T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

# CARLO ALFREDO PİATTİ'NİN OP. 25 12 KAPRİSİ'NİN TEKNİK VE İCRA YÖNÜNDEN ANALİZİ

GİZEM YILGIN

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. TANJU ARABOĞLU

EDİRNE

2019

**T.C.**
**TRAKYA ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**MÜZİK ANASANAT DALI**
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Enstitünüz Müzik Anasanat Dalı 1168211108 numaralı Yüksek Lisans öğrencisi Gizem YILGIN tarafından hazırlanan " **CARLO ALFREDO PİATTİ'NİN OP.25 12 KAPRİSİ'NİN TEKNİK VE İCRA YÖNÜNDEN ANALİZİ** " konulu Yüksek Lisans tezinin sınavı, Yüksek Öğretim Kurulu Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin 19. Maddesi uyarınca 20.06.2019 Perşembe günü saat 10:00'da yapılmış olup, tezinin.....Kabul edilmesine..... OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

| JÜRİ ÜYELERİ | KANAAT | İMZA |
|---|---|---|
| Doç. Tanju ARABOĞLU (Danışman) | Kabul Edilmesine | |
| Prof. Dr. Erol TARKUM | Kabul edilmesine | |
| Prof. Dr. Beste TIKNAZ MODİRİ | KABUL EDİLMESİNE | |

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında " Kabul edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

**Tezin Adı:** C. Alfredo Piatti'nin Op. 25, 12 Kapris'in Teknik ve İcra Yönünden Analizi

**Hazırlayan:** Gizem YILGIN

# ÖZET

Bu tez çalışmasında, Piatti'nin yazmış olduğu Op.25, 12 Kapris'in teknik ve icra yönünden analizi yapılmış olup, çeşitli icra kayıtları incelenerek gözlem yapılmıştır.

12 Kapris, sadece birer teknik etüt değil aynı zamanda Piatti'nin kendisinin icra ettiği solo konser etütleri olarak tasarlanmıştır. Günümüzde hala virtüözik bir viyolonsel icracısı olabilmek için gerekli olan teknik bilgilerin geliştirilmesine yönelik yaygın olarak kullanılmaktadır.

Piatti virtüöz bir icracı olmaya yönelik öğretim yönteminde, sol el tekniğine ve sağ el tekniğine eşit derecede önem verdiği görülmektedir. Kendisinin üzerinde durduğu tekniklere, günümüzde solo viyolonsel literatüründe sıkça rastlanmaktadır.

Bu çalışmanın, hem viyolonsel öğrencileri hem de eğitimciler için yol gösterici bir rehber olması hedeflenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Viyolonsel, Carlo Alfredo Piatti, 12 Kapris, teknik analiz, icra analizi

**Name of Thesis:** C. Alfredo Piatti's “Op. 25, 12 Caprices” analysis in technique and executive aspects

**Prepared By:** Gizem YILGIN

## ABSTRACT

In this thesis, the technical and execution analysis of Op.25, 12 Capris written by Piatti was made and various execution records were examined and observed.

12 Kapris was designed not only as a technical study but also as solo concert studies performed by Piatti himself. Today, it is still widely used to develop the technical knowledge necessary to become a virtuoso cello performer.

In the teaching method of becoming a virtuoso performer, Piatti seems to give equal importance to left hand technique and right hand technique. The techniques he focuses on are often found in the solo cello literature.

This study is intended to be a guiding guide for both cello students and educators.

**Key Words:** The cello, Carlo Alfredo Piatti, 12 Caprices, technical analysis, executive analysis.

# TEŞEKKÜR

Çok değerli bilgilerinden ve deneyimlerinden yararlandığım danışmanım Doç. Tanju Araboğlu'na, her zaman yanımda olan, beni destekleyen sevgili annem Sibel Uzunköprü'ye, Almanca metinlerin çevirilerinde destek olan değerli arkadaşım Halil İbrahim Sezginer'e, düşünce ve bilgileriyle beni her zaman destekleyen değerli dostum Ersim Tunce'ye, İngilizce metinlerin çevirilerinde destek olan sevgili Hakkı Kurban'a, T.Ü.D.Konservatuvarı Arş. Gör. İsmail Gürkan Metin'e teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca, bugünlere gelmemde emeği geçen; Kurtuluş İlköğretim Okulu sınıf öğretmenim Sevim Pala'ya, T.Ü.D. Konservatuvarı Öğr. Gör. Nadire Gül Özbaşaran'a, T.Ü.D. Konservatuvarı Dr. Öğr. Üyesi Leyli Akbarova'ya minnettarlığımı sunarım.

# İÇİNDEKİLER

**ÖZET** ..... **i**

**TEŞEKKÜR** ..... **iii**

**İÇİNDEKİLER** ..... **iv**

**ÖRNEKLER LİSTESİ** ..... **vi**

**RESİMLER LİSTESİ** ..... **viii**

**TABLOLAR LİSTESİ** ..... **ix**

**KISALTMALAR LİSTESİ** ..... **x**

**BÖLÜM I** ..... **1**

**GİRİŞ** ..... **1**

**1.1. Problem** ..... **2**

**1.2.Amaç** ..... **2**

**1.3. Önem** ..... **2**

**1.4. Sınırlılıklar** ..... **3**

**1.5.Tanımlar** ..... **3**

**BÖLÜM II** ..... **7**

**YÖNTEM** ..... **7**

**2.1. Araştırma Modeli** ..... **7**

**2.2. Verilerin Toplanması** ..... **7**

**2.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması** ..... **7**

**BÖLÜM III** ..... **8**

**BULGULAR VE YORUM** ..... **8**

**3.1. Viyolonselin Tarihsel Gelişimi** ..... **8**

**3.2. Viyolonselin Yapısal Form, Teknik Ve İcra Yönünden Gelişimine Katkı Sağlamış Olan Romantik Dönem Viyolonselci Bestecilerin Kısa Biyografileri Ve Eserleri ..... 14**

**3.3. C. Alfredo Piatti'nin Hayatı ..... 36**

**3.4. Op. 25, 12 Kapris'in Teknik Ve İcra Yönünden Analizi ..... 40**

**3.5 .Carlo Alfredo Piatti'nin Çalışmaları ..... 70**

**Küçük Formda Eserler ..... 70**

**BÖLÜM IV ..... 79**

**KAYNAKÇA ..... 81**

**EK-1 Alfredo Piatti op.25, 12 Kaprisin Notaları ..... 84**

# ÖRNEKLER LİSTESİ

**Örnek 1: 4 Kummer, Viyolonsel Metodu, Op. 60, Anahtarlar Üzerinde notaların Dizilimi ..... 21**
**Örnek 2: 5 A.F. SERVAIS "SIX CAPRICES" Op. 11 No.3 ..... 27**
**Örnek 3: 6 Franchomme *12 CAPRICES, Op.7* Andante Maestoso ..... 29**
**Örnek 4: Grützmacher' in Viyolonsel ve Piyano Düzenlemelerinden Bazıları.. 31**
**Örnek 5: F. W. Grützmacher, *Twenty – Four Etudes,* Op. 38, No. 24..... 32**
**Örnek 6: *High School of Cello Playing* Op. 73 No. 13..... 33**
**Örnek 7: B. Cossmann, Studies for Developing Agility for Cello (Mainz: Schott)..... 35**
**Örnek 8: Etudes de Concerto Op.10 ..... 35**
**Örnek 9: Kapris 8 (5. Ölçü)Tempoyu belirleyen dördüncü ve onuncu notalardaki *trill*er ..... 43**
**Örnek 10: La Bergamasca Op,14 (Schott & Co.), ( *Meno Allegro*, 49-68 Ölçüler Arası)..... 50**
**Örnek 11: *Capriccio sopra un tema della Niobe di Pacini,* Op.22..... 50**
**Örnek 12: Sabit Dairesel Bilek Hareketi ..... 52**
**Örnek 13: Çift Ses Egzersiz Örneği..... 53**
**Örnek 14: C. Ligeti Solo Sonat, II. *Capriccio* (42-47 Ölçüler Arası)..... 53**
**Örnek 15: D. Francoeur, Sonat, Mi Majör, II. *Allegro vivo* (17-19 Ölçüler Arası)..... 53**
**Örnek 16: *Espressivo*..... 54**
**Örnek 17: Sol El İçin Egzersiz (*Espressivo*)..... 54**
**Örnek 18: Yay Geçişleri için Örnek Pasaj: J. Brahms Sonat, Mi minör, Op.38, I. Allegro non tropp (114-119 Ölçüler arası)..... 54**
**Örnek 19: Oktav Egzersizi..... 55**
**Örnek 20: Dörtlü Akorlar İçin Örnek Egzersiz..... 56**
**Örnek 21: Kapris 5, *Allegro comodo* (1-4 Ölçüler arası)..... 58**
**Örnek 22: Kapris 5, *marcato la melodin* kısmına geçiş ve *marcato melodin* kısmına giriş..... 58**

**Örnek 23: Kapris 5, *Marcato melodin*den "A" Cümlesine Dönüş ..... 59**
**Örnek 24: Kapris 5, ( 13-16 Ölçüler Arası) ..... 59**
**Örnek 25: Kapris 5, (30-33 Ölçüler Arası) ..... 59**
**Örnek 26: Tchaikovsky – Roccoco Variations, Op.33 VIII. Allegro vivo (47-52 Ölçüler arası) ..... 59**
**Örnek 27: Sol el başparmağını kuvvetlendirmek için egzersiz (1) ..... 60**
**Örnek 28: Sol el başparmağını kuvvetlendirmek için egzersiz (2) ..... 60**
**Örnek 29: J.S.Bach Solo Viyolonsel Suiti 3,Prelude (44-51 ölçüler arası)..... 61**
**Örnek 32: Yay Kontrolü İçin Egzersiz..... 64**
**Örnek 33: Kapris 10, Motif Kalıbı (1-6 Ölçüler Arası) ..... 65**
**Örnek 37: $A^1$ Cümlesinin Bitişi..... 67**
**Örnek 38: Shostakovich- Viyolonsel Konçertosu, No.1 Mi minör Op. 107, Kadans (52-58 Ölçüler Arası) ..... 68**
**Örnek 39: Teller Arası Geçişler İçin Egzersiz..... 68**
**Örnek 40: Kapris 12, "*Armonici* " kısmı..... 69**
**Örnek 41: Flajöle Sesler Üzerine Egzersiz ..... 69**
**Örnek 42: Legato Staccato Üzerine Egzersiz ..... 69**

# RESİMLER LİSTESİ

**Resim 1: Rebec ..... 8**
**Resim 2: Treble Viol ..... 8**
**Resim 3: Rebap..... 9**
**Resim 4: Lyra de Braccio ..... 9**
**Resim 5: "*f*" deliklerinin gelişim süreci ..... 10**
**Resim 6: Viol ve Violin Ailesi..... 11**
**Resim 7:Luigi Boccherini (yaklaşık 1764-1767)..... 13**
**Resim 8: A.F. Servais, 1862..... 13**
**Resim 9: "The Joachim Quartet", 1888. ..... 16**
**Resim 10: B. Romberg - Violoncell-Schule Kitabından 'Yay Tutuşu'..... 16**
**Resim 11: Bernhard Romberg, *Violoncellschule* metodundan duruş- oturuş pozisyonu..... 17**
**Resim 12: F. A. Kummer, Violoncell-Schule Metodu Duruş ve Yay Tutuş Örneği..... 21**
**Resim 13: Alard String Quartet ..... 28**

# TABLOLAR LİSTESİ

**Tablo 1: 12 Kapris, Op.25'in bugüne kadar bilinen Yayın Evleri Ve Basım Tarihleri ..... 40**
**Tablo 2: Kaprislerde Kullanılan Sağ Ve Sol El Teknikleri..... 45**
**Tablo 3: Kaprislerde Kullanılan Sol El Teknikleri..... 46**
**Tablo 4: Kaprislerde Kullanılan Sağ El Teknikleri..... 46**

# KISALTMALAR LİSTESİ

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

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

**Pianissimo:** Çok hafif (Kısalt. ***pp***)

**Forte**: Kuvvetli güçlü (Kısalt. ***f)***

**Fortissimo:** Çok güçlü (Kısalt. ***ff***)

**Örnek:** Örn.

**Adı geçen eser:** a.g.e.

**Adı geçen makale:** a.g.m.

**Fr. :** Yayın alt çeyreği

**M. :** Yayın orta çeyreği

**Sp. :** Yayın uç kısmı

**o.H. :** Yayın üst yarısı

**u.H. :** Yayın alt yarısı

**g.B. :** Tam yay

# BÖLÜM I

## GİRİŞ

Viyolonsel, 18. Yy'dan itibaren yapısal form, teknik ve icra yönünden büyük bir gelişime/değişime uğramıştır. Viyolonselci-bestecilerin yazdıkları metotlar, yaptıkları düzenlemeler, viyolonselin yapısal formu bakımından geliştirdikleri yeni materyaller sayesinde ise günümüzdeki viyolonsel bugünkü halini almıştır.

Yapısı itibariyle hem tutuş hem de teknik anlamda icra yönünden zorlayıcı bir çalgı olan viyolonsel için, Romantik Dönem içerisinde hız kazanan bu süreçte geliştirilen metotlar, gelecek yeni nesil viyolonsel icracıları için büyük önem taşımaktaydı. Günümüzde de hala kullanılan bu metotlar, etüt kitapları viyolonsel icracıları için teknik açıdan iyi bir temel oluşturmaları adına katkı sağlamaktadır.

C. A. Piatti tarafından yazılan, sağ ve sol el tekniklerinin Romantik stilin müzikal zenginliği ile birleştirilerek işlendiği "Op. 25, 12 Kapris" , solo viyolonsel literatürünün vazgeçilmezlerinden biridir. Teknik açıdan iki eli aynı anda çalıştırabilme olanağı sağlayan bu çalışma, viyolonsel icracıları için teknik sorunların çözümüne yönelik sunduğu çalışmaların yanı sıra solo icra için de konser repertuarlarına ekleyebilecekleri zengin bir müzikal yapıya sahiptir.

Kaprislerin bestelenmesinin üzerinden şuan neredeyse 150 yıl geçmiş olmasına rağmen, viyolonsel icracıları için hala çok değerlidir. Çünkü sağ ve sol el için zengin bir melodik çerçeve içerisinde, en virtüöz ve zor teknikleri geliştirmeye odaklanırlar.

Bu çalışmada; Piatti'nin hayatına kısa bir bakışın ardından, kendisinin Kaprislerin icrasına yönelik öneri ve isteklerinin üzerinde durarak, solo viyolonsel literatüründen teknik ve icraya yönelik örnekler vererek, Kaprisler teknik ve icra yönünden analiz edilmiştir.

*"Viyolonselde müziğin nitelikli bir şekilde ifade edilebilmesi sağ ve sol el tekniklerinin estetik bir bütünlük ve uyum içinde olmasıyla sağlanabilir. Dolayısıyla icra edilecek eserin teknik analizinin; sağ ve sol el için ayrı ayrı yapılması, icracının eseri daha çabuk ve kalıcı bir şekilde öğrenebilmesine olanak sağlar (icracıya eserin daha hızlı ve kalıcı bir şekilde öğrenmesine büyük katkıları olacağı söylenebilir).*[1]

### 1.1. Problem

C. Alfredo Piatti'nin viyolonsel için yazmış olduğu "Op.25, 12 Kapris,", viyolonsel icracıları için sağ el, sol el teknikleri ve müzikal açıdan en üst seviye sayılabilecek eserlerden biridir. Kaprislerin her biri farklı sol ve sağ tekniklerini birleştirerek, zengin bir melodik çerçevede sunar. Problem: Kaprislerin, her iki el için de virtüözik tekniklerin yanı sıra bir de müzikaliteyi gösterebilmeyi amaçlamış olması, beraberinde teknik ve icra yönünden analiz ihtiyacını doğurur.

Bu çalışma, Op. 25, 12 Kapris icrasında, viyolonsel icracıları ve eğitmenlerine yol gösterici bir kaynak olacaktır.

### 1.2.Amaç

Bu tez çalışmasının amacı; viyolonsel icracıları ve eğitmenler için, Op.25, 12 Kaprisin daha doğru icra edilebilmesi adına yol gösterici bir kaynak oluşturmaktır.

### 1.3. Önem

A. Piatti'nin günümüzde viyolonsel eğitiminde ve gelişiminde çok önemli rol oynayan op.25, 12 Kaprisi ve bu kaprislerin teknik inceliklerini bilmek, besteciyi

[1] Tanju Araboğlu, '' Alfredo Piatti ve Op.25/ 12 Kapris'ine Genel bir Bakış '', *Sanat Eğitim Dergisi*, Cilt no.6, Sayı 1, 2018. s,3

daha yakından tanımak ve yazmış olduğu metotları bilmek, Kaprisleri doğru bir icra için gereklidir.

Tez konusu ile ilgili kaynak açısından var olan sınırlılığın ve mevcut kaynakların da yabancı dilde oluşunun oluşturduğu zorluklar gözönüne alındığında, bu araştırmanın önemi: viyolonsel icracılarına, Op.25 12 Kapris'in icrasında yol gösterici bir kaynak sunmaktır.

### 1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma; Romantik Dönem viyolonselci besteciler ve Carlo Alfredo Piatti 'nin yazmış olduğu " 12 Kapris, Op.25" ile sınırlandırılmıştır.

### 1.5.Tanımlar

**Accelerando:** İtalyanca kökenli. Gittikçe hızlanarak. Sona kadar giderek hızlanarak.[2]

**Adagio:** Ağırbaşlı, yavaş tempo.[3]

**Allegro:** Neşeli, kıvrak ve çabuk tempo anlamına gelmektedir.[4]

**Analiz:** Bir müzik eserinin vasıflarını aydınlatmak amacıyla, yapısal modelini ve teknik özelliklerini çözümleme çalışması.[5]

**Arpej:** İtalyanca Arpeggiare = Arp çalmaktan. Sesleri kırık akorlar halinde art arda, serpiştirerek çıkartmak.[6]

---

[2] İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul.2004, s,3
[3] Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.1999. s,299
[4] Evin İlyasoğlu, a.g.e., s,299
[5] Ahmet Say, *Müziğin Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2001. s,247
[6] İrkin Aktüze, a.g.e. s,31

**Basso continuo:** (ita.) Sürekli bas. Genellikle Barok müzikte toplu çalışta viyolonsel, viola da gamba, fagot, bas lavta, org ve klavisen gibi pes seslri çıkarabilen çalgıların eşlikte eserin süresi boyunca tonaliteyi desteklemek için çaldığı bas partisi.[7]

**Crescendo:** *It*. Sesin gürlüğünün artmasını belirleyen terim.[8]

**Detache:** Yaylı çalgılarda, bir müzik eserinin, her ses için ayrı yay kullanarak, duraksama olmaksızın ve eşit basınçla çalma tekniğidir.[9]

**Dolce:** Tatlı bir ifadeyle.[10]

**Diminüendo:** Sesin giderek azaltılması.[11]

**Dominant (Çeken):** Bir dizide, ezgi ile armoninin oluşmasında çekimsel bir etki oluşturan beşinci dereceye verilen addır. Genel olarak dizinin birinci derecesine (eksen) bağlanır.[12]

**Etüt:** Çalışma; ses ve çalgı tekniğini geliştirmek, zorlukların üstesinden gelebilmek amacıyla yazılan, ancak üstün müzik değeri de içerebilen parça.[13]

**Entonasyon:** Ses yüksekliğinin doğru olması, temiz duyulmasıdır.[14]

**Form:** Oluşturduğu bütünlükte, bir müzik eserine estetik yapı özellikleri kazandıran model.[15]

**Forte (*f*):** Güçlü, gürlükte çalınması öngörülen.[16]

**Gam:** Dizi. Tonal müzikte "tonik"ten bir oktav uzaklıktaki "tonik"e sıralanan, tam ve yarım seslerden oluşan "diyatonik" ile yanlızca yarım seslerden oluşan ve her derecesi bir nota sayılan "kromatik" olarak ikiye ayrılan nota dizeleri.[17]

---

[7] İrkin Aktüze, a.g.e. s,50
[8] İrkin Aktüze, a.g.e. s,133
[9] Feridun Çalışır, *Müzik Dili Sözlüğü*, Genişletilmiş İkinci Baskı, Ankara. 1999, s,42
[10] Feridun Çalışır, *Müzik Dili Sözlüğü*, 1988, s,99
[11] İrkin Aktüze, a.g.e. s,150
[12] Otoo Karolyi- Çeviren: Mehmed Nemutlu, *Müziğe Giriş*, 1999. s,46
[13] İrkin Aktüze, a.g.e. s,182
[14] Ahmet Say, *Müziğin Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara. 2005, s,180
[15] Ahmet Say, a.g.e. s,72
[16] Evin İlyasoğlu, a.g.e. s, 399
[17] İrkin Aktüze, a.g.e. s,213

**Konçerto:** Bir veya birkaç solo çalgı ve orkestra için yazılmış, büyük formda eser. Genellikle üç bölümden oluşur (hızlı-yavaş-hızlı)[18]

**Legato:** Yay ile, notaların birbirine bağlanarak çekilip-itilmesidir. (bağlı yay tekniği)[19]

**Martele:** (Fransızca) Martelato: Çekiç tarzı vuruş anlamına gelir. Sert, kararlı çalınışı gösteren ( ▼ ) işareti ile gösterilir. Keman ailesinde yayı sıçratmadan, ucuyla vurarak ses çkarış- yay çekiş.[20]

**Nüans: (**Fr. Nuance). Ayrıntı. Bir müzik yapıtında kullanılan seslerin hafif, güçlü, yumuşak, şiddetli oluşu; yumuşağa inişi ya da hafiften şiddetliye çıkışı gibi tını farklılıklarını belirleyen müzikal anlatım.[21]

**Opus:** Eser, yapıt. 1500'lü yıllardan beri bestecilerin eserlerini numaralandırmak için kullandıkları tanım. [22]

**Pizzicato:** İtalyanca: çimdiklemek sözcüğünden gelir. Keman gibi yaylı, piyano gibi vurmalı çalgılarda tellerin parmakla çalınması (karşıtı *coll'arco*: yay ile çalma)[23]

**Ritardando (ritard.):** Gecikerek.[24]

**Ritenuto:** (İta.) Kesinti, yalnızca 1-2 mezür için aniden ağırlaşan yer.[25]

**Spiccato:** Bir müzik parçasında, notaların birbirine bağlanmadan, ayrı ayrı (kopuk kopuk) çalındığı bir tekniktir.[26]

**Staccato:** Notaların birbirinden ayrı, tek tek çalındığı bir tekniktir. Böyle çalınması gereken bölümlerde, her notaya yay durdurularak başlatılır.[27]

---

[18] Nurhan Cangal, *Müzik Formları*, Arkadaş Yayınevi, Ankara,2004, s,176
[19] Ahmet Say, a.g.e. s,321
[20] İrkin Aktüze, a.g.e. s,341
[21] Vural Sözer, *Müzik Ansiklopedik Sözlük, Geliştirilmiş Dördüncü Basım*, ,İstanbul, 1996, s,509
[22] İrkin Aktüze, a.g.e. s,405
[23] İrkin Aktüze, a.g.e. s,435
[24] Feridun Çalışır, *Müzik Dili Sözlüğü*, 1988. s, 97
[25] İrkin Aktüze, a.g.e. s,485
[26] Vural Sözer, a.g.e. s,651
[27] Vural Sözer, a.g.e. s,653

**Vibrato:** İtalyanca: titreşim, salınım. Daha duygulu ve güzel anlatım amacıyla, sesin hafif ancak düzenli, çok sık ve hızlı salınımıyla titretilmesiyle oluşan çok az frekans farklılıkları nedeniyle çıkan ses.[28]

**Tonalite:** Bir ses düzeninin, tonal ilkelere göre kuruluşu.[29]

[28] İrkin Aktüze, a.g.e. s,640
[29] Ahmet Say, a.g.e. s,522

# BÖLÜM II

# YÖNTEM

## 2.1. Araştırma Modeli

Bu tez çalışmasında betimsel araştırma modeli uygulanarak, tarama yöntemi ve doğal gözlem teknikleri kullanılmıştır. Tarama yönteminde; Romantik Dönem bestecisi A. Piatti'nin yaşadığı dönemdeki diğer viyolonselci besteciler, eserleri ve kullandıkları teknikler doküman olarak taranmıştır, karşılaştırılmış ve analiz edilmiştir.

## 2.2. Verilerin Toplanması

Bu betimsel araştırmada yararlanılmak üzere konu ile ilgili kitap, makale, dergi, tez ve diğer kaynaklar taranmıştır.

## 2.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Carlo Alfredo Piatti'nin yazmış olduğu "12 Kapris, Op.25", mevcut olan probleme uygun olarak incelenmiş ve yorumlanmıştır.

# BÖLÜM III

# BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, öncelikle viyolonselin tarihsel gelişime kısa bir bakışın ardından Carlo Alfredo Piatti'nin hayatı, Op.25, 12 Kapris'in teknik ve icra yönünden analizi yapılmış olup, Carlo Alfredo Piatti'nin eserlerine yer verilmiştir.

## 3.1. Viyolonselin Tarihsel Gelişimi

Viyolonselin tam olarak ne zaman ortaya çıktığı kesin olarak belli değildir. Buna göre, *Viol* ailesinin ilk örneklerinden bahsedilebilir. Viol ailesinin ilk örnekleri; Hindistan ve Uzakdoğu ülkelerinde görülen üç telli *Rerbec* tir. Arabistan'dan İspanya'ya geldiği düşünülen bu çalgılar arasında *Rebap, Rebec, Madival, Fiddle (Rönesans Kemanı)*, *Viol* görülmektedir.[30]

**Resim 1:** Rebec



**Resim 2:** Treble Viol



[30] Adem Kılıç, *Türk Müziği Viyolonsel İcracıları Ve İcra Tekniklerine Yönelik Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, 2015

M.S. 900'lü yıllardan beri yay ile çalınan çalgılar, Avrupa'da Katedral, Kilise ve Saraylarda resmedilen ikonlar arasındadır. Dönemin ikonlarında farklı iki çalgı grubu görülür. Bunlar; perdeli ve perdesiz *Violler*'dir. Üç veya yedi telli olan perdeli Viol'ler, kucakta çalınan ve solo çalgı görevi gören bir çalgı olarak görülmektedir. Ancak bu resmedilen çalgıların, viyolonselin atası olup olmadığını kesin olarak söylemek mümkün değildir. Avrupa ikonografisinde bu çalgılar *Rebap, Fiddle* (*Orta Çağ* ve *Rönesans* kemanı), *Lira de Braccio* ve en son *Viol* (keman ve viyolanın atası olarak kabul edilir) olarak dört ana kategoriye ayrılmaktadır. Bu çalgılar basit bir rezonans, eşik ve tek parça ağaçtan yapılmış bir gövdeye sahiptir. [31]

**Resim 3**: Rebap



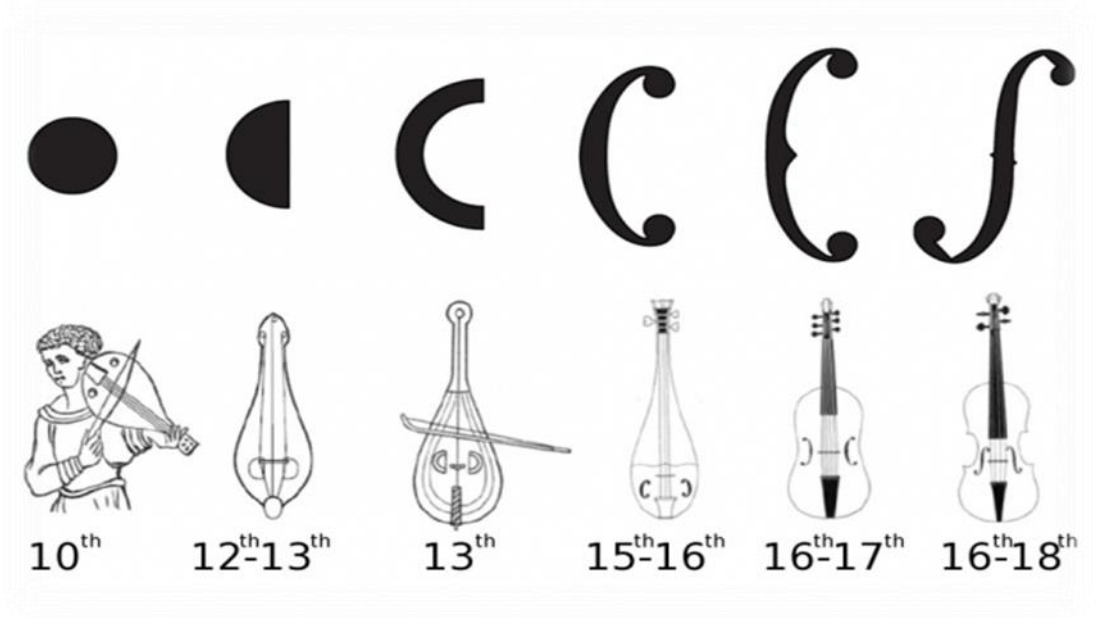
**Resim 4**: Lyra de Braccio



Yüzyıllar boyunca değişen çalgı formlarında, artık kiliselerin dışına çıkıp sahnelerde görülmeye başlanan *Violin* ailesinde, bir çok çalgı ile beraber rezonans ihtiyacına da bağlı olarak " *f* " deliklerinin de tasarımı değişiklik göstermiştir. Aşağıda, yüzyıllara göre değişim göstermiş olan " *f* " deliklerinin evrimi gösterilmektedir.

[31]Tanju Araboğlu, *Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği Ve Temel Yay Teknikleri: Legato, Detashe, Staccato Ve Spiccato' nun İncelenmesi*, Sanatta Yeterlilik Tezi. Trakya Üniversitesi,2011,Edirne, s.11

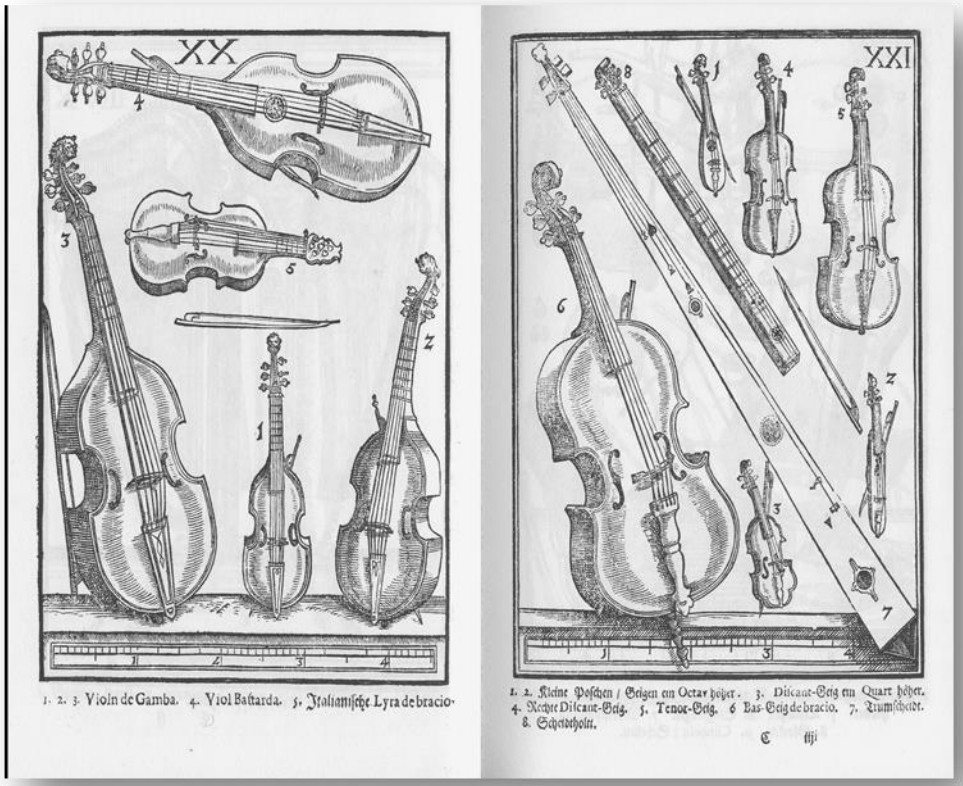
**Resim 5**: "*f*" deliklerinin gelişim süreci




Zamanla birçok değişikliğe uğrayan yaylı ailesi, ses gürlüğü ve akustik bakımından gelişim göstermiş ve aynı aileden farklı çalgılar doğmuştur. Bu çalgılara örnek olarak; tenor ve bas violler, treble (alto) örnek verebiliriz. Bu çalgıların gelişimiyle beraber farklı ses arayışları içine girilmiştir. Müzik, Kilise, Katedral ve ibadethaneler dışında da duyulmaya başlanmış ve zamanla halk ile buluşmuştur. Gitgide tek seslilikten uzaklaşıp, çok sesliliğe geçilmiştir. Çeşitlilik olması adına, farklı renkte ses arayışları sonucu *Violin* ailesi doğmuştur. Bu aileden olan *Bass Violin*, günümüzdeki adıyla viyolonsel ise 15. yy'a kadar var olmamış ve geç ortaya çıkmıştır. O dönemlerde bas sesine ihtiyaç duyulmaması ve ideal- istenilen sesin insan sesi olmasından dolayı geç ortaya çıktığı düşünülmektedir. Gerek form gerek tarih açısından *Bass Violin* birçok değişikliğe de uğramıştır.[32]

[32] Tanju Araboğlu, a.g.e, s,12

**Resim 6:** Viol ve Violin Ailesi




Öyle ki; birçok viyolonsel icracısı ve bestecinin çabaları sonucu, artık *Bass Violin, bass, tenor, alto* olarak adlandırılan *Viol* ailesinden sıyrılıp kendi kimliğini bulmuş ve günümüzdeki *violoncello* adını almıştır.

Bu değişim-gelişim sürecinde, viyolonselin almış olduğu "*violoncello*" ismi neredeyse 17.Yy sonlarına kadar benimsenmemiş, kabul görememiştir. Birçok ülkede farklı isimlerle tanımlanmıştır. Örneğin; Fransa'da "Bass de Violon" ya da "Basse de Violin, İtalya'da "Violoncino veya "Viyolone" olarak adlandırılmış, kabul edilmiştir. *"Bilinen en eski viyolonsel ( üç tele sahip ) tasviri, Gaudenzio Ferrari tarafından 1535 yılında Saronno Katedrali kubbesinde resmedilmiş frenkstedir..."*[33]

[33] Brenda Neece, (2003). *The Cello in Britain*: A Technical and Social History. *The Galpin Society Journal*, sayı, 56, 77-115. S,90

Günümüzdeki viyolonsel formu açısından düşünüldüğünde, atası olarak kabul edilen ilk viyolonsel, 1572 yılında Andrea Amati tarafından, Fransa kralı IX. Charles' ın isteği üzerine yapılmıştır. Viyolonsel için ilk solo eser, İtalyan besteci G. Battista Degli Antoni tarafından, 1650 yılında bestelenmiştir. A.Vivaldi tarafından yazılan 27 viyolonsel konçertosu ise solo viyolonsel için bestelenmiş bilinen ilk konçertolar olarak kabul edilmektedir. Zamanla gelişen ve daha fazla ön plana çıkmaya ve tercih edilmeye başlayan viyolonsel, 17.yy'ın başlarında, bas melodi olarak yan ses partilerine veya solo çalgıların sonatlarında tamamlayıcı (basso continio) olarak kullanılarak önem kazanmaya başlamıştır.[34]

17. yy'ın sonlarına gelindiğinde ise viyolonsel için artık besteciler tarafından daha fazla eser bestelenmeye başlanmış, özellikle de viyolonselci bestecilerin katkılarıyla, teknik ve müzikal açıdan yüksek seviye eserler yazılmıştır. 35 Bu bestecilerden biri olan viyolonselci besteci Luigi Boccherini (1743 – 1805) viyolonsel tekniğini geliştirmek adına yüksek seviye eserler besteleyerek birçok besteciyi de etkilemeyi başarmış ve viyolonsel eseri yazmaya teşvik etmiştir. Bu bestecilere; Giovanni Battista Cirri, Domenico Lanizetti gibi isimleri örnek verebiliriz.18. Yy'da viyolonselci bestecilerin viyolonsele kattıkları virtüözik teknikler ile beraber viyolonsel, kendi kimliğini oluşturmaya başlamıştır. Bununla beraber solo, birçok oda müziği ve senfonik eserlerde viyolonsel ön plana çıkarılmaya başlanmış ve viyolonsele ayrılan partiler artmıştır.[36]

Geçmişte viyolonsel, bacaklar arasına sıkıştırılarak çalınıyordu. Bu tutuş pozisyonu, çalgının ebatından dolayı birtakım zorluklar doğurabilir. Bu oturuş pozisyonunda vücut, öne doğru eğim oluşturmak durumunda kalır. Bu yüzden fiziksel rahatsızlıklara da yol açabilirdir. Ancak hem yapısal hem de teknik anlamda gelişim gösteren viyolonselde, bu anlamda viyolonsel icracılarının desteğiyle pik sistemi getirildi.

[34] T. Araboğlu, a.g.e, s, 12-15
35 T. Araboğlu, a.g.e. ,s,16
[36] T. Araboğlu, a.g.e. s,12-15

**Resim 7:**Luigi Boccherini (yaklaşık 1764-1767)



19. Yy'ın sonlarında Belçikalı viyolonselci besteci ve aynı zamanda viyolonsel öğretmeni olan A. François Servais, günümüzde kullanılan viyolonselde pik sistemini bulmuştur. Ayrıca sol ve sağ el için bir takım teknik yenilikler getirmiş ve bunları yazdığı "*Opus.11 Six Caprices*" 'te kullanmıştır. Viyolonsele pik sistemini getiren yenilikçi düşünce yapısıyla bilinen Servais, viyolonselin daha serbestçe ve rahat icra edilebilmesini sağlamıştır. Servais' ten sonra pik kullanımı hızlı bir şekilde yayılmış ve tercih edilmeye başlanmıştır.[37]

**Resim 8:** A.F. Servais, 1862



**Resim 9:** "The Joachim Quartet", 1888.



***A.Piatti,(Ressam: Bruck-Lajos)***

[37] Musa Eren İşkodralı, *Viyolonselin, Solo Çalgı Olarak Ön Plana Çıkmasına Öncülük Eden Besteci Çellistlerin Biyografileri Ve Bu Doğrultudaki Çalışmalarının İncelenmesi*, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2012 Edirne.s, 63-65

19. Yy'a gelindiğinde, yeni nesil viyolonsel icracılarının yenilikçi etkileriyle, viyolonselin kullanım alanları genişlemiştir. Viyolonselin yapısal formu bakımından birçok değişikliğe uğramasıyla beraber, piyano ve keman gibi solo çalgıların yanında viyolonsel de yerini almıştır.

### 3.2. Viyolonselin Yapısal Form, Teknik Ve İcra Yönünden Gelişimine Katkı Sağlamış Olan Romantik Dönem Viyolonselci Bestecilerin Kısa Biyografileri Ve Eserleri

Öncelikle kısaca, viyolonsel solo çalgı halini almadan önceki dönemler ve sonrasında gelen viyolonselcilerin çalgıya bakış açısına ve o dönemdeki repertuar seçimlerine deyinmek faydalı olacaktır.

William Peleth '*Cello*' isimli kitabında şöyle bahseder; " Kendilerini "kemancı" olarak kabul eden viyolonsel icracıları ( her ne kadar '*bass violin*' icracısı da olsalar ), doğal olarak, tamamen solo keman repertuarını benimsediler." Ve buna bağlı olarak, keman eserlerini bir oktav aşağı *transpoze* ederek icra ettiler. Bu durum göz önüne alındığında, kemanın eş değeri olan viyolonsel repertuarının, neden 17. Yy' dan hiç çıkmadığını ya da hiç ortaya çıkma ihtimalinin olmadığını anlamak daha kolaydır. *38*

18. Yy' dan önce ve 18. Yy' ın başlarına kadar, viyolonsel için özel olarak üzerinde durulmuş hiçbir çalışma veya hazırlanmış bir metot yoktu. Mevcut olanlar ise basit ve kolay bir çalgı tekniğinin ötesinde icracıya kolaylık sağlamıyordu. Daha sonraları, yeni metotlara olan gereksinim arttı. Viyolonselin teknik olarak gelişmesi sonucunda bu teknikleri geliştirecek yeni metotlar yazıldı. [39]

Bu metotlar kendi içlerinde sistem olarak bir takım değişiklikler gösterse de amaç ortaktı; viyolonseli olması gerektiği, hak ettiği konuma ulaştırmak.

---

[38] William Pleeth: Cello (Yehudi Menuhin Music Guides); Kahn & Averill Publishers; London 2001, s,232

39 Brenda Neece, a.g.e. s, 81

Birçok viyolonselci bestecinin olağanüstü çabaları sayesinde viyolonsel hak ettiği konuma ulaştı ve hala teknik sorunları aşmak adına onların yazmış oldukları metotlar kullanılmaktadır.

**Bernhard Romberg (1767–1841)**

B. Romberg 1767 yılında Almanya'nın Dinklage şehrinde doğmuştur. L. W. Beethoven ile aynı okulda öğrenim görmüş ve yakın arkadaş olmuşlardır. İleriki zamanlarda Paris'te bulunduğu süre içerisinde Giovanni Battiste Viotti' yi dinleme şansı olmuş ve Viotti'nin teknik ve yorumundan oldukça etkilenmiştir. Berlin Operası'nda iki yıl boyunca J. L. Duport ile aynı rahleyi paylaşmıştır. Romberg 1800 – 1803 yılları arasında ise Paris Konservatuvarı' nda viyolonsel profesörü olarak çalışmıştır.[40]

Dresden okulunun babası olarak kabul edilen B. Romberg' in öğretilerini, dönemin viyolonsel icracılarının büyük bir kısmı desteklemiş, onu örnek almış ve izinden gitmiştir. Romberg, viyolonsel üzerinde, " modern" gereçlerin kullanımı için, kendi dönemine göre erken bir savunucuydu. O dönemlerde kullanılan altı çeşit anahtarı, üçe indirgemiştir (Do, Fa, Sol ). Romberg ayrıca, Tourte'nin tasarlamış olduğu yeni stil yay ile beraber, topuktan yay tutuşunu keşfetmiş, en çok da sol el tekniğini geliştirip, birçok yenilik ve kolaylık sağlamıştır.[41]

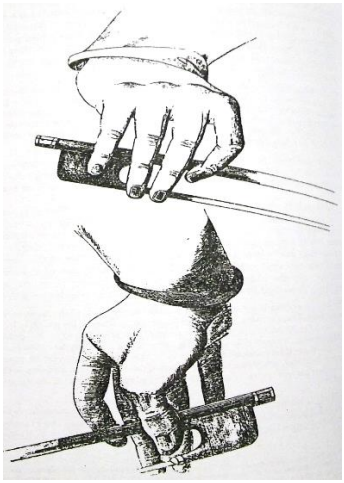
"*Tourte tarafından özel olarak Romberg için yapılan Romberg 1 ve Romberg 2. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında yayı topuğun üstünde tutarak kullanan tek yaylı enstrüman çalgıcıları Fransız kemancılardı. Soru soran öğrencisine yazdığı bir mektupta Romberg yay tutma tekniğiyle ilgili olarak şunları yazmıştır: Evet, gerçekten yayı topuğa yakın tutuyorum ki böylece başparmak*

[40] A. Marie Luther Venturini, *Dresden School Of Violoncello In The Nineteenth Century*, B.M. University Of Central Florida, 2009 s,21-23

[41] Kerem Ekber, *Romberg' den Klengel' e 19. Yüzyıl Alman Viyolonsel Okulunda Besteci Viyolonselciler Ve 20. Yüzyıl Viyolonselcilerine Etkileri*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Çalışma Raporu, 2014, s,8-13

*topuğun alt kısmında ve orta parmak tam üstünde duruyor. Yay çubuğu başparmağın en üst boğumunun ortasında yer alıyor. Üçüncü parmak orta parmağın yanında yer alıyor ki böylece topuğun başlangıcını kapsıyor; serçe parmak ise üçüncü parmağın yanında yer alıyor. İlk parmak yayın çubuğu ilk boğumun üstünde yer alacak şekilde yerleştirilir. Bütün parmaklar yayın üstünde sıkıca durmalıdır ve yayı kullanırken hareket ettirilmemelidir...*" [42]

**Resim 10:** B. Romberg - Violoncell-Schule Kitabından 'Yay Tutuşu'



Tuşenin tasarımına da katkı sağlamış olan "*B.Romberg, eğitimin başlangıcından itibaren doğal bir viyolonsel tutuşunun gerekli olduğunu vurgulamış ve 1/4, 1/2 ya da 3/4 gibi daha küçük boyutlarda viyolonsellerin yapılmasını sağlamıştır. Bu nedenle ünlü keman yapımcısı Ekkard Seidl'a göre, Romberg viyolonsel tarihine "çocuk enstrümanlarının babası" olarak da geçmiştir. Romberg'in getirdiği yenilikler Dresden Okulu viyolonselcileri için temel oluşturmuştur. Yeni viyolonsel çalma metotlarıyla yetiştirdiği en önemli öğrenciler Friedrich Dotzauer, Friedrich Kummer ve Johann Prell'dir."* [43]

"Romberg, viyolonselde Do telinin daha fazla titreşim sağlayabilmesi için, diğer tellere karşın, telin altına kalan kısmı inceltmiş, düzleştirmiştir. Romberg aynı zamanda dört tel üzerinde dört parmak kullanımını desteklemiş; yazmış olduğu

[42] Kerem Ekber,a.g.e., s,11
[43] Kerem Ekber, a.g.e. s,13

metotlarla da bunun gelişmesini sağlamıştır. Viyolonselde doğal duruşu savunan Romberg, kambur ve gergin bir duruş benimseyen zamanının viyolonselcilerin aksine kendisi dik ve doğal bir duruş ve esnek bir vücut pozisyonu uyguluyordu.[44] (**Resim 11)**

**Resim 11:** Bernhard Romberg, *Violoncellschule* metodundan duruş- oturuş pozisyonu



Romberg, yenilikçi düşünceleri ile olağan üstü çabaları, tekniği geliştirmeye yönelik çalışmaları, günümüz solo çalgısı haline gelmiş olan viyolonsele, form ve teknik açıdan, ayrıca müzikalite açısından çok büyük katkılar sağlamıştır... Öyle ki; Zamanının gazetesi, *Allgemeine musikalische* Zeitung (Alman Müzik Gazetesi) B. Romberg'i 'tüm viyolonselcilerin kahramanı, tüm virtüözlerin kralı ' olarak yazdığı söylenir. Romberg her zaman takdir gören, hatırı sayılır bir viyolonselci besteci olmuştur... Viyolonselin gelişimiyle ilgili çabalarını ise yazdığı konçertolarda kullandığı teknik ve müzikal zenginliğe bakıldığında anlaşılabilir. Viyolonsele getirmiş olduğu birçok yenilik ve sağlamış olduğu kolaylıklar sayesinde, viyolonseli solo çalgı olarak ön plana çıkmasına büyük katkı sağlamıştır..."[45]

[44] Musa Eren İşkodralı,a.g.e., s,31
[45] Musa Eren İşkodralı,a.g.e., s,30-32

**Viyolonsel Metotları:**[46]

- Viyolonsel etütleri, üç kitap (opus numarası bulunmamaktadır)
- *Violoncellschule* (opus numarası bulunmamaktadır)

## Friedrich Dotzauer (1783-1860)

F. Dotzauer, Almanya Haselrieth kentinde doğmuştur. Kendini piyano ve keman eğitimi aldıktan sonra kentte bulunan Saray Orkestrası'nın orgçusu olan J. Kasper Ruttinger' den kompozisyon ve müzik teorisi dersleri almıştır. Daha sonraları yerel orkestralarda viyolonsel sanatçısı olarak çalışmıştır.[47]

*"1806 yılında Leipzig'ten Berlin'e yapmış olduğu aylık bir seyehat esnasında, ünlü viyolonsel icracısı (viyolonselist) Bernhard Romberg ile tanışmış ve kendisi ile uzun soluklu çalışmalar yaparak teknik ve müzikal gelişimini çok daha ileri bir seviyeye çıkartmıştır..."*[48]

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

[46] Kerem Ekber, a.g.e.s,15
[47] Musa Eren İşkodralı, a.g.e., s,44
48 Musa Eren İşkodralı, *a.g.e.* Edirne. s, 45

*Dotzauer üç metot daha düzenlemiştir ve Bach'ın süitlerini öğrencilerine öğretmek için düzenleyen ilk viyolonselcilerden birisidir."*[49]

Günümüzde F. Dotzauer'ın metotları ve etüt kitapları en çok tercih edilen, kullanılan çalışmalarıdır."Usta olmak ve Usta Kalmak İçin 24 Günlük Çalışma" Op. 153 adlı bir metot kaleme yazmıştır. Birçok senfoni, konçerto, opera, oda müziği eserleri ve sonat yazmasına rağmen, "*Violoncellschulle*" adını verdiği viyolonsel metotları ve kaprisleri ile daha çok tanındı ve günümüzde çokça icra edilmektedir.

*" Dresden Okulu'nda ilk metodu yayınlayan Dotzauer, ayrıca Almanya'nın ilk büyük viyolonsel eğitmeni olarak kabul edilir. Başından sonuna doğru zorluğu artan ilk metodu yazan viyolonselci de Dotzauer'dir. 1806 yılında, Romberg ile çalışmaya başlamasından on yıl sonra Dresden'in en bilinen viyolonselcisi olmuştur. Hayatı boyunca 170'in üzerinde beste yapmış olmasına karşın, bugün hala kullanımda olanlar sadece metot ve etüt kitaplarıdır. Dotzauer, sol el pozisyonu ve yayı daha esnek tutma dışında, Romberg'in Violoncell-Schule isimli metodunda da görülene benzer teknikler öğretmektedir. Dotzauer, yayı daha yuvarlak ve esnek tutuşla kolay bilek ve parmak hareketi ve en önemlisi başparmağın bükük olmasını sağlamıştır. Bu aynı zamanda Becker ve Klengel'in de uyguladığı yay tutuşudur. Bu doğal tutuş ve yayın tüm uzunluğu boyunca eşit çıkan ses, viyolonselcileri 19.yüzyılın ikinci yarısına taşıyan ilerleme olmuştur..."* [50]

**Viyolonsel Metotları:**

- Viyolonsel için 12 Alıştırma, Op.47
- Viyolonsel için On iki Alıştırma, Op.54
- Viyolonsel için On iki Alıştırma, Op.70
- *Zwölf leichte Übungsstücke* für Violoncell, Op.107
- Viyolonsel için On sekiz Alıştırma, Op.120

[49] Kerem Ekber, a.g.e. s,19-20
[50] Kerem Ekber, a.g.e. s, 19

- *Quatre exercices pour violoncelle*, Op.121
- Yardımcı bir ikinci Viyolonsel ile Viyolonsel için 100 Alıştırma, Op.123
- *Violoncellschule för den Ersten Unterricht Nebst Vierzig Übungsstücke*, Op.126
- *Violoncell-Flageolett-Schule*, Op.147
- "Usta olmak ve kalmak için yirmi dört günlük alıştırma," Op.153
- *Grosse Praktische Violoncell-Schule*, Op.155
- Viyolonsel için On iki Alıştırma, Op.158
- Viyolonsel için On iki Alıştırma, Op.160
- *Violoncellschule*, Op.165

**Friedrich August Kummer (1797- 1879)**

1797 yılında Meiningen'de doğan F. A. Kummer, Romberg'in ilk öğrencisiydi, fakat daha sonra F. Dotzauer'ın en gözde öğrencisi oldu. O, eşit seviyede virtüöz bir viyolonsel icrası ve pedagog olmuştur. F. A. Kummer' in bakış açısı ve görüşleri doğallıktan yanaydı-ki buna icrası da dahil hiçbir zaman çalgının doğası gereği belirlenen sınırları aşmadı. B. Romberg ve F. Dotzauer'dan etkilendi Bunu Kummer' in icrasına da yansıdığı söylenir. Öyle ki o her zaman gösterişli bir performans sergilemesinin yanı sıra, müziğin ruha nüfuz etmesini, yayda bileğin esnek ve rahat hareket etmesini önemsemiştir.[51]

Yine bu düşüncelerine bağlı kalarak, duruş ve pozisyon adına da doğal hareketleri geliştirmekten yana oldu. Sağ elde yay hareketleri ile ilgili düşünceleri ise katı bir görüşten uzak, aksine serbest, rahat ve hareket özgürlüğünün kısıtlanmadığı bir yay tutuşu idi. Ayrıca Kummer, öğrencilerini önemli ifade araçları olduklarını kabul etmesine rağmen *vibrato,* portamento ve rubato' nun aşırı kullanımı konusunda da uyardı. "Violoncellshule, Op. 60" adlı çalışmasında Kummer'in viyolonsel tutuşunu gösteren fotoğrafında Dotzauer stili bir tutuş görürüz, ancak onun tutuşu,

[51] A. Marie Luther Venturini, Dresden School Of Violoncello In The Nineteenth Century, B.M. University Of Central Florida, 2009. s,43

öğretmeni Dotzauer' a nazaran daha rahat bir duruş sergiler. Kummer, metoduna doğal hareketleri öğretmesi ve bunu başarması ile ünlüydü.[52]

**Örnek 1**: 4 Kummer, Viyolonsel Metodu, Op. 60, Anahtarlar Üzerinde notaların Dizilimi




**Resim 12**: F. A. Kummer, Violoncell-Schule Metodu Duruş ve Yay Tutuş Örneği



Metotlarında, kromatik dizilimde Kummer'in parmakları, B. Romberg' in parmaklarından daha gelişmiş ve ileridir. Yöntem olarak; tüm doğal harmoniklerin bir tablosu sunulmuş ve yapay harmonik sesler de açıklanmıştır. Onun metodu, F. Dotzauer' ın metodundan daha kapsamlı olarak, ikinci bir viyolonsel eşliği de barındırır. 'Yorumlama Alıştırmaları' bölümünde çok sayıda melodik etütler yer alır.

52 A. Marie Luther Venturini,a.g.e.. s, 41

Kummer, Dotzauer tarafından yazılan etüt ve kaprisleri, Merk‘ in etütlerini, Franchomme ‘un kaprislerini ve Grutzmacher’ in egzersizlerini önermiştir. [53]

“*Kummer “Violoncello Method” (viyolonsel metodu) adlı çalışmasında, yapay harmoniklerin sadece başparmak (pus parmağı) pozisyonu kullanılarak üretilebileceğini açıkladı; “başparmak telin üzerine sıkıca yerleştirilir ve dördüncü üst notaya, üçüncü parmak ile hafifçe dokunulur...”*[54]

Aslında sadece pus parmağı ile değil, birinci parmak ve dördüncü parmak tele dokunarak da yapay harmonikler elde edilebilir. Bunlar göz önünde bulundurulduğunda, F. Kummer viyolonselde daha iyi bir ton elde edebilmeyi ön planda tutmuş, müzikaliteyi ve eserlerin özünde ne anlatmak istediğini önemsemiştir. F. Kummer hayatı boyunca yaklaşık 400 eser yazmıştır. Bu eserlerden birçoğu 1851 yılından önce basılmıştır.

**Viyolonsel Metotları ve Kaprisler:**[55]

- *Deux duos et un capriccio progressif pour deux violoncelles*, Op.33
- *Huit grandes études pour le violoncelle*, Op.41
- *Huit grandes études pour le violoncelle: avec accompaniment d'un second violoncello (ad libitum*), Op.44
- *Ten études mélodiques pour le violoncelle, avec accompaniment d'un second violoncello (ad libitum*), Op.57
- *Quatre-vingt-douze études progressives pour violoncelle avecaccompaniment de basse*, Op.60
- Viyolonsel için On Sekiz Kapris*, Exercices journalières*, Op.71

[53] William Braun, *The Evolution of the Cello Endpin and Its Effect on Technique and Repertoire*, Student Research, Creative Activity, and Performance - School of Music. (2015) s,109

[54] Fang-Yi Shen, *A Pedagogical And Analytic Comparison Of Auguste Franchomme’s Twelve Caprices, Op.7 And Alfredo Piatti’s Twelve Caprices, Op.25,* Performance Studies Division Of The College-Conservatory Of Music, 2009. s,58

[55] Evgeny Dimitrov Raychev, *The Virtuoso Cellist-Composers from Luigi Boccherini to David Popper: A Review of Their Lives and Works,* Florida State University Libraries, 2003, s,38, 39, 40

## Luigi Rodolfo Boccherini (1743-1805)

L. R. Boccherini, İtalya'nın Lucca şehrinde doğmuştur. Babası Leopoldo di Antonio Boccherini, profesyonel bir kontrabas icracısıydı. İlk müzik eğitimini babasından almıştır. İlk viyolonsel eğitimine, iyi bir viyolonsel icracısı ve aynı zamanda koro şefi olan Abbe Domenico Vannucci ile başlamıştır. Çabuk kavrama kabiliyeti ve yeteneği sayesinde kısa süre içerisinde viyolonselde oldukça iyi bir seviyeye gelmiştir. [56]

L. Boccherini, birinci sınıf kalitede bir icracıydı. 1700'lerin sonuna kadar İtalya, keman ve viyolonsel icrasında liderdi. Viyolonselde virtüözik solo performans kavramını, İspanya ve Fransa'ya getiren isim ise Boccherinidir. Onun viyolonsele en büyük katkısı, tartışmasız sol elde soprano ses aralığında icraya olanak sağlayan "pus parmağı" yeniliğini getirmesi olmuştur.[57]

Yaşamış olduğu 18. Yy' da, o dönemin şartlarına göre viyolonsel üzerinde ileri seviye eserler yazmış, çalışmalar yapmıştır. Bu eserler teknik açıdan zorlayıcı denemelerle doludur ve günümüzde de barındırdığı zorlayıcı pozisyonlardan dolayı fazla tercih edilmemektedir. Yazdığı konçertolar günümüzde standart viyolonsel repertuarının bir parçasıdır. Gamba tarzında çaldığı bilinen Boccherini, o döneme göre oldukça gelişmiş, ileri seviye bir viyolonsel tekniği ile beraber başparmak (pus parmağı) pozisyonlarını sistematik olarak kullanmıştır.

Öyle ki; yazdığı virtüözik eserler, o zamanki gamba ile çalınabilmesi mümkün olmayan bir seviyedeydi. Boccherini, en az on viyolonsel konçertosu yazmıştır (kendisine atfedilen diğer birçok eserin yazarı belirsizdir), si bemol konçertosu en iyi bilinenidir.

Boccherini'nin tüm sonatları, "violoncello e Basso",yani viyolonsel ve bas için yazılmıştır, bu da klavye değil, ikinci bir viyolonsel demektir. Onun üst seviye

[56] A. Marie Luther Veturini, a.g.e.. s,19
[57] A. Marie Luther Veturini,, a.g.e. s,20

tekniğinin etkilerini, viyolonsel eserlerinin yanı sıra aynı zamanda oda müziği eserlerinde de görebiliriz.

### L. Boccherini'nin Eserleri:[58]

*"Bu eserler listesi, Gerard kataloğundaki bilgilere dayanmaktadır. Solo üflemeli çalgıları içeren oda müziği veya orkestra eserleri atlanmıştır."*[59]

- Viyolonsel ve Bass için: G1-19 (ikinci versiyon ile, G2b ve G4b)
- G562-569 (G565b) ve G579- 580
- İki viyolonsel için sonat: G74, G571 ve G572
- İki viyolonsel (ya da iki bass) için: altı füg
- Yaylı Triolar: G77-142, keman, viyola ve viyolonsel için
- Üçlü Sonatlar: G143-148, klavsen (ya da piyano), keman ve viyolonsel
  Üçlü Sonatlar, Pleyel tarafından düzenlenmiştir: G 149-151
  Piyano Trioları, Marquis de Louvois tarafından düzenlenmiştir: G149-151
- Yaylı Dörtlü için: G159-258
- Beşli için: G265-378, iki keman, iki viyola ve viyolonsel
- G 379-406, iki keman, iki viyola ve viyolonsel
- G 407-418, piyano, iki keman, viyola ve viyolonsel
- G 445-453, gitar, iki keman, viyola, viyolonsel
- Altılı için: G 454- 460, iki keman, iki viyola, iki viyolonsel
- G 461-466, flüt, iki keman, viyola, iki viyolonsel
- Viyolonsel Konçertoları: G474-484, G573
- 21 Senfoni; *Mass*, G528; *Stabat Mater*, G532; *Kantat*lar: G 535, G536 ve G 543
- 2 *Oratoryo*: G 537, G 538; Opera "*La Clementina"*

[58] Bestecinin yazmış olduğu herhangi bir viyolonsel metodu bilinmemektedir.
[59] Evgeni Dimitrov Raychev, *a.g.e.*, s, 13-14

**Jean Louis Duport (1849- 1819)**

1741-1878 arasındaki viyolonsel çalışmalarının her biri, viyolonselin Gamba tarzında çalınmasını savundu. Her metot, esasen aynı duruşu tanımladı; viyolonsel ağırlığının çoğu, sağ bacaktan destek alarak sol bacağa yaslanır. "J.L. Duport tarafından " *Essai sur le Doigte'du Violoncelle"*(1806) 'de örnek gösterdiği gibi: viyolonseli bacak arasında tutmanın birçok farklı çeşidi vardır, kişilerin yapısı ve boyuna göre farklılık gösterir. Kişi, viyolonseli daha yüksek veya düşük tutarak çok daha iyi çalabilir. Duport'un belirttiği viyolonsel tekniği, viola da gamba ve keman etkilerinden farklıydı... Onun yöntembilimi diyatonik parmak numaraları(tüm anahtarlarda) sonrasında gelen tüm icracılar için örnek bir temel oluşturdu. Duport'un etütleri genellikle zıt, tematik gereçlere sahiptir ve ritmik kalıplar genellikle her etüt içinde sık sık değişkenlik gösterir..."[60]

Etütlerinin çoğu özel dinamik işaretler barındırır, hem başparmak pozisyonu hem de duruş pozisyonu hakkındaki teknikler ise metotlarının büyük bir bölümüne yayılmıştır. Duport kromatik dize için '1-2-3-1-2-3' parmak numaralarını gösterdi. Duport da Dotzauer gibi; iki elin aynı anda gelişmesine yönelik çalışmalar ortaya koydu. Ayrıca Duport, iki çeşit detache vardır demiştir; biri daha sağlam (sert), diğeri ise hızlı pasajlarda kullanılan, dairesel, yuvarlak hareketler ile ve daha serbest bir şekilde gerçekleştirilir. Modern viyolonsel icracıları tipik olarak J.L. Duport'un sol el pozisyonuna yaklaşımını takip eder; parmakların en iyi konumda olması ve hafifçe yuvarlak pozisyonda olması (yuvarlanması) için tuşenin, boyundan biraz uzakta olması gerekir.61

Duport yay tutuşu ile ilgili düşünceleri şu yöndeydi: "*Yay tutuşunu anlatırken, her icracının kendine özgü el yapısına göre bir yay tutuş pozisyonu belirlemesine, ayrıca el ve bilekteki esnekliğe dikkat çekmiştir. Yayda gereğinden*

[60] Fang-Yi Shen, a.g.e. s,7-8
[61] Fang-Yi Shen, a.g.e. s,51-52

*fazla, ısrarlı bir hakimiyetin, istenilen renkte bir ses tonu ya da istenilen nüansta bir ses elde etmemizi engelleyebileceğine değinmektedir...*"[62]

**Viyolonsel Metotları: [63]**

- *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet dédié aux de violoncelle professeurs*

**Adrien Francois Servais (1807–1866)**

19. Yy' da pik sistemi, birçok kişi tarafından sadece yeni başlayanlar, amatörler için uygun görülmüştür. Buna karşın, Belçika Servais Okul'u, viyolonsel tekniği ve yorumu üzerine katı görüşlere veya sabit fikirlere sahip değildi. Buna bağlı olarak; viyolonselde doğal duruş ve hareketlere önem veriyor ve bununla birlikte viyolonselde esnek hareketlere olanak sağlıyordu. Öyle ki; Servais Okulu, pik kullanımını da desteklemiştir. Pik sistemi: uzun pasajlarda ve yüksek pozisyonlarda *pus parmağı* kullanılması ve viyolonselde daha geniş pozisyonlarda parmaklara rahatlık ve esneklik açısından kolaylık sağlamıştır.[64]

Eserlerinde viyolonselin *solistik* yapısını ön planda tutmuş olan A.F. Servais; eğitim amaçlı yazdığı çalışmaların, metotların yanı sıra solo viyolonsel icrası için de çalışmalar yapmış, kapsamlı besteler yazmıştır. Buna örnek olarak; "Six Caprices, Op.11" gösterilebilir. Düzenlemesi H. Becker' e ait olan bu 6 Kapris, yüksek seviye *kapris*lerdir ve büyük ölçüde çift sesler, başparmak (pus) pozisyonu ve legato cümleleri işler ve ek olarak, birinci partiye eşlik olarak ikinci bir viyolonsel partisine de sahiptir. Ayrıca Giocchino Rossini' nin "La Barbier de Seville" eserini, "Grand Fantasie", Op. 6 adını vererek tekrar uyarlamıştır.[65]

---

[62] Tanju Araboğlı, a.g.e. s, 30
[63] Evgeni Dimitrov Raychev, 2003, s, 20
[64] Kerem Ekber, a.g.e. s, 35
[65] Evgeni Dimitrov Raychev, a.g.e., s, 41-42

**Örnek 2:** 5 A.F. SERVAIS "SIX CAPRICES" Op. 11 No.3




**Viyolonsel Metotları ve Kaprisler:**[66]

Op. 11 – Altı Kapris, solo viyolonsel ve ikinci bir viyolonsel (yardımcı-eşlik) için

**Ölümünden Sonra Yayınlanan Eserleri:**[67]

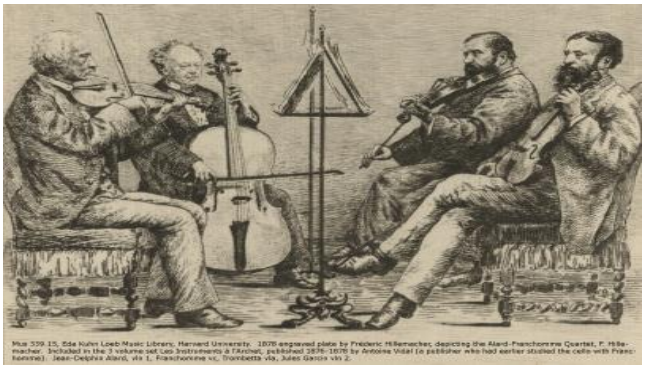
No. 1 – İki ezgi üzerine *Fantasy*, Halévy tarafından, viyolonsel ve orkestra için
No. 2 – Bir melodi üzerine Duo (düet) Dalayvac tarafından, iki viyolonsel ve piyano için
No. 3 – *Les Huguenots, Fantasy* on themes from Meyerbeer's opera "*Les Huguenots*" , viyolonsel ve orkestra için
No. 4 – *Souvenir de la Hollande, Fantasy and Variations*, viyolonsel ve orkestra için
*Grand duo de concert,* pour violon et violoncelle (keman ve viyolonsel için)
*Grand duo de concert, sur deux airs nationaux anglais, pour violon et Violoncelle* (keman ve viyolonsel için)
*Grand duo de concert,* No. 3, pour violon et violoncelle (keman ve viyolonsel için)
*Grand duo de concert*, No. 4, sur des motifs de l'opéra "L'Africaine" de Meyerbeer, pour violon et violoncelle (keman ve viyolonsel için)

[66] Evgeni Dimitrov Raychev, a.g.e., s,46- 48
[67] Evgeni Dimitrov Raychev, a.g.e., s, 47

**Auguste Franchomme (1808-1884)**

Franchomme, Fransa'nın Lille şehrinde doğmuştur. Teori olarak ilk müzik eğitimini *Lille* Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapan Pierre Baumann'dan almıştır. 1840'ların sonuna doğru, arkadaşı olan keman icracısı Delphin Alard ile beraber 'The Alard String Quartet' adında bir oda müziği grubu oluşturmuşlardır. Uzun yıllar boyunca aktif olarak konser vermeyi sürdürmüşlerdir. Bunların yanı sıra A.Franchomme, Fransız geleneğinden gelen J. L. Duport' un takipçisidir. "Fransız Ekolü" nün Kralı" olarak bilinir. Çalışmalarında tam anlamıyla bir Fransız Ekolü görürüz; çok yönlü yay hareketleri, geniş legato cümleler, esnek olması gereken bilek ve parmaklar ile Fransız Ekolünün estetik anlayışını yansıtır. [68]

**Resim 13:** Alard String Quartet



L. Boccherini ve J.L Duport gibi öncülerinin geleneklerini benimsemiş olan Franchomme' un etütleri daha çok alt ses perdesi ve sol el üzerine odaklıdır, yay egzersizi gereksinimleri daha azdır. Franchomme' un yazmış olduğu kaprisleri, viyolonsel pedagojisi için eğitim amacıyla yazılmış olduğunu görürüz (A. Franchomme, *12 Caprices Op.7*). 12 Kapris, solo viyolonsel icracıları için oldukça önemli bir yere sahiptir. Franchomme bu kaprislerde özellikle legato üzerinde durmuş ve uzun cümlelere yer vermiştir. A.F. Servais' in "*6 Caprices*"'inde olduğu gibi, Franchomme' un "*12 Caprices*" inde de ikinci bir viyolonsel partisi yer alır.

[68] Evgeni Dimitrov Raychev, a.g.e., s,48-49

**Örnek 3:** 6 Franchomme *12 CAPRICES, Op.7* Andante Maestoso




**Viyolonsel Metotları ve Kaprisler:**

Op. 7 – On İki Kapris, solo viyolonsel için
Op. 35 – On İki Etüt, viyolonsel, tercihen ikinci viyolonsel ile

.

**Georg Goltermann (1824-1898)**

G. Golterman, Almanya'da Hanover şehrinde doğmuştur. İlk müzik eğitimini kilise orgçusu olan babasından almıştır. Önceleri, kemanda olduğu gibi pek çok viyolonsel icracısı, sanatçı ve besteci olarak ikili bir yol üstlenmeye başlamışlardı. Bununla beraber viyolonsel, yavaş yavaş solo rolündeki keman ile eşit konumda olmaya bağlamıştı. Buna bağlı olarak hali hazırda çok miktarda, popüler olduğu kadar da aynı zamanda virtüözik bir repertuar viyolonselci besteciler tarafından yaratılmıştı. Bu repertuarın içerisinde birçok konçerto, piyes, düzenleme ve opera aryaları yer alıyordu. [69]

[69] Katherine Ann Geeseman, *The Rise and Fall of the Cellist- Composer of the Nineteenth Century: A Comprehensive Study of the Life and Works of Georg Goltermann Including A Complete Catalog of His Cello Compositions*, Florida State University Libraries, 2011. S, 1- 5

Aslında bakıldığında Goltermann, viyolonselci bestecilerin viyolonselin solo çalgı olarak, keman ile eşit konumda bir çalgı olduğu iddiasını somutlaştırdığı bir dönemde doğmuştu. Goltermann daha çok kompozisyona odaklanmış olan bir viyolonselci besteciydi.
Bu odak noktası ise ona aslında iyi bir viyolonsel icracısı olarak aynı zamanda güzel bir müzik ile harmanlanmış sağlam bir teknik barındıran birçok eser yazmasına imkan sağlamıştır.

Goltermann'ın öğretmenlik kariyeri hakkında ise çok az şey bilinmektedir. Halbu ki 19. Yy' ın ünlü viyolonsel icracılarını, yetiştikleri ekollere ve öğretmenliklerine kadar izleyebilmek mümkündür. Onun virtüözitesini takip etmiş olan herhangi bir viyolonsel icracısı yetiştirmemiş olması mümkündür, ancak bu yüzyılın ortasında Frankfurt' ta yerleşik tek büyük viyolonsel icracılarından biri olduğu için, bu pek mümkün değildir. Goltermann' ın kompozisyonları sayesinde viyolonsel icracıları yetenekleri ne olursa olsun, müzikten zevk alabildiler. Goltermann' ın birçok eseri, deneyimli deneyimsiz, yeni başlayan veya profesyonel yolda ilerleyen tüm viyolonsel icracıları için eğitim amaçlı kullanılabilir. Frankfurt' ta yaşadığı ve çalıştığı kırk yıl içinde yüzün üzerinde solo ve eşlikli viyolonsel eseri yazmıştır.[70]

**Viyolonsel Metotları ve Kaprisler:[71]**

Op. 19 – Capriccios, viyolonsel ve piyano için
Op. 24 – Capriccio, viyolonsel ve piyano için
Op. 54 – Morceaux caractéristiques, dört etüt-kapris, viyolonsel ve piyano için
*Capriccio für Violoncell und Klavier*, viyolonsel ve piyano için

[70] Katherine Ann Geeseman, a.g.e. s, 2 - 4
[71] Evgeni Dimitrov Raychev, a.g.e., s, 63

**Friedrich Wilhelm Grutzmacher (1832 – 1903)**

Almanya, Dessau' da doğmuş olan F.W. Grützmacher' i müzikle ilk tanıştıran kişi babasıydı. Zamanla Dresden Okulu'nun önde gelen virtüözlerinden biri olmayı başardı. Müzikal faaliyetleri Leipzig ve Dresden'de yoğunlaşmıştır. 1848'de Leipzig'e taşınan Grützmacher, orada Gewandhaus Orkestrası'a kabul edildi. İki yıl sonra Leipzig Konservatuvarı'nda viyolonsel grup şefi ve aynı zamanda Profesör olarak Bernhard Cossman'ın varisi oldu. Daha sonra Leipzig' te on yıl yaşadı. Burada Dresden Bestecileri Birliği'ne başkanlık etti. [72]

1877'de Konservatuvar'da viyolonsel profesörü olarak atandı. Böylece Grützmacher, F. Dotzauer' ın kuruluşunda öncülük etmiş olduğu Dresden viyolonsel okulu geleneklerini sürdürdü. O, Fitzenhagen ve Hugo Becker'in öğretmeniydi. [73]

Grützmacher, diğer bestecilerin müziğini de destekledi. Bu bestecilere; Beethoven, Grieg, Mendelssohn ve Chopin örnek gösterilebilir. C.A. Piatti gibi o da çok fazla sayıda düzenleme yapmış, Beethoven, Schumann, Chopin, Mendelssohn tarafından bestelenmiş olan viyolonsel eserlerinin tamamını düzenlemiştir.[74]

**Örnek 4:** Grützmacher' in Viyolonsel ve Piyano Düzenlemelerinden Bazıları


HERRN
OBERSTLIEUTENANT C. BAUMBACH IN ALTENBURG,
Comthur etc.
VEREHRUNGSVOLLST ZUGEEIGNET.

TRANSCRIPTIONEN
classischer Musikstücke
für
Violoncell und Pianoforte
VON
Friedrich Grützmacher.

OP. 60.

| | | Netto |
|---|---|---|
| N° 1. | **Adagio** von Mozart (Larghetto aus dem Klarinetten-Quintett) Pr. M | 1, 80. |
| N° 1b | Ausgabe für Violoncello und Streichquintett, *Stimmen in Abschrift* | |
| N° 2. | **Serenade** von J. Haydn. | " 1, 50. |
| N° 3. | **Air und Gavotte** von J. S. Bach. | " 1, 80. |
| N° 4. | **Walzer** von Franz Schubert. | " 2, 80. |
| N° 5. | **Romanesca.** Melodie aus dem 16. Jahrhundert. | " 1, 50. |
| N° 6. | **Perpetuum mobile** von C. M. v. Weber. | " 3, —. |
| N° 7. | **Gavotte** von Padre Martini. | " 1, 80. |
| N° 8. | **Rondo** von Luigi Boccherini. | " 2, 80. |
| N° 9. | **Reigen seliger Geister** und **Furientanz** von Gluck. | " 2, 80. |
| N°10. | **Cavatina** von L. van Beethoven. | " 1, 80. |
| N°11. | **Musette** von G. F. Händel. | " 2, 60. |
| N°12. | **Duett** von Michael Haydn. | " 2, —. |

Eigentum des Verlegers für alle Länder.
*Alle Rechte, auch Aufführungsrecht vorbehalten.*
C. F. KAHNT, LEIPZIG.

[72] Kerem Ekber, 2014, a.g.e. s,25
[73] Evgeni Dimitrov Raychev, a.g.e. ,s. 66
[74] Evgeni Dimitrov Raychev, a.g.e. s. 67

Grützmacher'in viyolonsel repertuarında nadiren kullandığı sol el tekniklerinden biri, iki telde "*unison*" çalım tekniğidir: başparmak ve üçüncü (veya dördüncü) parmak ile uygulanır, sol elin pozisyon açıklığını arttırır.

**Örnek 5:** F. W. Grützmacher, *Twenty – Four Etudes*, Op. 38, No. 24



F.W. Grützmacher, viyolonsel literatürünü geliştirmek adına büyük çaba göstermiş ve viyolonsel tarihinde önemli bir rol oynamıştır. O bir pedagog, besteci ve harikulade başarılı bir viyolonsel icracısı olarak büyük saygı görmüştür.

**Viyolonsel Metotları ve Kaprisler** [75]

Op. 37 – *Adagio and Allegro Capriccioso,* viyolonsel ve orkestra için
Op. 38 – *Twenty-Four Etudes* (Yirmi dört etüt), solo viyolonsel için
Op. 67 – *Daily Exercises* ( Günlük Egzersiz), solo viyolonsel için
Op. 72 – *Twelve Etudes,* solo viyolonsel ve ek olarak ikinci viyolonsel için

**David Popper ( 1843 – 1913 )**

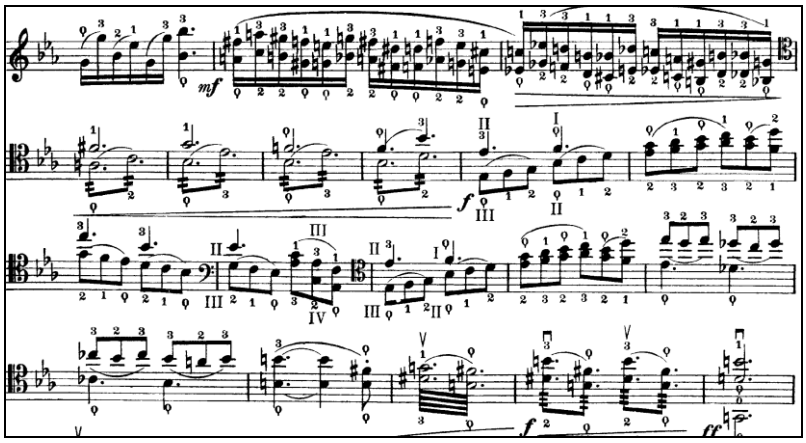
Prag'da doğmuş olan Çek viyolonselci besteci D. Popper, 12 yaşındayken viyolonsele başladı. Daha öncesinde, Servais ve Piatti gibi onun da ilk çalgısı kemandı. Viyolonsel eğitimi, Prag Konservatuvarı' nda, Julius Goltermann'ın sınıfına kabul edilmesiyle başladı. Olağanüstü yeteneği sayesinde genç yaşta, kısa süre içerisinde viyolonsel tekniğini hızla ilerletti. Bu doğal yeteneğe sahip viyolonselci, Alman besteci Robert Volkmann' ı da etkilemeyi başardı. Öyle ki; 1864 yılında R. Volkmann, Op.33 viyolonsel konçertosunun ilk seslendirilişi için D.

[75] Evgeni Dmitrov Raychev, a.g.e. s,71

Popper'i seçti. Dört yıl sonra Popper, Viyana'da "*Imperial Opera Orchestra"* ya baş viyolonselci pozisyonuna getirildi ve burada beş yıl boyunca görevde kaldı. [76]

D. Popper' in yazdığı eserler, ağırlıklı olarak viyolonsel ve piyano için yazdığı yüzün üzerinde eserden oluşuyor. Ayrıca seyahatleri sırasında ziyaret ettiği yerlerden ilham alarak birçok 'minyatür salon parçaları' bestelemiştir. Popper, eserlerinde genellikle teknik zorluklar ağırlıklı olarak göze çarpar. En çok bilinen 'salon müzikleri' ( salon piece) arasında; Vito, Elfentanz, Serenade, Gnomentanz, Spinning Song ve Tarantelle yer alır. D. Popper ayrıca Haydn, Saint – Saens, Volkmann, Schumann ve Molique 'in viyolonsel konçertolarının kadanslarını geliştirerek de viyolonsel repertuarına büyük katkı sağlamıştır. Etütlerine gelecek olursak; genellikle kısa olmayıp, iki-üç sayfa uzunluğundadır. Etütleri içerisinde, yumuşak ve esnek bilek hareketleri elde edebilmeye odaklanmıştır. Ve bunun için yay geçişleri üzerinde özellikle durmuş, daha detaylı çalışmalar sunmuştur.Yüksek pozisyonlar, üç-dört işaretli dizeler ve başparmak (pus) pozisyonları barındırır. Opus 73 ve Opus 76 numaralı etütleri, sağlam ve güçlü bir teknik geliştirmek ve entonasyonu sağlamlaştırmak/oturtmak için idealdir. [77]

**Örnek 6**: *High School of Cello Playing* Op. 73 No. 13



[76] Evgeni Dmitrov Raychev, a.g.e. s,79
[77] Evgeni Dmitrov Raychev, a.g.e. s, 80-81

**Viyolonsel Metotları**[78]

Op.73- *High School of Cello Playing: Forty Etudes for Cello Solo* (viyolonsel için kırk çalışma etüdü)
Op.76- *Studies Preparatory to the High School of Cello Playing*
Op.76a - *Fünfzehntel leichte etüden in der ersten lage*

## Bernhard Cossmann ( 1822 – 1910 )

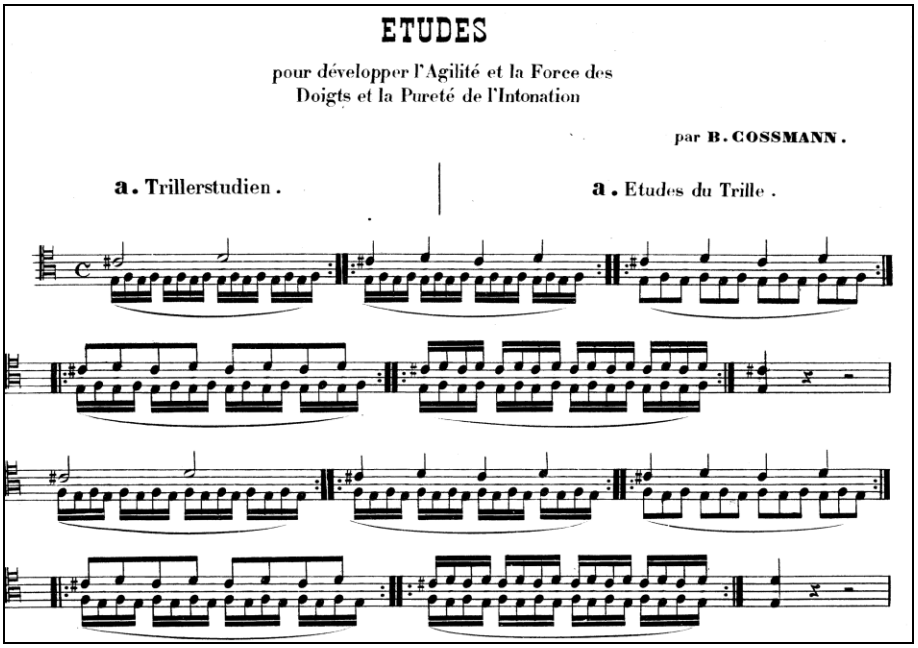
Bernhard Cossmann, 1822'de Dessau'da doğdu. İlk olarak Dessau sarayında çalışan viyolonsel icracısı L. Espenhahm ile viyolonsel eğitimine başladı. Daha sonra Muller ile, sonrasında viyolonselde ileri bir seviyeye geldiğinde ise çalışmalarını F. A. Kummer ile sürdürmüştür. 1840'lı yıllarda Franz Liszt ile arkadaş olduğu Paris'e gitti. Burada 1840-1846 yılları arasında, Theatre Italien ( İtalyan Tiyatrosu)'nda baş viyolonselci olarak çalıştı. 1847 yılında Mendelssohn, Leipzig Gewandhaus konser sezonu boyunca, solo viyolonselci olarak davet etti. Cossman, orada keman icracıları Ferdinand David (1810 – 1873) ve Joseph Joachim ( 1831 – 1907 ) ile dörtlü oda müziği grubu olarak sahne aldı. Aynı zamanda Moritz Hauptmann ( 1792 – 1868 ) ile kompozisyon çalıştı.[79]

Cossmann 1849'da İngiltere'de iken, Kraliçe Victoria için Windsor şatosu'nda sahne aldı. Daha sonra 1870'te Almanya'ya döndü ve J. Brahms ve Hans von Bülow ile turneye çıktılar. Bu sırada Cossmann bestelerine odaklanmaya başladı. *The Kammer Musik* konser serisinde, Cossmann ve Edmund Singer (1830 – 1912) beraber aynı sahneyi paylaştılar. Bu turne, 1873 yılının Mart ayında Almanya'ya ve sonrasında Viyana'da devam etti. [80]

[78] Evgeni Dimitrov Raychev, a.g.e. s,83
[79] A. Marie Luther Venturini, a.g.e. s, 54
[80] A. Marie Luther Venturini, a.g.e. s, 55

Yaklaşık 1870'ten yaşamının sonuna kadar yeni eserler bestelemeye devam eden Cossmann'ın günümüzde en çok kullanılan çalışmaları, viyolonsel çalışmaları ve C. A. Piatti' ye ithafen bestelediği "*Etudes de Concerto" Op.10* adlı konser etütleri olduğu söylenebilir. Ayrıca C. A. Piatti de "*12 Caprices, Op. 25* " çalışmasını Cossman'a ithaf etmiştir.

**Örnek 7**: B. Cossmann, Studies for Developing Agility for Cello (Mainz: Schott)




**Örnek 8**: Etudes de Concerto Op.10



**Viyolonsel metotları:** [81]

- Studies for Developing Agility for Cello (Viyolonsel İçin, Parmakların Çevikliğinin Geliştirilmesine Yönelik Viyolonsel Çalışmaları)
- *Nouvelle Etude de Concert* ( Konser Etütleri ), Re Majör, solo viyolonsel için, (Mainz: Schott)
- *Violoncello Studien* (Yüksek seviye viyolonsel çalışmaları) (Mainz: Schott, 1912)
- 5 "*Concert Etudes*" (Konser Etütleri), Op.10, solo viyolonsel için

### 3.3. C. Alfredo Piatti'nin Hayatı

Carlo Alfredo Piatti, 1822 yılının Ocak ayında, İtalya Bergamo şehrinde, müzisyen olan Antonio ve terzi olan Marianna'nın ilk oğlu olarak dünyaya geldi. Müzik ile ufak yaşlarda keman ile tanışan Piatti, ayrıca küçük boy bir viola da gamba da çalıyordu. Beş yaşına geldiğinde, Bergamo Orkestrası şefi olan babası Antonio Piatti'nin gözetiminde viyolonsel viyolonsel çalışmalarına başladı. Zaman geçtikçe Antonio, oğlu Alfredo'nun uzman bir eğitmene ihtiyacı olduğunu farketti. Ve onun, Bergamo'nun en iyi viyolonsel icracısı olan amcası Gaetano Zanetti ile çalışmalarını sürdürmesine karar verdi.[82]

Amcası G. Zanetti, uzun yıllar "*Teatro Sociale"* ve "*Basilica di S. Maria Maggiore"* bünyesinde çalışan bir viyolonsel icracısıydı. S. Maria Maggiore 'de viyolonsel eğitmeni olarak, Teatro Sociale'de ise orkestrada viyolonsel grup şefi olarak görev aldı. Alfredo Piatti sekiz yaşlarındayken G. Zanetti'nin özel olarak bizzat aldığı izin ile Piatti'nin Bergamo Şehir Orkestrası'na girmesini sağlamıştır.[83]

Genç Piatti hızlı bir şekilde öğreniyordu. Kısa süre içinde babası Antonio'nun orkestrasında maddi kazanç sağlamaya başladı ve ailesine destek oldu. Bergamo'da artık büyük bir yetek olarak tanınmaya başlamıştı. 1832 yılında amcası

[81] imslp.org, Bernhard Cossmann's Works, ( 15.01. 2019 )
[82] A. Lodetti Barzano/Christian Bellisario, a.g.e. s, 182
[83] A. Lodetti Barzano/Christian Bellisario, a.g.e. s, 184

Zanetti ile beş yıl çalıştığı süre içerisinde kendini iyice geliştirmişti. Eğitiminin devamı için bir müzik okuluna gitmesi gerektiğine karar verdi. Ancak konservatuvar maliyetleri, ailesinin imkanlarının ötesindeydi. Neyse ki Milano Konservatuvarı (*Conservatorio di Milano* )'na ücretsiz öğrenci olarak kabul edildi. Piatti'nin yeni öğretmeni Vincenzo Merighi oldu. O sırada Piatti, Milano Konservatuvarı'nda iki viyolonsel öğrencisinden biriydi. Bu sebeple öğretmeni Merighi tarafından önemli ölçüde ilgi gördü. [84]

1830 yılında *Accademia dell' Unione Flarmonica*'nın konsser sezonu sırasında Giovanni Simone Mayr, muhtemelen Giovane Piatti'ye adadığı "*Variazoni per violoncello ed orchestra*" 'yı besteledi. Bu eserin ilk seslendirilişi için ise Alfredo Piatti'yi seçti. 23 Eylül 1830 yılında Mayr, Marco Bonesi'ye yazdığı bir yazıda: Alfredo Piatti, viyolonsel icrasında olağanüstü- sadece küçük konserler için değil, daha şimdiden tiyatroda ve birçok etkinlikte yer aldı, diye bahsetti. [85]

Vokal ve enstrümantal oda müziği sunan *Union Flarmonica*'nın düzenlediği *Accademi*'nin ve *Basilica di S. Maria Maggiore*'deki dini etkinliklerin dışında aslında Bergamo'da her yıl iki opera sezonu vardı İlki *Teatro Sociale*, ikincisi yazın başında *Teatro Riccardi*'de *Fiera di S. Alessandro* için gerçekleştirilen. Genellikle dört veya beş opera, kışın sahnelenir, yazın ise sadece birkaç gösteri yapılırdı. 1830/ 1831 Karnaval sezonu boyunca Alfredo Piatti, Pietro Rovelli'nin yönettiği *Teatro Sociale* (Şehir Tiyatrosu)'nun orkestrasında çalıştı. 1831 yılının Ocak ayında, muhtemelen Rossini'nin "*Inganno Felice"* ve ilk sahne arasında Piatti, icra ettiiğ viyolonsel için tema varyasyonları ile seyirciyi büyüledi. Mayıs 1832'de *Madonni di Caravaggio*'nun görünmesinin 500. Yıldönümü kutlamaları sırasında, on yaşındaki genç viyolonselci Piatti, Mayr'ın zorlu bir solo performansı için onu seçtiğini farketti. G. S. Mayr, muhtemelen onu gururlandıracak yetenekli bir öğrenciye sahip olmaktan memnundu. Aslında üç gün sürecek olan bu festival süresince Piatti'nin

[84] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, *A GUIDE TO PEDAGOGY AND TECHNIQUE IN ALFREDO PIATTI'S TWELVE CAPRICES, OP. 25 (1865)*, Arizona University, Aralık, 2009, s, 2, 3
[85] A. Lodetti Barzano/Christian Bellisario,2001. S,183

icra etmesini istediği sololar, deneyimli sanatçı ve profesör olan Merighi'nin hakkıydı. Ancak Mayr, genç viyolonselci Piatti'yi her zaman destekledi.[86]

Başarılı çalışmaları ile azimli, akıllı ve oldukça yetenekli Alfredo, Milano'da beş yıllık yoğun ve verimli bir okul hayatı geçirdi. 25 Eylül 1837'de 15 yaşında iken Milano Konservatuvarı'ndan ayrıldı. Kendi bestelemiş olduğu viyolonsel ve orkestra için varyasyonları icra etti ve eğitim süresince çalıştığı viyolonsel ödül olarak kendisine verildi. La Scala'daki bu performansın ardından *Allegemeine Musikalische Zeitung'* taki bir makalede Piatti, "Viyolonselin Paganini' si" olarak adlandırıldı. Makalede: Bu olay özel bir haberi hakediyor, denildi.[87]

Piatti'nin Milan'da ki başarısı, genç bir viyolonsel icracısı olarak kariyer adına atılmış önemli bir adımdı, ancak kısa sürede şöhret ve şansa dönüşmedi. Bergamo'ya döndükten sonra orkestradaki görevine devam eden Piatti, babasının da yardımıyla solist olarak kariyer yapmaya başladı. Babası Antonio, gereken kazancı sağlayabilmek için – belki de Merighi'nin yardımıyla, 7 Nisan 1838'de oğlu için *Ridotto della Scala'*da bir konser düzenlemeyi başardı. Alfredo bu konserin ardından eleştirmenler arasında büyük tartışma konusu oldu. Yazılanlar: "büyük bir alkış, ancak... çok az para", şeklindeydi. Sonrasında sahne almak için başka yerler aramak zorunda kaldı. Bu sebeple Bergamo'da *Accedemia Filarmonica della Fenice* ve Serassis'in evinde çalışmaya devam etti. Daha sonra seyehat ederken kazanç sağlamayı umarak, babası ile Viyana'ya gitti. Viyana'ya yapılan bu ilk seyehat pahalı olmasının yanı sıra Piatti'nin beklediği gibi geçmedi. Bundan dolayı Piatti dört yıl boyunca Bergamo, Turin ve Milan'daki orkestraya yönelik çalışmalara odaklandı.[88]

Yoğun seyehat temposunun ardından 1843 yılında Macaristan'da iken rahatsızlanan Piatti, tedavi masraflarını karşılayamamış ve viyolonselini satmak zorunda kalmıştır. Bergamo'ya döndüğünde ödünç bir viyolonsel almış ve çalışmalarına onunla devam etmiştir. Aynı yıl içerisinde iyileştikten sonra tekrar

[86] A. Lodetti Barzano/Christian Bellisario, a.g.e.. s, 185
[87] A. Lodetti Barzano/Christian Bellisario, a.g.e.. s, 187 -188
[88] A. Lodetti Barzano/Christian Bellisario, a.g.e. s, 190

yoğun bir şekilde seyehat etmeye başlayan Piatti, Münih'te Franz Liszt ile tanışma fırsatı bulmuştur. Hatta kendisiyle beraber bir konser verecek kadar da şanslıdır. Öyle ki; Liszt, Piatti'nin icrasından etkilenir ve onu Paris'e gitmeye teşvik eder. Sonrasında Piatti'nin konserlerinden birinde yeniden biaraya gelirler ve Liszt, genç viyolonselci için cesaret verici ve teşvik edici bir hediye olarak harika bir Amati yapmı viyolonsel verir.[89]

Piatti elde ettiği başarıların ardından, hayatı boyunca hayalini kurduğu, İngiltere'de kariyer yapma düşüncesini 1844 baharında gerçekleştirdi. İki yılın ardın Londra'da sanat yaşamının vazgeçilmez bir parçası haline geldi. Oradaki insanlar onu sevdi ve takdir etti. Küçük Avrupa turneleri dışında Piatti, Londra'da yaşamaya başladı, orada evlendi ve kariyer hayatını elli yıl boyunca burada sürdürdü. [90]

Bergamo'da olduğu gibi Londra'da da tiyatrolar ve opera gösterileri için müzik yaptı. Ayrıca oda müziği çalışmalarını da sürdürdü. Önemli arkadaşlıklar kurdu ve bu sayede dönemin önde gelen sanatçıları ile çalışma fırsatı buldu. A. Rubinstein, E. Grieg, Camillo Sivori, Giovanni Bottesini ve Joseph Joachim yakın çalışma arkadaşlarıydı. Dönemin ünlü isimleri H. W. Ernst, J. Joachim, H. Wieniawski ve C. W. Schumann ile beraber aynı sahneyi paylaştılar. 1858 yılında, *St. James* konser salonunda Piatti ve arkadaşları pahalı bilet fiyatlarına karşılık, halkın daha çok konserlere gelebilmesi için, "Popüler Konserler" adı altında, uygun fiyatlı biletler ile konserler düzenlemeye başladılar. Bu konserlerde Piatti'nin kendi bestelediği eserler de seslendirildi, dönemin sevilen popüler eserleri de. O dönemde Piatti için söylenen bir söz: Piatti çaldığında, aklı başında olmayanın aklı yerine gelir, akıllı olanların ise aklı başından uçar gider". [91]

Barok müziği çok iyi bilen Piatti: Boccherini, Corelli, Locatelli, Marcello, Porpora ve Tartini gibi bestecilerin eserlerini düzenleyen, transkripsiyon yapan ve oda müziğinde bunları seslendiren ilk kişiydi. İngiliz seyirciler tarafından da

[89] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s, 4
[90] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e.. s,5
[91] Tanju Araboğlu, '' Alfredo Piatti ve Op.25/ 12 Kapris'ine Genel bir Bakış '', *Sanat Eğitim Dergisi*, Cilt no.6, Sayı 1, 2018, s, 5

bilinmeyen bu bestecileri, tanıtan kişi oldu. Basın ve hayranları tarafından çokça övgüler aldı. 1866 yılının Temmuz ayında General Oliver tarafından Piatti'ye Stradivarius yapım bir viyolonsel hediye edildi. C. Alfredo Piatti, Kraliyet Müzik Akademisi'nde profesör olarak çalıştığı süre içerisinde başarılı öğrenciler yetiştirmiştir. Bu öğrenciler, viyolonsel ekolüne yön veren; Hugo Becker, L. Stern, R. Hausmann ve William Whitehouse'tur. 1868 yılında emekli olan Piatti, İtalya'ya dönmüştür ve 18 Temmuz 1901 yılında Bergamo'da vefat etmiştir. [92]

### 3.4. Op. 25, 12 Kapris'in Teknik Ve İcra Yönünden Analizi

OP.25, 12 Kapris'in teknik ve icra yönünden analizine geçmeden önce, Op.25, 12 Kapris'in şimdiye kadar basılmış olan edisyonları hakkında bilgi sahibi olmak ve bu edisyonlar hakkında editörlerin de görüşlerini bilmek; Kapris'te işlenen tekniklerin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacak, icraya yönelik fikir verecek, yol gösterecek ve daha geniş bir bakış açısı sunacaktır.

**Tablo 1: 12 Kapris, Op.25'in bugüne kadar bilinen Yayın Evleri Ve Basım Tarihleri:**[93]

| **Yayın Evi** | **Basım Yılı** | **Editör** |
|---|---|---|
| Simrock | 1874 | Piatti/ Whitehouse |
| C.F. Peters | 1932 | Stutschewsky |
| International Music Co. | 1974 | Fournier |
| United Music (Ricordi) | 1988 | Filippini |
| G. Henle Verlag | 2003 | Bellisario |

[92] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. S,7
[93] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s,13

1874 Simrock Yayın Evi tarafından basılan ve editörlüğünü W. E. Whitehouse ve Piatti'nin birlikte üstlenmiş olduğu edisyonda, W. E. Whitehouse'un Kapris hakkında önerilerde bulunduğu bir "Önsöz" yer alır.

W. E. Whitehouse'un Kaprisler ile ilgili açıklamalarda bulunduğu Önsözü:

**No. 1.** Yayın uç noktasına yakın olacak şekilde, önkol ve bilek hareketi kombini ile, belli belirsiz uzatarak, sekizlik gibi yazılmış alt notalar daha belirgin olmalıdır. Ton, hafif ve karakter olarak neredeyse "*ponticello*" olmalıdır. Kapris' in tamamı, zaman-ritim açısından özgür- aslında "*rubato*" olmalıdır. Belirgin ton değişiklikleri gösterilmeli ve "*pianissimo"* temaya dönmelidir.

**No. 2.** Oldukça akıcı ve ifadeli – hafif tonda, M.F. ' (*mezzaforte*) yi aşmamaya özen gösterilmeli. "*Espressivo*" olarak işaretlenmiş kısımda ise: melodi akıcı olmalı – noktalı sekizlikler dikkatlice uzatılarak, kesmeden, ritm dışına çıkmadan icra edilmelidir. Noktalı sekizliklere eşlik eden otuzikilik notalar ise pürüzsüz olmalı – göze çarpmadan – ön plana çıkarılmadan icra edilmelidir.

" > " işareti ile belirtilmiş olan küçük aksanlar, "*vibrato*" ile hafifçe ön plana çıkarılabilir.

**No. 3.** İlk sekizlik bir miktar "*detache*" – aynı zamanda bir on altılık gibi olmalı, üçüncü sekizlik ise tam değerinde olmalıdır. Yayın ortası ve uç kısmı kullanılmalıdır. Doğru tonlamayı elde etmek için, özellikle Majör ve Minör üçlüler arasındaki ayrıma özen gösterilmeli – tonlar birbirinden farklı, ayırt edici olmalıdır.

**No. 4.** Her bir nota üzerinde işaretli olan "*staccato*" yu etkili kılmak için, yay genel olarak tel üzerinde tutulmalı ve ikinci on altılıklar ise yayın topuk kısmına yakın icra edilmeli. "*Poco meno"* kısmı, olabildiğince hafif düşünülmeli. Melodiyi ifade etmek için bazı notalar daha baskın olmalı: *bass*lara biraz ekstra süre verilmeli ve "pedal notalara incelikle-zerafetle iletilmelidir.

**No. 5.** “ Allegro Commodo” tempoda: ‘oldukça yavaş’ anlamından ziyade ağır “staccato” arpej. Bu tempoda olmasının amacı: ‘uygun bir süre’ den ziyade, Kapris’in ikinci
kısmında bulunan arpejlerin temposunun, ilk kısımdaki arpejlerden iki kat daha hızlı olmasını sağlamak içindir. “Piannisimo” olan ikinci kısımda, yay anlık olarak telden kaldırılması gerektiğinde, her bir nota grubunun altıncı notası haricinde tel üzerinden ayrılmamalıdır. Bu yay kullanımı en iyi şekilde yayın ortasında uygulanır. Sürekli arpej ilerleyen nota grubu, üçlü akor gibi duyulmamalıdır.

**No.6.** Ağır tempolu olan bir bölüm. Ton olarak “mezzo piano” olmalı, yumuşak ve esnek icra edilmelidir. Staccato, ikinci ve dördüncü ölçüde, ciddi bir karakterde olmalı, hiçbir şekilde spiccato düşünülmemelidir. La bemol minör olan kısım da noktalı notalar, birbirinden muntazam bir şekilde ayrılmalı, tek tek duyulabilmelidir.

**No.7.** Bu Kapris de No.1 ‘de olduğu gibi; birincil baskın sese eşlik eden, devamındaki ikincil, melodiyi oluşturan, bütünlüğü sağlayan nota grubu, ön plana çıkarılmayan, vurgulanmayan, fakat neredeyse aynı düzeyde-eşdeğer vurgu ile icra edilen notalardır. İcrada, notaların belirgin bir biçimde vurgulanması, fazlasıyla İtalyan tarzıdır ve biraz ‘tempo rubato” (notaya bir nebze zaman tanıyarak) karakterde icra edilir. Son sayfada ise (*grandioso*) uzun, geniş yay çekişleri ile icra edilmeli ve bass melodi daima vurgulu olmalıdır.

**No.8.** Bu Kapriste yay, telden kaldırılmadan çalınması gereken iki staccato olan nota mevcuttur. Tempoyu dördüncü ve onuncu notalardaki trill belirler. Bu trill, mecburen eli sallar gibi çalınmalıdır; sadece bir trill gibi esas notaya dönerek değil, tril içerisinde beş adet nota sayılarak çalınmalıdır. Onları (trill) vurgulayan aksanlar, acele etmeden fakat daha fazla genişleyerek duyurulmalıdır.

**Örnek 9:** Kapris 8 (5. Ölçü)Tempoyu belirleyen dördüncü ve onuncu notalardaki *trill*er



**No.9.** Bu Kapris'te Piatti'nin Re minör Konçertosunda kullandığı - onun yarattığına inandığım güzel bir efekt - bir yay kullanım tekniğini içeriyor (***bene spiccato***). Yayın ortasında uygulanmalı, yay bir miktar sıkıca tutulmalı ve buna ilaveten yay, 4. Parmağın baskısı ile yönlendirilmelidir. Her nota için yay, açıkça telden uzaklaştırılmalıdır. Temaya dönüş "***pp***" nüansı ile olur.

**No.10.** *Allegro deciso* temposundadır. Yayı, teller üzerinden ayırmadan uygulanabilir veya "hafif bir yay" kullanımı da kullanışlı olabilir.

**No.11.** *Adagio* temposunda olan ilk girişte akorlar; hem çekerek hem de iterek devam ederken, sürdürülebilir – aralıksız – duraksama olmadan, "***pp***" nüansınaa doğru azalmalıdır. *Allegro* kısmında, her bir ölçü için yayın tamamı kullanılmalıdır. Alt notalar dikkatlice sürekliliğini sürdürmeli ve üstteki sekizliklere uymalıdır.

25. Ölçüde melodinin sürekliliğine büyük özen gösterilmelidir, daha sonrasında "pedal ses" olan açık Sol teline yay ile sadece hafif bir baskı uygulanmalıdır, böylece boş tel olan Sol, üst pasajdaki notaları baskılayamaz.

**No.12.** Bu Kapriste ustalık gerektiren *staccato* notalar, bazen sıçrayan bir yay ile, bazense bir alternatif olarak *spiccato* icra edilir. Ancak her iki durumda da sekiz ölçüde o (Piatti), yayı teller üzerinden ayırmadı. Do majör üzerinden giden çift seslerde, staccato için yayı tel üzerinden ayırmadan, hareket hızını yavaşlattı. Ve bu bölümün sonunda "*rallentando*" ile bitirerek, Kapris için gereken en uygun düşünceyi sergiledi. Signor Piatti, bu Kapris için bir piyano eşliği yazdı. Ancak hiçbir zaman yayınlanmadı.

2003 *G. Henle Verlag* Yayın Evi tarafından basılan ve editörlüğünü C. Bellisario'nun yapmış olduğu edisyonda ise C. Bellisario'nun Piatti ve Kapris hakkında yapmış olduğu kısa bir "Önsöz" yer alır:

Piatti'nin viyolonsel için "*Twelve Caprices, Op.25*" 'i ne kadar sürede yazmış olduğunu bilmiyoruz, ancak ne zaman tamamladığını biliyoruz.

O, Londra'da 26 Haziran 1865 tarihini el yazısı ile ekledi. Ancak ilk baskısı, 1874 yılına kadar yayınlanmadı. A. Piatti, *12 Kapris, Op.25* 'i, arkadaşı B. Cosmann (1823-1911)'a ithaf etmiştir. Piatti ile Cosmann'ın arkadaşlıkları muhtemelen 1849'da, Cosmann'ın İngiltere'de ilk konserini verdiği sırada başladı.

1865 yılının ilk aylarında, Londra'da *St. James's Hall*'un afişlerinden bildiğimiz üzere Piatti; "Popüler Pazartesi Konserleri" ve "Popüler Cumartesi Konserleri" ile meşguldü. Aynı zamanda favori çalışma arkadaşları; Charles Halle, Clara Wieck – Schumann, Agnes Zimmermann, Joseph Joachim ve Louis Ries ile oda müziği eserleri seslendirmeye devam ediyordu. Bu süre içrisinde Alfredo Piatti, Op.25'i tamamladı. Kapris geleneği, 19.yy'da başlamış ve Paganini'nin *24 Caprices* (keman için kaprisleri) ile doruğa ulaşmıştır. Piatti'nin viyolonsel için yazmış olduğu kaprisler, Paganini'nin çalgının teknik açıdan tüm potansiyelini keşfetme çabalarına dayanıyor. ( Munich, Spring 2003, Christian Bellisario)

**Tablo 2: Kaprislerde Kullanılan Sağ Ve Sol El Teknikleri[94]**

| Kapris No. ve Tempo | Sol El Tekniği | Sağ El Tekniği |
|---|---|---|
| Kapris No: 1<br>Allegro quasi Presto | Gam parmakları | Detache |
| Kapris No: 2<br>Andante Religioso | Çift sesler (Üçlü, Altılı)<br>Pus pozisyonu | Legato,<br>Arpeggiato,<br>Akor, |
| Kapris No: 3<br>Moderato | Çift sesler (Üçlü, Oktav)<br>Pus pozisyonu | Detache,<br>Staccato,<br>Akor |
| Kapris No: 4<br>Allegretto | Çift sesler (Üçlü, Altılı) | Martele (Martelato),<br>Staccato,<br>Akor |
| Kapris No: 5<br>Allegro comodo | Gam parmakları,<br>Sabit el pozisyonu oluşturma,<br>Pus pozisyonu oluşturma | Kontrollü Richochet,<br>Staccato,<br>Arpeggiato |
| Kapris No: 6<br>Adagio largamente | Çift sesler (Birçok Farklı Aralıkta), Sabit pus pozisyonu oluşturma | Legato,<br>Arpeggiato,<br>Pizzicato |
| Kapris No: 7<br>Maestoso | Sabit el pozisyonu oluşturma,<br>Pus pozisyonu | Legato,<br>Arpeggiato |
| Kapris No: 8<br>Moderato ma energico | Çift Sesler (Üçlü, Beşli, Altılı, Oktav)<br>Pus pozisyonu | Martele (Martelato)<br>Ricochet<br>Chord |
| Kapris No: 9<br>Allegro | Çift Sesler (Üçlü, Altılı) | Spiccato |
| Kapris No: 10<br>Allegro deciso | Sabit Pus pozisyonu oluşturma | Staccato |
| Kapris No: 11<br>Adagio, Allegro, Adagio | Çift Sesler (Üçlü, Altılı)<br>Sabit Pus Pozisyon Oluşturma | Legato,<br>Akorlar |
| Kapris No: 12<br>Allegretto capriccioso | Gam Parmakları,<br>Pus pozisyonu,<br>Flajöle sesler | Staccato,<br>Akorlar,<br>Pizzicato |

[94] Tanju Araboğlu, *a.g.m..*, s. 16-17

**Tablo 3: Kaprislerde Kullanılan Sol El Teknikleri[95]**

| | |
|---|---|
| Çift Sesler | 2, 3, 4, 6, 7, 8, 11 |
| Pus Pozisyonu | 6, 10, 11 |
| Gam Parmakları | 1, 5, 12 |
| Sabit El Pozisyonu oluşturma | 5, 7 |
| Sabit Pus Pozisyonu oluşturma | 6, 10, 11 |
| Flajöle Sesler | 12 |

**Tablo 4: Kaprislerde Kullanılan Sağ El Teknikleri[96]**

| | |
|---|---|
| Detache | 1, 3 |
| Legato | 2, 6, 7, 11 |
| Spiccato | 9 |
| Arpeggiato | 2, 5, 6, 7 |
| Ricochet | 5, 8 |
| Martele | 4, 8 |
| Staccato | 3, 4, 10, 12 |
| Akor | 2, 3, 4, 8, 12 |
| Pizzicato | 6, 12 |

[95] Tanju Araboğlu, *a.g.m..*, s.17
[96] Tanju Araboğlu, *a.g.m..*, s.17

C.F. Peters Yayın Evi Tarafından Yayınlanan, 1932 Yılında Basılan Editörlüğünü Stutschewsky'nin Yaptığı Edisyonda Kullanılan İşaretlemeler:

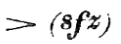
**Basit İşaretlemeler**

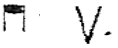
 **Legato**: Bağlı  **Tenuto**: Yayı, olduğundan daha uzun sürme.

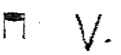
 **Staccato:** Kısa yay çekişi. Yayın telden bağlantısını koparmadığı sürece.

= *Staccare*'dan gelir. Anlamı: Ayırmak, sonlandırmak. Tel üzerinde, yayı kaldırmadan, kısa çekiş.

 Yayın kaldırılmasıyla notaların kısaltılması. Kısaltma işareti. 

 Vurgulama işareti. Her notanın başında keskin bir vurguyu belirtmek için kullanılır. Notaların başlangıcında, ani bir baskı ve ani bir bırakış.

 Yayı iterken ve çekerken, keskin bir şekilde sürme. 

 Yayı hızlı bir şekilde kaldırmak 

**Birleşik İşaretlemeler**

 Kısa bir dinleniş olan geniş bir yay çekişi.

 İtilen yay için keskin bir şekilde sürme. = ***Spiccato***

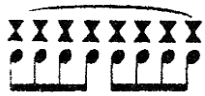
 Zıplayan yay için. = ***Sautille***



Yay üzerinde geniş bir *Detache*'yi simgeler.



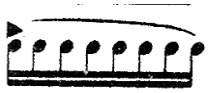
Bir yay üzerinde, sıkı bir *Staccato*'yu simgeler.



Bir yay üzerinde, *Spiccato*'yu simgeler.



Bir yay üzerinde, *Sautille* 'yi simgeler.



Yayı çekerken aynı zamanda zıplaması. İlk notanın üzerinde, bağlı yay süresince kullanılır.



*Staccato* = *Arpeggio* 'yu simgeler.



*Spiccato* = *Arpeggio*' yu simgeler



*Sautille* = *Arpeggio*'yu simgeler.



*Ricochet* = *Arpeggio*'yu simgeler.

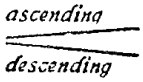


Üç tel üzerinde eş zamanlı yay çekişini ifade eder.



Kırık akor.

 Alt tellerden başlayan akor çalmı için.  Üst tellerden başlayan akor çalımı için.



İki nota arasında *Glissando*lu geçiş.

 İki nota arasında *Glissando*suz geçiş

 Bir ya da daha fazla parmağı, eş zamanlı olarak, iki, üç ya da dört tele yerleştirmek.

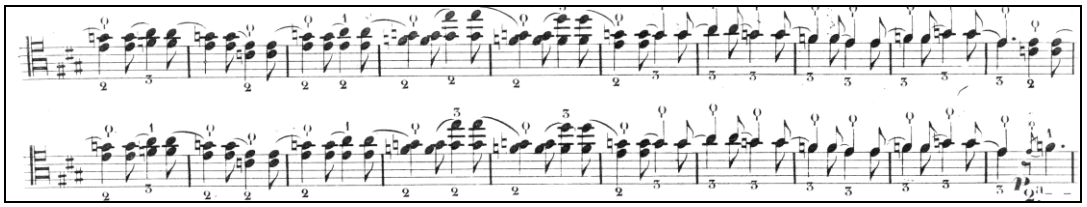
 Bu işaretin bulunduğu parmak sabit kalır.

**Fr**. : Yayın alt çeyreği **M.** : Yayın orta çeyreği **Sp.** : Yayın uç kısmı
**o.H.** : Yayın üst yarısı **u.H.** : Yayın alt yarısı **g.B.** : Tam yay

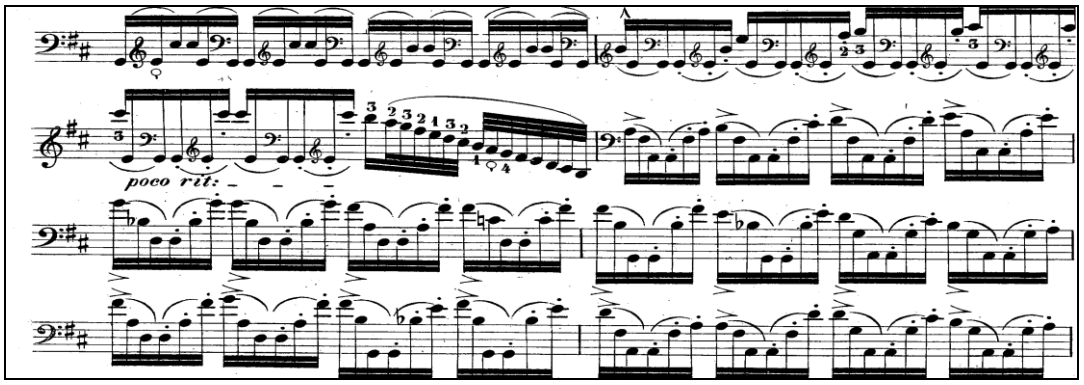
C. Alfredo Piatti'nin 1865 yılında bestelemiş olduğu "Op.25, 12 Kapris" i arkadaşı Bernhard Cosmann'a ithaf etmiştir ve ilk basımının düzenlemesi öğrencisi W.E. Whitehouse tarafından yapılmıştır. Bu önemli çalışmada (Op.25, 12 Kapris) Piatti, diğer çalışmalarında sık sık kullandığı teknikleri (Örnek 10,11) belirgin bir şekilde kullanmıştır. Ancak Kaprislerde, bu teknikleri tekrarlamayacak şekilde, ardarda işlemeyerek esere yaymaya özen göstermiştir. Kaprislerde majör ve minör modları içiçe geçirerek birarada işleyen Piatti, müzikte vermek istediği çeşitli ve geçişli, aynı zamanda zaman zaman derinleşen duygu durumlarını, Romantik Dönem'in de ruhuyla çok iyi bir şekilde yansıtabilmiştir. [97]

[97] Leah Hagel, *Expression In Tecihnical Exercises For The Cello: An Artistic Approach To Teaching And Learning The Caprices Of Piatti And Etudes Of Popper,* University of Kentucky, 2012. s, 15-17

**Örnek 10:** La Bergamasca Op,14 (Schott & Co.), ( *Meno Allegro*, 49-68 Ölçüler Arası)



**Örnek 11:** *Capriccio sopra un tema della Niobe di Pacini*, Op.22




. Gelenekçi düşünce yapısıyla bilinen Alfredo Piatti, pik sistemini kullanmayı reddetmiştir. Onun pik kullanmamış olması muhtemelen Kaprisleri de etkilemiştir. Çünkü sol el pozisyonlarının çoğu, elin tuşeye olmasına zorlar. Piatti'nin bulunduğu resimlerde de farkedilir bir şekilde sol kolunu oldukça aşağıda tuttuğu görülür. Haliyle sol kolun bu pozisyonu, kaprislerde işlediği akorları ve birçok zor pasajı rahatlıkla icra edebilmesine olanak sağlamıştır. İşlenen yay tekniklerinin yanında sol eldeki teknik zorluklar göze çarpar.[98]

Çift sesler ve akorlarda elin aldığı mecburi birçok pozisyon ve geçişler - ki bunlar eli, kare pozisyonu olmaya olmaya zorlar. Sol elde gerginlik ve hatta sakatlıklara sebep olabileceği, deneyenler tarafından görülmüştür. *Bloomington Camerata*'dan emekli viyolonsel grup şefi Wojciechowski'nin ileri sürdüğü teori ise;

[98] Leah Hagel, a.g.e., s, 17

Piatti'nin bu sorunları basite indirgeyebilecek kadar büyük ellere sahip olabileceği yönünde. Ve bununla beraber Piatti'nin pik kullanmayarak sağladığı duruş pozisyonu ile daha kolay ve esnek bir icra olanağı da sağlamış olabileceği.[99]

*"Piatti'nin op. 25/ 12 Kaprisi J. L. Duport'un 21 etüdü ya da F. Grützmacher op. 38 numaralı etüdleri gibi eserlere de melodik ve teknik açıdan benzerlik göstermektedir. Piatti'nin kaprisleri eğitimsel olarak oldukça önemli bir yere sahiptir. Sağ ve sol elin teknik zorluklarına rağmen kaprisler her iki elin de eşit çalışması prensibine göre bestelenmiştir. Özellikle üçlü ve oktav çift seslere yönelik özel bir önem verdiği görülmektedir. Ayrıca Detache, Legato, Spiccato, Staccato, Martele, Ricochet, Arpeggiato, Akorlar gibi birçok yay tekniğini de hassasiyetle işlemektedir. Ayrıca sol elin güçlü kullanımı ve triller kaprislerin diğer dikkat çekici özelliğidir. Piatti kaprislerinde bu tekniklerle birlikte belirgin bir melodik çizgi ve form olarak zengin bir yapı kullanır. Kaprisler hem müzikal olarak konserlerde hem de teknik olarak icra edilmektedirler. Piatti İtalyan opera sanatına karşı duyduğu ilgiyi büyük bir ustalıkla kaprislerindeki müzikal cümlelere işlemektedir. Bu müzikal cümleler ayrıca Piatti'nin viyolonsel icrasındaki mucizevi müzikal ruhunu yansıttığı düşünülmektedir."*[100]

**Kapris 1**

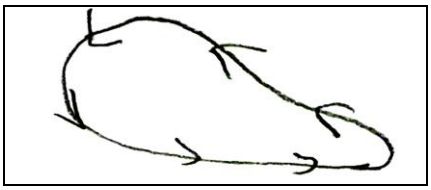
" *Allegro quasi Presto* temposunda ve Sol minör tonalitesindedir. "*Sulla punto d'arco*" : yayın uç kısmına yakın, sabit bir omuz ve üst kol ve ayrıca daire şeklinde hareket eden bir bilek kombini ile uygulanmalıdır (**Örnek 12**). William Edward Whitehouse'un dediği gibi: alt seslere hafif bir baskı ile melodi ön plana çıkarılmalıdır. *Rubato*ya yakın, aynı zamanda karakter olarak neredeyse *pointicello* olmalıdır. Hafif ve özgür bir icra amaçlanmaktadır.[101]

---

[99] Leah Hagel, a.g.e., 16
[100] Tanju Araboğlu, a.g.m. s,7,8
[101] Fang-Yi Shen, *A Pedagogical and Analytic Comparison of Auguste Franchomme's Twelve Caprices, Op. 7 and Alfredo Piatti's Twelve Caprices, Op. 25,* University of Cincinnati, 2009. S, 44

Açık tel Re ile başlayan Kaprisin 13. ölçüsünde sol el, birinci parmak Si ile beraber çift ses çalım pozisyonunu alır. Melodi, ilk vuruşlara denk gelen alt seslerdedir. İcra açısından bakıldığında; yay her vuruştaki ilk notaya uyguladığı baskıdan sonra, takip etiği ikinci notada hafifletimeli, serbest bırakmalıdır. Kapris, kullanılan ilk kalıp (Sol-Re-Sib-Re-La-Re) ile son bulur. Kapris'in geneline bakıldığında, İki el arasındaki kondisyon üzerinde durulmuştur. Çift ses pozisyonunda kalan sol el, "basınç yap-serbest bırak" prensibiyle hareket eden sağ el birlikteliği ile hareket eder.

**Örnek 12**: Sabit Dairesel Bilek Hareketi



Çift ses pozisyonunu korumaya devam ettiren sol elde teknik gelişim için amaçlanan: çift sesler üzerinde hakimiyet ve bununla beraber entonasyonu sağlamlaştırmakır. Bir ileri- bir geri şeklinde ilerleyen yürüyüşler vardır. Bunlar hem üst hem de alt partide tekrar eden gam yürüyüşleri olarak göze çarpar ve bu kaprisin, entonasyon üzerinde büyük etkisi vardır.

Belli bir kalıp içerisinde ilerleyen bu Kapriste, melodiyi ve cümleleri ön plana çıkarabilmek için sol elde artikülasyona özellikle dikkat edilmelidir.

İyi bir sol el tekniği oluşturmak ve temiz bir entonasyon sağlamak için en iyi çalışma şekli, ağır tempoda çalışmaktır. Bu çalışma, hem sistematik hareket etmesi gereken sol el parmakları için eğiticidir, hem de sağ eldeki değişen baskı kontrolünün daha belirgin bir şekilde farkedilmesini sağlar. Çalışma sırasında tempo yavaş yavaş hızlandırılmalıdır. Böylece Kapris boyunca sağ elde kaslarda aşırı zorlanma yaşanmadan icraya olanak sağlanır.

Esas tempo, haliyle vibratoya izin vermez ancak çalışma sırasında ufak vibratolar yapmak, sol elde esnekliği sağlar ve oluşabilecek gerginliği azaltır.[102]

**Örnek 13**: Çift Ses Egzersiz Örneği[103]



Benzer teknikleri barındıran, kullanışlı olabilecek eserlere örnek olarak; C. Ligeti Solo Sonat, II. *Capriccio* ve D. Francoeur Sonat, Mi Majör, II. *Allegro vivo'* dan pasajlar gösterilebilir.

**Örnek 14**: C. Ligeti Solo Sonat, II. *Capriccio* (42-47 Ölçüler Arası)



**Örnek 15**: D. Francoeur, Sonat, Mi Majör, II. *Allegro vivo* (17-19 Ölçüler Arası)



**Kapris 2**

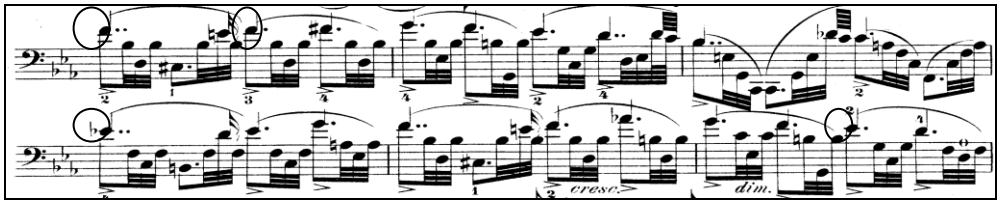
"*Andante Religioso*" temposunda ve Mi bemol majör tonalitesindedir. *Andante Religioso* başlayan kapris, "***p***" nüansı ile çift sesler eşliğinde başlar, sonrasında 27. Ölçüde "*espressivo"* ile devam eder. Ancak bu sefer *Andante Religioso*'da olduğundan daha farklı motifler işlenir.

[102] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s,24
[103] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s,25

Kapris içerisinde, iki el için de eşit derecede teknik zorluklar içerir. Melodi ön planda olmalı, melodiye eşlik konumunda olan notalar ise ritmi kaybetmeden melodiyi takip etmelidir. "*Espressivo*" kısmında ilk vuruşlarda notalar hafifçe ön plana çıkarılmalıdır (Örnek 16). Kapris 1'de olduğu gibi Kapris 2'de de çift sesler üzerinde durulmuştur ancak çift sesler bu sefer pus pozisyonuna kadar yükselir ve buradan devam eder. Teller arasında atak geçişleri sağlayabilmek için ağır tempoda ve bağsız çalışılabilir.

*Espressivo* olarak belirtilmiş olan kısımda üzerine yapılabilecek çalışmalara örnek olarak ise (Örnek 17) gösterilebilir. Bu çalışma, iki, dört ve sekiz bağlı olarak çalışılabilir.

**Örnek 16**: *Espressivo*




**Örnek 17**: Sol El İçin Egzersiz (*Espressivo*)



**Örnek 18**: Yay Geçişleri için Örnek Pasaj: J. Brahms Sonat, Mi minör, Op.38, I. Allegro non tropp (114-119 Ölçüler arası)



**Kapris 3**

"Moderato" temposunda ve Si bemol majör tonalitesindedir. Oldukça melodik ve canlı bir karaktere sahiptir. Özellikle pus pozisyonu çalıştıran bu kapriste, yine birçok kapriste olduğu gibi, ana melodinin kaybedilmeden, ön plana çıkarılması gerekmektedir. Son dokuz ölçüde ilk olarak '*piu presto'*, hemen ardından "*affrettando*" ve son olarak son ölçü üçlü – *puan d'org* akor artikülisyonları ile son bulur.

Temposuna bakıldığında, kolay sayılabilecek orta bir tempo (*moderato*) tercih edilmiştir. Piatti, bu Kapriste, entonasyon ve tempoya gösterdiği hassasiyetin yanı sıra Kaprisin melodik çizgisini ön planda tutmuştur. Pozisyon geçişleri üzerinde durulmuş olan bu kapriste, oktav ve aynı zamanda üçlü aralıklar arasında geçişerin seri bir şekilde yapılabilmesi amaçlanmıştır.

Genel olarak bakıldığında, sol elin daha dayanıklılığını ve atak olmasını sağlar. Kapris içerisinde parmak pozisyonları sürekli değiştiğinden dolayı, sol eldeki esas amaç, pozisyonların geçişlerinin akıcılığıdır.

Oktav aralıkları üzerinde çalışmak için, üçlü aralıklar kullanılmadan tek sesli olarak iki bağlı egzersizler, melodiyi geliştirmek ve entonasyon açısından en iyi yoldur.

**Örnek 19:** Oktav Egzersizi



**Kapris 4**

Allegretto temposunda ve Re minör tonalitesindedir. Başta *Scherzo* ve *Trio* formlarını anımsatır. Bu kapriste detache ve legato yay tekniklerinin birarada kullanımı, sağ el kontrol ve çevikliğini geliştirir. *Poco meno* olan ikinci kısım *legato* olarak belirtilmiştir. "***p***" nüansı ile başlayan bu kısımda, özellikle çift sesler yumuşak ve vurgusuz olmalıdır ki cümle bütününü bozmadan, bağlı bir şekilde, akıcı duyulabilsin. Devamında gelen lirik cümleler ise temaya geçişi sağlar, akıcı ve yumuşak tonda olmalıdır. "*Poco meno*" olan kısım artık *diminüendo* ile beraber ana temaya bağlanmaya hazırlanır. Son on altılık iki staccato nota ile beraber tempo "*Allegretto come prima*" olarak belirtilmiş olan ilk tempoya geri döner ve kapris *ritenuto* ile son bulur.

Kapris 1 ve Kapris 2'de işlenen sol el tekniklerinin geliştirilerek sunulduğu bu kapriste, parmak hareketlerinin bağımsız hareket edebilmesi üzerinde yoğunlaşılmıştır. İçerisinde yoğun olarak kullanılan üç ve dört parmağın akorlar üzerinde aynı anda kullanımı ve çif sesler üzerinden işlenen kontrpuantal yürüyüşler dikkat çeker. Her akor geçişi öncesinde parmaklar tuşeden tamamen serbest bırakılmalı ve baskı en alt notadan en üst notaya doğru, akorun en üst sesinde duyurulmalıdır.

D. Popper – Etüt, no.11 ve Duport, Egzersizler, No.5, bu kapris için sağ el tekniğini geliştirmek adına oldukça verimli çalışmalardır. Bunların yanı sıra viyolonsel repertuarında "*staccato* ve *legato"* yay tekniklerinin kombinasyonunu içeren; J. S. Bach Solo Suit'lerden 2. ve 6. Suitler, L. W. Beethoven, Sonat La majör, Op.69, Schumann- "*Five Pieces*" *Folk Style*, Op.102 örnek verilebilir.[104]

**Örnek 20**: Dörtlü Akorlar İçin Örnek Egzersiz



[104] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s,43

Sağ elde giden her staccato için yayın hangi doğru kısmında başlamak önemlidir. İlk nota çalındıktan sonra yay, yukarı doğru hareketle tel üzerinden kaldırılmalı ve ve bir sonraki nota çalınmadan önce tel üzerine geri dönmelidir. Ancak Kapris içerisindeki en önemli nokta melodinin ön planda ve devamlılığının sağlanabiliyor olmasıdır. Oldukça renkli ve geniş bir anlatıma sahip olan Kapris 4'te, *Allegretto* kısmında bulunan *legato* notalar hafif ve bağlı duyurulmalıdır. Yine aynı önem, devamında gelen "*Poco meno"* kısmında, staccato notalara gösterilmelidir. Bura da da cümleye renk katan, *staccato* notalardır.

**Kapris 5**

*"Allegro comodo"* temposunda ve Fa majör tonalitesindedir. Daha öncesinde gelen kaprislerde olduğu gibi, bu kapriste de *staccato, ricochet* ve bağlı *staccato* arpej yürüyüşleri üzerinde durulur. Sol el tekniği için de sağl el tekniği için de zorlayıcı olan bu teknikler, her iki elin eşit seviyede gelişimini sağlar.

Özellikle sol elin kuvvetini ve çok yönlülüğünü geliştirmek amaçlanmıştır. Öyle ki; her bir bağlı dört onaltılık, birbirinden bağımsız, çeşitli akorlar içerir. Sağ elde ise birçok zorluk barındırır. Burada viyolonsel repertuarında pek fazla rastlanmayan çeşitli yay geçişleri vardır **(Örnek 24,25).**

Kapris 2'ye benzer bir şekilde fakat daha çok geliştirilmiş yay hareketleri içerisinde, art arda işlenen legato ve staccato teknikler yer alır. Yay geçişleri, kolun esnekliğini ve dirsek pozisyonunun doğru durşunu öngörebilmeyi gerektirir. Gerhard Mantel[105]'in dediği gibi, " Her icracı, iterek staccato tekniğini, temelde farklı şekillerde elde ettikleri için, bu konuda herhangi bir yol önermek mümkün değildir".[106]

[105] Mantel, Gerhard. *Cello Technique.* 1975. Reprint, Translated by Barbara Haimberger Thiem. Bloomington: Indiana University Press, 1995. s, 215
[106] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s,48

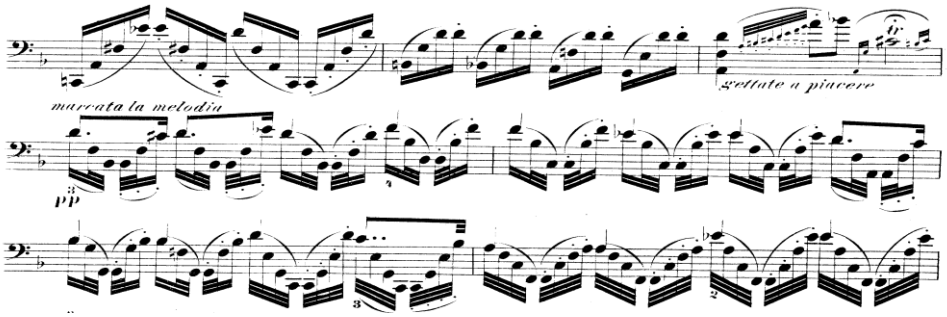
Üç kısımdan oluşan bu kapris ( *Allegro comodo – marcato la melodin* – A cümlesine dönüş) olarak tasarlanmıştır. Dikkat edilmesi gereken, 'A' kısmında bas seslere odaklanılmasıdır.

Özellikle güçlü bir sol el tekniği için J. S. Bach Solo Viyolonsel Suit'lerinden 6. Suit, "Tchaikovsky – *Roccoco Variations"*, "Prokofiev- *Symphonie Concertante*" eserlerinden pasajlar, örnek olarak çalışılabilir. [107]

**Örnek 21:** Kapris 5, *Allegro comodo* (1-4 Ölçüler arası)




**Örnek 22:** Kapris 5, *marcato la melodin* kısmına geçiş ve *marcato melodin* kısmına giriş




[107] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s, 45

**Örnek 23:** Kapris 5, *Marcato melodin*den "A" Cümlesine Dönüş




**Örnek 24:** Kapris 5, ( 13-16 Ölçüler Arası)



**Örnek 25:** Kapris 5, (30-33 Ölçüler Arası)



**Örnek 26**: Tchaikovsky – Roccoco Variations, Op.33 VIII. Allegro vivo (47-52 Ölçüler arası)



**Kapris 6**

*"Adagio largamente"* temposunda, La bemol majör ve La bemol minör tonalitelerinde yazılmıştır. Bu iki tonalitenin beraber kullanımı, kaprise melodik bir zenginlik kazandırmıştır. Sol elde pus pozisyonu ile değişen aralıklar, çeşitli pozisyon geçişleri, entonasyon için olduğu kadar güçlü bir sol el tekniğine sahip olmak için de verimli çalışmalardır.

La bemol majör ve La bemol minör tonları arasındaki fark iyi duyurulmalıdır. Tonlar arası geçişler üzerinde ve pus pozisyonu için başparmağı kuvvetlendirecek egzersizler yapılmalıdır **(Örnek: 27, 28)**. Kuvvetli ve dayanıklı olmayan bir başparmak, kaslarda gerilime neden olur. Bu yüzden öncesinde egzersiz yapmak oldukça önemlidir

Sol el için arpejler, legato ve staccato tekniklerinin birarada işlendiği Kapris 5'te olduğu gibi benzer şekilde yay geçişleri içerisinde işlenir. Her iki elde de esneklik ve atak hareketleri geliştirmek amaçlanmıştır.

Yapılabilecek egzersiz çalışmalarına örnek olarak, içerisinde benzer teknikler kullanılan; Boccherini- Konçerto, Si bemol majör G482, Dvorak - Viyolonsel Konçertosu, Paulenc – Sonat gösterilebilir. Ayrıca bunların yanı sıra Popper- Etüt no.33, özellikle sağ eli geliştirmeye yönelik çalışmalar içerir. [108]

**Örnek 27**: Sol el başparmağını kuvvetlendirmek için egzersiz (1) ♪ = 70



**Örnek 28**: Sol el başparmağını kuvvetlendirmek için egzersiz (2) ♪ = 90



[108] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s, 55-56

**Kapris 7**

*"Maestoto"* temposunda ve Do majör tonalitesindedir. "*Ben marcato il basso*" olarak belirtilen bu Kapriste, basların önemi vurgulanmıştır. Bas melodi ön plana çıkarılmalıdır. Maestoto, karakter olarak "*tempo rubato"* olabilir. Ancak değişien dinamiklere ve artikülasyon değişimlerine dikkat edilmelidir. Öyle ki; *accelerando, cressando sempre, fortisimo, allargando, ritenuto* gibi çeşitli değişen artikülasyonlar vardır. *Grandioso* kısmında (86-90. Ölçü) karşımıza çıkan pus pozisyonunda gelen geniş aralıklarda, elin uzatılmış pus pozisyonda kalmamasına dikkat edilmelidir.

Sol elde parmakların güçlenmesini sağlayan ve aynı zamanda sol ele esneklik kazandıran bu kapriste, yine teller ve pozisyonlar arası geçişler ile beraber özellikle genişletilmiş arpej yürüyüşler üzerinden gidilir. Benzer teknikleri içeren eserlere; J.S.Bach Solo Viyolonsel Suiti 3, *Prelude* (44-51 ölçüler arası), Elgar Viyolonsel Konçertosu, Op.85 son bölüm (52-58 ölçüler arası) örnek olarak gösterilebilir.

**Örnek 29:** J.S.Bach Solo Viyolonsel Suiti 3,Prelude (44-51 ölçüler arası)



2018 yılında, Piatti'nin Kapris 7'yi piyano eşlikli bestelediği el yazması bulunmuştur.

**Resim 14:** Piatti'nin Bergamo Donizetti Müzesi'nde bulunan Op. 25/ 12 Kapris el yazması ( Kapris No.7) [109]



**Kapris 8**

"*Moderato ma energico*" temposunda ve La minör tonalitesindedir. Burada geçen "*energico*" enerjik anlamına gelir. Anlatım olarak enerjisini kapris, "***trill***"lerden alır. Bunu sağlamak için artikülasyonları dikkatlice uygulamalı ve en önemlisi canlı bir tempo seçilmelidir. Sağ ve sol el birlikteliğine dikkat edilmelidir. Sol elde sürekli devam eden akorlar ve arkasından onlara eşlik eden *trill*er, kaprisin temel ifadesini ve amacını oluşturur. Bunlarla beraber trillere bağlayan staccato notalarda, ritmin geride

[109] Claudio Ronco'nun şahsi sanal kütüphanesinden edinilmiştir.

kalmamasına özen gösterilmelidir. Devamında gelen trilin ise uzatılmadan, net bir şekilde diğer notaya düşebilmesi sağlanmalıdır.

***Trill***erin yavaş tempoda, üçleme olarak düşünülerek çalışılması verimli olacaktır. Örneğin; kendi içerisinde Fa notası üzerinden yapılacak trillde ( fa sol- fa sol- fa sol) olarak biten trill Fa-Mi biçimde, devamındaki on altılığa düşmelidir **(Örnek 30)**.

İcrada dikkat edilmesi gereken noktalar: üçlü ve dörtlü akorlar için yayı doğru konumlandırmak önemlidir, özellikle *staccato* ve iki bağlı *legato*larda. Öyle ki bağlı staccato tekniğinde, Piatti'nin bu kapriste özellikle üzerinde durduğu varyasyon, iki *legato* + iki bağlı *staccato*dur (**Örnek: 31**) Kapris 8, yayın bölünmesi, kullanım miktarı ve yerleşimi üzerinde geliştirir.

**Örnek 30**: Trill Geçişi [110]



**Örnek 31**: Kapris 8, iki *legato* + iki bağlı *staccato* ( 14.-22. Ölçüler arası)



[110] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s,63

**Kapris 9**

"*Allegro*" temposunda ve Re minör tonalitesindedir. Bu kapriste, Piatti'nin kendi düşüncesiyle ortaya koyduğu " *bene spiccato"* yay kullanım tekniğini görürüz. Tüm kapris boyunca *spiccato* notalar, belirgin ve kısa bir yay tekniği ile icra edilmelidir. Hafif bir yay kontrolü ile icra edilmelidir. Sol elde temeli sağlayan 4. Parmak, kaprisin ikinci sayfasında yerini 1. Parmağın kontrolünde olan yürüyüşlere bırakır ve sistematik bir şekilde ilerler. "*afferattando*" *sino al Fine*" olarak işaretlenen kısım, *forte* nüansı ile giriş yapar ve dörtlü "*Tonik*" akoru ile son bulur.

Tekdüze ilerleyen, tematik giden armonik ve teknik yapıda, ifadeyi sağlayan ve melodiyi canlandıran detaylı artikülasyon ve dinamiklere birincil derece önem verilmelidir. Kapris kendi içinde, özellikle *spiccato* ve *pianissimo* nüansları üzerine kuruludur.

**Örnek 30**: Yay Kontrolü İçin Egzersiz[111]



Sol el için benzer çift ses yürüyüşlerinin işlendiği eserlere örnek olarak: Prokofiev – "*Symphonie Concertante"* ve Saint- Saens, La minör Viyolonsel Konçertosu, Op.33 gösterilebilir.

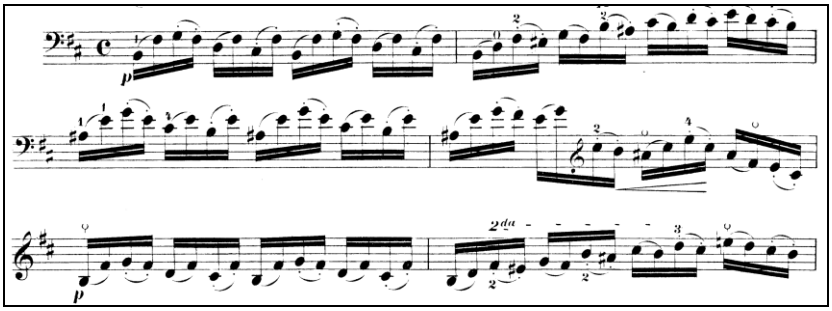
**Kapris 10**

*"Allegro deciso"* temposunda ve Si minör tonalitesindedir. Bu kapris, Allegro deciso (hızlı) – Adagio a piacere (yavaş) – Allegro deciso (hızlı) form yapısı nedeniyle sonat formunun bir çeşidi olarak değerlendirilebilir. 9. Kapriste olduğu gibi 10. Kapriste de belli bir tema üzerinden gidilmektedir. Kaprisin son sayfasına

[111] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s,71

gelindiğinde, ritardando ile beraber dramatik figürler barındıran, üç ölçüyü kapsayan "*Adagio a piacere*" olarak işaretlenen kısım başlar. "*f* " nüansı ile işaretlenmiş olan dört sesli akor ile başlayan bu kısımda, ilk akorun arpej açılımları ile beraber melodi genişler.[112]

**Örnek 31**: Kapris 10, Motif Kalıbı (1-6 Ölçüler Arası)



*Ritardando*, bulunduğu ölçünün üçüncü vuruşunun son iki on altılığında, gelecek temaya bağlanmak adına, yarım ses arılıklarla dramatik bir bas yürüyüşü ile "*Adagio piacere*" e bağlanır. Üç ölçüyü kapsayan bu kısımdan sonra, bir cresendo ile ilk tempo olan "*Allegro deciso"* ya dönülür. Bu kısımda, *Adagio a piacere* kısmına benzer bir şekilde, ilk akor üzerinden arpej açılımlar devam eder ve çeşitlenir. Ancak burada aynı motif, nota dizilimi değişmeden, alt oktavlardan üst oktavlara doğru tekrar ederek yükselir. *Dominant* akor, *Tonik* akora bağlanarak son bulur.

10. Kapriste Piatti, "iki *legato* + iki *staccato*" 'nun beraber kullanımı üzerinden ilerlemiştir. Özellikle "*pus*" pozisyonu üzerinden giden yürüyüşler, viyolonselde neredeyse tüm dizeler üzerinden işlenmiştir. Kapsamlı olarak üzerinde durulan "*pus* pozisyonu", devamlılığı sağlayan arpej dizeler ve çift ses uygulamaları, entonasyonu geliştirir ve viyolonsel üzerinde hakimiyeti kuvvetlendirir.

Teknik açıdan her ne kadar ağırlık sol el üzerinde yoğunlaşmış olsa da, sağ el için de yayın alt yarısını kullanım, hakimiyet ve teller arası geçişler üzerinde durulmuş bir çalışmadır. Teller arası geçişlerin daha atak-hızlı-seri olabilmesi adına,

[112] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s,72

daha az kol ağırlığı ile yayın belirli bir kısmında icra ve kısa yay kullanmak büyük önem taşır.

**Örnek 34:** Önerilen Çift Ses Egzersizi[113]



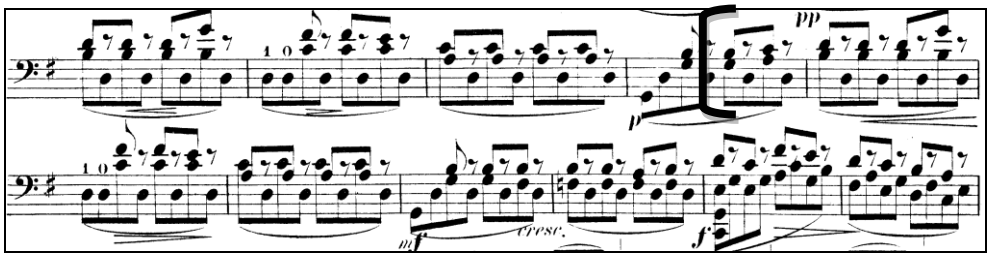
**Örnek 35:** Egzersiz (Suslarda Durarak Çalışılması Gerekir) ( ♩= 60 )



**Kapris 11**

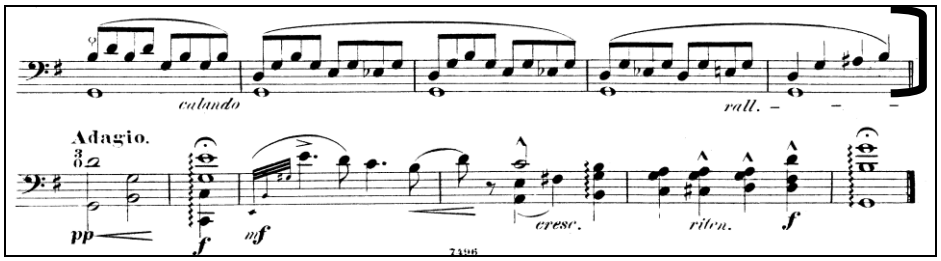
Sol majör tonalitesindedir.. "*Adagio – Allegro – Adagio*" olarak tasarlanmıştır. "*Adagio'*" da temel ton Sol majör tonalite ile görkemli bir şekilde solo olarak yükselen giriş, 8. Ölçüde *rallentando* ile "*Allegro*" 'ya bağlanır. Bu bölüm " A – $A^1$ " olarak iki kısıma ayrılır. " A" cümlesi (8-61 ölçüler arası), " A' " cümlesi ise 62. ölçüde başlayıp 95. ölçüde son bulur. " $A^1$ " cümlesi, kapanış bölümü olan "*Adagio*" 'ya *diminüendo* ile bağlanır. [114]

**Örnek 36**: $A^1$ Cümlesinin Başladığı Ölçü



[113] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s,73
[114]Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s,77

**Örnek 32**: $A^1$ Cümlesinin Bitişi




*Diminüendo*yu takiben üçlü ve beşli aralıklarla melodi baslara doğru yavaşça düşer. İki ölçü süren *diminüendo*nun ardından, pedal ses Sol, yine değişmeden devamlılığını sürdürür. Buarada *calando* ile beraber dört ölçü yükselen melodi, geldiği dördüncü ölçünün son vuruşunda *rallentando olarak ilerleyerek* "***pp***" nüansı ile *Adagio*'ya düşer.

İki vuruşluk on birli ve altılı çift sesler ile başlayan "*Adagio*" kısmı, çeşitli akor ve nüanslar ile melodik bir yapı oluşturur. Açılışta gösterişli bir "*Adagio"* ile karşılayan kapris, yine genişletilmiş arpejleri kapsayan "*Adagio"* ile görkemli bir kapanış yapar.

İcra yönünden bakıldığında: nüanslara büyük özen göstermek gerekir. Çift sesler, pus pozisyonları ve legato tekniğinin işlendiği bu kapriste, sol elde çift seslerde rastlanan zorlayıcı parmak açma pozisyonları da üzerinde durulması gereken hususlardır. Kasların zorlanmaması adına, yavaş bir şekilde ve eli germeden çalışılmalıdır. Sürekli devam eden legato geçişleri ile melodi iki viyolonsel gibi duyurulmalıdır.

Pus pozisyonuna bağlı olarak ilerleyen çift sesler, sol elde parmakları güçlendirmeye ve dayanıklı kılmaya yönelik bir çalışma sunar. Ayrıca sol elin esnekliği ve entonasyon üzerinde büyük rol oynar. Sağ elde ise "*Allegro"* kısımlarda işlenen sürekli-*legato* tekniği ile devam eden cümleler içerisinde yay kontrolüne odaklanmak gerekir. Yaydaki zorlayan yön değişimlerinde, geçişleri belli etmemek mühimdir. Yay, geçişleri belli etmeden, yumuşak bir şekilde ilerlemelidir. Buradaki en önemli nokta ise, bu değişimlerin pürüzsüz ve akıcı olması sağlamaktır. Bu

Kapriste işlenen tekniklere benzer tekniklerin işlendiği eserlere örnek olarak: Shostakovich- Viyolonsel Konçertosu, No.1 Mi minör Op. 107 gösterilebilir.

**Örnek 33:** Shostakovich- Viyolonsel Konçertosu, No.1 Mi minör Op. 107, Kadans (52-58 Ölçüler Arası)[115]



**Örnek 34:** Teller Arası Geçişler İçin Egzersiz[116]



**Kapris 12**

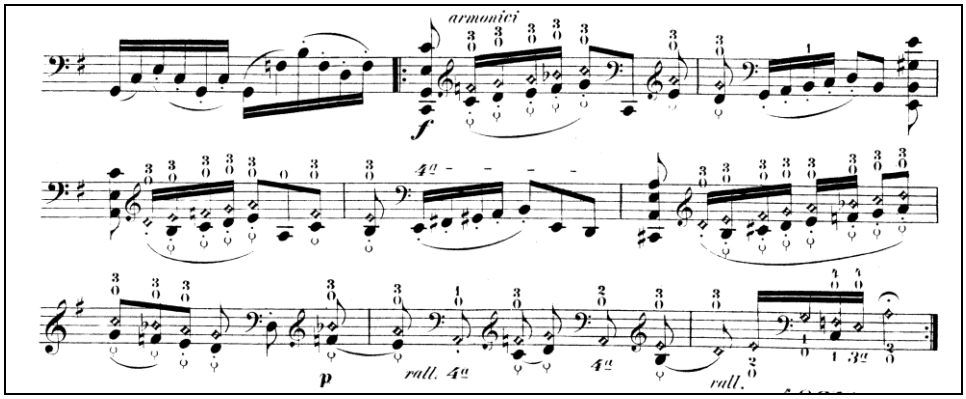
"*Allegro capriccioso*" temposunda ve Mi minör tonalitesindedir. 12. Kapris, öncesinde gelen on bir Kapriste işlenen sağ ve sol el tekniklerinin tümünü bir arada işler. Ustalık gerektiren pasajlarıyla viyolonselde, önemli birçok teknik üzerinde hakimiyeti arttırır. Karakter açısından ise üç kısımdan oluşmasından dolayı 4. Kapris ile benzerlik gösterir.

Birbiri içinde işlenen bu teknikler, icra açısından oldukça zorlayıcıdır. Bu teknikler: birbiri içinde işlenen doğal ve yapay flajöle sesler, dört-yedi ve yirmi iki *legato* staccatoya varan zorlayıcı teknikleridir. Nüansların da büyük önem taşıdığı bu kapriste, artikülasyonlar büyük titizlikle icra edilmelidir. Öyle ki; bu son kapris, teknik zorlukların yanında geniş melodik bir anlatıma sahiptir.

[115] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s,78
[116] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s,79

*"Armonici"* olarak işaretlenen kısımda melodi; bas sesler ve yapay flajöle sesler arasında bir soru-cevap olarak duyurulur. Sekiz ölçüyü kapsayan bu kısım, son iki ölçüde pozisyon atlayan *flajöle sesler*e geçişi kolaylaştırmak adına, *rallentando* olarak işaretlenmiştir. Kısım içerisinde röpriz ardından kapris, *puan d'org* ile son bulur. (Örnek 39)

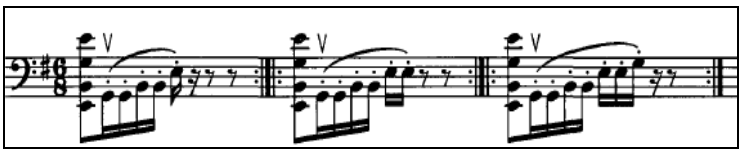
**Örnek 35**: Kapris 12, "*Armonici* " kısmı




**Örnek 36**: Flajöle Sesler Üzerine Egzersiz[117]



**Örnek 37**: Legato Staccato Üzerine Egzersiz[118]



Bu teknik çalışmalar, yavaş bir tempo seçilerek uygulanmalıdır. Verilen örnek egzersizler, hem doğal flajöle hem de yapay flajöle sesler için parmakların doğru yerleşimi adına, hem de legato staccato tekniği için gereken kas hareketlerinin kontrolü ve uygularken gereken çevikliği geliştirmek adına yarar sağlayabilir.

[117] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s,83
[118] Matthew A. Ryan-Kelzenberg, a.g.e. s,83

## 3.5 .Carlo Alfredo Piatti'nin Çalışmaları[119]

### Küçük Formda Eserler

| ESER ADI | ENSTRÜMANLAR | EDİSYON, İLK PERFORMANS VE İTHAFLAR |
|---|---|---|
| *L'Abbandono*, Op.1 | Viyolonsel ve piyano | İthaf edilen: Giovanni Presti<br>İlk basım: 1842 |
| *Airs Baskyrs*, Op.8 | Viyolonsel ve piyano<br>veya<br>Viyolonsel ve quintet | İthaf edilen: Antonio Litta<br>Bestelendiği tarih: 1845/46<br>İlk basım: 1852<br>Bilinen ilk performans: Petersburg, 11.2.1846 |
| *La Bergamasca*, Op.14 | Viyolonsel ve piyano<br>veya<br>Viyolonsel ve orkestra | İlk basım: 1852<br>Bilinen ilk performans: Milan, 1852 |
| *Capriccio sopra un tema della Niobe di Pacini*, op.22 | Viyolonsel | İthaf edilen: Gugliemo Quarenghi<br>Basım tarihi: giugno 1865<br>Bilinen ilk performans: Pesth, 25.8.1843 |
| *La corsa* / Yarış | Viyolonsel ve piyano<br>veya<br>Viyolonsel ve quartet | El yazısı ile atılan tarih: 1894 |
| Danza moresca | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Mozzo, 31.12.1901 |
| *Elegia in morte di Cavour* | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 24.2.1877 |
| *Entreaty* / Yalvarış | Viyolonsel ve piyano<br>veya<br>Viyolonsel ve orkestra | İthaf edilen: W. E. Whitehouse<br>İlk basım: 1898 |
| *Les fiances*, Op.7 | Viyolonsel ve piyano | İthaf edilen: Mr. Creptowich<br>Bilinen ilk performans: 3. 1. |
| *12 Capricci*, Op.25 | Solo viyolonsel | İthaf edilen: Bernhard Cossmann<br>El yazısı ile atılan tarih: 26.6.1865 |
| *Amour et caprice*, Op.10 | Viyolonsel ve piyano | İthaf edilen: Joseph Menter |
| *Canto di primavera* | Viyolonsel ve piyano | — |
| *Canzone di Ossian* | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Manchester, 8.3.1888 |
| *Canzonetta* | Viyolonsel ve piyano | İthaf edilen: Margherita Jacobson |
| *Elegia in morte* di Anton | 2 Viyolonsel | İthaf edilen: Vittorio Camplani |

[119] A. Lodetti Barzano/Christian Bellisario, *SIGNOR PIATTI – Cellist, Komponist, Avangardist*, Kronberg Academy, Verlag, Kronberg im Taunus, Germany, 2001

| | | |
|---|---|---|
| Rubinstein | | Bestelendiği tarih: 21.11.1894 |
| *Gagliarda* | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| H.Purcell- "*The Indian Quenn"* Operası üzerine doğaçlama | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| Introduzione ed Allegro alla Spagnola | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| Mazurka sentimentale, Op.6 | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| Notturno, Op.20 | Viyolonsel ve piyano | İthaf edilen: General Oliver<br>Bilinen ilk performans: Milan, 11. 12. 1864<br>İlk basım: 13.11.1863 |
| *Passetemps sentimental*, Op.4: n.1 *Chant religieux* | Viyolonsel ve piyano | İthaf edilen: Isidore Cambiasi<br>Bestelendiği tarih: 1844<br>İlk bilinen performans: Londra, 1. 7. 1844 |
| *Passetemps sentimental*, Op.4: n.2 *Souvenir d'Ems* | Viyolonsel ve piyano | İthaf edilen: Marie Bohm<br>Bestelendiği tarih: 1844<br>Bilinen ilk performans: 3.1.1856 |
| *Pioggia d'Aprile* | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| *Romanza per violino* (Keman için *Romans*) | Keman ve piyano | İthaf edilen: Blance Lindsay<br>Bilinen ilk performans: Londra<br>Basım tarihi: 20.4.1893 öncesi |
| *Serenata italiana*, Op.17 | Viyolonsel ve piyano | İthaf edilen: Alfred Hill<br>Bilinen ilk performans: Londra, 23.3.1891 |
| *Serenata per due violoncelli* ( iki viyolonsel için Serenat) | 2 Viyolonsel ve piyano veya<br>2 viyolonsel ve orkestra | İthaf edilen: F.C. Pawle<br>İlk basım tarihi: 4. 6. 1890 öncesi |
| *Siciliana*, Op.19 | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 19. 1. 1878<br>İlk basım tarihi: 25. 8. 1863 öncesi |
| *Tarantella*, Op.23 | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Milan,11. 12. 1864<br>İlk basım: Haziran 1865 |
| *Tema con variazioni*<br>( tema üzerine varyasyon) | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: 1837 |
| La Violetta | Viyolonsel ve piyano | - |
| *Soirees champetres, n.1: Reverie* | Viyolonsel ve piyano<br>Keman ve piyano<br>Flüt ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 19. 1. 1878 |
| *Soirees champetres,* n.2: *Berceuse* | Viyolonsel ve piyano<br>Keman ve piyano<br>Flüt ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 25. 11. 1867 |
| *Un priere.* Tema con variazioni, Op.3 (varyasyon ile tema) | Viyolonsel ve piyano veya<br>Viyolonsel ve orkestra | İthaf edilen: Mathieu Wielhorsky<br>Bilinen ilk performans: Milan, 1844 |

**Konçerto ve Fantezi Formunda Eserler**

| ESER ADI | ENSTRÜMANLAR | EDİSYON, İLK PERFORMANS VE İTHAFLAR |
|---|---|---|
| *Capriccio sur des aires de Balfe* | Viyolonsel ve orkestra | ___ |
| *Capriccio sur des aires Gascons* | Viyolonsel ve piyano | El yazısı ile atılan tarih: 11.2.1851 |
| Konçertino, Op. 18 | Viyolonsel ve piyano veya Viyolonsel ve orkestra | İthaf edilen: Gorg V King of Hannover Basım: 26.6.1863 Bilinen ilk performans: Londra, 16.6.1861 |
| Konçerto, Si bemol Majör, Op.24 | Viyolonsel ve piyano veya Viyolonsel ve orkestra | İthaf edilen: Alfred Borwick El yazısı ile atılan tarih: 22.4.1869 Bilinen ilk performans: Londra, 20.11.1869 |
| Konçerto, Re minör, Op.26 | Viyolonsel ve piyano veya Viyolonsel ve orkestra | İthaf edilen: Carlo Casella Bilinen ilk performans: Nantes 12.5.1873 |
| Divertissement sur un air napolitan, Op.12 | Viyolonsel ve piyano | İthaf edilen: Mr. Foulconier Bilinen ilk performan: Londra, 1850 |
| Fantasia Magiara | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| Fantasia Romantica, Op. 27 | Viyolonsel ve piyano Veya Viyolonsel ve orkestra | İthaf edilen: Robert Hausmann Bilinen ilk performans: Manchester 5.1.1882 |
| Fantasia Scozzese | Viyolonsel ve piyano | El yazısı ile atılan tarih: 26.6.1860 |
| Fantasia sopra alcuni motivi | Viyolonsel ve piyano veya Viyolonsel ve orkestra | İthaf edilen: Ambrogio Camozzi della Gemma di Vergy İlk basım: 1840 |
| Introduction et variation sur un theme de Lucia di Lammermoor, Op.2 | Viyolonsel ve piyano veya Viyolonsel ve orkestra | İthaf edilen: F. Servais Bilinen ilk performans: Viyana,1838 |
| Morceu de Concert, Op.15 ( Konser Parçası ) | Viyolonsel ve orkestra | ___ |
| Rimembranze del Trovatore di Verdi | Viyolonsel ve piyano veya Viyolonsel ve orkestra | İthaf edilen: R. E. Bockmuhl Basım tarihi: 1865 |
| Rondo sulla "Favorita" Souvenir de Beatrice Tenda | Viyolonsel ve piyano veya Viyolonsel ve orkestra | İlk bilinen performans: Presth 25.8.1843 |
| Souvenir de Linda | Viyolonsel ve piyano | İthaf edilen: Beatrice Presti |

| | | |
|---|---|---|
| | veya Viyolonsel ve orkestra | Petersburg, Bilinen ilk performans:11.2.1846 |
| Souvenir de Puritani, Op.9 | Viyolonsel ve piyano veya Viyolonsel ve orkestra | İthaf edilen: Andre Baglioni Bilinen ilk performans: Bergamo 9.1.1847 İlk basım: 1852 |
| Souvenir de la Sonnambula, Op.5 | Viyolonsel ve piyano veya Viyolonsel ve orkestra | İthaf edilen: Jules de Litta Bilinen ilk performans: Parigi, 1844 |
| La Suedoise, Op.11 | Viyolonsel ve piyano | İthaf edilen: Elisabeth Rutherford İlk basım: 1850 |
| Trois airs russes variees, Op.16 | Viyolonsel ve piyano veya Viyolonsel ve orkestra | Bestelendiği tarih: 1845/46 Bilinen ilk performans: Londra, 29.5.1860 |

**Sonatlar**

| **ESER ADI** | **ENSTRÜMANLAR** | **EDİSYON, İLK PERFORMANS VE İTHAFLAR** |
|---|---|---|
| Sonat, Do Majör, Op.28 | Viyolonsel ve piyano | İthaf edilen: Hugo Becker Bilinen ilk performans: Londra, 5.1.1885 |
| Sonat, Re Majör, Op.29 | Viyolonsel ve piyano | İthaf edilen: F. C. Pawle Bilinen ilk performans: Londra, 5.4.1886 |
| Sonat, Fa Majör, Op.30 | Viyolonsel ve piyano | İthaf edilen: Josephine May Bilinen ilk performans: Londra, 28.1.1889 |
| Sonat, Sol Majör, Op.31 | Viyolonsel ve piyano | İthaf edilen: Emilio Finardi Bilinen ilk performans: Londra, 11.1.1892 |
| Sonat, La minör, Op.32 | Viyolonsel ve piyano | Bestelendiği tarih: Nisan 1985 Bilinen ilk performans: Londra, 1895/96 |
| Sonat, Mi minör, Op.33 | Viyolonsel ve piyano | El yazısı ile atılan tarih: Eylül/Ekim 1896 Bilinen ilk performans: Londra, 1896/97 |

**Vokal Çalışmaları**

| ESER ADI | ENSTRÜMANLAR | EDİSYON, İLK PERFORMANS VE İTHAFLAR |
|---|---|---|
| Album lyrique, no.1: Un addio | Vokal ve piyano | Metin: Georg Linely tarafından Miss Dolby'e ithaf edilmiş İlk basım tarihi: 1852 yılının başlarında |
| Album lyrique, no. 2: Di me sovvengati | Vokal ve piyano | Metin: Pietro Rotondi İlk basım tarihi: 1852 yılının ilk ayları |
| Album lyrique, no. 3 II mendico | Vokal ve piyano | Metin: Albina Steffenoni İlk basım tarihi: 1852 yılının ilk ayları |
| Album lyrique, no.4 La fidanzata | Vokal ve piyano | İlk basım tarihi: 1852 yılının ilk ayları |
| And wherefore do | Vokal ve piyano | Metin: Robert Southey tarafından, Miss Pawle 'e ithaf edilmiş |
| Ah, chi sa se mai | Vokal ( 4 ses ) | İthaf edilen: E. Wesley El yazısı ile atılan tarih: 12.2.1854 |
| L'albero della speranza | Vokal (2 ses) ve piyano | ___ |
| Angele Dei | Vokal ( 4 ses ) ve kilise orgu | Metin: Aamuele Biava |
| A Silvia in campagna | Vokal ve piyano | Metin: Abbot Frugoni tarafından yazıldı |
| Awake! Awake! | Vokal, piyano ve viyolonsel | Metin: B. Waller Procter Sims Reeves ' a ithaf edilmiş Bilinen ilk performans: Londra, 31.10.1881 İlk basım tarihi: 1.6.1884 yılı öncesi |
| Canto sopra uno studio di Duport | Vokal, piyano ve viyolonsel | Metin: Felice Romani |
| Canzone di Nese | Vokal ve piyano | ___ |
| Canzone popolare toscano | Vokal ve piyano | ___ |
| Carmela ai tuoi ginocchi | Vokal ve piyano | Metin: E. De Amicis |

| | | |
|---|---|---|
| II crepuscolo della sera | Vokal ve piyano | Metin: Pietro Rotondi |
| L'esule | Vokal ve piyano | Metin: Janetti tarafından Ciabatta 'ya ithaf edilmiş |
| A farewell | Vokal ve piyano | Metin: Samuel Roger Gen. Oliver 'a ithaf edilmiş İlk basım tarihi: 10.1.1863 yılı öncesi |
| Far, far away | Vokal, piyano ve viyolonsel | Metin: Alfred Tennyson M. McKenzie 'e ithaf edilmiş Bilinen ilk performans: Londra, 27.2.1892 İlk basım tarihi: 24.6.1891 |
| Go, lovely Rose! | Vokal ve piyano | Metin: Edmund Waller İlk basım tarihi: 24.5.1873 |
| The holy spray | Vokal ve piyano | Metin: Anonim İthaf edilen: Rosa Piatti İlk basım: 3.4.1873 öncesi |
| Hymn to God the father | Vokal ve piyano | Metin: Ben Jonson Mr. Santley 'e ithaf edilmiş İlk basım tarihi: 14.7.1883 yılı öncesi |
| The homeword watch | Vokal ve piyano | Metin: William C. Bennett İlk basım tarihi: 10.6.1874 |
| L'infedelta perdonata | Vokal ve piyano | Metin: Filippo Ponanti |
| Inno marziale d'Italia | Vokal ( 4 ses ) ve piyano | Metin: G.B. Niccolini |
| It is not always May | Vokal, piyano ve viyolonsel | ___ |
| J'aime les fillettes | Vokal ve piyano | ___ |
| Lamento di Cecco di Varlongo | Vokal ve piyano | Metin: F. Baldovini |
| The lover's appeal (1. Versiyon) | Vokal ve piyano | Metin: F. Wyatt R. Strachey 'e ithaf edilmiş Bilinen ilk performans: Londra, İlk basım tarihi: 14.7.1883 |
| La melanconia | Vokal ve piyano | Metin: Bernardino Biava İthaf edilen: M. Tizzoni |
| La mere du chasseur | Vokal ve piyano | Metin: Cheret |
| Mesta a pentita | Vokal ve piyano | Metin: Gaspara Stampa |

| | | |
|---|---|---|
| Mestizia | Vokal, piyano ve viyolonsel | Metin: Felice Romani |
| My little maid an d I | Vokal, piyano ve viyolonsel | Metin: William Richards İlk basım tarihi: 21.6.1889 öncesi |
| On a faded violet | Vokal ve piyano | Metin: Shelley İthaf edilen: Mr. Santley İlk basım: 11.3.1867 öncesi |
| O swallow, swallow | Vokal ve piyano | Metin: Alfred Tennyson İthaf edilen: Mr. Santley Bilinen ilk performans: Londra, İlk basım tarihi: 8.5.1873 öncesi25.3.1893 |
| Rend-moi ton coeur | Vokal ve piyano | İthaf edilen: Calzolari Kendi el yazısı ile atılan tarih: 30.11.1852 |
| Waken, Lords and Ladies gay | Vokal ve piyano | Metin: Walter Scott İlk basım tarihi: 31.12.1873 |
| La viola | Vokal ve piyano | İthaf edilen: Nina El yazılı ile atılan tarih: Şubat 1855 |
| The voice of love | Vokal, piyano ve viyolonsel | İthaf edilen: Herold Family |
| When I remember | Vokal ve piyano | Metin: Jean Ingleton |

**Düzenlemeleri**

| **ESER ADI** | **ENSTRÜMANLAR** | **EDİSYON, İLK PERFORMANS VE İTHAFLAR** |
|---|---|---|
| Tomasso Albinoni Sonat V | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| Giorgio Antoniotti: Sonat X. | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 20.1.1877 |
| Attilio Ariosti: 6 lezioni per la viola d'amore | Viyolonsel ve piyano | Düzenleme: 1887 Yaz Bilinen ilk performans: Londra, 4.11.1889 İlk basım tarihi: 31.3.1898 |
| J. S. Bach Suite 1 | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 10.12.1892 |
| J.S. Bach Suite 4 | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| L. van Beethoven: Romanza, Op.50 | Viyolonsel ve piyano | ___ |

| | | |
|---|---|---|
| L. Boccherini: 6 Sonat | Viyolonsel ve piyano | İlk bilinen performanslar:<br>II Sonata: Manchester 9.12.1886<br>III Sonata: Londra 28.5.1860<br>IV Sonata: Londra 2.6.1862<br>V Sonata: Londra 3.4.1871<br>VI Sonata: Milan 11.12.1864<br>VI Sonata' ınİlk basım tarihi: 1865 |
| J. Brahms: Danze ungheresi | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| Gaetano Donizetti: Barcarola del "Marin Faliero" | Viyolonsel ve piyano veya Viyolonsel ve orkestra | Bilinen ilk performans: Viyana 1858 |
| Francesco Geminiani: Sonata, Op.5, no.1 ve no.2 | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| Francesco Geminiani: Sonata, Op.5, no.3 | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 20.3.1875 |
| Francesco Geminiani: Sonata, Op.5, no.5 | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: 25.3.1876 |
| G. Friedrich Haendel: Largo | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| Johann Adolph Hasse: Flüt Sonatı I | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| F. J. Haydn, keman ve bass için Sonat III | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| Pietro Locatelli: Sonat, Op. II, n.6 | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra 6.1.1879 |
| Benedetto Marcello: Sonat, Op. II, no.1 | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra 7.121874 İlk basım tarihi: 13.4.1875 öncesi |
| Benedetto Marcello Sonat, Op II, no.4 | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra 1.2.1869 İlk basım: 30.9.1875 |
| Felix Mendelssohn-Bartholdy" Lieder ohne Worte " öncesi | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 30.3.1868 İlk basım tarihi: 13.4.1875 |
| W. A. Mozart: Rondo | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 26.3.1866 |
| Guido Papini: Feulles d'Album, Op.18, no.1, no.2, no.3 | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| Nicollo Porpora: Sonat, Fa Majör | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 23.10.1882 |
| Gioacchino Rossini: | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| Gita in Gondola Gioacchino Rossini: La danza | Viyolonsel ve piyano | ___ |
| Franz Schubert: Am meer | Viyolonsel ve piyano | İlk basım tarihi: 27.3.1895 öncesi |
| Franz Schubert: Ave Maria | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Bergamo, 11.9.1875<br>İlk basım tarihi: 27.3.1895 |
| Franz Schubert: Litana, Op.4, no.3 Petersburg | Viyolonsel ve piyano | Düzenleme: 1845/46 Bilinen ilk performans: St. 11.2.1846<br>İlk basım tarihi: 1852 |

| | | |
|---|---|---|
| Franz Schubert: Serenata | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 7.2.1887 İlk basım tarihi: 27.3.1895 |
| Robert Schumann: Marchenbilder Op.113 | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 14.11.1881 |
| Christopher Simpson:13 divisions | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 25.11.1889 |
| Giuseppe Valentini: Sonat X | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 12.1.1880 |
| Guiseppe Tartini: Sonat pastoral | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 29.6.1863 |
| Francesco Maria Veracini: Sonat, Re Minör | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 18.11.1871 |
| Francesco Maria Veracini: Aria Schiavona | Viyolonsel ve piyano | Bilinen ilk performans: Londra, 2.2.1874 |

**Viyolonsel Metotları**

Metodo per violoncello Viyolonsel

( Viyolonsel metodu), 1 ve 2

Revisione del metodo di Kummer Viyolonsel

# BÖLÜM IV

# SONUÇ

Yapılan teknik ve icra yönünden analiz sonucunda anlaşılmıştır ki: Kaprisler, kendi içerisinde genel olarak, birbirini tekrarlayan bir yöntem ile işlenmiştir. Buradan Piatti'nin, Kaprislerin katı bir şekilde art arda çalışılmasını istemediği açıktır. Bu bağlamda, her viyolonsel icracısının, geliştirmek istediği tekniğe göre her bir Kaprisin farklı tavsiyelerde bulunduğu düşünülebilir.

Kapris 1, 7, 10 ve 11 diğer Kaprislere göre yay teknikleri bakımından daha basit ve sade teknikler içermektedirler. Kapris 2, 3, 4, 6, 8 ve 9'da elde edilmek istenen becerilerin ustalığı, Kapris 5 ve 12 için istenen yüksek virtüözik teknikler üzerinde daha fazla başarı getirecektir. Sol el teknikleri, ilk dört Kapriste sağ ve sol el teknikleri ve müzikal anlamda, sonrasında gelecek olan Kaprisleri bir giriş/ tanıtım niteliğindedir ancak daha sonrasında Piatti, Kapris 5'in sonuna kadar sağ el tekniklerinin sınırlarını zorlar.

Her Kapris, çift sesler bakımından geniş bir kullanım alanı içerir, bu, solo viyolonsel literatürünün vazgeçilmez bir parçası olmasına rağmen Piatti'nin çift seslere olan ilgisi oldukça fazladır. Çift sesler, tonlamayı geliştirmek adına önemli bir araç ve doğru bir yöntemdir. Çift seslerin, standart viyolonsel repertuarında bu denli yaygın kullanımı oldukça nadir görülür.

Kaprisler, uzun bir konçerto, oda müziği ya da opera türünden bir performans için viyolonsel icracılarının ihtiyaç duydukları sol ve sağ el için gereken dayanıklılık ve gücü geliştirebilir. Bunlara ek olarak; Kaprislerin çoğunda (1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 11 ve 12) sol el parmaklarının hareketinin bağımsızlığını geliştirmek için çift sesler

kullanılmıştır. Bu sebepten, dördüncü parmaktaki (serçe parmak) kuvvet, çeviklik ve ifadenin üzerinde özellikle durulmuştur diyebiliriz.

Kaprisler, viyolonsel icracıları ve eğitmenler için yararlı bir pedagojik kaynak olabilir: D. Popper'in etütlerine ya da Cossmann'ın çalışmalarına benzer bir şekilde solo viyolonsel repertuarlarında karşılaşılan virtüözik zorluklara daha geniş bir çerçeveden bakar.

Op. 25, 12 Kapris, belki de Alfredo Piatti'nin viyolonsel icracılarına en değerli hediyesidir.

Yapılan araştırma ve gözlemler doğrultusunda, Op. 25, 12 Kapris'in teknik ve icra yönünden analizi sonucunda bu tez çalışmasının, viyolonsel icracıları ve eğitmenleri için yol gösterici bir kaynak olabileceği sonucuna varılmıştır.

# KAYNAKÇA


Araboğlu, Tanju, " Alfredo Piatti ve Op.25/12 Kapris'ine Genel Bakış", *Sanat Eğitim Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 1, 2018

Araboğlu, Tanju, *Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği Ve Temel Yay Teknikleri: Legato, Detashe, Staccato, Spiccato'nun İncelenmesi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Yaylı Çalgılar Sanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2011, Edirne

Aktüze, İrkin, *Müziği Anlamak- Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004

Barzano Lodetti/ Bellisario Christian, *Signor Piatti (1822-1901): CELLIST, COMPOSER, AVANT-GARDIST.*, Kronberg Academy (2001)

Bellisario, C. (2003) *Piatti Zwölf Capricen für Violoncello solo opus 25,* G. Henle Verlag, München

Braun, William E., *The Evolution Of The Cello Endpin And Its Effect On Tecnique And Repertoire*, Lincoln, Nebraska, Doctor of Musical Arts. 2015

Cangal, Nurhan, *Müzik Formları*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2004

Çalışır, Feridun, *Müzik Dili Sözlüğü*, K. K. Basımevi, Ankara, 1988

Çalışır, Feridun, *Müzik Dili Sözlüğü*, Genişletilmiş İkinci Baskı, Ankara, 1999

Ekber, Kerem, *Romberg' den Klengel' e 19. Yüzyıl Alman Viyolonsel Okulunda Besteci Viyolonselciler Ve 20. Yüzyıl Viyolonselcilerine Etkileri*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı, , Yüksek Lisans Çalışma Raporu, 2014

Geeseman, Katherine Ann, *The Rise and Fall of the Cellist- Composer of the Nineteenth Century: A Comprehensive Study of the Life and Works of Georg*

*Goltermann Including A Complete Catalog of His Cello Compositions,* The Florida State University College Of Music, Doctor Of Musical Arts, 2011

Hagel, Leah, *Expression In Tecihnical Exercises For The Cello: An Artistic Approach To Teaching And Learning The Caprices Of Piatti And Etudes Of Popper,* University of Kentucky, 2012

İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999

İşkodralı, Musa Eren, *Viyolonselin Solo Çalgı Olarak Ön Plana Çıkmasında Öncülük Eden Besteci Çellistlerin Biyografileri Ve Bu Doğrultudaki Çalışmalarının İncelenmesi,* Sanatta Yeterlilik Tezi, Edirne, 2012

Karoly Otto, , *Müziğe Giriş*, Çeviren: Mehmed Nemutlu, Pan Yayıncılık, 2016

Kelzenberg, M. A. R. (2009) *A Guide to Pedagogy and Technique in Alfredo Piatti's Twelve Caprices, Op. 25 (1865).*Doctor Of Musial Arts, Arizona State University, Aralık, 2009

Kılıç Adem, *Türk Müziği Viyolonsel İcracıları Ve İcra Tekniklerine Yönelik Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, 2015

Neece, Brenda, "The Cello In Britain: A Technical And Social History", *The Galpin Society Journal*, Cilt: 56, ( Haziran, 2003), s, 77-115

Pleeth, William, *Cello (Yehudi Menuhin Music Guides)*; Kahn &Averill Publishers; London, 2001

Raychev, Evgeny Dimitrov, *The Virtuoso Cellist-Composers from Luigi Boccherini to David Popper: A Review of Their Lives and Works,* Florida State University Libraries

Say, Ahmet, *Müziğin Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2001

Say, Ahmet, *Müziğin Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005

Fang-Yi Shen, *A Pedagogical And Analytic Comparison Of Auguste Franchomme's Twelve Caprices, Op.7 And Alfredo Piatti's Twelve Caprices, Op.25,*

Performance Studies Division Of The College-Conservatory Of Music, Doktora Tezi, University of Cincinnati, 2009

Sözer, Vural, *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, Geliştirilmiş Dördüncü Basım, İstanbul, 1996

Venturini, Adriana Marie Luther, "*The Dresden School of Violoncello in the Nineteenth Century*" B.M. University of Central Florida, Master Thesis, 2009

Walden, Valerie, *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998

Dilworth, J. , *The Cello: Originsvand Evolution*, The Cambridge Companion to the Cello ed.Robin Stowell. Cambridge University Press, 1999

# EK-1 Alfredo Piatti op.25, 12 Kaprisin Notaları



# Violoncello.




4
Violoncello.
2.
Andante religioso.
p
mf
p
espressivo
dim.
rall.
p
cresc.
dim.
cresc.
dim.
p
p
cresc.
cresc.
7196


Violoncello.
5
mf
dim.
p
rall.
in tempo
dim.
rall.
in Tempo
p
mf
dim.
calando stessa posizione
p
pp
pp
ppp
7496

# Violoncello.

## 3.

Moderato.



# Violoncello.



8

# Violoncello.

## 4.



# Violoncello.

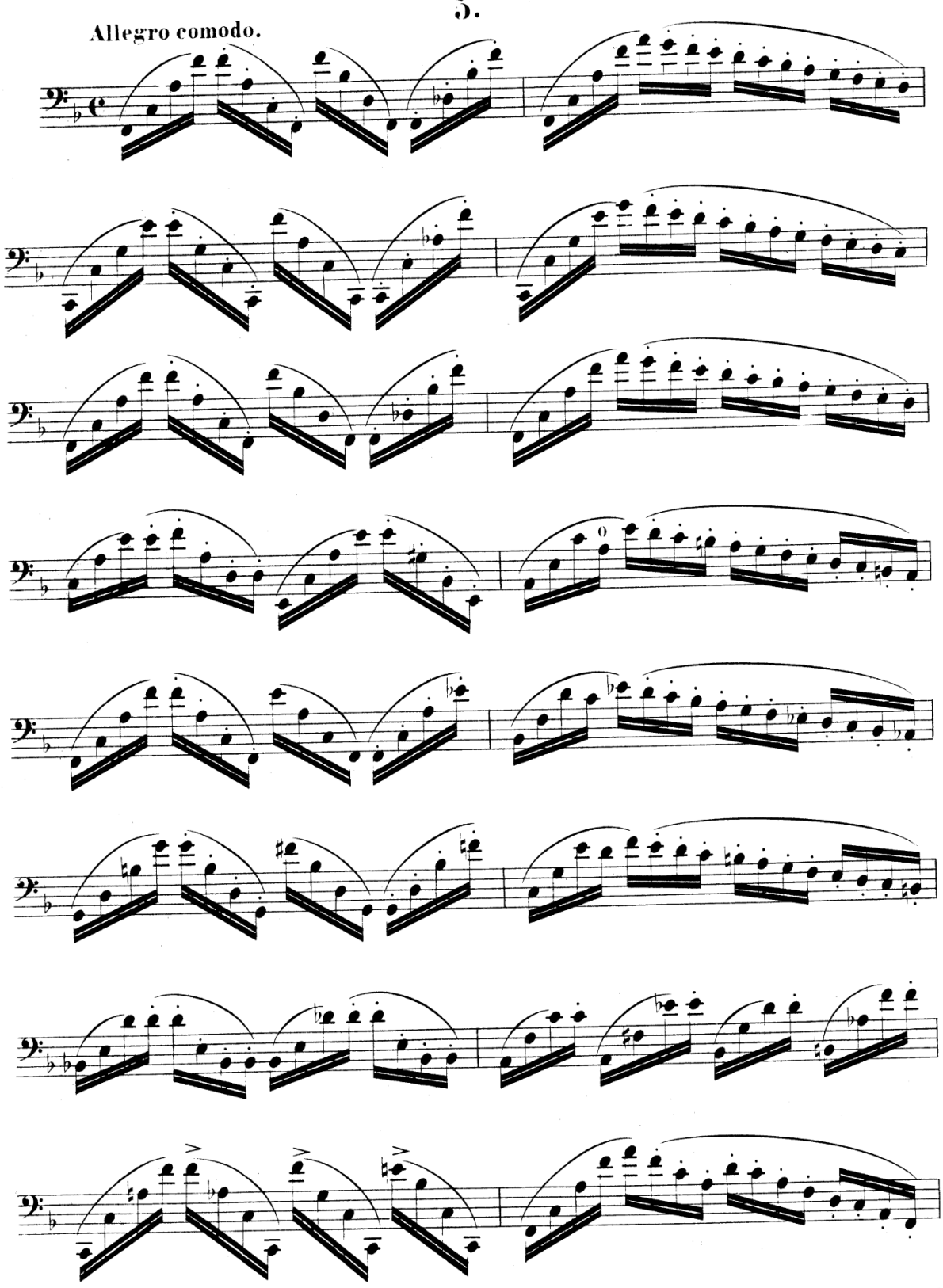


10

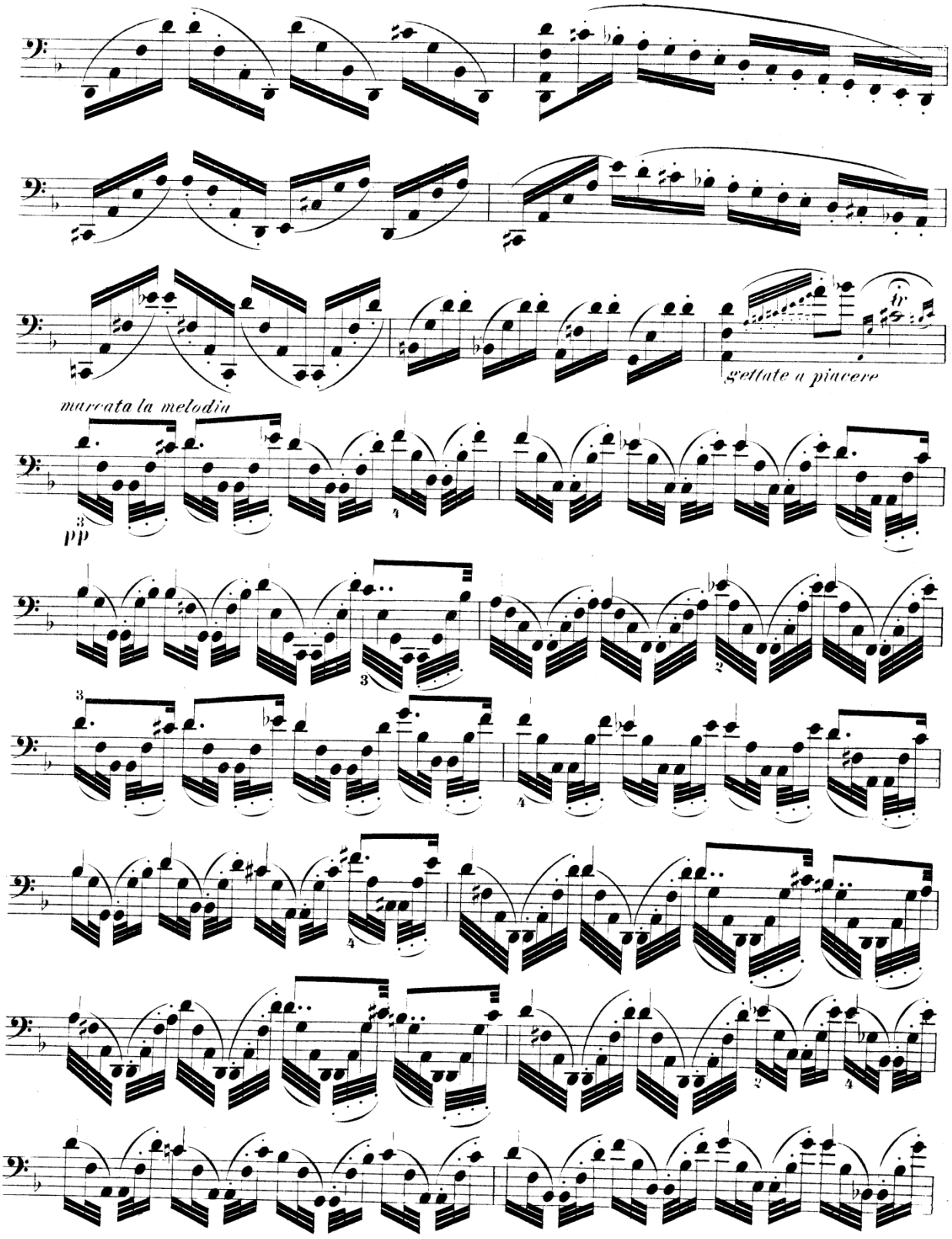
# Violoncello.

## 5.

Allegro comodo.

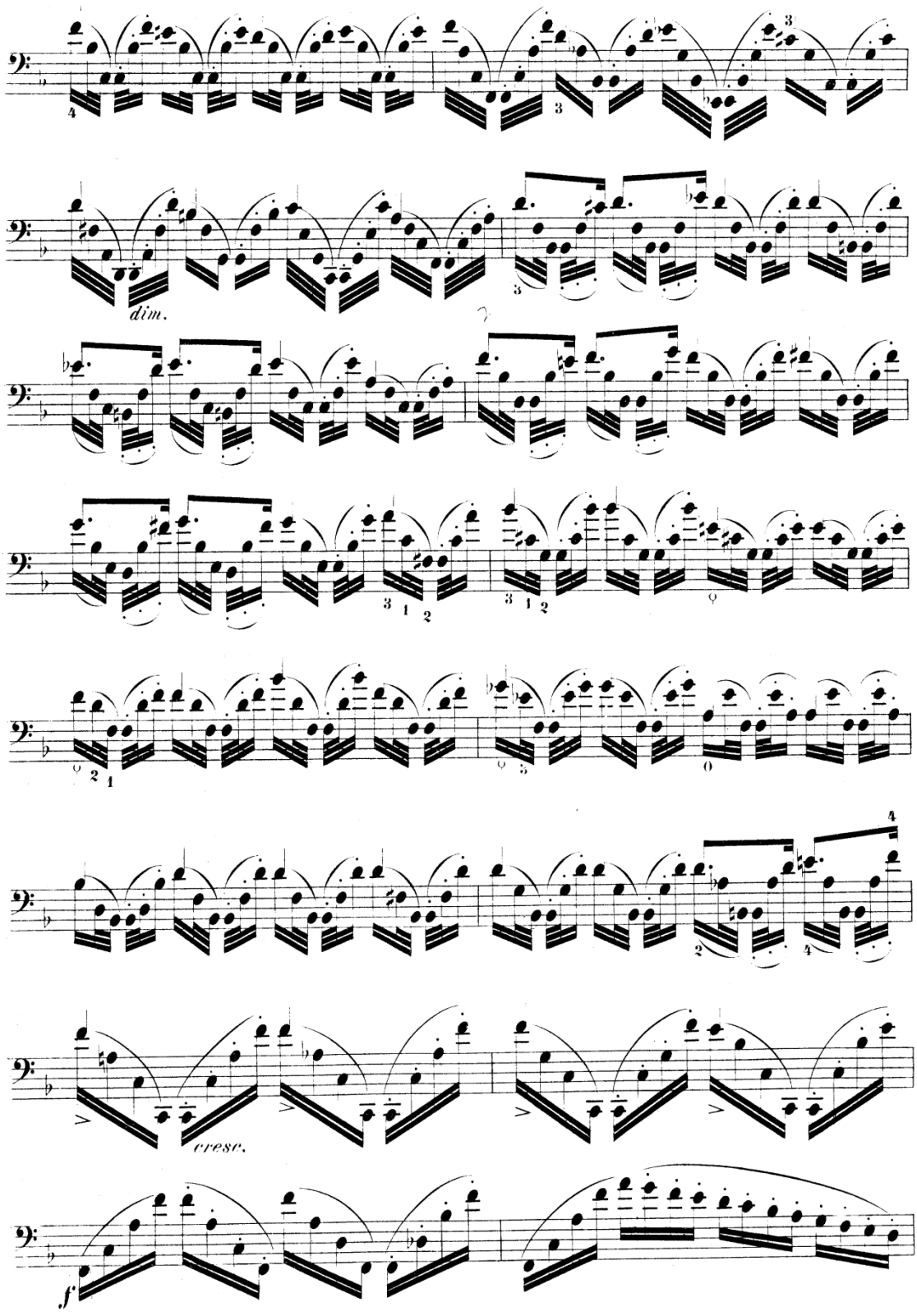


# Violoncello.

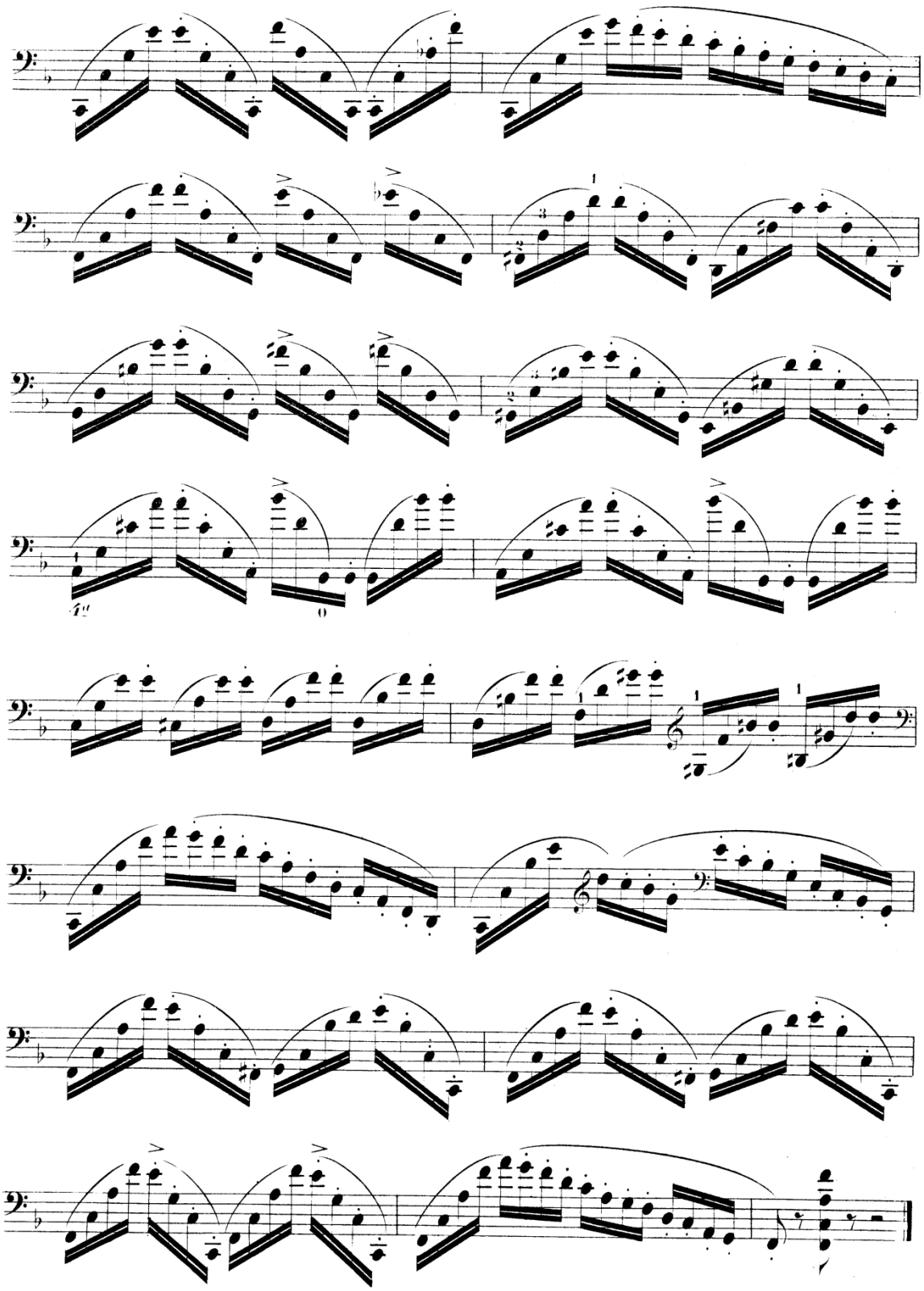


12

# Violoncello.

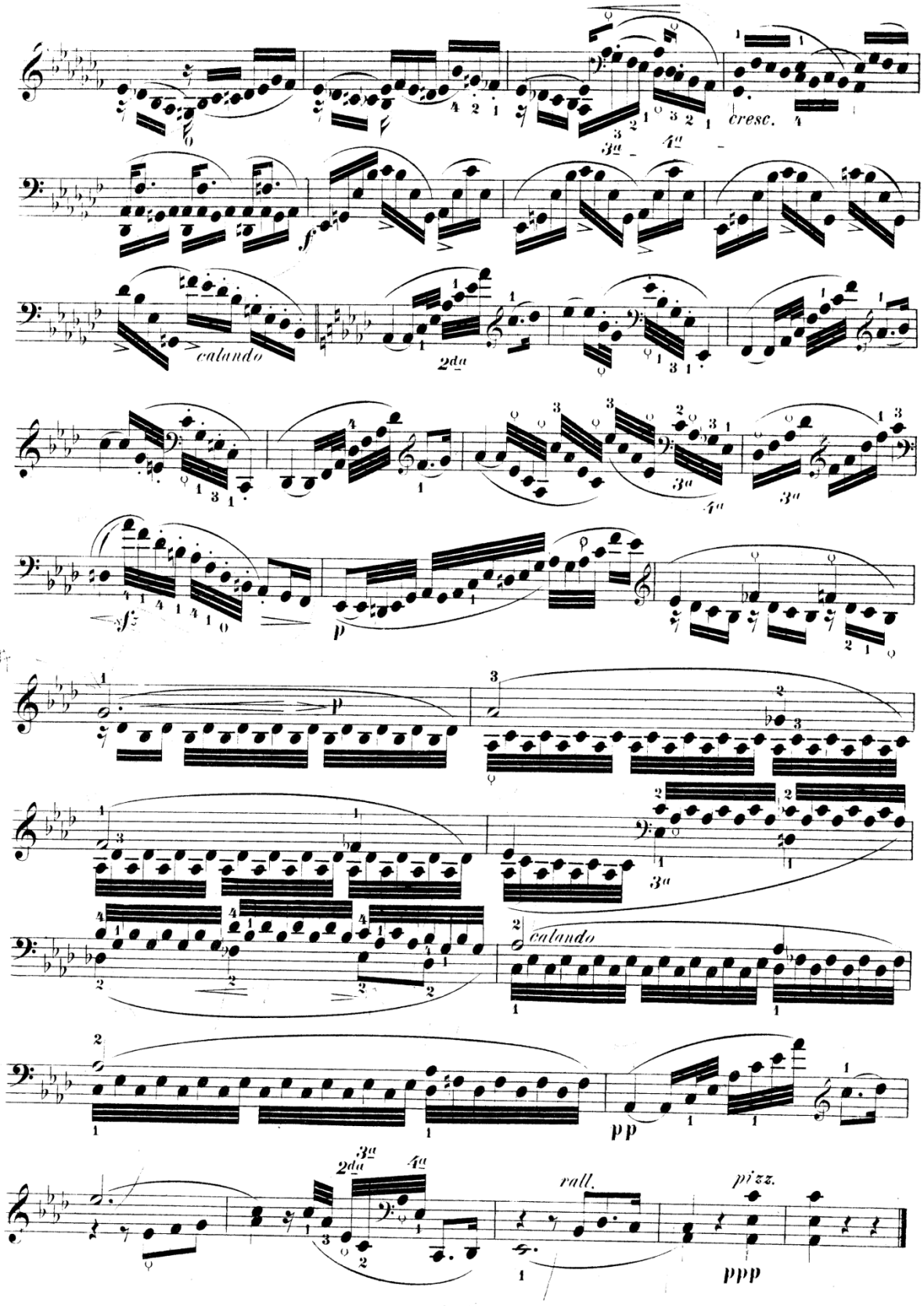


# Violoncello.




14
Violoncello.
Adagio largamente.
6.
2da
2da
p
cresc.
3a
dim.
p
cresc.
f
dim.
rall.
p
7496

# Violoncello.



# Violoncello.

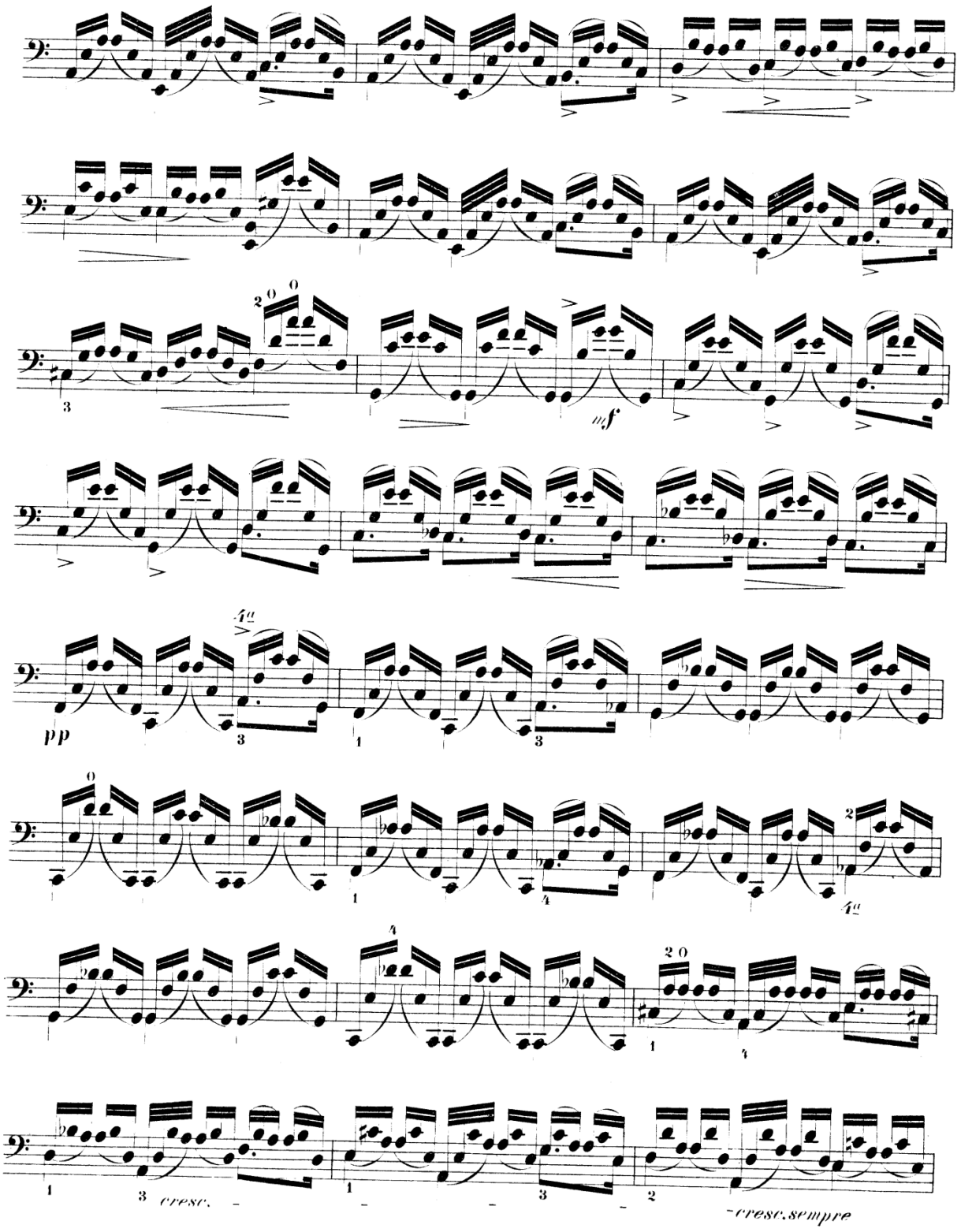
## 7.

**Maestoso.**

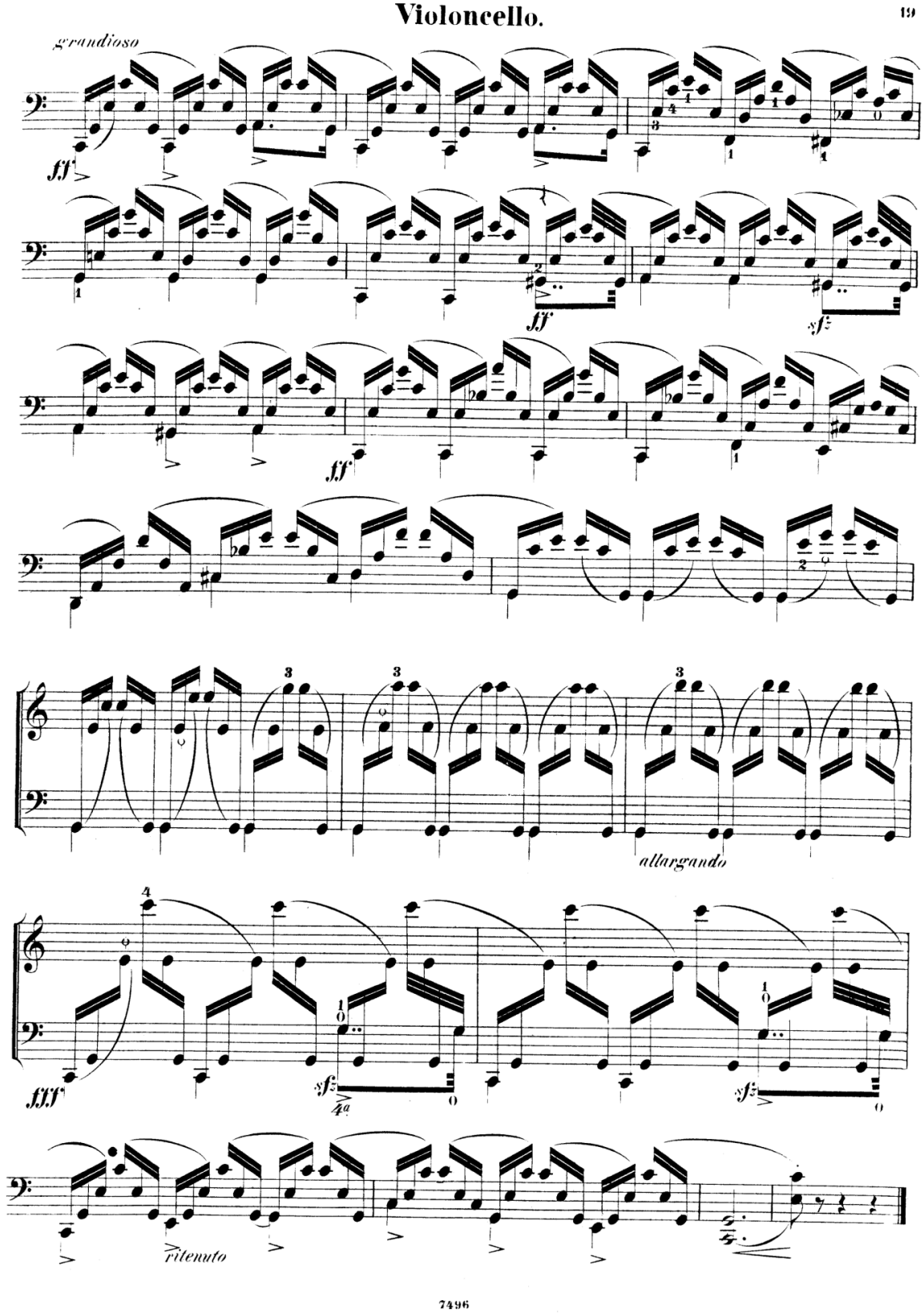
*Ben marcato il basso.*



# Violoncello.




Violoncello.
cresc.
dim.
dim.
poco rall.
7496


Violoncello.
19
grandioso
ff
fff
sfz
allargando
fff
ritenuto
7496

8.




p
pp
ppp
fff

# Violoncello.

## 9.

**Allegro.** *bene spiccato.*

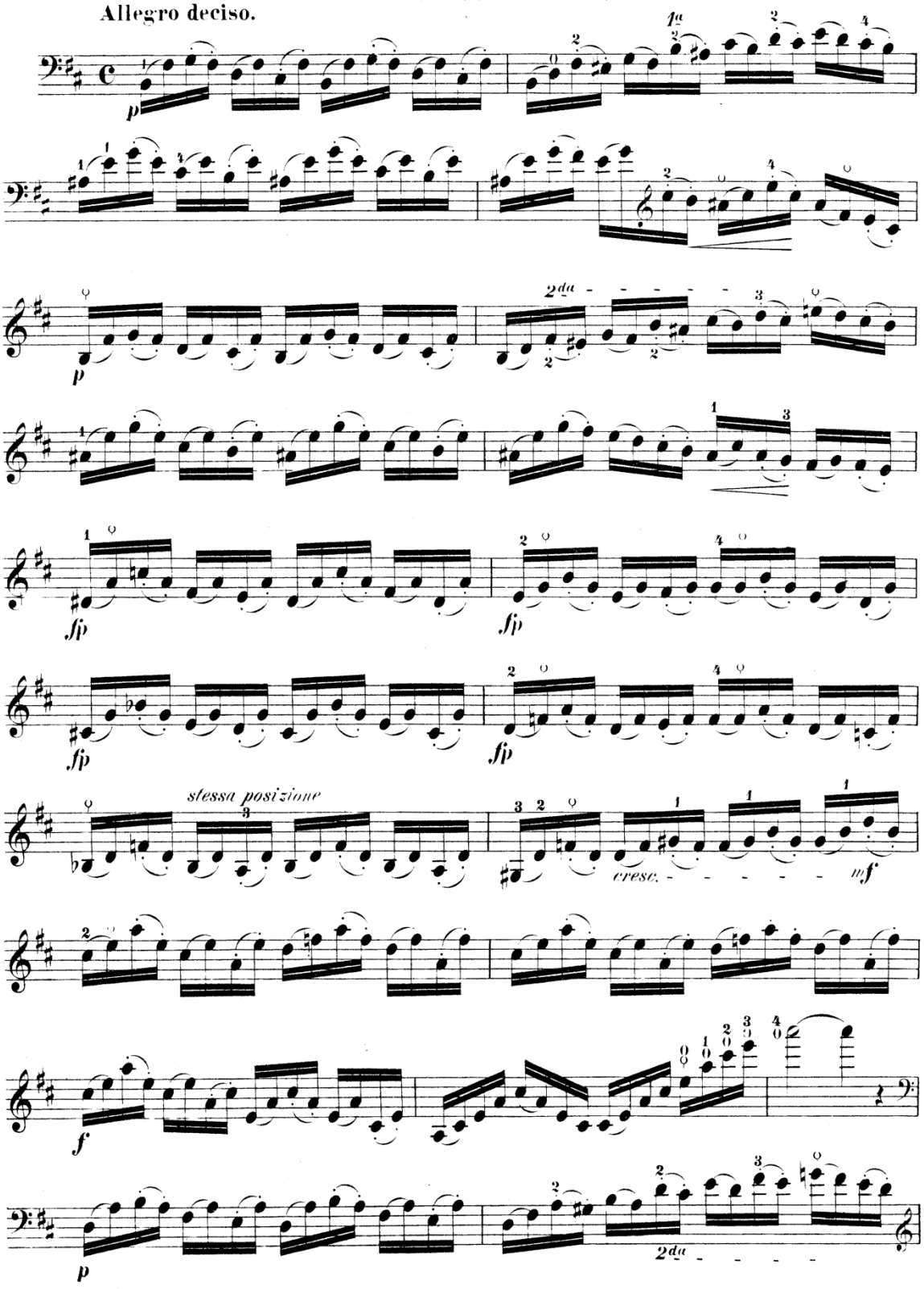



f
dimin.
a tempo
rall.
pp
mf
f
p
cresc. sempre
affrettando sino al Fine.
f
p
cresc.
ff

# Violoncello.

## 10.

Allegro deciso.

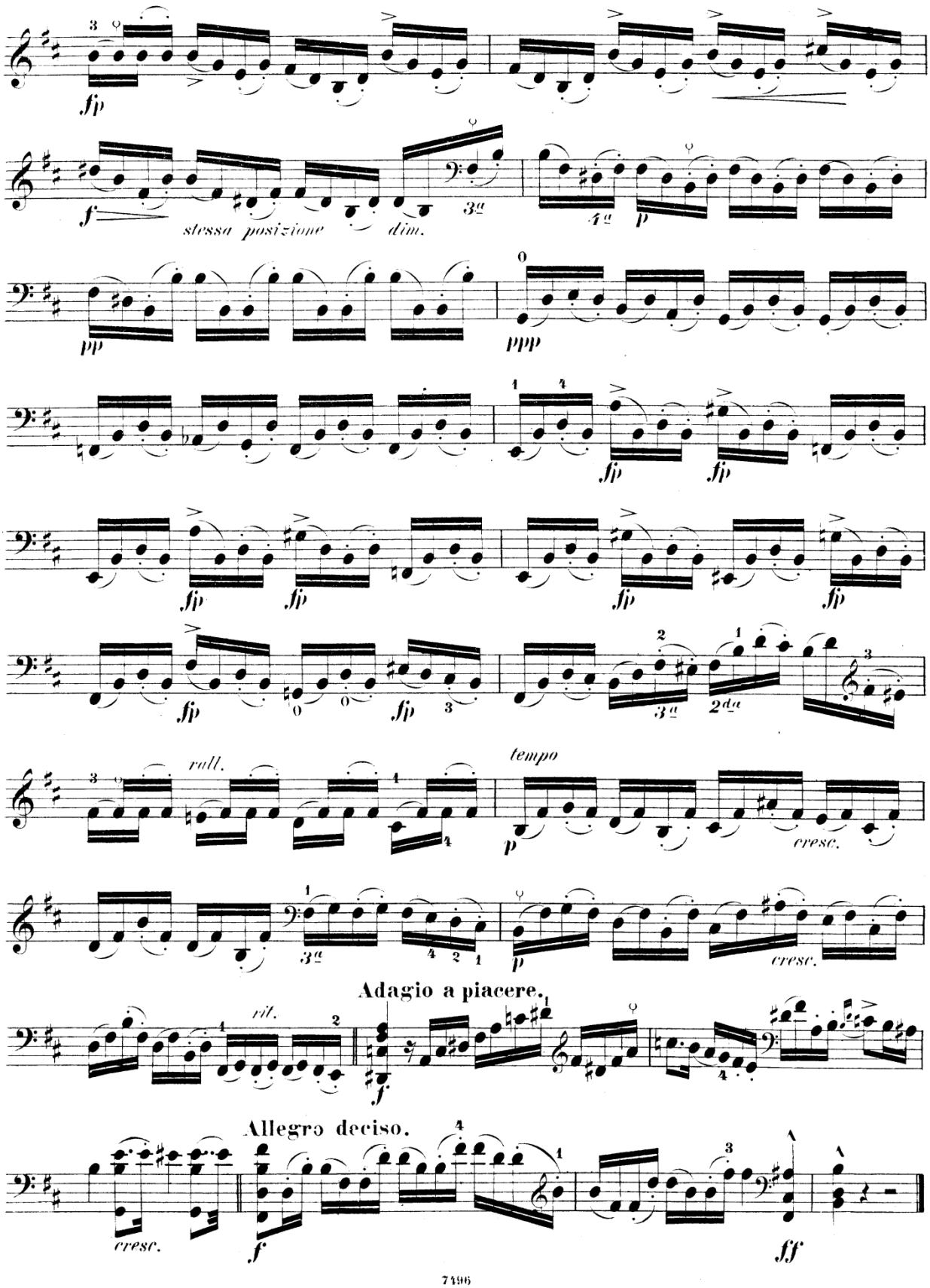



Violoncello.
25
1ª
2da
2da
3ª
3ª
7496

# Violoncello.



# Violoncello.



# Violoncello.

## 11.

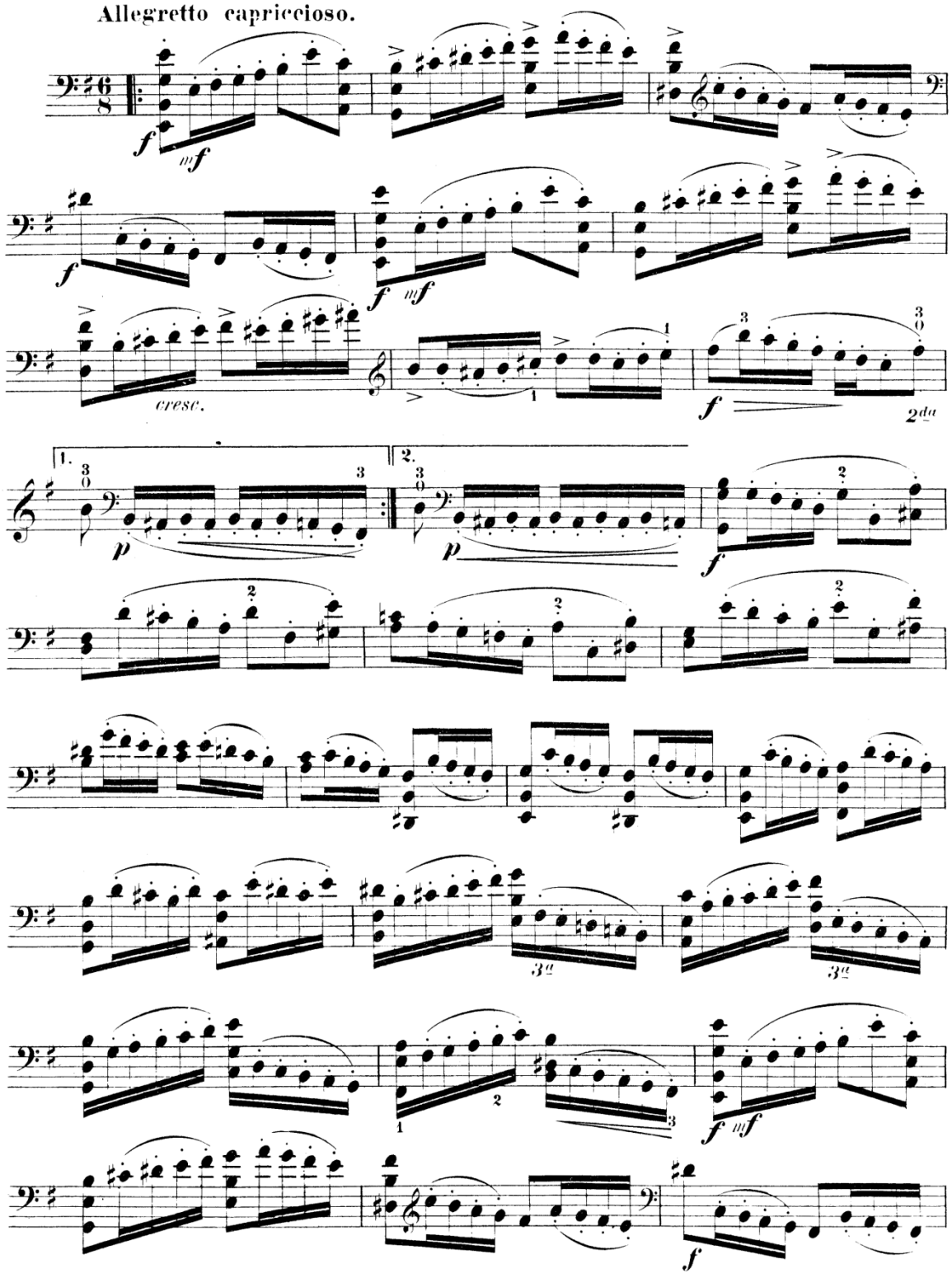



Violoncello.
29
fp
fp
rall.
pp
mf
cresc.
f
dim.
p
cresc.
cresc. sempre
f
dim.
calando
rall.
Adagio.
pp
f
mf
cresc.
riten.
f
7496

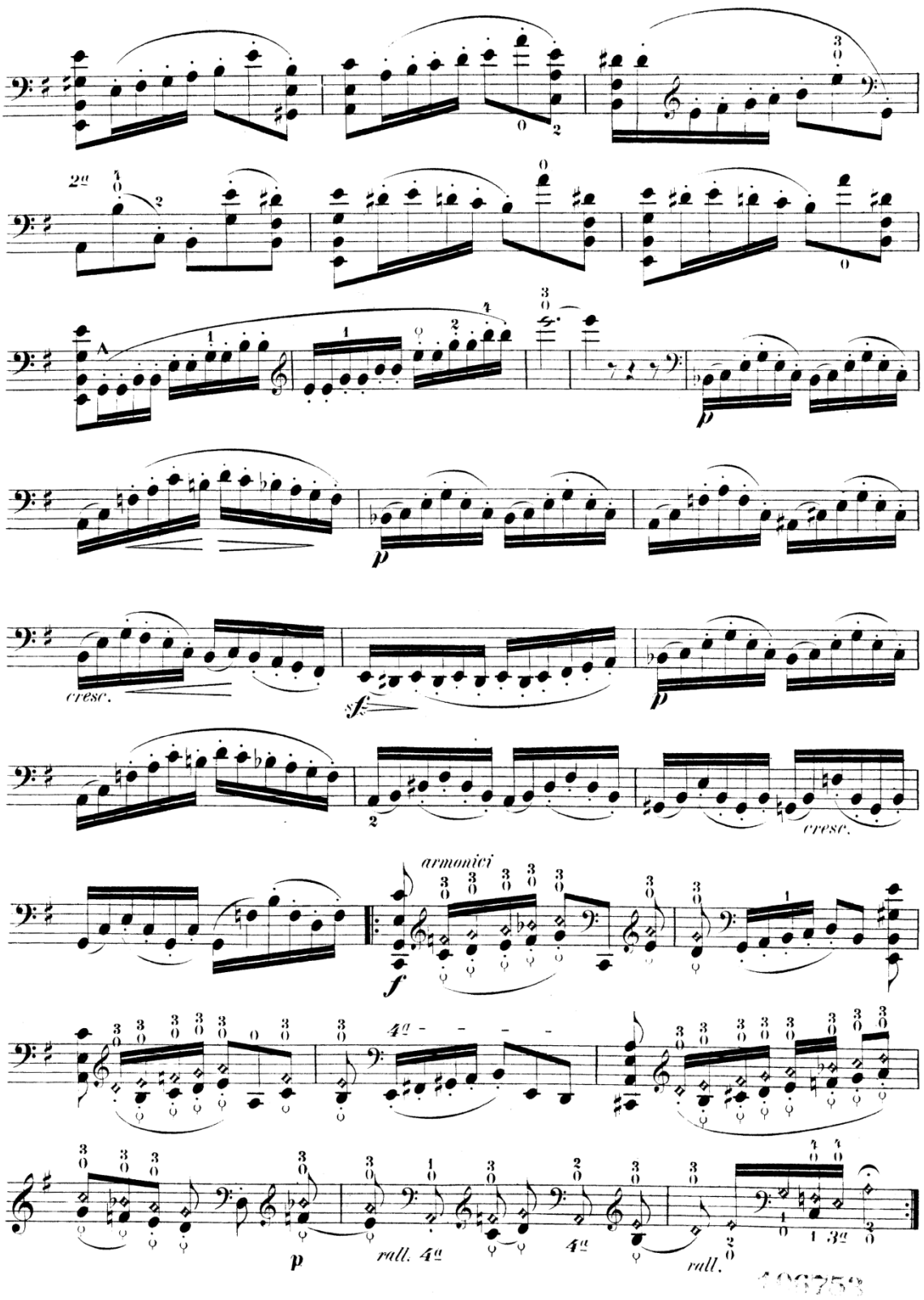
# Violoncello.

## 12.

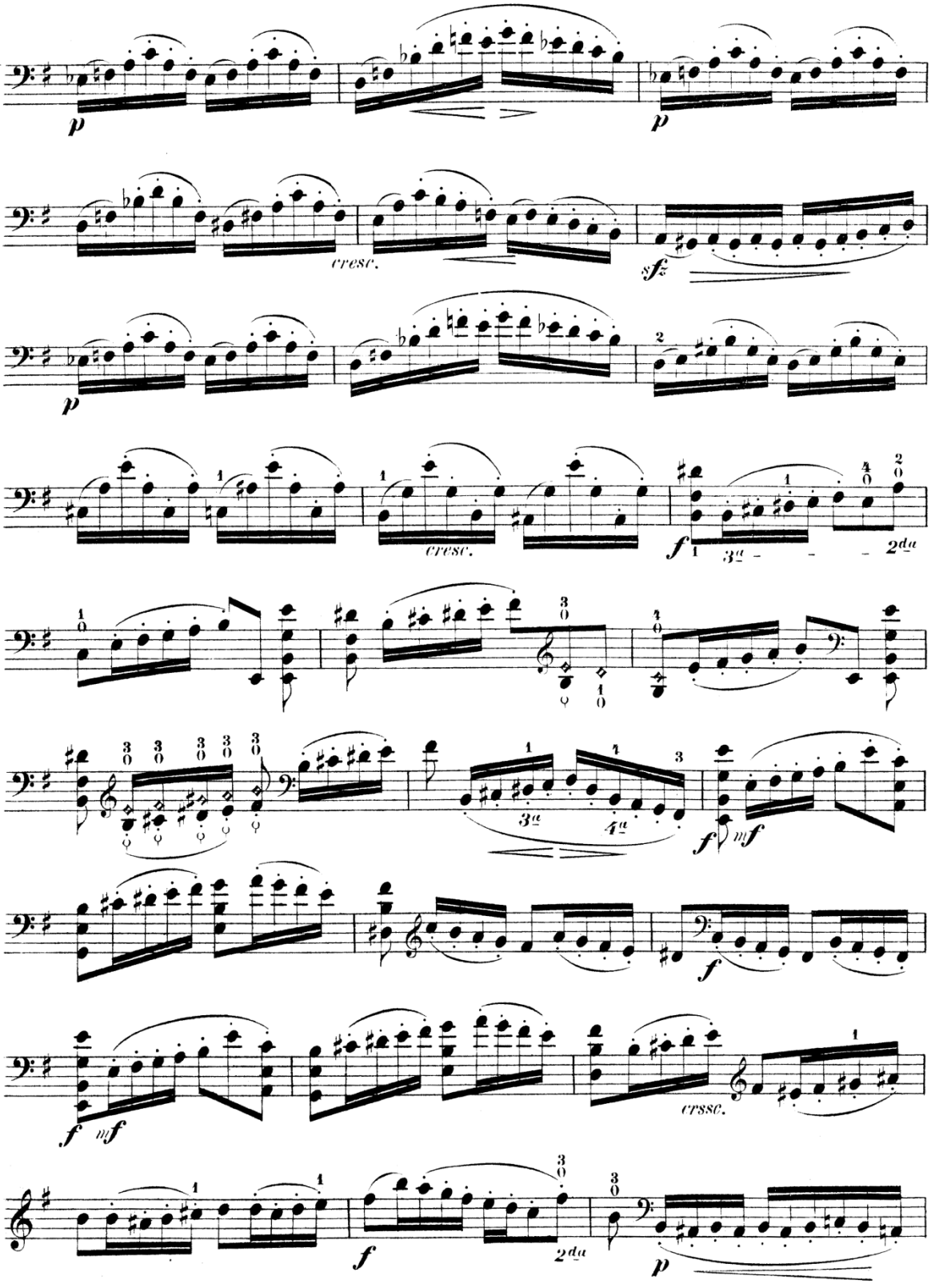
Allegretto capriccioso.



# Violoncello.



# Violoncello.




f
sf
p
ff
4a
armo.
pizz.