları gibi eserler Meinheim ekolüne çok özgündür.

Büyük ölçüde feodal sistemin istikrarlılığına bağlı olan Avustruya başkentinin müzik hayatının özelliklerinden biri, müzik pratiği çevresinin özgünlüğü ve dolayısıyla müzik tarzlarının özgünlüğüdür. Müzik, diğer bir çok sanat türü gibi, (Viyana'da gündelik müzik özellikle geniş bir yaygınlığa sahip olmuştur) Viyana soylularının gündelik hayatında önemli bir yer tutmuştur. Bu soylular, zamanın önde gelen müzisyenleri tarafından yönetilen, birinci sınıf kapellalarına sahipti. Bünyelerinde sıkça ünlü virtüöz müzisyen ve olgun oda müziği grupları bulunduran bu kapellaların çalışmaları klasik senfonik ve oda müziği tarzlarının oluşması ve gelişmesinde büyük rol oynamıştır.

Viyana'nın müzik sanatında, hem Avustruya halk sanatının, hem de Çek, Macar ve İtalyan kültürlerinin etkisi görülmektedir. O zamanlarda Gassburd'ların elinde bulunan topraklarda yaşayan İslav halkalarının Viyana müzik sanatına özellikle olumlu etkileri olmuştur.

XVII. yüzyıl sonunda, XVIII. yüzyılbaşında Viyana'da Avusturya'lı müzisyenlerin yanı sıra bir çok İtalyan müzisyen (bunlara viyoloncelciler de dahil) baş gösterse de, XVIII. yüzyıl ortalarında Çek müzisyenler önemli yer tutmaya başlamıştır.

Bu yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Viyana müzik hayatının genel olarak canlanmasıyla beraber Esterhazy, Lobkowitz ve diğerlerinin kapellarında, Gouschka, Himmelbauer, Antonin ve Mikulascz Kraft gibi muhteşem çek viyoloncelcileri görev almaya başlamıştır. Bu ve onlar gibi diğer çek viyoloncelcilerin eserlerinin Viyana viyoloncelciliğine çok büyük etkisi olmuştur. Bu müzisyenler, büyük Viyana bestecilerinin viyoloncel için yapıtlarını büyük ölçüde etkilemiştir.

Viyana'ya yerleşen çek müzisyenlerinin yanı sıra, Kristelli, Weigl, Hammer (Marto) gibi Viyana'lı birçok ünlü viyoloncelci de mevcuttu.

1757 yılında Salzburg kapellasında görev alan Gaspar Kristelli, Marpurg'un yazmalarında anılmaktadır. 'Viyana'lı viyoloncelci Bay Gaspar Kristelli, eşliğin büyük ustasıdır. Enstrümanından çıkardığı güçlü ve zarif tonuyla diğer birçok viyoloncelciden ayrılmakta, icrası ise sadece temiz ve dokunaklı olmakla kalmayıp erkeksidir ve viol karakterine hiç benzememektedir.⁵² Viyoloncelin genellikle gambacılar tarafından çalındığı, enstrümanların da genellikle viyoloncele dönüştürülmüş gamba olduğu o zamanlarda, Kristelli'nin özgün viyoloncel karakterine sahip tonu, çağdaşının dikkatini mutlaka çekmiş olmalıdır.

⁵²Marpurg, F.W. "Historisch-Kritische Beytrage"

Haydn'ın yakın arkadaşı Joseph Weigl (1740-1820) 1761-1769 yıllarında Esterhazy kapellasında, sonra 1792 yılına kadar Viyana opera orkestrasında sonra da Viyana sarayında görev almıştır. Weigl çok iyi bir müzisyendi ve birçok yaylı dörtlüsünde çalardı. Barney 1773 senesinden Haydn'ın bir yaylı dörtlüsünü seslendiren Weigl'i (ayrıca Scharzer, d'Ordonez, ve Graf) duymuştur. Weigl'in Tomazini ile de bir dörtlüde çaldığı bilinmektedir.

Ettinghein'de doğan Marto (Franz Xavier Hammer) Paul'ün sözlerine göre 'çok değerli viyolonselci ve bestecidir'. 1771 – 1778 yılları arasında Esterhazy kapellasında görev almıştır; bazı kaynaklara göre Haydn konçertolarından birini onun için yazmıştır. 1782-5 yılları arasında Marto cardinal Batiani'nin Presburg'deki kapellasında görev almıştı. 1785-1813 seneleri arasında Mecklenburg sarayında oda müzisyenydi. Marto 1813 senesine kadar Viyana Müzik Topluluğunun üyesi olmuş ve bu topluluğun üyesi olarak sarayda birçok kere başarıyla konser vermiştir. Eserleri arasında viyolonsel konçertosu, ayrıca gamba ve viyolonsel için sonatları (1786) vardır.

Marto'nun portrelerinin biri üzerinde şunlar yazılmıştır: 'Xaverius Hammer, zamanının bir numaralı viyolonselcisi, Römberg'in öğretmeni, Ludwigslüste ve mecklenburg-Schwerin'in oda müziği virtüözü, Viyana Haydn yönetimindeki Herzhog Esterhazy kapellasının üyesi. 1817 yılında vefat etmiştir.'

Viyana viyolonselcilik sanatının birçok diğer temsilci bulunmasına rağmen, bu şehrin viyolonsel kültürü tarihindeki önemi Viyana klasiklerinin yaratıcılığı ile öne çıkmaktadır.

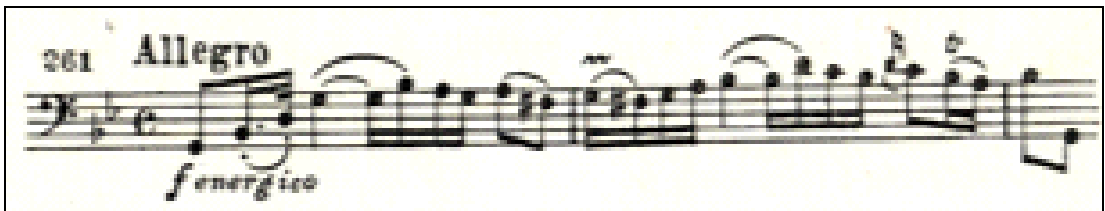
Viyana'da viyolonsel konçertosu, Meinhem'lı Fils'in konçertoları ile eşzamanlı olarak ortaya çıkmakta ve doruk noktasında Haydn'ın yaratıcılığında ulaşmaktadır.

Bilinen ilk Viyana viyolonsel konçertolarından biri 1746 yılında Mattias Monn (1717-1750) yazılmış olan Sol-minör konçertosudur. (Bestecinin bu

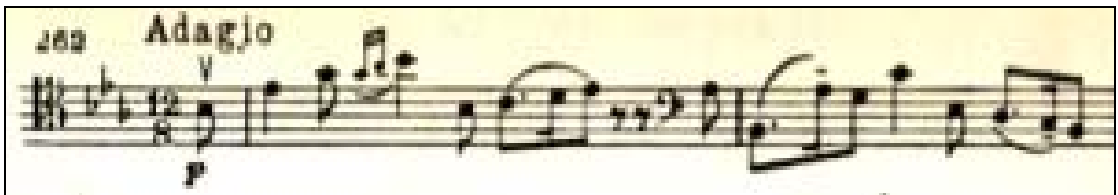
konçertoya clavier için kendi uyarlaması bulunmaktadır.) Bazı müzik bilimcilerine göre Monn, Viyana klasikleri ekolünün babasıdır. Bu ifade tartışılabilir olsa da, Monn Viyana Klasığı ekolünün ilk temsilcilerinden biri olup, enstrümantal müziğin bu yeni tarzının gelişmesinde büyük rolü olan bir bestecidir. Söz konusu konçertonun müziksel özellikleri onu XVIII. yüzyılın ilk yarısının en iyi yaylı konçertoları arasına koymaktadır.

Orjinal metninde eşliği bir yaylı dörtlü için yazılmış olan bu konçerto Allegro (Sol-Minör), Adagio (Mi bemol-Majör) ve Allegro ma non tanto (Sol-Minör) olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Müzik tarzı açısından bu eser zaman zaman İtalyan konçertolarına (özellikle Sicilianne karakterine sahip yavaş ikinci bölümü), özellikle Vivaldi konçertolarına benzemektedir. Konçertonun formu sade ve pürüzsüzdür. Ergin klasik formuna özgün zıt temaların ve tema gelişmesi gibi unsurlarına sahip olmamasına rağmen (burada bu unsurlar motivik gelişme ve sekvans ile değiştirilmiştir) Monn'un müziği sanatsal değerini korumuştur. Bu tematik materyelin ifadeciliğinde, bölümlerin sanatsal açıdan eşitliğine, bölümlerin birbiriyle (tonaliteleri ve tempoları ile) zıtlaştırılması ile ulaşılmıştır. İlk bölümün erkeksiliği ve enerjisi, Sicilianne'nin filozofik-epik renklendirilmesi ve finalin fügümsü karakteri mutlaka not edilmelidir.

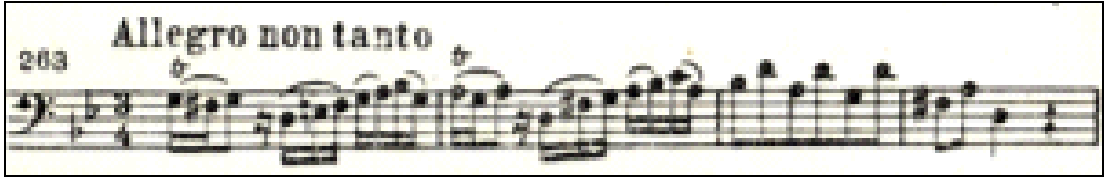
Örnek 92: Mattias Monn'un Sol minor Konçertosu 1. Bölüm (1-2-3. Ölçüler)



Örnek 93: Mattias Monn'un Sol minor Konçertosu 2. Bölüm (1-2. Ölçüler)



Örnek 94: Mattias Monn'un Sol minor Konçertosu 3. Bölüm (1-2-3-4. Ölçüler)



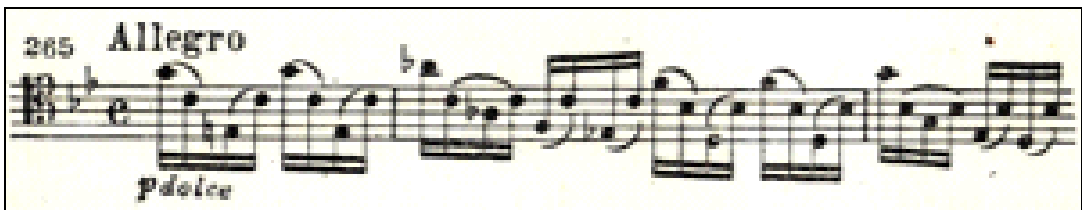
Bu konçertoda Concerto Grosso tarzı ile bir çok benzerlik taşımakta, bu benzerlikler özellikle tutti ve solo kısımlarının karşılaştırılmasında görülmektedir. İlk bölümde altı tutti ve beş solo kısmı bulunmaktadır. İlginç olan tutti kısımların bazen solo ile eş role sahip olması, bazen de dinleyicilerin dikkatini solisten alıp eşlik eden dörtlüye (zaman zaman sadece birkaç ölçü için) çekmek ve solo kısımlar arasında yer açmak için de kullanılmaktadır. Monn, eserinde ilginin sürekli yüksek seviyede tutulmasını sağlamış.

Tekniksel açıdan, bu konçerto zamanının viyolonsel tekniğinin üst seviyesinde bulunmaktadır. Kullanılan ses aralığı ikinci oktav re notasını ulaşmaktadır. Genellikle sekvensleme yazım şekli ile ulaşılan çift sesler, pasajlı ve striksel kombinasyonlar bulunmaktadır.

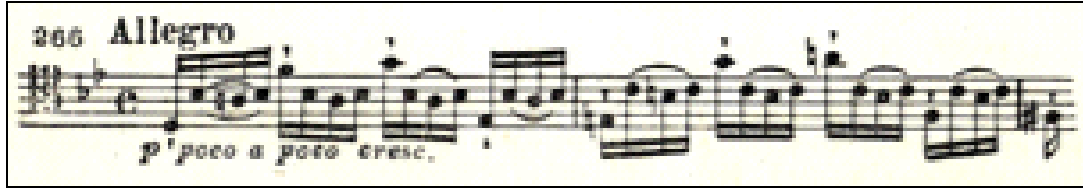
Örnek 95: Mattias Monn'un Sol minor Konçertosu 1. Bölüm (67-68. Ölçüler)



Örnek 96: Mattias Monn'un Sol minor Konçertosu 1. Bölüm (21-22-23. Ölçüler)



Örnek 97: Mattias Monn'un Sol minor Konçertosu 1. Bölüm (39-40. Ölçüler)



Örnek 98: Mattias Monn'un Sol minor Konçertosu 3. Bölüm (20-21. Ölçüler)



Arpejlenmiş akor zincirleri ve özellikle melodiyi çok seslilik ile zenginleştiren gizli çift seslilik bu konçertoda çok büyük rol oynamaktadır.

Monn konçertosu, olgun Viyana Klasikleri dönemine pek özgün olmasa da, Pedagojik repertuvara girmesi gereken ve konser icrasını hak eden bir eserdir. (Jacqueline Du Pre'nin yaptığı kayıt, geçmiş yüzyılın büyük viyolonselemleri tarafından yapılan tek kayıp olup, hem pedagojik hem de icracılığı açısından incelenmesi gereken bir kayıttır)

Sonata, konçerto, yaylı dörtlü ve senfoni ilk doruk noktalarına XVIII. yüzyılda Viyana Klasiklerinin - Haydn, Mozart, ve Beethoven'ın – yaratıcılığında ulaşmaktadır. Demokratik, halkçı yönelmeleriyle bilinen senfoni ve oda müziği eserlerinin gelişimi ile beraber, bu eserlerdeki viyolonsel partilerinin önemi de artmaktadır. Viyolonsel artık bası güçlendirmekle yetinmemekte, kendi başına ve bas partisinden ayrı bağımsız melodik hareketlerde bulunmaktadır.

XVIII yüzyıl Viyana'lı opera ve senfoni bestecileri için viyolonsel partisinin kontrabas partisinden ayrılması dışında, solo viyolonsel partisi de özgün olmaya başlar. Gençliğinde viyolonsel çalan C.W. Gluck'un 'Orpheus' (Viyana, 1762) adlı operasında, viyolonsel bas kısmından ayrılmıştır, Haydn'ın 'Sinfonie concertante a

Violon, Violoncell, Flutte, Hautbois et Bass obliges' op. 81 (Si bemol-Majör) adlı eser ve 'Öğle saati' (1761) adlı eserinde (özellikle Adagio bölümünde) viyolonsel, keman ile eşit derecede solo kısımlara sahiptir. Mozart'ın senfonik ve opera eserlerinde solo viyolonsel örnekleri 'Die Zauberflöte' (1791) operasında ve 'Jupiter' senfonisinin finalinde (1788) görülebilir. Mozart'ın kilise müziğinde de viyolonsel ilginç bir şekilde kullanılmaktadır. Örnek olarak Ünlü Requiem'in 'Hostias'ında veya Litaniasını verebiliriz. İlginç olan Mozart'ın senfonileri ve operalarında viyolonsel partisinde kullanılan ses aralığının birinci oktav la notasını aşmaması, lakin dini eserlerinde bu aralığın ikinci oktav fa notasına kadar ulaşmasıdır.⁵³

Yaylı dörtlü sanat tarzının gelişmesi de büyük ölçüde Viyana ile alakalıdır. Birçok Viyana kapellalarında, başarılı olan birçok yaylı dörtlü oluşturmuştur. Tommazini (Weigl ile) ve Schuppanzig'in oluşturduğu dörtlüler örnek olarak gösterilebilir. Schuppanzig'in 1792'de oluşturduğu bu oda müziği grubu kısa bir süre içerisinde profesyonel dörtlü haline gelen ilk grup olmuştur. Ünlü çek viyolonselci Antonin Kraft bu dörtlünün esas üyelerinden biri idi, ancak daha sonra Joseph Linke onun yerine alınmıştır.

Rus Herzog Razumovsky'nin adını taşıyan ve Beethoven ile çok yakın bağlantıda olan bu dörtlü Haydn, Mozart ve Beethoven'ın yaylı dörtlülerinin ünleşmesinde çok büyük rol oynamıştır. Bu dörtlünün yüksek sanatsal seviyesi ve icracılık ustalığı birçok diğer bestecinin yaylı dörtlü yazmasına teşvik olmuştur.

Viyana bestecilerinin yaylı dörtlü müziğindeki, bütün seslerin eşit derecede önemli olması, yaylı dörtlü icracılığının viyolonsel sanatının gelişmesine neden olmuştur.

Gayet zengin viyolonsel partisine sahip olan, Haydn ve Mozart'ın birçok yaylı dörtlü eserlerinden örnek gösterecek olursak, Haydn'ın op. 50, 54 ve 55 veya 1789-1790 yıllarına ait Mozart'ın son üç dörtlüsünü (Re-Majör, Si bemol-Majör ve Fa-Majör) gösterebiliriz.

⁵³Ginzburg, L.,a.g.e.,s.298

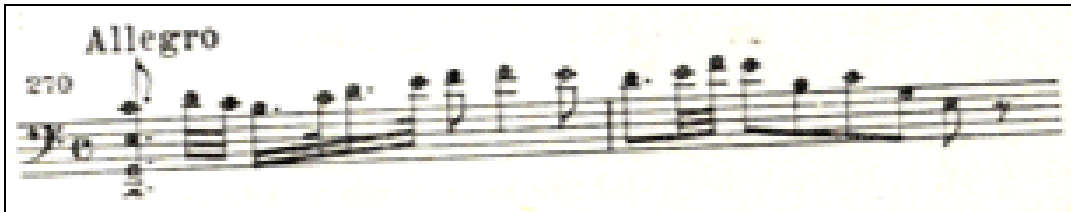
Beethoven'ın ilk yazdığı (op.18) dörtlülerinde ise viyolonsel diğer enstrümanlarla aynı öneme sahiptir.

Viyolonsel edebiyatını, bu enstrüman için yazdığı konçertoları ile zenginleştiren Joseph Haydn (1732-1809) Viyolonsel sanatının tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Haydn'ın Esterhazy kapellasında çalıştığı sırada (1761-1791) Weigl, Kuffel, Marto ve Kraft gibi birçok muhteşem viyolonselci ile çalıştığı bilinen bir durumdur.

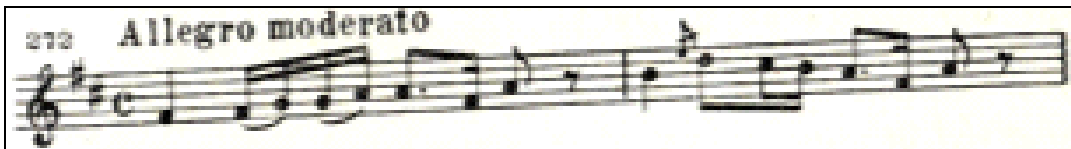
Haydn'ın viyolonsel konçertoları (diğer bazı eserleri olduğu gibi) halen bir çok belirsizlik taşımaktadır. Bu konçertoların sayısı bile daha tam olarak netleştirilmemiştir. Sayıları muhtemelen 10 (on)'u bulan bu konçertoların büyük bölümü hala keşfedilmeyi beklemektedir. Haydn'ın ilk konçertosunun 1769'da yazıldığı bilinen nadir olgulardan biridir.

Haydn'ın biyograficisi Paul' un sunduğu Do Major ve Re Major konçertolarının temaları aşağıdadır.

Örnek 99: Haydn'ın Do Majör Konçertosu 1. Bölüm (1-2. Ölçüler)



Örnek 100: Haydn'ın Re Majör Konçertosu 1. Bölüm (1-2. Ölçüler)



Breitkopf üç konçerto hakkında: La-Majör (1771), Re-Majör (1772), ve Sol-Minör bilgi vermektedir.

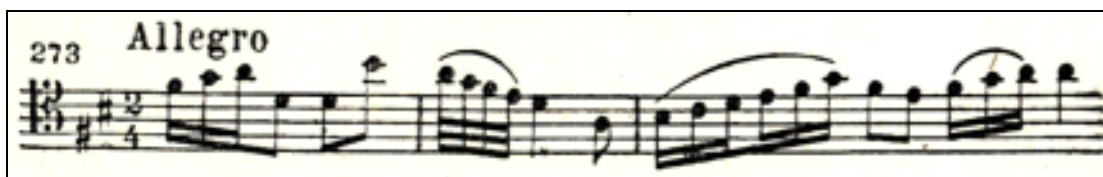
Haydn'ın Beste kataloğunda sekiz viyolonsel konçertosu yer almaktadır: No. 1 – Do-Majör (4/4), No. 2 – Re-Majör(4/4), No. 3 – Do-Majör (4/4), No. 4 Re-Majör (2/4), No. 5 – Si Bemol-Majör (4/4), No. 6 – Do-Majör (4/4), No. 7 – Do-Majör (4/4), No. 8 – Re-Majör (4/4).

Bu bilgiler ve A. Fux'un elyazma kataloğundaki bilgiler doğrultusunda Haydn'ın 10(on) viyolonsel konçertosu olduğu varsayılabilir (Haydn kataloğundaki sekiz, ve Breitkopf'un söz ettiği La-Majör ve Sol-Minör konçertoları). Haydn viyolonsel konçertolarının büyük bir bölümü yayınlanmamış, yayınlanmış olan dört konçertodan ise sadece birinin, 1772 yılında yazılmış olan Re-Majör konçertosunun gerçekten bu büyük besteci tarafından yazıldığından emin olunabilir. Bu konçerto (Allegro poco maestoso, 2/4) günümüze Grützmacher'in edisyonunda ve onun kadansları ile ulaşmıştır.

Sözkonusu konçerto Allegro, Adagio ve Allegro olmak üzere üç bölümden oluşur. Yazım tarzı ile Haydn'ın Ph. E. Bach'ın yaratıcılığında benzer olduğu dönemi yansıtarak, tutti ve solo kısımlarını karşılaştırması ile eski enstrümantal konçertoları hatırlatmaktadır.

Konçertonun birinci bölümü, olgun bir allegro sonat formuna sahip olmayıp, Haydn'ın erken yaratıcılığına özgündür. Konçertonun genelinde tutti ve solo kısımlarının karşılaştırılması ve zıtlaştırılması en büyük rolü oynamaktadır, gerçi solo kısımlar eserin tamamına egemendir. Eserin müziği zarıflığı ve duygusallığı ile çok içten ve canlı müziktir.

Örnek 101: Haydn'ın Re Majör No;2 Konçertosu 1. Bölüm (1-2-3. Ölçüler)



Paralel (ilgili) minörde yazılmış olan, melodik ve ifade zengini yavaş ikinci bölüm, tarzı ile eski İtalyan konçertolarının yavaş bölümlerini anımsatmaktadır. Bu bölümün bir önceki bölüm ile karşılaştırılmasından elde edilen sanatsal zıtlık, ölçülü ve kimi zaman ağır tutti girişinden sonra şakıcı, lirik akıcı ve hatta fermato ile biten viyolonsel solo kısmın gelmesi ile daha artılmaktadır. Doğaçlama unsurları taşıyan bu giriş dinlyecileri solo enstrümanın majördeki temasının beklenmedik girişine getirmektedir. Baştaki kısa tutti, eşlik eden enstrümanlar tarafından unison çalınarak bölümün ortasında majored ve tekrar minörde geçerek bölümü sona erdirmektedir.

Konçertonun üçüncü bölümü, diğer bölümlere göre bir aşağı basamakta bulunsa da, melodiği, zarıflığı ve çok belirgin tematik zıtlığı sayesinde, konçertonun tamamlanmışlığını bozmamakta ve eserin sanatsal değerini azaltmamaktadır.

Örnek 102: Haydn'ın Re Majör No;2 Konçertosu 3. Bölüm (1-8.Ölçüler)



Kullanılan ses aralığı ikinci oktav mi notasını geçmesede teknik zorluk yönünden tenor rejistrinin kullanılması not edilmelidir. Ayrıca ştrik ve pasajlar, bol figürasyon, sekven benzeri kısımlar, ve müziğin ritmik çeşitliliği dikkat çekicidir. Genel olarak konçertonun tekniği, bu zamanda kullanılan viyolonsel tekniğinin sınırları dışına çıkmamaktadır.

Ünlü Çek viyolonselci D.Popper (1843-1913) tarafından Haydn'ın eskizlerine dayanılarak yazılıp günümüze ulaşan (Küçük) Do-Majör konçertosunun ayrıntılı tanımlamasına gerek yoktur. Birinci bölümün melodiği ve asilliğinin, Final bölümünün canlılığı ve virtüöze karakterinin yanı sıra, viyolonsel konçerto edebiyatının bir şaheseri olan ikinci bölümünün (Mi Bemol-Majör) şiirselliği ve derin lirik ifadeciliği göze çarpmaktadır. Bu konçertonun sanatsal değerinin yanı sıra,

(büyük ölçüde D. Popper'in sayesinde mümkün olan) eserin viyolonsele uygunluğu, onun çok popüler olmasını sağlamaktadır.

Büyük Do-Majör konçertosu, ya da Haydn'ın bir numaralı viyolonsel konçertosu olarak bilinen Hob. VIIb/1 numaralandırması altında yayınlanan konçerto 1961 yılına kadar kayıp sayılıyordu. Eserin gerçekten Haydn tarafından yazılıp yazılmadığı tam olarak bilinmese de, uzmanların çoğu bu konçertonun Haydn'a ait olduğu kanısına varmıştır. 6-8 numaralı senfonilerinin çağdaşı olan bu konçerto, Haydn yaratıcılığının erken döneminde yaylı enstrümanları ne kadar iyi bildiğinin çok iyi örneğidir.

Son olarak Haydn'a ait olduğu öne sürülen ve Op 101 (Hob. VIIb/2) altında yayınlanan viyolonsel konçertosunun (Allegro Moderato 4/4), büyük kısmının Haydn'ın kompozisyon öğrencisi, ünlü Çek viyolonsele Antonin Kraft'a ait olduğu düşünülmektedir. Haydn yazım tarzını çok belirgin bir şekilde yansıtan bu konçerto, hem sanatsal hem de tekniksel haysiyetleri ile XVIII. yüzyıl viyolonsel edebiyatında en önemli konçertolardan biridir. Bu eserin sanatsal önemi, içeriğinin laikliği, formunun klasik kuruluşu, onun XVIII. yüzyıl viyolonsel kültürünü doruk noktası olarak görülmesine sebep olmaktadır.

(Yukarıda bahsi geçen son iki konçertonun ayrıntılı analizi, sanatsal ve tarihsel önemlerinin araştırılması aşırı kapsamlı olduğundan, ve bu çalışma konusunun çok dışına çıkacağından elinizdeki çalışmaya dahil edilmemiştir)

Yukarıda bahsi geçen, Haydn'ın konçertoları, viyolonsel klasiğinin en iyi sayfalarına ait olup, konser viyolonsele ve eğitimci enstrümantalistlerin repertuarında saygıdeğer bir konumda bulunmaktadır.

Berlin'de viyolonselelik, Viyana ve Meinheim'e göre daha geç gelişmekteydi. M.G. Graul ve İgnaz Mara gibi usta viyolonselelerin buraya XVIII. yüzyılın başında yerleşmesi bu durumu değiştirmemiştir. Prusya'daki viyolonsel

icracılığı sadece sözkonusu yüzyılın son otuz yılında yeterince yüksek seviyeye gelmiştir.⁵⁴

Viyolonsel burada uzun bir süre boyunca, sadece eşliğe uygun bir enstrüman olarak görülmüştür. 1752 senesinde, Prus sarayında görev alan ünlü Alman müzisyen J. Quantz viyolonsel hakkında şunu yazmıştır:

Bu enstrümanda (viyolonselde) solo icracılığı çok kolay bir iş değildir. Bu dalda kendini göstermek isteyen icracılar doğuştan uzun ve sert parmaklara sahip olmalıdır. Bu özellikler eğer iyi bir eğitimle birleştirilir ise, bu enstrümandan nice güzel sesler çıkarılabilir. Viyolonselde mucizeler yaratan usta sanatçılara, şahsen tanık olma zevkinde bulundum... Bu enstrümanı ana uğraşı olarak seçen kimseler, önce iyi bir eşlikçi olmaya çalışırlarsa doğru davranışta bulunurlar. Çünkü bu şekilde bu müzisyenler müzik için daha önemli ve yararlı hale gelirler.... Bu enstrümandan istenen ana şey iyi eşlikçiliktir...⁵⁵

Quantz viyolonselini ifade olanaklarına çok değer vermekte ve onu diğer eşlik enstrümanlarının üzerinde tutmaktadır:

Viyolonsel, diğer bas enstrümanlarının arasında en keskin sese ve geniş ifade çeşitliliğine sahip olduğundan, viyolonselci ışık ve gölge ifadesinde diğer seslere destek olabilir ve böylece eserin genel olarak etkisini arttırabilir. Eserde gereken tempunun ve canlılığın tutulması, gereken yerlerde Piano ve Forte'lerin güçlendirilmesi, çeşitli efektlerin belirginleştirilmesi ve eserin bir bütün olarak daha iyi anlaşılması genellikle viyolonselinin sorumluluklarıdır.⁵⁶

Yine Quantz'ın notlarında, bazı viyolonsellerde perde bulunduğu (muhtemelen viyolonseli genellikle gambacılar çaldığı için) görülmektedir. Quantz viyolonselcilere iki enstrümana sahip olmalarını tavsiye etmektedir: oda müziği ve

⁵⁴Ginzburg, L.,a.g.e.,s.295

⁵⁵Prieto, Carlos. 'The Adventures of a Cello' University of Texas Press – Texas 2006,s.355

⁵⁶ Prieto, Carlos.,a.g.e.,s.356

orkestra icrası için büyük bir enstrüman, ve solo icracılığı için daha küçük bir viyolonsel.

Bu zamanlarda Berlin’de bulunan Ph. E. Bach’ta viyolonsel eşlik enstrümanı olarak çok değer vermiştir. Yazdığı bir mektupta ‘ tuşlu çalgıların yanı sıra en iyi eşlik enstrümanı viyolonseldir’ demiştir.

Ancak zamanla viyolonsel Prusya’da sadece eşlik enstrümanı olmaktan çıkıp, solo enstrüman pozisyonlarını almaya başlar.

XVIII. yüzyılın sonuna kadar Berlin’deki viyolonsel icracılığı Çek, Fransız ve İtalyan viyolonselcileri tarafında temsil edilmekteydi. Bunun ana nedenlerinden biri Prens Friedrich Wilhelm II’nin viyolonsel çalması ve Avrupa’da ünü yayılmış olan viyolonselcileri Berlin’e toplamasıdır.

Duport kardeşleri Berlin’e gelmeden önceki otuz sene boyunca, bu şehirde ünlü Çek viyolonselci İgnaz Mara’nın icrası bilinmekteydi. Sarayda görevli ünlü İtalyan viyolonselci Grazziani’nin yerine ağabey Duport, ardından da kardeşi bu saraya davet edilmiştir.

Bocherini yaratıcılığının neredeyse tam on yılını Prusya sarayına ayırmıştır. Bütün bu öğeler Almanya’daki viyolonsel sanatının gelişmesinde etkili olmuştur.

XVIII. yüzyıl viyolonsel konçertosu alanında ise Prusya sarayında 1740 yılından itibaren görevli olan Philip Emmanuel Bach’ın yaratıcılığı önemli bir rol oynamaktadır. 1750-2 yılları arasında bu besteci viyolonsel için yaylı dördümlü eşliğindeki üç konçerto yazmıştır. Konçertoların tamamı besteci tarafından yapılan önce Klavsen sonra viyolonsel ve ardından flüt için uyarlamaları bulunmaktadır. Bu konçertolar tarz birliğine pek sahip olmadan, sentimentelliğe yakın ve içerikleri zaman zaman gerçek dramatizme ulaşmaktadır. Bu eserler (Ph. E. Bach yaratıcılığının tamamı olduğu gibi) cesur yöntemler ve müzik dilinin çeşitli öğelerini kullanarak, Klasik dönem’e geçiş dönemini betimlemektedir.

Bu konçertolar üç bölüme sahip olup (Hızlı-yavaş-hızlı) en ilginç bölümleri yavaş yani ikinci bölümleridir. Derinliği ve ifade yoğunluğu açısından üçüncü konçertonun ikinci bölümü (Largo mesto) zamanının en iyi enstrümantal müzik örneği olarak gösterilebilir.

Ph. E. Bach konçertolarında, Monn'un yaptığı gibi, motivik gelişme ve sekvensi, ana besteleme yöntemleri olarak kullanılmaktadır. Her iki bestecinin konçertoları klasik öncesi dönemin enstrümantal konçertolarına özgün benzerlikler bulursa da, viyolonsel için yazmalarında sanatsal açıdan bazı farklılıklara rastlamak mümkündür.

La-minör konçertosunun solo kısmından alınmış olan aşağıdaki örnekten görüldüğü üzere Ph. E. Bach yaratıcılığında solo viyolonsel için daha çok derin ve melodik anlayışı görülmektedir.

Monn'dan farklı olarak, Bach'ın yaratıcılığında tutti ve solo kısımlarına tematik materyeli genellikle aynı değildir. Bach konçertolarında semfonizm unsurları daha büyük bir gelişmeye sahip olmakta ve orkestranın rolü artmaktadır.

Aynı zamanda bu konçertolarda, Monn'a özgün üzerinde düşünülmüş sadelik bulunmamakta ve bazı kısımlarda belirsizlikler görülmektedir.

Bach konçertolarında kullanılan viyolonsel tekniği, Monn konçertosuna göre bir alt derecededir. Pus parmağı kullanılmamakta, kullanılan ses aralığı ikinci oktav re notasını geçmemektedir. (Orjinal el yazmasında) Çift sesler mevcut değildir. (bu konçertolar sırayla Grützmacher, Klengel ve Pollen'in edisyonlarında bulunmakta ancak bu edisyonlarda ana metinden birçok uzaklaşma (özellikle continuo şifrelemesinde) görülmekte ve bütün edisyonlarda tutti kısımlar kısaltılmış durumdadır).

XVIII. yüzyılın ikinci Bernard Römerberg'in (1767 – 1841) öncüsü ve kısmen çağdaşı olan birkaç önemli alman viyolonselci öne çıkmıştır.

Johann Battist Baumgertner (1723 – 1782) Almanya, İngiltere, Hollanda ve İskandinavya’da konser vermiştir. Eserleri arasında viyolonsel için dört konçerto, altı Solo eseri, tüm tonalitelerde 35 kadans ve Hague’de (Den Haag) yayınlanmış “Instruction de musique theorique et pratique a l’usage de Violoncelle” adlı viyolonsel metodu bulunmaktadır. Bu metotta ‘Capo Tasto’ olarak adlandırılan pus parmağı tekniği geniş bir şekilde kullanılmış ancak bu pus pozisyonlarında dördüncü parmak kullanımı öngörülmemiştir. Herber’e göre bu metod amatörler için yazılmış, Schilling ise eseri ‘temelli, açık ve doğru’ olarak nitelendirmektedir. Bu metodun Almanca ve İngilizce’ye çevrilmiş olması, eserin çok popüler olduğuna işaret etmektedir.⁵⁷

Grützmacher’in Elite-Etüden adlı derlemesine, Baumgertner’in Do-majör füğünün yerleştirilmesi tarihsel (ayrıca tekniksel ve eğitimsel) açıdan çok önemlidir. Bu eserde Tema iki seste sunulmaktadır, eserin büyük bir bölümü gelişme kısmına ayrılmıştır, röpriz bulunmamaktadır. Koda kısmında ise temanın sadece ilk motifleri ortaya çıkmaktadır, füğün sonunda ise bu motifler genişletilmiş (iki kat yavaş) bir şekilde bulunmaktadır. Baumgertner bu eserde gerçek iki sesliliği ustaca kullanmaktadır.

J.S.Bach’ın Do-minör süitinde bulunan dört sesli füğün, Baumgertner’in bu eserine esin kaynağı olması muhtemeldir. Ancak sanatsal açıdan Baumgertner’in bestesi, Bach füğünün çok gerisinde kalmaktadır. Ayrıca Bach viyolonsel süitlerine gizli çok seslilik özgün ise, Baumgertner’in esas bestecilik yöntemi gerçek çift sesliliktir.

Bununla beraber, bu eserin alman solo viyolonsel edebiyatında ortaya çıkması, onun alman gamba ve keman sanatındaki çokseslilik ile olan bağlarını ortaya çıkarmaktadır. Bu XVIII. yüzyıl Fransız ve İtalyan viyolonselcilerinin eserleri için gerçek değildir.

⁵⁷Ginzburg, L.,a.g.e.,s.354

Alman viyolonsel sanatının gelişmesinde Johann Georg Christoph Schetky (Darmstadt, 19 Ağustos 1737 - Edinburgh, 30 Kasım 1773) önemli bir yer tutmaktadır. Genel olarak doğum şehri Darmstadt'ta ve ayrıca Hamburg, Londra ve Edinburg'ta icra etmiştir. Schetky muhteşem bir icracı idi, çekerek ve iterek yaptığı stakatosuyla çok meşhurdur. Schetky'nin kaleminden birçok orkestra ve oda müziği eseri çıkmıştır. Viyolonsel için ise bir kaç konçerto ve sonat, (bunlardan biri Breval tarafından metoduna konulmuştur) ayrıca viyolonsel düetleri yazmıştır. Bu eserlerin sanatsal değeri bilinen ölçüde önemini yitirmiştir, ancak onların Alman viyolonsel kültürüne olan olumlu etkisi tartışılmazdır.

Schetky'nin eserleri, bestecilerinin oldukça iyi bir viyolonsel tekniğine sahip olduğuna işaret etmektedir. La-majör sonatının üçüncü bölümü bir temadan ve farklı teknikler kullanan beş çeşitlemeden (arpej, bariolaj, stakkato, çift sesler) oluşmaktadır. Viyolonsel için çok yüksek (La – Majör sonatında üçüncü oktav mi, Mi bemol-Majör sonatında üçüncü oktav fa notasında kadar ulaşan) ses aralığı kullanılmaktadır. Pus parmağı pozisyonunda dördüncü parmak kullanılmaktadır.

İngiltere ve Fransa'da yayınlanmış olan iki viyolonsel için Op. 7-12 düet ve Op. 14 düet, eğitimsel bir yönelme bulundurmaktadır. Eğitim amaçlı yazılmış olan bir başka eseri de Londra da yayınlanan 'Practical and progressive Lessons for the Violoncello' dur (Pratik ve aşamalı zorluğa sahip olan viyolonsel dersleridir).

Baumgartner ve Schetky'nin eserleri dışında XVIII. yüzyılda yazılmış olan başka bir tek eğitimsel çalışma vardır. Bu Çek asıllı Ferdinand Kauer'in (1751-1831) 1788 yılında yazdığı 'Kurzgefasste Anweisung das Violoncell zu spielen' adlı yapıttır. Ancak Kauer (Fransız Corret gibi) farklı enstrümanlar için metodlar yazdığından bu çalışma tam olarak viyolonsel metodu olarak sayılamaz.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısının önemli Alman viyolonselcileri arasında Johann Heger de bulunmaktadır. Çağdaşlarına göre Heger çok orijinal, yay kullanımı yenilikçi, kolay ve hızlıdır. La ve re telleri üzerinde yıldırım hızıyla hareket ederek

üst pozisyonlara kolayca ulaşmakta ve narin eserleri nazikçe ve zarifçe icra etmektedir. Bunun yanında deşifresi de mükemmeldir.

Heger'in viyolonsel için çok sayıdaki eseri ne yazık ki günümüze kadar ulaşmamıştır. Heger'in göze çarpan öğrencileri arasında iki oğlu ve Über gösterilebilir.

Jean (Johann) Baltasar Triklir (1745-1813) Fransa'da doğmuş ancak hayatının ana kısmını Almanya'da geçirmiştir. Viyolonsel eğitimini Meinheim ve Berlin'de görmüştür. Bir kaç kere İtalya'yı ziyaret ettikten sonra, Triklir 1813 senesinde Dresden saray kapellasının baş viyolonselcisi görevine atanmış ve burada 30 yıla yakın bir süre çalışmıştır. Bu viyolonselci burada Shik, Benda ve Hoffman ile çok başarılı olan bir yaylı dördlü oluşturup şehir içinde ve diğer şehirlerde konserler vermiştir. Triklir Dresden de viyolonsel ekolününün oluşmasına önemli katkıda bulunmuştur. Bu ekolün bir sonraki yüzyılda öne çıkan temsilcileri arasında Dotzauer ve Kummer vardır. Herber'e göre Triklir 'Viyolonsel'in en büyük ustalarından biri, ve bu enstrümanın en zevkli bestecilerinden biridir'.⁵⁸

Triklir viyolonsel için birçok eser yazmıştır. Bu eserlerin hepsi klasik dönem öncesi geçiş dönemini yansıtmaktadır. Bu eserlerin tarzı, erken Viyana ekolüne yakınlık gösterse de, Fransız yaylı müziğine has birçok unsura sahiptir.

Triklir'in 1788 yılına kadar yayınlanan yaylı orkesra obua ve korno eşliğindeki Op.1 viyolonsel için üç konçertosu (Do-Majör, Fa-Majör, Mi-Majör) aynı eşlik grubuna sahip Op. 2 üç konçertosu (Re-Majör, La-Majör, Sol-Majör) hem sanatsal hem de teknik açıdan dikkat çekmektedir. Hepsi üç bölümlüdür. Birinci bölümler az çok gelişmiş Sonat Allegro'su formunda, ikinci bölümler genellikle şarkı formunun bir türünde, üçüncü bölümler ise epizotları minörde olan Rondo formunda yazılmıştır.

⁵⁸Ginzburg, L.,a.g.e.,s.359

Tüm konçertolar için, hızlı bölümlerin canlılığı ve yavaş bölümlerin zengin süslendirilmiş kantilenası sözkonusudur. Hızlı bölümlerde (özellikle finallerde) sıkça halk müziğinin etkileri (karakteristik entonasyonlar, dans ritimleri, mizah) görülebilir. Aşağıdaki örneklerde Triklir konçertolarının bazı temaları gösterilmiştir. Bu eserlerde konçertoculuk unsurlarının önemli şekilde geliştiğini, solistin ihtiyaç duyduğu teknik hazırlık ve olanakların arttığını görmek mümkündür.

Bir numaralı Triklir konçertosunda, viyolonsel edebiyatındaki en erken reçitatif örneklerinin birine rastlanmaktadır.

Elbette burada opera sanatının etkisi sözkonusudur. Bu zamanlarda viyolonsel, opera reçitatif eşliği dalında gambayı tamamen saf dışı bırakmış ve böylece reçitatifin solo viyolonsel edebiyatına girmesine neden olmuştur.

Muhtemelen XIX'uncu yüzyılın başlarında yazılmış olan ve 'yeni' olarak adlandırılan iki konçertosu (Fa diyez-Minör ve La-Minör) , form açısından daha gelişmiş olsalar da, içerikleri büyük sanatsal değere sahip değildir.

Triklir konçertolarında çift ses tekniği sıkça kullanılmaktadır. Sekizli ve onlu aralıklara rastlamak mümkündür. Pasaj ve ştrik tekniği çok gelişmiştir. 'Yeni' konçertolarında pizzicato, flajöle ve flajöle üzerindeki tril gibi birçok renksel yöntem bulunabilir.

Triklir'in altı sonatı da pedagojik ve kısmen sanatsal değerlerini günümüze kadar korumuştur. Bu sonatlar yüzyılın altmışlı yıllarında yazılmıştır. Sonatların başsayfasındaki besteci notu 'ilk dört sonat amatörlere yönelik yazılmış' olduğuna işaret etmektedir. Beşinci ve altıncı sonatlar daha derin bir içerik bulundurmakta ve teknik açıdan daha zordur. Bu sonatların üçü, (Fa-Majör, Si bemol-Majör ve Do-Majör) ilk bölümlerini eserden çıkaran ve böylece ciddi form aykırılığına yol açan Desvert'in edisyonunda yayınlanmıştır.

Konçertolarında da olduğu gibi, burada halk sanatı unsurlarını kullanan ransız rondolarını andıran finaller bulunmaktadır.

XVIII. yüzyılın büyük alman viyolonselcilerinden biri de Meininhein sarayında görevli olan Krigk (1750-1813) idi. Erken yaşlarında kemancı olan Krigk, daha sonra ana uğraşı olarak viyolonseli seçmiştir. Krigk bir süre boyunca J.L. Dupor'dan Paris'te ders almıştır. Dört sene boyunca Laval-Monmoransi prensinin hizmetindeydi. Krigk viyolonsel için dört sonat ve üç konçerto yazmıştır.

Krigk konçertoları (Re-Majör, Do-Majör ve Sol-Majör) Allegro moderato, Adagio (Do-Majör konçertosunda-Romanza) ve Rondo olmak üzere üç bölümden oluşur. Sanatsal açıdan bu eserler büyük ilgi uyandırmamakla beraber, teknik açıdan Dupor ve Rumberg'in erken konçertoları tarzında yazılmıştır. Özellikle oktav tekbiğinde pus parmağı sıkça kullanılmaktadır.

Örnek 103: Krigk'in Do Majör Konçertosu 1. Bölüm (31. Ölçü)



Krigk'in öğrencileri arasında ünlü viyolonselci, eğitimci ve eğitimsel eserlerin bestecisi, XIX'uncu yüzyılda Dresden ekolünün önderi haline gelen Justus Johann Friedrich Dotzauer vardır

XVIII. yüzyıl ikinci yarısında göze çarpan bir başka alman viyolonselcisi ise Würtemberg ve ardından Stuttgart kapelllarının üyesi Johann Rudolph Zumsteg (1760-1802) ilk balladların bestecisi olarak ün salmıştır.

Zumsteg'in icracılık tarzı Herber'in nekroluğunda açık bir şekilde yer almaktadır: ' O viyolonsel derin bir his, nadir bulunan netlike ve fetheden bir güç ile çalıyordu. Ona hem solo da hem de eşlikçiliğinde kalbin derinliklerine dokunan ifadecilik özgündü; bu ifadecilik aynı zamanda çalmaya başladığı ilk andan itibaren onu usta virtüözlerden ayrı bir konuma getirerek onun şairane bir icracı olduğunu göstermekteydi...'

Zumsteg viyolonsel ustacılığını ispatlayan viyolonsel için birçok eser yazmıştır. On tane (onbirincisi tamamlanmamış) viyolonsel konçertosu, birçok sonat, duet ve terzet hakkında bulgular bulunmaktadır. Konçertolar kısmen Meinheim ekolüne bağlılık göstermekte; onları B. Römberg'in erken konçertolarıyla yakınlaştıran öğeler bulundurmaktadır. Görünüşe göre tek bölümlü viyolonsel konçertosu formu ilk kez Zumsteg'in yaratıcılığında karşımıza çıkmaktadır.

Zumsteg'in Allegro ve Adagio'dan oluşan viyolonsel ve basso continuo için yayınlanmış sonatı ilgi çekmektedir. Temaları alman şarkı etkisini göstermektedir. Teknik açıdan çift seslerin kullanımı ve tel değiştiren pasajlar not edilebilir. Kullanılan ses aralığı ikinci oktav fa notasına kadar ulaşmaktadır.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında ve XIX'uncu yüzyılın başlarında bilinen Alman viyolonselci ve enstrümanları için besteciler arasında ayrıca Schlik ve Arnold vardı.

Çek asıllı Johann Conrad Schlik (1759-1825) 40 seneden fazla bir süre boyunca Gott kapellasının konsermaysteri idi. St. Petersburg ve Prag dahil olmak üzere bir çok şehirde başarılı konser vermiştir. XVIII. yüzyılın sonunda (ünlü kemancı ve eşi R.Strinasaki ile beraber) Gewandhaus konserlerinde yer almıştır. Leopold Mozart Salzburg'tan mektuplarının birinde Schlik'i 'mükemmel bir viyolonselci' olarak adlandırmaktadır.⁵⁹ Schlik'in virtüözük tekniği, virtüözük

⁵⁹Mozart Leopold: "A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing" İngilizce Tercüme Editha Knocker, İkinci Baskı. Oxford – New York 1985, s.201

yönelmeye sahip olan ve Römberg konçertolarına yakınlık gösteren konçertolarında görülebilir. Schlik'in Op.5 Mi-Minör konçertosu K.Schroeder'in konser etütleri dizisinde yer almaktadır.

Bir şekilde Römberg konçertolarından etkilenen eserler arasında Johann Gottfrid Arnold'un (1773-1806) viyolonsel konçertoları da vardır. Bu etki özellikle geç konçertoların virtüözik karakteri olarak yansımış ve sıkça yaratıcılığında tekniksel-virtüözik yönün müzikal içerikten uzaklaşmasına neden olmuştur.

1795 yılında yazılmış Do-Majör konçertosu (bestecinin Römberg ile kişisel iletişimi biraz daha geç bir zamanda başlamıştır) müzikal açıdan diğerlerinden daha ilginç olup, Viyana ekolüne yakınlık göstermektedir. Birinci bölüm Sonat Allegrosu formunda, ikinci bölüm üç kısımlı şarkı formunda, üçüncü bölüm (Polacca) ise Rondo formunda yazılmıştır. Arnold konçertoları (Schlik'in Mi-Minör konçertosu olduğu gibi) eğitimsel değerlerini kaybetmemiştir.

Daha çocuk iken konserlerde icra yapmaya başlayan Arnold, virtüözik tekniğe ve güzel bir tona sahipti. Çalışma hayatı genellikle Frankfurt am Main'da geçmiştir.

Alman viyolonsel sanatının gelişmesinde bir sonraki aşama Bernard Römberg ile yakından ilgili olup, genellikle ondokuzuncu yüzyılda geçmiştir.

Viyolonsel sanatı edebiyatı ve icracılığında önemi Almanya sınırlarının ve kendi zamanının çok dışına çıkan Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) yaratıcılığı paha biçilemez öneme sahiptir.

J.S. Bach viyolonseli obligato enstrüman olarak kantatlarında, ve 'Brandenburg Konçertoları'nda kullanmıştır. Ancak bu eserlerde viyolonsel teknik olanakları çok sınırlandırılmış bir şekilde kullanılmaktadır.

Buna rağmen Bach'ın kolay teknik yöntemler kullanan obligato viyolonsel partilerindeki duygusal-ifadesel zenginliğine dikkat çekmek gerekir. Genellikle aria ve ekspressif-duygusal karakterli reçitatiflerde kullanılan viyolonsel, sıkça ana tematik dokuyu önce eserin başında sonra da sonunda sunar, eserin ortasında da şan partisine eşlik etmekte ve ona ifadesel süslemeler eklemektedir.

Aynı zamanda bu enstrüman taklit alanında sıkça kullanılmaktadır. Örneğin 163 numaralı kantatın, iki obligato viyolonsel partili Bas ariasında.

Örnek 104: Johann Sebastian Bach'ın 163 Numaralı 2 Obligato Viyolonsel Partili Bas Ariası

The image shows a page of musical notation for an aria. The title is 'Arie' and the number '295' is written above the first staff. The first staff is labeled 'V-cello obligato I' and the second staff is labeled 'V-cello obligato II'. The third staff is labeled 'Continuo'. The notation is in bass clef with a common time signature (C). The music consists of several staves of notes and rests, with some trills marked 'tr'. The score is presented in a traditional, handwritten style.

56 numaralı kantatın, bas reçitativinin eşliğindeki sıradan figürasyonlar bile Bach yaratıcılığında durmayan bağlı onaltılık ile ifade edilen deniz dalgaları gibi özel bir anlama sahip olmaktadır.

Örnek 105: Johann Sebastian Bach'ın 56 Numaralı Kantatı (1-2. Ölçüler)

The image shows a musical score for the first two measures of the Recitativo in Johann Sebastian Bach's Cantata No. 56. The score is in bass clef, 3/4 time, and B-flat major. It features a vocal line for Bass (BASSO) and two instrumental lines for Violoncello (V-cello) and Contrabbasso (Cont. b.). The lyrics are: "Mein Wan - del auf der Welt ist ei - ner Schif - fart gleich". The vocal line is marked "Recitativo" and "BASSO". The instrumental lines are marked "V-cello" and "Cont. b.". The score is presented in two systems, each with three staves.

Bu hareket ancak reçitativin son ölçülerinde, reçitativin metnine tamamiyle uygun bir şekilde durmaktadır. 70 ve 172 numaralı kantatlardaki viyolonsel partileri de eşit derecede ilginçtir.

Tüm viyolonsel partilerindeki tekniği, Torelli ve Corelli'nin kullandığı viyolonsel tekniğini aşmamaktadır. Kantatlarda kullanılan viyolonsel ses aralığı en fazla birinci oktav la notasına kadar ulaşarak, ilk dört pozisyon sınırları içinde kalmaktadır. 1721 yılına ait 6 numaralı Brandenburg Konçertosu'ndaki viyolonsel tekniği de aynı seviyededir.

Örnek 106: Johann Sebastian Bach'ın No: 6 Brandenburg Konçertosu 1. Bölüm (17-18. Ölçüler)



Bach zamanında kullanılan viyolonsel tekniğinin sınırlılığını hissetmekteydi. Viyolonsele yakın, ancak daha geniş ses aralığına ve tekniğe sahip bir enstrüman arayışı onu Do-Sol-Re-La-Mi akoruna sahip beş telli viyolonsel pikoloyu kullanmaya itmiştir. Bach ilk kez bu enstrümanı 1731 yılına ait kantatında kullanmaktadır; aynı zamanda partitürlerindeki obligato viyolonsel partisi ortadan kalkmaktadır.

Bach'ın solo viyolonsel için altı süiti viyolonsel edebiyatında çok önemli bir yer tutmaktadır. Pablo Casals şunu yazmaktadır: 'Besteci ve virtüöz olarak zamanının müziğinin iki yüzyıl ilerisine giden Sebastian Bach, altı süiti ile bu enstrümanın kişiselliği ve diğer özelliklerinin farkına varan ilk insan olmuştur.'⁶⁰

Bu süitler bestecinin Coethen yaratıcılık döneminde (1717-1723) yazılmıştır. Bu eserlerin uzun bir süre zarfında yazılmış olması çok muhtemeldir. Bazı süitlerin besteci tarafından yapılmış çeşitli türleri vardı.

Yaratıcılığında sıkça karşılaştığımız ve Bach'ı yeni enstrümanlar yaratmasına (Viola-Pomposa 1724, Klavsen-Lüt) iten yeni tembral-ifadesel tını özelliklerinin arayışı Viyolonsel süitlerinde de bulunmaktadır. Bach zamanında Almanya'daki ortalama viyolonsel tekniğinden kesinlikle memnun değildi.

Bach 1729 yılına kadar konser enstrümanı olarak gambayı tercih etmektedir. Daha sonraki dönemde, besteci sıradan viyolonsele göre daha geniş ses aralığına ve tekniğe sahip olan beş telli viyolonsel pikoloyu istemli bir şekilde kullanmaktadır.

⁶⁰Casals, P. 'Violonczela niegdys a dzis' Muzyka – Varşav 1936, s.403

Belirgin sanatsal bütünlüklerine rağmen, Bach süitlerinin ilk üçü ile son üçü arasında önemli derecede farklılıklar bulunmaktadır. Beşinci süitte La telinin akordunun değiştirilmesi, altıncı süitte ise enstrümanı baştan icat ederek beşinci tel eklemesinin yanı sıra dördüncü süitin ‘aviyolonselliği’ de dikkat çekmekte ve ilk üç süitinde Bach’ın zamanındaki viyolonsel tekniğinin dışına çıkma eğilimini göstermektedir. İlk üç süitte kullanılan ses aralığı birinci oktav sol notasını geçmese de, son süitte ses aralığı ikinci oktav la notasına kadar ulaşmakta ve beş telli enstrümanda bile yedi pozisyona hakim olmayı gerektirmektedir.

Bütün bunlar Bach’ın sanatsal arayışının doğal sonucu olup onun aynı zamanda iyi bir viyolonselci ile yakın temasta olduğu, bu viyolonselciden tavsiye aldığı ve yaratıcı deneylerini gerçekleştirebildiğine de işaret etmektedir.

Almanya’da viyolonsel sanatının daha pek gelişmiş olmadığı bu yıllarda Bach’ı solo viyolonsel süitlerini yazmaya iten şeyin tam olarak ne olduğunu anlamak zor. Bu süitlerin Coethen kapellasının gambisti Christian Ferdinand Abel için yazılmış olduğu olasıdır. Bu durumda Abel’in ya viyolonsel çalmayı bildiği ya da sözkonusu süitleri gamba ile icra ettiğini varsaymak gerekir. Beşinci süitte la telinin sol sesine indirilmesi (Suite Discordable) belki de dörtlü akort sistemine alışmış olan gambacılar için yapılmıştır.

Bu süitlerin aynı zamanda Christian Bernhard Liginke için yazılmış olduğu teorisi de vardır. Liginke Coethen kapellasının usta viyolonselcisi olarak adını duyuran ve bir dönem Berlin’de de çalışan bir viyolonselci idi.

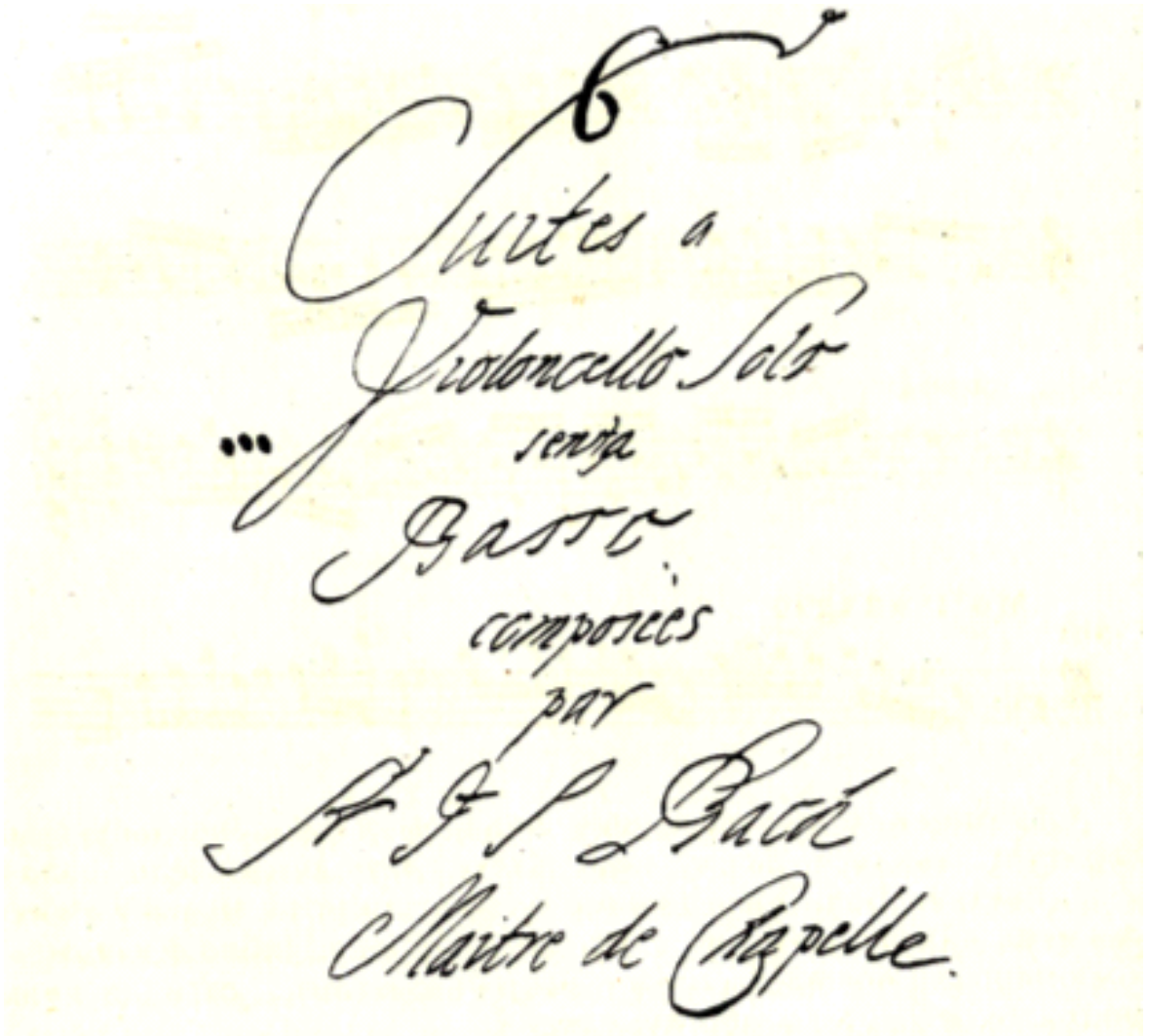
J.S. Bach’ın kendisi erken yaşlarda keman ve viyola eğitimi görmüş ve bazı varsayımlara göre viyolonsel çalmayı da iyi beceriyordu. En azından yaylı enstrüman partilerinden bu enstrümanların özelliklerini yakından bilen bir yazım şekline rastlamaktayız.

J.S. Bach solo viyolonsel süitleri günümüze kocasının el yazmasına çok benzeyen, Bach’ın eşi Anna Magdalena Bach el yazması olarak ulaşmıştır.

Elyazmasının başsayfasında ‘6 Suites a Violoncello Solo senza Basso composees par Sr. J. S. Bach Maitre de Chapelle’ başlığı yer almaktadır.

Bach’ın kendisi tarafından yazılmış olan bölüm başlıkları bu elyazmalarının Bach’ın elinden geçtiğini ve aslına uygun olduklarını göstermekte ve bu el yazmanın asıl olarak varsayılabileceğine işaret etmektedir.

Örnek 107: Bach sütlerinin Anna Magdalena Bach elyazmasının başsayfası



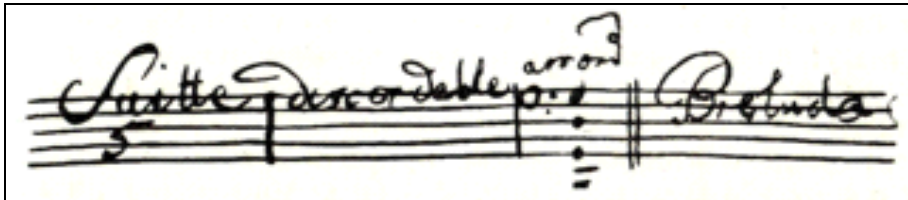
Bu el yazması dışında aslına çok yakın olan, XVIII. yüzyılda Bach’ın hayranı J.P. Kellner tarafından yapılmış bir elyazması da bulunmaktadır (Sechs Sonaten Pour le Viola de Basso par Jean Sebastian Bach pos. Joh. Peter Kellner).

Magdalena Bach elyazması dışındaki kopyalar aslında birçok farklılıklar göstermektedir. Örneğin Kellner kopyasında diğer küçük ayrıntıların yanı sıra Beşinci süitteki Sarabande bölümü tamamen ortadan kaldırılmıştır.

Sütler el ile yazılmış kopyalar şeklinde Viyana Trega yayınevi aracılığı ile 1799 senesinde yayınlanmaktaydı. Büyük ölçüde dönem icracıları için çok zor olduklarından bu eserlere fazla talep yoktu ve yayınlanmaları uzun sürmedi. Buna rağmen eserlerin yayınlanmış olduğu ve bir kaç özel kopyası olması bu eserlerin hem Bach hayattayken hem de öldükten sonra bir kaç icracı tarafından bilinip incelendiği ve bu eserleri ilginç bulduğuna işaret etmektedir.

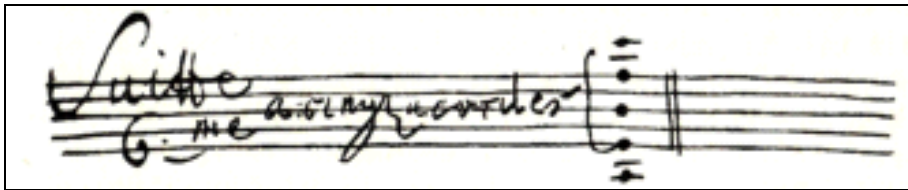
Anna Magdalena Elyazmasında, enstrümanın farklı bir şekilde akort edilmesi gerektiğine işaret eden şöyle bir alt başlık bulunmaktadır.

Örnek 108: Bach Suitlerinin Anna Magdalena Bach el yazmasının ölçü başı ve son süitin alt başlığı



Son süitin şu alt başlığı da birçok şüpheye neden olmuştur:

Örnek 109: Bach Suitlerinin Anna Magdalena Bach el yazmasının son süitin alt başlığı



Herhangi bir enstrüman belirtilmeden beşinci bir telin eklenmesi, bir çok inceleyiciyi bu eserin, aynı akort sistemine sahip Viola Pomposo için yazılmış olduğu fikrini itmiştir. Ancak bu eserin ayakların arasında tutulan bir enstrüman ile çalınması (Viola Pomposo omuz üzerinde tutularak çalınmaktaydı) fikri daha mantıklıdır, bu yüzden de sözkonusu süitin 5 telli viyolonsel için yazılmış olduğu, ve beşinci telin eklenmesi Bach'ın sanatsal arayışları sonucunda doğan bir fikir olduğu kanısına varılmaktadır. Bach, pus parmağı tekniği daha gelişmemiş iken, enstrümanın üst ses aralığını kullanmak istediğinden bu yöntemle başvurmuştur. Bu süit o dönemde hala kullanılan beş telli viyolonsel ve yine beş telli pikolo viyolonselde icra edilebilirdi. Muhtemelen eseri en az iki farklı enstrümanda icra edilebildiğinden, Bach enstrüman ismi vermekten kaçınmış ve sadece 'beş tel' diyerek konuyu kapatmıştır.

Süitlerin tamamı (Sol –Majör, Re-Minör, Do-Majör, Mi bemol-Majör, Do-Minör, Re-Majör) aynı yapıya sahiptir: baştaki Prelüdün ardından Allemande Courante Sarabande ve Gigue olmak üzere dört ana bölüm gelir. Sarabande ve Gigue arasında ara karatere sahip olan bölümler bulunmaktadır. İlk iki süitte Minuett, sonraki iki süitte Bourre ve son iki süitte Gavot. Bölümlerin tonalitesi bütün süitlerde değişmemektedir, ilk iki süitin ikinci Minuett'leri ve üçüncü süitteki Bourre istisna olup, bunlarda aynı isimli minör tonalite sözkonusudur.

Bach süitlerinin prelüdlere çok çeşitlidir. Birinci prelüdün muhafazakar yapısı, ikinci prelüdün ruhani duygusallığı ve lirikliği, üçüncü prelüdün kararlılığı, dördüncü prelüdün doğaçlamsal-patetik karakteri, Beşinci prelüdün giriş kısmı ile fügen zıtlaştırılması ve son altıncı süit prelüdünün destansı yapısı Bach süitleri prelüdlere karakterlerini özetlemektedir.

Dans bölümleri geleneksel 'çift' ardıcılığına göre (yani birbirlerine zıt Allemande ve Courante Sarabande ve Gigue, ve iki ara bölüm) sıralanmaktadır. Allemande'in törenimsi dört dörtlük ölçü vuruşuna karşılık Courante'in hareketli üç dörtlük ölçü vuruşu gelmektedir. Sarabande'in derin duygusul ve bazen dramatik karakteri ile Gigue'in keskin dans ritmiği zıtlaştırılmaktadır; ara bölümler de

farklı duygusallıkları ile dikkat çekmektedir (ilk üç süitte bu tonalite değişimi yolu ile de belirginleştirilmiştir). Bütün bu bölümler karakterlerini bütün süitlerde korurlar, ancak sanatsal birçok farklılığa da yer vermektedirler. İkinci ve üçüncü süitin Allemande'larını veya ikinci ve altıncı süitin Gigue'lerini karşılaştırmak genel özelliklerini korumalarına rağmen ne kadar farklı olduklarını görmek için yeterlidir.

Örnek 110: Anna Magdalena Bach elyazmasından alıntı, iki numaralı süitin Gigue'i.



Bach'ın Süitleri, kökleri daha XVII. yüzyılın ilk yarısında olan enstrümantal süit tarzının tacını simgelemektedir. Bu tarzın gelişmesi önce orkestra süiti tarzının gelişmesini izlemiş, ardından daha çok oda müziği (Trio sonat ve solo süitler) karakterinin özelliklerini taşımaya başlamıştır. Almanya'da solo enstrüman süitlerinin belirgin bir örneği olarak J. Schenka'nın 1692-3 yıllarında yayınlanan 'Scherzi Musicali' adlı eseri gösterilebilir. J.S. Bach da Schenka'nın bu eserini bildiğinden ondan bir ölçüde etkilenmiştir. Solo süit tarzında Bach'ın bilmiş olması

gereken K nel'in polifonik yapılarıyla dikkat çeken Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue'den oluşan solo gamba süitleri de vardı.

Alman enstrümantal süiti, Alman halk müziğinin yaylı enstrüman polifonisini büyük ölçüde kullanmıştır. Ancak Alman süiti sanatsal yekliğine ve tamamlanmışlığına Bach'ın yaratıcılığında kavuşmaktadır. Onun yaratıcılığı kendine halk sanatının etkilerini, mantıksal mükemmelliği ve içeriğinin derin duygusallığını içermektedir.

Bir  nceki polifonik dönemin tarzsal çizgilerin, yeni tarzın melodik ifadeciliği ile birleşmesi Bach'ın yaratıcılığına özgün olan başka bir özelliktir. Ancak solo keman edebiyatında çok seslilik Bach'tan çok önce Alman kemancılarının yaratıcılığında bulunuyor. Gamba edebiyatındaki çok seslilik kemanınkinden de evvel bir zamanda ortaya çıkmış ise de, Alman solo viyolonsel edebiyatında oksesliliğe (polifonik yapıya) ilk kez Bach'ın yaratıcılığında karşılaşılmaktadır. Solo keman sonat ve partitalarından farklı olarak, solo viyolonsel süitlerinin çok sesliliği daha gizli bir huy taşımakla beraber, gerçek çift seslilik ve akorlar burada sıkça bulunabilir.

S itlerde okseslilik sıkça gizli (ima edilen) bir Şekilde ortaya çıkmaktadır. İma edilen çok seslilik solo yaylı enstrüman süiti tarzında çok büyük bir rol oynamaktadır. Tuşlu çalgılarda iki elin birbirine zıtlaştırılması ve enstrümanların armonik olanaklarına karşın, yaylı enstrümanların kullanabildiği yöntemler nüansal, tınısal ve arşeleme yöntemleridir. Bu yöntemlerin tamamı Bach'ın solo viyolonsel süitlerinde kullanılmalıdır. Bunların yanı sıra parmaklama (aplikat r) da bir ifade yöntemi olarak kullanılabilir.

Bu süitlerde gizli çok sesliliğin, neredeyse belirgin çok sesliliğin, ve gerçek çok sesliliğin izlerine kolayca rastlamak mümkündür.

Örnek 111: Johann Sebastian Bach'ın II. Suitinin Prelüd Bölümü (1-2. Ölçüler)



Örnek 112: Johann Sebastian Bach'ın II. Suitinin Prelüd Bölümü (20-22. Ölçüler)



Örnek 113: Johann Sebastian Bach'ın II. Suitinin Sarabande Bölümü (13-14. Ölçüler)



Örnek 114: Johann Sebastian Bach'ın II. Suitinin Menüet I Bölümü (1-8. Ölçüler)



Melodik dokunun polifonik yapıyla zenginleştirilmesi, Bach'ın yaratıcılığında aslında homofonik bir enstrüman icrasında dört sesli füg gibi karmaşık çok sesli bir eseri doğurmaktadır. Viyolonsel özünde çok sesli enstrüman

olmamasına rağmen, Bach'ın beşinci süitin füğünün icrası sırasında, dinleyiciler armoni eksikliği ve yeni seslerin eklenmesi gibi unsurların eksikliğini hissetmemektedir. Süitlere piano eşliği eklenmesi bu eserlerin özlerini çarpıtmaktadır.

Süitler, besteci fikrinin ortaya çıkarılmasında karşılaşılan zorlukların yanı sıra önemli derece teknik zorluklar içererek enstrümana iyi hakimiyet ve icra ustalığı gerektirmektedir. Çok sesli yapıya sahip Bach Süitlerin icrası için, icracının dolu ve ifadeci şakıcı özelliklere, mükemmel akor tekniği ve çeşitli ştriklere sahip olması gerekir. Ayrıca, beş telli bir enstrüman için yazılmış altı numaralı süitin, dört telli viyolonselde icra edilmesi için, icracının enstrümanın üst ses aralığında (dolayısıyla pus parmağına da) virtüözik derecede sahip olması gerekir.

Bir önceki sayfada da söylendiği gibi, Bach süitlerinde akorlar sıkça kullanılmaktadır. Akorların icra şekli (arpejlenmiş, eşzamanlı ve ayrıca akoru oluşturan seslerin uzunluğu) günümüzde halen tartışma konusudur.

Szering ve Schweizer bu süitlerde Bach'ın, kıl basıncının baş parmak ile ayarlandığı eğik yay kullanıldığına dikkat çekmektedir.⁶¹

Ancak bu bakış açısını kabul etmek aşağıdaki nedenlerden mümkün görülmemektedir. Birincisi, Bach'ın zamanında vidalı gerilim sistemi ve düz yapıya sahip (çağdaş) yaylar mevcuttu; ikincisi, akorlar bu süitlerin icrasında ana rol oynamamaktadır, bu yüzden akorların eş zamanlı icrası için, 'çağdaş' yayların sunduğu nüansal ve ştriksel avantajları reddetmek mantığa aykırı olurdu. Üçüncüsü ise gelişmesinde o kadar geride kalmış XVII. yüzyıl yayı ve sözkonusu solo viyolonsel süitlerinin sanatsal mükemmelliği pek uyuşmamaktadır.

⁶¹Schweizer A.: 'Johann Sebastian Bach' Muzyka – Moskova 1965, s. 258

Elbette Bach köprü ve yay ile şekillendirilen viyolonsel icra özelliklerini biliyordu, ve bu yüzden sütlerinde, özellikle prelüdlarinde, armonik dokuyu motivi figürasyonlarda eritip, geleneksel gambanın akor icralarını arpejlenmiş ve ayrılmış yapılar ile değiştirmektedir.

İşte burada monoton sekizlik veya onaltılık gibi görünen yapılar da melodik çizgiyi (bazen birden çok çizgiyi) ortaya çıkarıp Bach'ın durmayan motivik gelişmesini durdurmadan icra edilmesinde birçok güçlüğe rastlanmaktadır.

Bach sütlerinin polifonik yapılarından kaynaklanan sanatsal ve tekniksel zorluklar o kadar büyüktü ki, viyolonsel icra sanatının bu eserlerin kabul edilebilir bir icrasına kavuşması için 150 sene geçmiştir. Sütlerin icrası viyolonselcinin olgunluğu ve ustalığı için bir çita görevini üstlenmektedir. Viyolonsel icra sanatının gelişmesinde bu eserlerin yeni edisyonları ortaya çıkmaktadır. Bu eserlerin derin sanatsal içeriğinin ortaya çıkarılması edisyoncu-viyolonselci, eğitimci-viyolonselci ve icracı-viyolonselci için tükenmeyen bir sanatsal kaynak olduğunu söyleyebiliriz.

Tarih içinde, farklı zamanlarda bu eserlerin nasıl icra edildiğine dair ipuçları veren birçok edisyon bulunmaktadır. Ne yazık ki bu edisyonların analizi, (Sütlerin detayla incelenmesi olduğu gibi) elinizdeki bu çalışma konusunun çok dışına çıkmakla beraber, yazılmış, yazılmakta ve yazılacak olan ayrı birçok makale, tez, kitap ve bu tür diğer çalışmaların konusudur. Bu eserlerin son XX'inci yüzyılda yapılmış birçok kaydının incelenmesi yine bir ömre sığmayacak büyüklükteki bir çalışmadır.⁶²

Lakin bu eserleri çağdaş repertuvara kazandıran, onların ilk icracılarından, önemli edisyoncusu, icracı ve eğitimci, ünlü sanatçı Pablo Casals'ın (1876-1973) çalışmalarından mutlaka söz etmek gerekir.

⁶²Casals Pablo "Quotes by Pablo Casals" s.325

Elbette konser programlarına, Bach'ın solo sitlerini dahil eden ilk viyolonselci Casals değildi. Ancak bu eserlerin hak ettikleri derin anlayış ve icra düzeyi ilk olarak Casals'ın icrasında yer bulmuştur. Casals hem icracı hem de eğitimci olarak, ardından gelen birçok Bach süitleri icracısı için ilham kaynağı olmuştur. Casals'ın Bach Süitleri kayıtları (diğer birçok kaydı olduğu gibi) halen satışta bulunmaktadır. Bach süitlerinin icrası (son yüzyılda gereksinim haline gelen kayıt edilmesi) son bulmayacak bir süreç olup, buna yönelik her çalışma eserlerin herkesce kişisel düzeyde algılandığı ve farklı yorumlandığını göstermektedir.

Dünya çapında konser kariyerine sahip neredeyse her dikkate değer viyolonselci en azından bir tane (nl sanatçı Rostropovich karyeri boyunca bu eserlerin üç farklı kaydını yapmıştır) Bach süitlerin tamamını kapsayan kayıt yapmıştır. Türkiye'de dikkate değer bir kaydın ortaya çıkması aynı zamanda Fazıl Say, Ayla Erduran gibi dünya çapında dikkate değer bir viyolonsel icracısının çıkmasında ne yazık ki daha gerçekleşmemiştir.

BÖLÜM IV

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Viyolonselın XVIII. yüzyılda İtalya, Almanya ve Avusturya'daki sanatsal gelişimini tarihsel açıdan inceleyen bu tez çalışmasında ilgili alan yazın taranmış, uzman görüşleri ışığında veriler yorumlanmıştır. XIII. Yüzyılda viyolonselın İtalya'daki gelişimi ile Almanya ve Avusturya'daki gelişimi ayrı ayrı ele alınarak, detaylı olarak örneklerle yorumlanmıştır. Bu bulgular ışığında, sonuç olarak XVIII. yüzyıl İtalyan viyolonsel sanatı hakkında şunlar söylenebilir:

Yüzyılın başından itibaren, İtalya'nın müzik hayatında gamba herhangi kayda değer bir rol oynamamış, viyolonsel tamamıyla egemen bir konum almıştır. Daha onyedinci yüzyılda (Bologna'da) solo enstrüman olarak kullanılmaya başlanan bu enstrümanın, solo kullanımı XVIII. yüzyılda başarıyla gelişmeye devam etmektedir. Önde gelen İtalyan kemancıları ile eşit derecede konser veren, birçok İtalyan viyolonselci-icracı ortaya çıkmıştır.

Viyolonsel icracılığı gelişmesi, zaman geçtikçe bu enstrümana daha özgül bir hal alan viyolonsel edebiyatının sanatsal gelişmesi ile yakından ilgilidir. Viyolonselci olmayan birçok İtalyan bestecinin bu enstrümana olan ilgisi zamanla artmaktadır.

XVIII. yüzyıl İtalyan viyolonsel edebiyatının tarzı, dönemin müzik kültürünün genel seviyesine özgün olup, barok döneminin çok sesliliğine galip gelen, homofonik-armonik yazım tarzı ile, kilise müziğine galip gelen laik ve demokratik ilkelerden etkilenmiş (yeni laik müzik tarzına ve enstrümanın doğasına uygun olarak) melodik ifadeciliği ve duygusal-ifadesel içeriğin derinleşmesi sonucu gelişmiştir.

Viyolonsel ve basso continuo için, dört bölümlüden üç bölümlüye doğru evrimleşen sonat bu enstrümanın en çok kullanıldığı tarz haline gelmiştir. Viyolonsel için konçerto da gelişmektedir. Viyolonsel tekniği hem sol el hem sağ el olmak üzere

sürekli gelişmektedir. Kantilena geniş bir şekilde kullanılmaktadır. Enstrümanın melodik ses aralığı önemli bir şekilde artmaktadır. (2,5 oktavdan 4-4,5oktava kadar) XVIII. yüzyılın 30'lu yıllarından itibaren İtalyan viyolonsel edebiyatında pus parmağı kullanımına rastlanmaktadır.

XVIII. yüzyıl İtalyan (ve Avrupa'nın genelinde) viyolonsel sanatının doruk noktasında icracılığı ve besteciliğinde içerik ve formu ile klasik dönem seviyesine ulaşan Bocherini öne çıkmaktadır.

Tartini ve Bocherini İtalya'dan taşındıktan sonra, İtalyan yaylı sanatı düşüşe geçmektedir. XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İtalya, viyolonsel kültürü tarihindeki önemini kaybetse de, bu okulun temsilcileri diğer ülkelerde bir süre boyunca, müzik sanatının bu alanının gelişmesinde katkılarda bulunmaktadır.

Bu ülkeler arasında Almanya ve Avusturya da yer almaktadır. Viyolonselin XVIII. Yüzyılda bu ülkelerdeki tarihi sanatsal gelişimi incelendikten sonra özet olarak şunlar söylenmelidir:

Viyolonsel Alman orkestralarına XVII. yüzyılın başında girse de, Alman solo viyolonsel sanatının gelişmesi ancak XVIII. yüzyılın ikinci yarısında başlamıştır. Bu yüzyılın ilk yarısında yazılmış olan J.S. Bach'ın solo viyolonsel sütünleri, viyolonsel sanatının gelişiminde çok önemli bir yer tutmaktadır. Viyolonsel sanatının Almanya'da gelişmesi gambanın konser sahnelerinden tamamıyla çıkarılmış olmasına neden olup, yeni enstrümantal tarzın mutlak galibiyetini simgelemekte ve Viyana ve Mainheim'deki müzik hayatının genel olarak canlanmasına sebep olmaktadır.

XVIII. yüzyıl Alman müzik kültürünün viyolonsel icracılığı sanatının tarihsel gelişmesindeki yeri, Alman halkının dahi temsilcisi J.S. Bach, ve sözkonusu yüzyılın ikinci yarısında enstrümantal müzik tarzının gelişmesinde büyük katkısı olan Joseph Haydn'ın yaratıcılığında bulunmaktadır. XVIII-XIX'inci yüzyıl serhatında viyolonsel edebiyatı, yaratıcılığında zamanının inkılapçı demokratik fikirlerini ifade

eden L. van Beethoven'ın eserleri ile zenginleştirilmiştir. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven gibi klasik müziğin ustaları estrümantal müziğin gelişmesinde büyük rol oynayıp, aynı zamanda viyolonsel icracılığının gelişmesine de neden olmuştur. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında birçok yüksek icra seviyesine sahip Alman viyolonselci ortaya çıkmaktadır. Haydn, Mozart ve Beethoven oda müziği eserlerinin ilk icracıları olan Çek asıllı birçok Viyana'lı viyolonselci hakkında bulgular da mevcuttur.

Alman bestecilerinin oda müziği, senfoni ve opera eserlerinde viyolonsel yavaşça bağımsız bir role sahip olmaya başlıyor, bas ses aralığının yanı sıra, tenor ses aralığı da daha sık kullanılmaktadır. Obligato viyolonsel partileri sıradan olmaya başlıyor.

Solo viyolonsel edebiyatı da belirgin bir büyüme göstermektedir; özellikle konçerto tarzında gelişmeler görülmektedir. Bu gelişme, XVIII. yüzyılda sonat, konçerto ve senfoninin Meinheim ve erken Viyana ekolünden, Viyana klasikleri ekolüne doğru olan gelişmesi ile ilgilidir.

XVIII. yüzyıl viyolonsel konçertosunun gelişmesinde (ve Avrupa'daki viyolonselciliğin genelinde) iki ana yönelmeden bahsedilebilir. Bunlardan biri, enstrümanın virtüözik yönü esas alınarak yapılan gelişmedir. Bu yönelme bazı Fransız ve Alman besteci ve icracının çalışmalarında yer bulmaktadır. Bu yönelmenin doruk noktası XVIII-XIX'uncu yüzyılın önemli viyolonselci virtüöz icracı, eğitimci ve birçok viyolonsel konçertosunun bestecisi olan Bernard Römler ile eşleştirilebilir. Gelişmenin diğer yönelmesi de, enstrümanın ifadeci özü, ve onunla ilgili olan müzikal içeriğin ve tekniksel ifade yöntemlerinin yekliği yönünde gelişmiştir. Bu yönelmenin doruk noktası L. Boccherini'ni Si bemol-Majör konçertosunun yanı sıra viyana klasikleri ekolü dahilinde yapılmış olan J. Haydn'ın viyolonsel konçertoları ve bu ekol ile yakından ilgili ünlü Çek viyolonselci ve Besteci Antonin Kraft'ın yaratıcılığında bulunabilir.

Sonuç olarak, görüldüğü gibi viyolonselın XVIII. Yüzyılda İtalya'daki ve onu takiben Almanya ve Avusturya'daki gelişimi günümüz viyolonsel ve viyolonselcileri üzerinde büyük etkiler göstermektedir. Dolayısıyla bu tez çalışmasının günümüz eğitimci, öğrenci ve icracılarına kendilerini geliştirmede yol gösterici bir başvuru kitabı olacağı düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2004). *Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik sözlüğü*, Pan yayıncılık, İstanbul.
- Avazova, Svetlana. Yayınlanmamış Ders Notları.
- Casals Pablo “*Quotes by Pablo Casals*”. Derleyen Thomas L. Mckinley. 18 Ocak 2011 tarihinde <http://www.oxfordmusiconline.com> adresinden ulaşılmıştır.
- Casals, P. (1936). ‘*Violonczela niegdys a dzis*’ Muzyka: Varşav.
- Ginzburg, L. (1950). ‘История Виолончельного Искусства’ (Viyolonsel Sanatının Tarihi) *Muzgiz*, Moskova – Leningrad.
- İvanov-Boretzky, M.V. “*Tarihsel Müzik Metod Kitabı*” 21 Aralık 2010 tarihinde www.jstor.com adresinden ulaşılmıştır.
- Kleefeld. ‘*Das Orchester der Hamburgener Oper*’ 1678-1738 SIMG, Hamburg 1899-1900.
- Marpurg, F.W. “*Historisch-Kritische Beytrage*”
- Mozart Leopld: (1985). “*A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*“ İngilizce Tercüme Editha Knocker, İkinci Baskı. Oxford: New York.
- Prieto, Carlos. (2006). ‘*The Adventures of a Cello*’ University of Texas Press: Texas.
- Say, Ahmet (2002). ‘Müzik Sözlüğü’ *Müzik Ansiklopedisi yayınları*: Ankara.
- Schweizer, A. (1965). ‘*Johann Sebastian Bach*’ Muzyka: Moskova.
- Sözer, V. (1996). *Müzik Ansiklopedik Sözlük, Geliştirilmiş Dördüncü Basım, İstanbul*.
- Tartini, Giuseppe (1961). “*Traite des Agrements de la Musique, (Treatise on Ornaments in Music)*“ İngilizce Tercüme Cuthbert Girdlestone, Celle/ New York.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.evinilyasoglu.com/muzik-terimleri-sozlugu/>

<http://www.tekniksozlukler.com/MuzikTerimleri/menuetto.aspx>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Sonat>

<http://www.evinilyasoglu.com/muzik-terimleri-sozlugu/>

<http://nedir.dictionarist.com/mezzo>

http://en.wikipedia.org/wiki/Giacobbe_Cervetto