ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 102, Mart 2020, s. 66-85

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.40553>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
14.01.2020

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
29.03.2020

Dr. Öğr. Üyesi Pınar TURAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İcra Sanatları Fakültesi, Çalgı Bölümü, Çello
pinar.turan@hacettepe.edu.tr

FRANSIZ VİYOLONSEL EKOLÜNÜN VİYOLONSEL TARİHİNDEKİ YERİ ÖNEMİ VE GELİŞİMİ

Öz

Bu makalenin amacı; 19.yüzyılda Fransa'daki müzik hayatını, bu hayata adını yazdırmış önemli viyolonselecileri tanımak, Türkiye'de de güzel sanatlar fakülteleri ve konservatuvarlarda yaygın bir şekilde öğretilmekte olan Fransız viyoloncel ekolünü tarihsel gelişimiyle beraber, dünya müzik ve viyoloncel okulları üzerindeki etkileri ve katkıları anlatılmıştır. Bu ekolün ortaya çıkışı, temsilcilerini ve bu ekoldeki önemli viyolonselecileri tanıtılmıştır. Bu ekolün viyoloncelin gelişimine olan katkıları, solist ve aynı zamanda da viyoloncelci besteciler tanıtılmıştır. Fransız ekolüne has yay tutuş şekilleri ve yöntemleri, sol elde çalmayı kolaylaştıracak ve çalıcıların teknik olarak zorlandıkları zamanlarda onlara ışık tutacak yöntemler anlatılmıştır. Getirilen yeniliklerin çalıcıların üzerine olan etkileri ve katkılarıyla, repertuvara getirilen yeni eserler tanıtılmıştır. Bu ekolün Dünya'daki diğer okullarla olan etkileşimleri de ortaya çıkarılmıştır. Gambadan viyoloncele geçiş süreci anlatılmış ve bu alanda eser yazan besteciler tanıtılmıştır. Viyolonceldeki sağ el ve sol el tutuş tekniklerinde hangi ekollerden ve icracılardan etkilendikleri hangi tarzları benimsedikleri anlatılmıştır. Ekoller arası farklılıkların icracıların gelişimine olan katkıları anlatılmıştır.

Anahtar kelimeler: Fransız viyoloncel ekolü, Martin Bertau, viyoloncel

THE IMPORTANCE AND DEVELOPMENT OF THE FRENCH VIOLONCELLO SCHOOL IN THE HISTORY OF VIOLONCELLO

Abstract

The purpose of this article is; To know the music life in France in the 19th century, important celloists who have written their name on this life, with Turkey also being taught widely in schools and conservatories French cello school of fine arts with the historical development of world music and its impact on cello school and additives are described. The emergence of this school, its representatives and important cello violators in this school were introduced. The contributions of this school to the development of cello, soloist and also cello composers were introduced. The methods and methods of publication of the French school have been described in order to make it easier to play on the left hand and to illuminate them when technically challenged. The effects and contributions of the innovations on the players and new works brought to the repertoire were introduced. The interaction of this school with other schools in the world has also been revealed. The right hand and left hand holding styles in cello were influenced by the schools and performers and the styles they adopted. The contribution of differences between schools to the development of performers is explained.

Keywords: French cello school, Martin Bertau, cello

GİRİŞ :

Öncelikle o dönemlerde Avrupa ve dünyadaki sanat yaşamında çok baskın bir yere sahip olan Fransa'nın müzik yaşamı ve Fransız sanatının çerçevesinden bahsedilmektedir. Müzik tarihinde önemli bir yere sahip olan Fransız müziği, viyolonsel alanında da ciddi bir ölçüde kendini göstermiştir. Dönemin en ünlü virtüöz çellistleri bu millettten çıkmış ve diğer meslektaşlarına da örnek teşkil etmişlerdir. Fransız viyolonsel ekolü aynı zamanda diğer milletlerin müzik, tarz ve üsluplarından etkilenecek şekilde şekillenmiştir. Fransız viyolonsel okulunun ortaya çıkışı ile Avrupa'daki diğer müzik okullarına da katkı sağlamış ve Avrupa'daki viyolonselciliği de teknik ve müzikal açıdan geliştirmiştir.

Viyolonselin viola de gamba ile başlayan serüveni İtalyan çalgıcıların Fransa'ya gelmesi ve Fransız müziğiyle tanışması sonrasında olmuştur. O dönemki orkestralarda da daha fazla tenor/bas sese olan ihtiyaç Fransızların viyolonsele olan ilgisinin daha da artmasına vesile olmuştur. 18. yüzyılda artık viyolonsel ilgi çeken, çalma teknikleri üzerine araştırılan ve teknik zorlukları aşmaya çalışılan bir enstrüman haline gelmiştir. Bu arşe ve sol el çalma teknikleri araştırılırken Avrupa'daki okullar ve ekoller birbirleriyle etkileşim içinde olmuşlardır. Bu dönemde çeşitli metotlar da ortaya çıkmış ve viyolonsel giderek bir solo enstrüman haline gelmiştir.

Araştırmanın amacı:

Bu çalışmada; tarihte önemli bir yere sahip olan Fransız viyolonselcilerini tanıtmak, birbirlerinden ve diğer milletlerden etkilenecek şekilde oluşturdukları tarzları hakkında bilgi vermek, sol el ve sağ el tekniklerini ekolere göre tanıtmak amaçlanmıştır.

Araştırmanın önemi:

Bu çalışma; viyolonsel öğrencilerine öğretilen Fransız tekniğinin köken olarak nereden geldiği, nasıl ortaya çıktığı ve zaman içinde nasıl şekillendiği ve bir ekol haline geldiği, tarihsel çerçevede anlatılmıştır. Bu bilgilerin öğrenilmesi; öğrencilere öğrenim ve ileride şekillenecek öğretim aşamalarında ışık tutacak, kullandıkları tekniğe daha bilinçli ve temelli bir yaklaşım oluşturmalarını sağlayacaktır. Bu açılardan önem teşkil etmektedir.

YÖNTEM:

Bu çalışma; alındıkları yerler kaynakçada detaylı olarak belirtilen kitap, makale, dergi ve internet kaynakları incelenerek betimsel bir envanter çalışması yapılarak oluşturulmuştur.

1. XIX. YÜZYIL FRANSA'DA MÜZİK YAŞAMI¹

O dönemin Fransız müzik yaşamı, siyasi olarak parçalanmış Almanya'nın yalnızca kasabalarda devam eden müzikal yaşamının aksine öncelikle başkent Paris'te yoğunlaşmıştı. On dokuzuncu yüzyılın Paris'i aynı zamanda Avrupa'nın en büyük müzik merkezlerinden biri olarak öne çıkmıştı. Hareketli Paris konser hayatı, dünyanın her yerinden gelen ünlü müzisyenlerin akın edebileceği oldukça cezbedici bir yer haline gelmişti. Müzikal performans açısından romantizmin virtüözüte eğiliminde doruğuna ulaştığı zamanlardı. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde, amacı, gerçek virtüöziteye hizmet etmek olanlar ve yüzeysel, salon sanatı destekleyicileri arasındaki müzik ve performans konusundaki derin ve yoruma dayalı mücadele artık kopmuştu.

Fransa başkentinin müzik hayatında kural olan farklı estetik zevkler ve görüşler arasındaki çatışmalar viyolonsel alanına da yansımıştır. Ancak demokratik ruh ve hümanist ilkelerle nitelenen ilerici ulusal gelenekler, müzikal dilin ifadesi ve şiiri ile renkli ustalık, en iyi temsilcilerin müziğiyle gelişmeye devam etti. On sekizinci yüzyılın büyük bir kısmında, zamanın önde gelen çellistleri de dahil olmak üzere, Avrupa'nın en iyi müzisyenleri, Louis XIV. 'in sarayında toplanırdı. Jean-Baptiste Lully önderliği altında Versay sarayında ikamet eden ünlü Grande Bande, o dönemlerde enstrüman performansına yönelik yeniliklere odaklanmıştı.²

2. FRANSTZ VİYOLONSEL OKULU

Paris Konservatuari'nın viyolonsel sınıfları, XIX. yüzyıl viyolonsel tarihinde önemli bir yere sahiptir. Fransız viyolonsel okulu tüm dünyadaki çellistlerin etkilendiği bir okuldu. Ancak, Fransız okulu bile Rusya ve Belçika okulları gibi çok gelişmiş diğer ulusal yaklaşımlardan etkilendiği ve bunun sonucu olarak giderek evrensel bir okul kavramı ortaya çıkmaya başladı.

Çello'nun Fransa'daki popülaritesinin hızlı yükselişinin bir ifadesi, Paris'teki müzik yayıncısı Le Clerc'in 1738-1750 yılları arasında yaklaşık 26 cilt olan yazıları sayesinde olmuştur. Bu yazılar sayesinde Fransız ve İtalyan viyolonselcilik çitası ciddi bir yükseliş göstermiştir.

Alman viyolonsel okulu gibi, Fransız Okulu da müzik arenasında yüzyıllarca süren bir etki yaratmıştır. Alman çellistler icrada güçlü bir ses yakalamaya çalışıp sol eldeki tekniği kolaylaştırmaya uğraşırlarken, Fransızlar ağırbaşlı ve oturaklı bir müzikal yaklaşımı tercih ettiler.³

²<http://www.cello.org/heaven/bios/parisian/parisian.html> 2006-06-19 The Influence of the French Cello School in North America Marie-Elaine Gagnon

³ <http://www.interlude.hk/front/schools-cello-playing-france/by-Janet-Horvath> | August 18th, 2018

18. yüzyılda hali hazırda çok yüksek bir seviyeye ulaşmış olan Fransız viyolonsel okulu, 18. yüzyılın ortasından 20. yüzyıla kadar, hem sanatçılar hem de öğretmenler olarak çok yetenekli virtüöz viyolonselcilerin yetişmesine öncülük etmiştir.

Fransız okulunun çalıcıları, saf ve yumuşak bir tona sahip olanlar ve teknik bakımdan zor pozisyonlarda iyi bir sol el becerisine sahip olanlar olarak ikiye ayrılıyorlardı.

19. yüzyıl Fransız viyolonsel okulunu vazgeçilmez ilkesi;

“Geleneklerin evrimi ve sürekliliği ile sonuçlanan kesintisiz “öğretmen-öğrenci” ilişkisiyle köklü bir geçmişe sahip viyolonsel yöntemlerinin bolluğunun yanı sıra, kendini gösteren, pedagojik açıdan yaygın olarak kullanan yöntemler ve metotlara da yardımcı olmaktadır.” İlkesidir.

Çağın gelişmesi ve imkanların artması okulların da birbirleriyle olan etkileşimini arttırarak müzik eğitimini de olumlu yönde etkiledi. Hava yolu kullanımı ve internet modern çağdaki viyolonsel okullarının birbirleriyle daha kolay iletişime geçmesini sağlarken, Fransız okulu da bu sayede dünyadaki çellistleri etkileyen bir okul olmayı sürdürdü. Diğer bir yandan da bu etkileşim Fransız okulunun da diğer okullardan etkilenmesini de sağladı. Etkilenen bu okullar oldukça gelişmiş olan Alman ve Rus okullarıydı. Böylece global bir okul anlayışı ortaya çıktı. Bir diğer yandan da enstrümanın zengin tonu ve yaygın kullanım alanı, hem çalıcıların hem de bes tecilerin yeteneklerini sergilemesine olanak sağladı.

2.1. Gambadan Çelloya Geçiş Süreci

Fransızlar, viyolonsele şüpheli bir biçimde yaklaşan son derece köklü bir gambist geçmişe sahipti. Ayrıca, İtalyan kültürüne de antipati duymalarıyla bilinirlerdi. 1730’larda İtalyan yaylı çalgıcıların Fransa’da performans sergilemeleri onların Fransız tarzıyla tanışmasına da vesile olmuştu. Bazı Fransız viyol çalıcıları İtalya’yı gezerken çok sayıda İtalyan çellist de viyolonselelin tanınmasına katkıda bulundu. Bu İtalyan eğitilmiş Fransız çellistlerden en tanınmış Jean Barrière (1705-1747) idi. Jean Barrière, gambistlikten çellistliğe geçen ilk Fransız icracıydı.

1810’lara kadar viyolonsel tekniği, kemancılar ve o dönem oldukça popüler olan viyola da gambacılar tarafından yönetiliyordu. Kuzey Avrupa’da 18. Yüzyılda viyolonsel hala viola da gamba’ya kıyasla daha ilkel bir enstrüman olarak kabul ediliyordu.

18. yüzyılda viola da gamba, değişen yüzyılla da beraber ses kapasitesi ve repertuvar açısından istenen taleplere karşılık verememeye başladı. İtalyan yaylı çalgıcıların da etkisiyle, opera orkestralarında ve oda orkestralarında tenor/bas çalgı sesine daha fazla ihtiyaç duyulmaya başlandı. Bu artan taleplerle beraber viola da gamba artık yerini yavaş yavaş viyolonsele bırakmaya başladı. Viola da gambadan viyolonsele dönen birçok gambist, viyolonselcilerin o dönemde arşe tutuşunda avcun aşağıya doğru baktığı sağ el pozisyonunu kullandıklarını gördüler ve bu pozisyonun sesin frekansını yükselttiğini anladılar. Bunun fark edilmesi İtalya’dan gelen viyolonselcilerin Kuzey Avrupa’daki müzik dünyasına sızmalarıyla gerçekleşti. Bu uyanış yay tutma pozisyonunu tek tip hale getirmişti. Böylece sesin istenilen düzeye ulaşması, birçok müzik formunun gelişmesine vesile olup değişik alanlarda yazılan eserlerin çeşitlenmesini ve verimin artmasını sağladı.⁴

⁴ Y Suna Viyolonselelin, Viola Da Gambadan Günümüze Kadar Geçirdiği Yapısal Değişiklikler Ve Eserler Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi, 2007. İstanbul

Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde de müzisyenler viyola da gambadan viyolonselge geçerken İtalyanlar bu enstrüman geçişini ilk benimseyenlerdi. Paris'te de tercihler viyolonsel yönünde değişince, viyola da gamba dönemi artık tamamen sona erdi.⁵

Viyolonselın kökenine inmek gerekirse enstrüman ilk olarak İtalya'da ortaya çıkmıştır. Viyolonsel 1660'lı yıllarda viyol üzerinde popülerlik kazanmaya başladıktan sonra, Bologna, viyolonselcilerin aktif olarak performans göstermeye başladıkları ve sürekli etkileşimde oldukları ilk yer haline gelmişti. Bologna, özellikle girişimci viyolonselcilerden oluşan, Accademia Filarmónica ve San Petronio Bazilikası'nın var olduğu iki kurumu destekleyen hareketli kozmopolit bir şehirdi. Bu ilk jenerasyondan öne çıkan isimler arasında Giovanni Battista Vitali (1632-92), Petronio Franchesini (c. 1650-1747), Domenico Gabrielli (c. 1651-90) and Giovanni Bononcini (1670-1747) vardı. Gabrielli'nin sonatları 1689-90'a kadar dayanan ve solo viyolonsel için yazılmış olan en eski eserlerdir.⁶

Halk üzerinde derin bir etki oluşturan ilk solo viyolonselci, evrensel olarak "Franciscello" adıyla bilinen ve bir Napoliten olan Francesco Alborea (1691-1739) idi. Franciscello çello'nun ününü bir eşlik enstrümanı olmaktan çıkarıp önde gelen bir solo enstrüman haline getiren İtalyan çellistlerden biriydi.

2.2. Fransız Viyolonsel Ekolünün Ortaya Çıkışı ve Çalma Şekillerinin Biçimlenmesi

Gambadan sonra viyolonselge geçişte enstrümanın popülaritesinin de artmasıyla beraber performans zorluklarını azaltmak için yeni teknikler geliştirme konusundaki ilgi de arttı. Michel Corrette (1709-95) 1741 yılında çello eğitimcileri için bir kitap yayınladı. "*Méthode. théorique et pratique, pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection.*" Corrette bu kitapta, yayı tutmanın üç farklı tekniğini anlatmıştır. Pus pozisyonunu çalışma yollarını, sol el pozisyon değiştirmelerini, çift ses ve arpejlerin çalışma yollarını anlatmıştır. Corrette, viyol icracılarına çelloya geçmelerini ve karşılaşabilecekleri entonasyon problemlerini ortadan kaldırmak için de çello üzerinde viyola da gambaya benzeyen perdeleri viyolonselın tuşesi üzerinde işaretlemelerini önermiştir. Corrette metodu, yeni başlayanlar ve viyol çalıcıları için yol gösterici nitelikteydi. Bu metot viyolonselın erken ve daha hızlı bir biçimde gelişimine katkıda bulunan türünün ilk örneğidir.

Fransız viyolonsel okulunun geçirdiği coğrafik evrim aşağıdaki gibidir;⁷

KURUCU: M. BERTEAU; J. P. DUPORT; J. L. DUPORT

Yay kolu: Esnek bilek ve parmaklar; Her yay şekli ve artikülasyon için kapsamlı bir anlatım; Yayın her bölümünün planlı bir biçimde kullanımı.

Sol El: Kendine özgü gam ve arpej pozisyon kalıpları, duate şekilleri; El açmanın önemi (geniş pozisyon); Yeni parmak ile pozisyon değiştirme.

Etüt Bestecileri: J.P. Duport, J.L. Duport, A.Franchomme, A.Piatti.

(repertuvarın hızlı bir biçimde gelişimini sağladı.)

Uçta yay değişimi: Saat yönünde yatay değişim (A. Navarra)

⁵ Walden Valerie: „One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840“, Cambridge University Press 1998, p. 3

⁶ Cowling Elizabeth, The Cello, B. T. Batsford Ltd., London, 1975, p. 77-78

⁷ Maria Elanie Gagnon, The Influence of French cello School in North America,(A Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts) University of Miami, 2005, s.6-8

Eстетik hedef: Geniş müzik cümleleri; Eserleri lirik ifade etme; Geniş Legato cümleler

En Önemli Temsilciler: P. Fournier, A. Navarra, M. Gendron.

Yay Tutma Tarzları:

Sanat okullarının birbirleriyle olan bu etkileşimleri İtalyan, İngiliz, İspanyol, Fransız, Alman, Bohemian ve Rus yaylı pedagojisinin temellerini de oluşturdu. Viyolonselin bireysel bir kimlik kazanması gerektiği ve bunun nasıl yapılacağının araştırılması gerektiği konusunda birçok viyolonselci hemfikir idi.

18. ve 19. Yüzyıldaki viyolonselcilerin mevcut çalma tarzlarının çeşitli olmasına ve neredeyse her birinin yönteminin diğerinden üstün olduğunu düşünmesine rağmen, bu dönemin müzisyenlerinin mutlak bir değerle birleşmesi şaşırtıcıydı.⁸

Fransızlar, sağ el tekniğini kendi kraliyet zerafeti ve inceliği ile işlerken bir yandan da yayı topuktan uzakta, zarif ve hafif tutma şeklini benimsiyorlardı. Aynı zamanda oturma pozisyonunda omuzların gevşek ve alçak olması da Fransız okulunun bir göstergesiydi.

18. yüzyılda Fransız kemancılar, yay tutuş tekniklerini geliştirme yoluna gitmişler ve bu teknikler arasında yayı topukta üstten tutuş şekli, tekniklerinin önemli bir parçasını oluşturmuştur. Fransız viyolonselciler, Fransız kemancıların bu tekniğini benimsemedikleri halde Alman viyolonselci B. Romberg, Fransız yay yapımcısı F. Tourte'un yaptığı yayı kullanarak, yay tutuşunda tellere karşı artan baskı gücünü keşfetmiş ve aynı zamanda da topukta üstten tutuş tekniğini uygulayan ilk viyolonselci olmuştur.⁹

F. Dotzauer, A. Kummer ve S. Lee, daha sonra da 19. yüzyıl Alman ve Rus viyolonselcileri, B. Romberg'in bu yay tutuş tekniğinden etkilenecek bu tarzı kendi çalma şekillerinde uygulamışlardır. Bu teknikte sağ elde bilek ve parmaklar daha rahat ve yuvarlak bir pozisyonda tutulmaktadır. Bu teknikte üstten yay tutuşundaki ilk dikkat edilecek nokta el, topuğun önündedir ve başparmak yay tahtasının üzerine yerleştirilmektedir.

Diğer yandan 18. yüzyıl Fransız viyolonsel icracısı Michel Corette, yayın iki farklı tutuş metoduna ek olarak başparmağın altta diğer parmakların ise üstte olduğu farklı bir yay tutuş tekniğini sunmuştur. Fakat bu teknik çok fazla yaygınlaşmamıştır.¹⁰

Fransız çellistler Viotti gibi kemancıların tarzını taklit ederek, hızlı ve çok çeşitli çalma tekniklerini öğrendiler. Spiccato, (arşeyi tel üzerinde zıplatarak çalma) staccato (notalar arasında kısa boşluklu olarak çalma), détaché (uzun ve ayırık bir biçimde çalma) ve diğerleri. Bu bahsedilen yay stilleri Jean Louis Duport'un Re Majör Sonat'ında oldukça belirgin bir biçimde görülmektedir.¹¹

2.3. Fransız Viyolonsel Okulunun Öncüleri

Fransız okulunun başındaki kişi 1700'lü yılların başlarında bütün nesiller boyunca başarılı bir viyolonselci ve eğitmen olmuş olan Fransız viyolonsel okulunun babası Martin Berteau idi.

⁸ Walden Valerie: One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840, Cambridge University Press 1998, p. 5

⁹ Araboğlu T.(2011) Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği ve Temel Yay Teknikleri; Legato, Detashe, Staccato ve Spiccato'nun İncelenmesi, Yayınlanmamış Sanatta yeterlik Tezi, Edirne.

¹⁰ Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Aralık 2011 Cilt 13 Sayı 2 (37-48)

¹¹ <http://www.interlude.hk/front/schools-cello-playing-france/by-Janet-Horvath> | August 18th, 2018 Blog > Schools of Cello Playing: France by Janet Horvath | August 18th, 2018 Schools of Cello Playing: France Martin Berteau

Duport Kardeşler, Navarra, Gendron, Tortelier ve daha yakın bir zamanda, Yo-Yo Ma, bu okulun unutulmaz temsilcileri oldu. Yirminci yüzyılda bu okulun şimdiye kadar gördüğü en verimli lider çellistleri Navarra, Fournier ve Tortelier idi. Paul Bazelaire (1886-1958) ve Maurice Maréchal (1892-1964), 19. yüzyılda yeni nesli etkileyen eğitimci, çellist ve pedagog olarak seçkin temsilcilerdi.¹²

Yüzyılın ilk on yılında, kurulma aşamasında Jean Henri Levasseur ve Charles Nicolas Baudiot yer almıştır. Jean Baptiste Breval, Jean Louis Duport tarafından açılan okullarda Paris Konservatuarı Metodu ortaya çıkmıştı. Yüzyıl boyunca, yukarıdakilerin yanı sıra Fransa'da en önemlileri Charles Nicolas Baudiot, Pierre Alexandre Chevilliard ve Hyppolite François Rabaud'un metodları olan neredeyse onbeş kadar viyolonsel metodu yayınlanmıştır.

Jean Barrière (1707–47) tarafından 1733-1739 yılları arasında dört çello sonatı yayınlanmıştır. Barrière, 1730'dan itibaren Académie Royale de Musique'nin bir üyesiydi, çalıcılığının titizliğiyle dikkat çekiyordu. Eserleri, gelişmiş bir sol el ve sağlam bir yay tekniği gerektiriyordu. Tarzında güçlü bir İtalyan etkisi görülüyordu. Bu etki Barrière'in 1726-1729 dönemleri arasında İtalya'da yaşamış olmasından kaynaklanıyordu. Eserlerindeki eşliklerin bazılarını bazen klavye bazen de ikinci bir çello için solo parti kadar detaylı bir biçimde yazmıştır.

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılın başındaki Fransız çellistlerin yazdığı konçertolar ve sonatlar, performans ilkeleri ve metotlarını içinde barındıran, Fransa'da zamanın viyolonsel sanatının karakteristik özellikleri hakkında bir fikir vermektedir. (Çalıcılığın olağanüstü göz alıcılığı ve bilgisi, ortaya çıkan ton kalitesi, mükemmel ustalığı ve dans müziğiyle bağlantılı parlak tarzların zerafeti...)

Fransa'da on sekizinci yüzyılın ilk yarısında aktif olan çellistler dört geniş kategoriye ayrılır ve bunlar aşağıdaki tartışmanın temelini oluşturur.

Birincisi, erken virtüözler; neredeyse her çağdaş kaynak, bunların çellonun Fransa'ya gelmesindeki kesin rolü olduğunu ve enstrümanın bu sayede solo enstrüman olarak popülerlik kazandığını kabul eder.¹³

İkincisi, repertuvar bazlı çalışan çellistler; bunlar aynı zamanda gelecek nesillerin Fransız çellistleridir ve bu sayede repertuvara çok sayıda eser kazandırmışlardır.¹⁴

Üçüncüsü, çellist olmayan bazı Fransız besteciler, erken dönem Fransız viyolonsel repertuvarına katkıda bulunmuşlardır.

Dördüncüsü, Fransız olmayan yabancı viyolonselcilere ve viyolonsel için eser yazan besteciler, performansları ve yazdıkları eserlerin yayınlanmasıyla Paris'te ünlenirler.

Fransız viyolonsel okulu tarihte uzun ve önemli bir yere sahiptir. Bu okul, o dönemin ünlü çellisti olan Martin Berteau'nun enfes çalıcılığı sayesinde bu seviyesine ulaşmıştır.(1700-1771)¹⁵

¹² Šarić Jelena Magdalena A Comparative Research On The Famous Violoncello Schools Of The 20th Century Master Thesis 2016 Mentor: Univ.Prof. Dr.phil. MA Klaus Aringer p.52

¹³ These sources include Ancelet, Maisonelle, Corrette and Fétis.

¹⁴ Some may not be 'next generation' in terms of dates, but were not regarded as seminal in the way Stück and L'abbé l'ainé, in particular, were. These 'later' cellists were active in producing solo cello music largely in the 1730s and 1740s

¹⁵ Adas Jane, "Le célèbre Berteau," Early Music 17, 368-380 : August 1989, in PCI Full Text [database on-line]; available from <http://iiipxy.library.miami.edu/>; Internet (Miami, FL: Oxford University Press, accessed 5 August 2004).

2.3.1. Martin Berteau (1700- 1771)

1700 yılında Valenciennes'de doğdu. Bir Fransız çellist ve besteci olmasının yanı sıra bir eğitmen ve aynı zamanda Fransız çello okulunun da kurucusuydu. Başka bir bilgiye göre Berteau'nun, Almanya'da Kozecz adlı bir Bohemialı ile çalışarak viola da gamba ile müzik eğitimi-ne başladığı söylenir.¹⁶

1739 yılında ismi Paris'te ilk kez duyuldu. Kanıtlanmamış bir anekdota göre, efsanevi Francesco Alborea'yı (Franciscello) duyduktan sonra çelloya olan ilgisi başlar ve Berteau enstrümana kendini adar, daha sonra Franciscello'nun öğrencisi olur.¹⁷

Berteau, on sekizinci yüzyılın ortalarında Paris'te yaşıyordu ve müzik yaşamını viyolonsel sanatçısı, besteci ve eğitmen olarak aktif bir biçimde sürdürüyordu.¹⁸

Berteau'nun gelişimi o kadar dikkat çekiciydi ki rakipsizdi ve Paris'e dönüşünde bir mucize olarak adlandırılıyordu. Berteau aslında oldukça gizemli bir karakterdi. Etkin öğretme metodlarına ilişkin hiçbir yazılı kayıt olmamakla beraber yazdığı kompozisyonların da hepsi yok olmuştur. Ancak, yazar Jean-Jacques Rousseau, 1753 yılında Paris'te onu duyduğundan bahsetmiştir.

Fransız viyolonsel okulunun ilk günlerinde, sol el tekniğinde kemandaki gibi bir yarım ses ve tam ses parmak basma modeli kullanılıyordu. Berteau, güzel sonoritesi ve derin yorumu ile modern bir parmak basma tekniği geliştirmesi ve harmoniklerin kullanımı (o dönem için alışılmadık olan) ve pus pozisyonunun kullanımı ile de ünlü olmuştu. Ayrıca çoğu viyolonselcinin az etkin olduğu bir alan olan flajöle çalma tekniğinde de alışılmadık bir biçimde iyiydi. Berteau, sol elde pus parmağının kullanımını içeren ve o zamanlar viyolonsel için alışılmadık olan hem doğal hem de yapay armoniklerin kullanılmasını sağlayan, zahmetsiz bir parmak basma tekniği geliştirdi. Viyolonsel parmak basma tekniğinde, kemandaki gibi her parmağın yarım ton bastığı çalma tekniğinin gerektiğini düşündü. Dönemin çellistleri parmak basma seçenekleri hakkında sınırlı bir bilgiye sahip olduklarından çoğu pasajda yarım sesleri ve tam sesleri aynı parmakla değiştiriyorlardı. Martin Berteau, böyle bir çalma şeklinin viyolonsel parmak basma tekniğinde entegrasyonu tutturma açısından handikap olabileceği için, her bir yarım perde için bir parmağın kullanıldığı bir sisteme geçilmesini uygulamaya koyarak sol el tekniğinin gelişmesine büyük katkıda bulundu.¹⁹

Daha ileri parmak basma teknikleri, Jean-Baptiste Cupis (1732–1808) (le jeune) ve Joseph Bonaventure Tillière (1750'den önce ve 1790'dan sonra) gibi eğitmenler tarafından oluşturulmuştur.

Duport kardeşler Jean-Louis Duport (1749-1820) ve Jean-Pierre Duport (1741-1818) Berteau'nun unutulmaz öğrencilerindendi. Berteau, aynı zamanda solo çello repertuarında doğal harmonik kullanımını yapan ilk icracıydı.²⁰

Tüm bu yaptıklarına ve usta bir icracı, yorumcu ve eğitmen olmasına rağmen şaraba olan düşkünlüğü sanat hayatını olumsuz yönde etkiliyordu.

¹⁶ Von Wasielewski Wilhelm Joseph, *The Violoncello and Its History*, trans. Isobella S.E. Stigend (London: Novello, Ewer, & Co., 1894/R 1986), p. 87

¹⁷ Campbell Margaret, *The Great Cellists*, Faber and Faber: London, 1988, p. 8

¹⁸ Adams Jane, „Le célèbre Berteau“, *Early Music*, 17, no.13 (August 1989)

¹⁹ Valerie Walden. „Technique, style and performing practice to c. 1900.“ *The Cambridge Companion to the Cello*, edited by Robin Stowell. (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 185.

²⁰ Ibid., 189.

Martin Berteau, 1748 yılında Martino Bertau veya Sigr'in takma adıyla İtalya'da altı sonattan oluşan bir dizi yayınladı. Fransa'da o dönem besteciler için eser yayınlamak pahalıya mal oluyordu ve yayın için de eser göndermek için de iyi referanslara ihtiyaç duyuyorlardı. Berteau'nu yazmış olduğu bu sonatlarda viyolonsel üzerindeki geniş kullanım alanı ortaya koyuluyordu. Pus pozisyonu ağırlıklı olarak yer alıyor ve çalıcıya enstrüman üzerindeki hakimiyetini gösterme şansı veriyordu. Besteci bu sonatlarda 3 adet anahtar kullanmıştır. (sol,do,fa,) Eserlerde çift sesleri özgür bir çizgide ve zengin armonik melodilerle kullanmıştır.²¹

3. FRANSIZ VİYOLONSEL OKULUNUN EĞİTMENLERİ

3.1. DUPORT KARDEŞLER

Fransız viyolonsel okulunda iki kardeş, icracı ve öğretmen olarak büyük bir etkiye sahipti. Jean-Pierre ve Jean-Louis Duport'un babası, Fransa Kralı XV. Louis'in yanında çalışan yetenekli amatör bir müzisyendi. Operada dans direktörlüğü yaptı. Büyük kardeş olan Jean-Pierre Duport'un viyolonsel ve harpsikord çalmak gibi birçok yeteneği vardı. Kralın özel tiyatrosunda her iki enstrümanla da sahne performansları sergiledi ve Madame de Pompadour'un favorisiydi.²²

Kardeşler yirmi çocuklu bir aileden geliyordu.(18 kız ve 2 erkek) Duport'un kız kardeşlerinden birinin, 1769'dan önce Jean-Pierre Duport tarafından viyolonsel için altı sonat yayınlayan Landrin adında bir yayıncı ile evlenmesi ilginçtir.²³

Kardeşler Avrupa seyahatlerinden birinde, kemancı Spohr ve viyolonselist Romberg ile tanıştılar.²⁴

Jean-Pierre, Duport (1741-1818)

Jean-Pierre 27 Kasım 1741'de Paris'te doğdu. Berteau'nun öğrencisiydi. 1761'de konser kariyerine başladı. Bu başlangıç onun için büyük bir başarıydı ve Prince de Conti için çalışmak üzere işe alındı. Paris'te çok popüler oldu ve o zamanların en önemli konser arenasında "Concerts Spirituels" de sık sık sahne aldı. Jean-Pierre solist olarak çok başarılıydı ve Avrupa'da da sahne aldı.

Jean-Pierre, Berlin'de viyolonsel ve bas için yazdığı altı sonat'ın yanı sıra Op.1 olarak bilinen iki viyolonsel için üç düet yayınlamıştır.

Jean-Louis Duport (1749-1819)

Jean-Pierre'in küçük erkek kardeşi Jean-Louis 1749'da doğdu. Sanat konusunda yetenekli bir çocuktur. Erken yaşta keman ve viyolonsele başladı, bale eğitimi aldı. İlk viyolonsel öğretmeni abisi Jean-Pierre'di. 18 yaşına geldiğinde Jean-Louise virtüöz düzeyde olan çalışıyla kemancı Viotti ile karşılaştırıldı. Bu mukayese Marie-Antoinette'nin önünde gerçekleşen bir performans esnasında olmuştur. Jean-Louis keman için yazılmış olan bir pasajı viyolonsel ile çalarak izleyenleri büyüledi.

²¹ 2006-06-19 The Influence of the French Cello School in North America Marie-Elaine Gagnon University of Miami,

²² Biggar, Sallie Ann., "The Duport Brothers: Their Contributions to the Art of Violoncello Performance." M.M. Thesis, American University, 1973.

²³ Ibid., p. 7.

²⁴ Walden Valerie: One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840, Cambridge University Press 1998, p. 4

1768'de Jean-Pierre ünlü konser merkezi olan “Concert Spirituels'te” performanslar sergilemeye başladı ve başarılar elde etti. Parlak ve muhteşem bir icra yeteneği, tatlı ve yumuşak bir tonu vardı. Çalma karakteri olarak keskin ve cesurdu ve büyük bir yetenektir.²⁵ Kısa bir süre içinde Jean-Louis, Fransa'daki “Société Olympique” ve “Concerts Spirituels” gibi tüm büyük konser dizilerinde sahne aldı. Duport, 1812'de Paris'e yerleşti ve pedagojik kariyerinin en başarılı bölümü böylece başlamış oldu.

O dönem Prusya İmparatoru Napolyon yenilince Prusya'da olan bütün müzisyenler işsiz kaldı. Bunun üzerine Jean-Louis Fransa'ya döndü, fakat bir süre Fransız izleyicilerle yeniden bağlantı kurmakta ve konser dizilerine devam etmekte zorlandı. Aylarca süren maddi mücadelenin sonunda, İmparatoriçe Marie'nin yanında bir pozisyon aldı. Birkaç ay sonra da, Napolyon'un solist viyolonselcisi oldu. Duport'un, Stradivarius viyolonselini denemek için ısrar eden Napolyon ile eğlenceli bir diyalogu oldu; “Bu şeytani şeyi nasıl tutuyorsun, Mösyö Duport?” diye sordu imparator, Duport açıkça Napolyon'un enstrümana zarar verebileceğinden korkuyordu, Napolyon gülererek viyolonselciye daha dikkatli bir biçimde döndü. Aslında Napolyon, bugün hala “Duport Strad” olarak bilinen viyolonsel üzerinde o dönemden kalma küçük bir iz yapmıştır.

Duport, ses kalitesini ve teknik yeterliliğini yaşlılıkta da korumayı başaran nadir bir viyolonselistti. Bunun nasıl böyle olduğu sorulduğunda ise, Duport sık sık: “Tüm teknik beceri, sıkı çalışmanın bir sonucu olarak edinilir ve bu hayat boyunca korunur. Entonasyonumun netliğine gelince, bunun için yalnızca doğa'ya teşekkür etmeliyim. Çift sesleri iyileştirme konusunda detaylı bir şekilde dakikalarca zaman harcadım. Bunu iki sebepten dolayı yaptım: Birincisi, şimdiye kadar, onlarla ilgili hiçbir şey yazılmadığı ve iyi bir çalıcı için çok önemli oldukları için; ikincisi de, sık sık çözülmesi gereken tartışmalı bir konu olarak benim karşıma çıktılar, çünkü yerleşik bir parmak basma tekniği olmaksızın çift ses çalmanın imkansız olduğu ortadadır.” Şeklinde bahsetmiştir.²⁶

Duport 1804'de yazdığı bir makalenin önsözünde; “çello çalmayı öğrenmedeki zorlukları hafifletmeyi ve ayrıca çello üzerindeki parmak basma prensiplerinin formunu oluşturmayı” ummuştu.²⁷ Önsözün sonunda, Duport şunları söyledi: “Bu çalışma sırasında zor gibi görünen bazı şeylerle karşılaşılacak fakat ben uygulanamaz, aşılamaz gibi görünmesinden kaçınmayı amaç edindim. Bu temelsiz bir iddia değil. Kendimin ve kardeşimin denemediği ne bir gam, ne bir pasaj ne de bir parça ilave edildi. Aynı zamanda burada bulunan etüt ve egzersizler bizzat kendi kardeşim de dahil olmak üzere Berlin ve Potsdam'daki yetenekli öğrenciler tarafından sıklıkla denenmiş yöntemlerdir. İlk bakışta uygulanamaz gibi görünen bu teknik, eğer öğrenen kişi bunu uygulamak için gerekli sabrı gösterir ve aynı zamanda gösterildiği şekilde, düzenli olarak çalışırsa parmaklar için işi mükemmel bir şekilde kolaylaştıracağına ikna oldum.”²⁸ şeklinde bahsetmiştir. Duport'un makalesinde bahsettiği sağ el ve sol geliştirme teknikleri günümüz viyolonselcilerine de ışık tutmakta ve aynı zamanda da repertuvarın önemli bir kısmını oluşturmaktadır.²⁹

J. L. Duport; yayın tutuş şekliyle ilgili olarak; yayın tipi ve tutuş şeklinin icracıların fiziksel özelliklerinden dolayı oldukça çeşitlilik gösterdiğini ifade etmektedir. O'na göre; başparmak,

²⁵ Mercure de France, (Paris) February 1768.

²⁶ Campbell Margaret, The Great Cellists, Faber and Faber: London, 1988, p.12

²⁷ Sallie Ann Biggar, “The Duport Brother: Their Contributions to the Art of Violoncello Performance.”(M.M. thesis, American University, 1973), 49.

²⁸ Ibid., 50

²⁹ www.conservatorioangelbarrios.com/.../40-departamento-de...

yayın üstüne yerleştirilmelidir, orta parmak yay kılının bittiği yerin sonunda, işaret parmağı ise yayda daha önde, orta parmaktan kısa bir mesafe uzaklıkta ve esnek olmalıdır, çünkü işaret parmağı orta parmaktan ne kadar uzaklaşırsa tel üzerinde de o kadar iyi bir yay kontrolü gerçekleştirecektir. Farklı durumlara göre, bazen büyük, bazen ortalama, bazen de farkedilmez olan bu el hareketliliği ifade için oldukça önemlidir.

Serçe parmak yayın ucuna yerleşmeli ve yüzük parmağı geldiği gibi doğal bir biçimde yay üzerine yerleştirilmelidir. Yüzük parmağı yay kıllarına sadece hafifçe dokunmalıdır. Aksi takdirde yay üzerindeki tutuş hâkimiyetini arttırabileceği için tüm esnekliği ve parmakların hareketliliğini ortadan kaldıracığından dolayı el, yayın çok ilerisine yerleştirilmelidir. Yüzük parmağının yay kıllarına fazla dokunmaması gerektiği uzun parmakları olanlar ve ortalama boyutlarda eli olanlar göz önünde bulundurularak söylenmiştir.³⁰

Duport'un viyolonsel için yaptığı en önemli iş, sol eldeki parmak basma tekniği için geliştirdiği sistemdir. Duport çocukluk döneminde, parmak numarası yazmada herkesten çok farklı bir şekilde numaralandırma yapıyordu. Onun uyguladığı tarz her tür pozisyona uygun belli bir formu olan bir sol el duate tekniği değildi.³¹

Genç Duport, Paris Konservatuvarı'na profesör oldu, viyolonsel için çok sayıda eser yazdı. Bunlardan bazıları çift seslerin nasıl çalınacağıyla ilgiliydi ve bunu o zamana kadar yapan ilk çellist oldu. Bununla ilgili bir çift ses parmak basma tekniği geliştirdi ve standart parmak basma tekniğini kromatik gam üzerinde geliştirdi. Yazdığı etüt ve egzersizlerin birçoğu bu anlamda zordur. Döneminde viyolonsel için yazılmış birçok metot olmasına karşın Duport'un metodu en geçerli olanı ve en fazla rağbet görenidir.³²

Jean-Louis'in etkisi tüm Avrupa'da hissediliyordu. Ünlü Fransız yazar Jean Jacques Rousseau ve meslektaşları tarafından derlenen ansiklopediler için yazılar yazdı.

Öğrencilerinden bazıları; Rus çellist Davidof'tu. Bir diğeri Belçika okulunun kurucusu olan Joseph Platel'di (1777-1835). Platel yeni jenerasyon çellistlere de ilham kaynağı olmuştur.³³

Jean-Louis Duport'un gerçekten küresel bir etkisi vardı; Davidov, Platel, Levasseur ve hatta Romberg gibi dünyanın çello ekollerinin tüm önde gelen isimleriyle tanıştı ve onlara ders verdi. Duport'un oğlu babasından miras kalan ünlü Stradivari çelloyu 25000 franka ünlü virtüöz Franchomme'a sattı.

3.2. Charles Nicolas Baudiot (1773-1849)³⁴

Charles Nicolas Baudiot, Jean Baptiste Janson (Berteau'nun öğrencisi) ile çalıştı ve Paris konservatuvarı'nda (1802) profesör olarak görev yaptı.

Birkaç yıl boyunca baudiot opera orkestrasının baş çellisti ve solisti olarak görev yaptı. çağdaşlarına göre, " güçlü olmayan, saf bir sese sahip, çok net bir entonasyon ve parlak bir performans sahipti fakat yay tekniği açısından çok iyi değildi, çalışı soğuktu ve cezbedici değildi." Baudiot tarzı viyolonselciler arasında son derece yaygın olarak kullanılıyordu.

³⁰ Valerie Walden, a.g.e. s. 83

³¹ Adas, Jane., "The Duport Brother: Their Contributions to the Art of Violoncello Performance." M.M. thesis, American University, M.A., 1973.

³² OSM Master Class Jerome Pernoo https://www.youtube.com/watch?time_continue=153&v=P24IB1g22ro 20.9.2016

³³ Schools of Cello Playing: France by Janet Horvath | August 18th, 2018 Schools of Cello Playing: France Martin Berteau

Eğitmenlik açısından da son derece yetenekliydi. Pierre Norblin ve Vaslin en ünlü öğrencileriydi.

Baudiot'nın viyolonsel için aralarında iki konçerto, üç fantezi ve varyasyonlar da olan birkaç bestesi vardır. 1826'da Paris Konservatuvarı Metodu'nun ilkelerini geliştirmiştir. Paris Konservatuvarı'nda kabul edilen bu metod, öğretmeni Luigi Cherubini'ye adanmıştır. Bu metod iki bölümden oluşuyordu: birincisi başlangıç eğitiminin üstesinden gelme ikincisi de belirtildiği gibi “enstrümanı tamamiyle yöneten tüm yöntemler.”

Baudiot'a göre viyolonsel; piksiz olarak bacaklar arasında tutulmalıdır. Tutuş şekli olarak keman tutuşu gibi bir tutuş öneriyordu. Sol elin parmakları, düşük bir dirsekle tuşeye paralel bir biçimde tutulmalıdır. Sağ elin parmakları yayın sonuna doğru, topuğa yakın bir biçimde tutulmalıdır. Böylece küçük parmak, topuğun başlangıcına denk gelir ve geride kalan kısma parmaklar tarafından dokunulmaz.

Baudiot, enstrüman çalışmalarında temelli ve metodik bir yaklaşımın önemini vurgulardı. Öğretme tekniği; alıştırmalar, süslemeler, vuruşlar, pozisyonlar, pus pozisyonu, çift sesler, kromatikler, arpejler, parmak açmalar, harmonikler (doğal ve yapay) ve pizzicato olan teknik kısımları içeriyordu. Baudiot çelloda ve piyanoda anarmonik seslerin farklı tınlayışına dikkat çekti. Gamları açık tel kullanılmadan çalmayı tercih ediyordu. Bu Duport prensibiydi. Yalnızca 4 bemol veya diyezde olan parmak numaraları farklıydı. Bu gamlarda Davidoff'un tekniğini kullanıyordu.

Müzik üzerine olan egzersizler ve onların eşlikleri üzerine çalıştı. Metodu, aynı zamanda opera reçitativlerinin oluşturduğu bir egzersiz olarak Mozart'ın Don Giovanni'sinden bir alıntı ve Cherubini ve Romberg'nin kompozisyonlarından bazı kısımları içeriyordu.

3.3. F. Servais' (1807-1866)

Brüksel konservatuarında eğitmen ve aynı zamanda göz kamaştırıcı bir solistti. 1829'da Platel'in asistanı oldu. Servais, tekniği mükemmel bir biçimde zekice kullanan bir viyolonselciydi. “Çellonun Paganini” si olarak tanınıyordu. Akıcı bir arşe, şarkı söyleyen bir ton ve şiirsel bir yoruma sahipti. Keman sol el ve arşe tekniğini viyolonsele adapte etmiştir. Bestelerini de bu teknikten esinlenerek yazmıştır. Servais piki icat etmiştir. Bu icat kendi kilosunun fazlalığından dolayı çelloyu bacakları arasında tutamamaktan kaynaklansa da kendinden sonra gelen çellistlerin hayatını kolaylaştırmıştır. Sağ ve sol kolun özgürlüğünü arttırmıştır. Pik kullanımının diğer bir avantajı da kadınların da nazik bir biçimde oturarak enstrümanı çalmasını kolaylaştırmıştır.

Servais'nin özellikle yay tekniğine büyük katkıları olmuştur. Esnek yay tutuşu, hızlı tempoda arpejler, çok uzun Legato ve Staccato çalımında çekerek ve iterek olan arşelere imkan sağlamış, aynı zamanda sol el tekniğine yenilik getirmiştir; uzun pasajlarla tiz pozisyonlarda pus parmağını (baş parmak) kullanarak viyolonselin çalma kapasitesini oldukça genişletmiştir. Kendinden önce gelenlerin tersine F. Servais, virtuozyik bir yay tekniği ile virtuozyik bir sol el tekniğini birleştirmeyi başarmıştır.³⁵

³⁴ <http://www.cello.org/heaven/bios/parisian/parisian.htm#LetterB> (20.10.2019)

³⁵ François Servais, http://www.servais-vzw.org/index.php?en-cello-cello_technique (20.03.2011).

3.4. August Franchomme (1808-1884)³⁶

Çok iyi bir icracı ve pedagogdu. İlk viyolonsel derslerini M. Mas 'dan aldı, Paris Konservatuvarı'nda Jean Henri Levasseur ve daha sonra Louis Pierre Norblin ile çalışmalarına devam etti. Birkaç yıl boyunca, özellikle Paris'teki konser etkinliklerini Grand Opera, İtalyan Tiyatrosu Konser Topluluğu vb. orkestra konserleriyle birleştirdi. 1828 yılında Royal Chapel'in solo viyolonselcisi oldu.

Çağdaşları O'nun çalışını şöyle nitelendirirlerdi; "Büyüleyici bir ton, nadir temizlikte şarkı söyleyen bir entonasyon, çok zarif bir ifade şekli..." Bu özellikleri bakımından diğer meslektaşlarından ayrılıyordu. Franchomme, Duport tarafından geliştirilen zarif, pürüzsüz ve hafif yay tekniğini geliştirdi ve bununla birlikte kolay, hassas bir sol eli birleştirerek etkileyici, şarkı söyleyen bir ton geliştirdi.

Franchomme'un kullandığı enstrüman daha önce Duport'un olan Stradivari idi.

1846'da Paris Konservatuvarı'nda Norblin'den mezun olan ilk viyolonselciydi. F.Chopin 1845-46 yıllarında Franchomme için bir sonat yazmıştır. Bu eserin Paris Ulusal Kütüphanesi'nde bir kopyası vardır. Ünlü piyanistle ölene kadar devam eden çok iyi bir dostlukları olmuştur.

Piyano ve orkestra eşlikli 50'den fazla eser yazmıştır. Servais'in fantazilerinden, Romberg'in etnik kökenli eserlerinden etkilenmiştir. Mozart'ın ve Beethoven'ın keman ve piyano için sonatlarını viyolonselde uyarlamıştır.

3.5. Pierre Alexandre Francois Chevilliard (1811-1877)

19.yüzyılın ikinci yarısında yaşamıştır. Şöhretini; özellikle Beethoven'ın son dörtlülerinin ilk popülerleştirenlerden biri olarak kazandı. Chevilliard ve Rabaud Yöntemleri (ilki 1865 yılında ortaya çıkmış ve ikincisi yaklaşık yirmi yıl sonra ortaya çıkmıştır) 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransız viyolonsel icracılığına damgasını vurmuştur. O dönem viyolonsel edebiyatında eğitici öğretimin gelişmesinde iki farklı tür yaklaşım vardı: Birincisi (Alman okulunun karakteristik özelliği) çok sayıda şematik etüd ve sadece teknik beceriyi öğretmeye ve geliştirmeye yönelik günlük alıştırma içeren bir yaklaşım, ikincisi ise (Fransız ve Rus okullarında daha tipik olarak görülen ve daha çok ve David Popper'i tercih ettiği) tamamen teknik ve sanatsal bir etki bırakma ihtiyacından ortaya çıkan bir yaklaşımdır.³⁷

Chevilliard gamlar üzerinde özellikle durmuştur. Çağdaşlarından farklı olarak yayı topuğa yakın tutma şeklini benimsemiştir. Yay tekniği olarak esnek ve farklı stillere de yoğunlaşabilen ve aynı zamanda zarif bir tipik Fransız okulu tarzı tercih etmiştir.³⁸

3.6. André Navarra (1911-1988)

15 yaşından itibaren bir öğretmeni olmayan ve çoğunlukla kendi kendini eğiten nadir büyük viyolonselistlerden biriydi. Bu durum onun kendi viyolonsel ekolünü yaratmasını sağlamıştır. Navarra, on beş yaşına gelinceye kadar Paris Konservatuvarı'nda Jules Leopold-Loeb ile çalıştı. Loeb, Fransız Baudiot okuluna geri dönen Norblin ile çalışan ve aynı zamanda Alman Romberg okulundan da etkilenen Chevilliard'ın öğrencisidir. Navarra Leipzig'de Julius Klengel'in de anılarında yazdığı gibi onunla çalışmayı çok istedi, fakat o zamanlar burs imkanı yoktu ve gideme-

³⁶ <http://www.cello.org/heaven/bios/parisian/parisian.htm#LetterB> (17.11.2019)

³⁷ <http://www.cello.org/heaven/bios/parisian/parisian.htmv> (19.9.2019)

³⁸ <http://www.cello.org/heaven/bios/parisian/parisian.htm> (18.9.2019)

di. Navarra, Loeb ile daha fazla çalışmak istemiyordu ve kendi birikimiyle yol almak istiyordu. Kemancı Carl Flesch'in konserini izledikten sonra Navarra, pürüzsüz yay değişimleri ve mükemmel vibratosu ile büyüldü ve hemen Flesch tarafından geliştirilen bu tekniğe ulaşma yollarını araştırdı. Navarra bu tekniği devam ettirdi. Çünkü o ana kadar hiçkimse ona tam olarak yayın nasıl tutması gerektiğini ve hangi hareketlerle kontrol edebileceğini söylememişti. Öğretmeni Loeb, ona, bir parça verip bunu öğrenmesini söyleyip sonrasında da sadece hangi notaların *forte*, hangisinin *piano*, neyin çok hızlı, neyin yavaş olduğunu göstermeye odaklanmıştı.

Navarra Flesch'in yöntemini çelloya uyarlayarak kendi tarzını oluşturdu. Onun hiç bitmeyecekmiş gibi uzun bir cümlelemeye sahip olan legato arşe tekniği çağdaşlarını kısıktırılıyordu. Fakat bu metodu uygulayıp sonrasında tatmin edici bir sonuca ulaşması zaman aldı. Vibrato çalma şeklini bile Flesch'in keman çalma stiline göre, koldan yerine bilekten uygulayarak değiştirdi.

Navarra tekniğe çok ağırlık veren bir hocaydı, çünkü kendi oluşturduğu teknikte kimseden yardım almadı ve kendi başına araştırmak zorunda kaldı, bu öğrenme aşamasında yaşadığı hayal kırıklığı onu daha fazla bilinçlendirdi ve problem çözme konusunda terübe kazandırdı. Eğer bir öğrenci Navarra'nın tekniğini sorguluyorsa bu onun için zor bir dönem anlamına gelirdi. O'na göre öğrencinin işi hocanın öğrettiğini sorgulamadan birebir kopyalamaktı.³⁹

Navarra disiplinliydi ve O'nun öğrencileri O'nun gösterdiği teknik egzersiz ve gamlardan oluşan sol el ve sağ el tekniklerini uygulamakla yükümlülerdi. Öğrencisi Philippe Muller'in iddiasına göre Navarra farklı fikirlere açık bir eğitmen değildi ve 40 yılı aşkın kariyeri boyunca öğrencilerinin yüzde yüzünün öğrenirken sakatlanacağı beklentisi vardı.

André Navarra daha sonra Detmold'de eğitmen oldu ve harika işler başardı. Şu an bile hala Navarra'nın öğrencilerinden oluşan çello sınıfı O'nun ekolünü sürdürmektedir. Eğer Navarra, Klengel'le çalışmayı başarmış olsaydı, muhtemelen çok iyi bir sol el tekniğine ulaşmış olacaktı. Fakat hepsi Klengel'in metodu olurdu, kendine ait bir tarz olmazdı.⁴⁰

Navarra'ya, 1930'lardan bu yana çello dünyasında neyin değiştiği sorulduğunda, Navarra, büyük ölçüde teknolojinin hızlı gelişiminden kaynaklanan etkiler olduğunu açıkladı. Görsel ve işitsel medyaya daha kolay ulaşım olması müzisyenleri değil, aynı zamanda izleyicileri de etkiledi ve beklentiler yükselerek mükemmeliyetçi bir dünya oluştu. Mükemmeliyetçiliğin iyi tarafı; 1930'lerden bu yana tekniğin kötüye gittiğini göstermesidir. Bunun nedeni, izleyicinin müziğin radyoda gerçek olmayan üzerinde oynanmış bir versiyonunu duymasıdır. Çalıcının teknolojik donanımlara güvenerek hareket etmesi, çalınan pasajların netliği, çalıcının sonoritesi gerçekte asla radyoda duyulduğu haliyle değildir. Kayıtlarda ses mühendisliği vardır, ancak canlı konserlerde ise doğal akustik vardır. Navarra; "Hataların normal ve insan için olduğunu fakat bir müzisyen için en büyük sorunun çalmaktan korkmak olduğunu" vurgulamaktadır. "Kişi hata yapmak için olan alan özgürlüğüne sahip olmalıdır." şeklinde bahsetmektedir.⁴¹

Navarra, tüm yaşamı boyunca hayranı olduğu Pablo Casals ve Emanuel Feuermann için övgüyle bahsetmiştir. Casals sayesinde çellonun bu kadar popüler bir enstrüman olduğuna ve kendisinin

³⁹K i t t Florian, K ü h n e Tobias, E r b e n Valentin, André Navarra und die Meisterschaft des Bogens: Wiener Gespräche und Erinnerungen seiner Schüler, Bibliothek der Provinz, Wien, 2013, p.125

⁴⁰K i t t Florian, K ü h n e Tobias, E r b e n Valentin, André Navarra und die Meisterschaft des Bogens: Wiener Gespräche und Erinnerungen seiner Schüler, Bibliothek der Provinz, Wien, 2013, p. 30

⁴¹K i t t Florian, K ü h n e Tobias, E r b e n Valentin, André Navarra und die Meisterschaft des Bogens: Wiener Gespräche und Erinnerungen seiner Schüler, Bibliothek der Provinz, Wien, 2013, p. 44

de bir o kadar iyi bir çellist olduğuna inanıyordu. Fakat Navarra'ya göre popülerliği müzikalligine göre daha fazlaydı.⁴²

Navarra Viyana'da öğretmenlik yaptığı yıllarda (1973-1988), viyolonsel çalmanın ilkeleri ve temellerine odaklandığı “My Cello Technique” adlı bir video çekmiştir. Bu videoda çalarken sandalyenin en ucunda oturuyordu, omuzları rahattı ve düz bir şekilde duruyordu. Rus stiline tersine kısa bir pikle ama aynı zamanda Tortelier gibi (kırık pik) kullanıyordu. Navarra, daima rahat bir sağ ele sahip olmanın önemini vurgulardı. Bunun parmaklar arasındaki doğal açıklığı arşenin üzerinde koruyarak sağlanabileceğini söylerdi. Küçük parmağın yerinin arşenin topuğu üstündeki noktada olması gerektiğini, orta parmağın da yayın metal halkasının yarısı ve yay kıllarında arasında olması gerektiğini söylerdi. Geriye kalan parmakların da doğal haliyle arşenin üzerine konulanması gerektiğini söylerdi. Navarra'nın tekniğinin diğer önemli bir yönü de, sağ baş parmağı yerleştirme şekliydi. Fournier'in düz bir baş parmak istemesi yerine Navarra köşeli ve sağa yatık bir tutuş pozisyonunun daha doğal olduğunu savunuyordu. Navarra, video-sunda ses kalitesinin sağ kolun ağırlığından kaynaklandığını ifade ediyordu.⁴³

“Omuzlar ve dirsek aşağıda olarak arşeyi çekerken kol ağırlığına odaklanılır. Önkol yayı çekmeye başlar ve doğal haliyle dirsek kalkar ve tam kola geçilir, daha sonra aynı ağırlığı koruyarak yayın tamamı boyunca tüm kol kullanılır. Uçta arşeyi iterken Navarra bir çeşit kazma şeklinden bahseder. Arşe tekniğinde küçük parmağın büyük bir rol oynadığına inanıyordu. Bu kazma şekli topuğun sonundan başlayıp arşenin üzerine doğru 4. parmağın basıncını artırarak desteklenen topuk üzerine uygulanan bir basınçtır.”

Navarra, J.L.Duport'un Etude No. 7'sini, legato, spiccato ve parmak egzersizleri de dahil olmak üzere çeşitli yay egzersizleri için günlük çalışma malzemesi olarak kullandı.

O'na göre sol elin pozisyonu, sağ elin aynası olmalıdır. Sol eldeki baş parmağın yeri çaldığı telde orta parmağın tam arkasında olmalı. Sol el bilekten, dirseğe paralel bir çizgi şeklinde tutulmalıdır. Sol elde pozisyon değiştirme parmakların hafif ve dirsek hizasında dikey olarak hareket ettiği bir biçimde olmalıdır. Vibrato konusunda da hızlı ve sıkı vibratoyu biliyordu. Bu çeşit bir vibrato o dönemlerde henüz pek bilinmiyordu. Çünkü bu vibrato türünü eli kasmadan yapmak zordu. Fakat Navarra bu vibratoyu elinde hiçbir kasılma olmadan, parmakların esnekliğiyle başarabiliyordu.⁴⁴

Navarra'ya göre, bir şarkıcının sesi neyse viyolonseldeki yay da oydu ve her çellist kendi bireysel sesini aramalıydı.

3.7. Pierre Fournier (1906-1986)

Hem halk tarafından hem de meslektaşları tarafından hayranlık duyulan müzisyenlerden biriydi. “Çellistlerin aristokrati” olarak tanınırdı. Fournier için; Boston Globe'da “kadife tonu ve son derece zarif cümlelemelerinden dolayı övgüyle karşılandı” şeklinde bahsedilmiştir. (1948)⁴⁵ Yalnızca lirik tonu değil aynı zamanda virtuoze gerektiren pasajlardaki kusursuzluğuyla da dikkatleri çekiyordu. Fournier repertuvarının genişliğiyle de tanınıyordu. Fournier sık sık Bach solo süitleri ile Barok ve Romantik dönem müzikleri çalardı ama yeni müziğe de açıktı. Çağdaş Fransız bestecilerin birçoğu eserlerini kendisine adamıştı. Bunların içinde Jean Martinon, Frank

⁴² K i t t Florian, K ü h n e Tobias, E r b e n Valentin, André Navarra und die Meisterschaft des Bogens: Wiener Gespräche und Erinnerungen seiner Schüler, Bibliothek der Provinz, Wien, 2013, p. 45

⁴³ ‘My Cello Technique’ <https://www.youtube.com/watch?v=WfEY9IOmBz0> 19.9.2016

⁴⁴ C a m p b e l l Margaret, The Great Cellists, Faber and Faber, London, 1988, p.203

⁴⁵ C a m p b e l l Margaret, The Great Cellists, Faber and Faber, London, 1988, p. 142

Martin, Francis Poulenc (Çello ve Piyano için Sonata) ve Çek Bohuslav Martinu (Çello Konçertosu) vardır.

Müzik yaşamına annesiyle başladı. Annesi ona piyano çalmayı öğretmişti, ancak çocukken hafif bir çocuk felci vakası geçirdi ve ayak ve bacaklarındaki kabiliyetini yitirdi. Piyano pedallarını kullanamadığı için de müzik yaşamına viyolonsel ile devam etti. Sonradan viyolonsel ile başlamasının nedeni budur.⁴⁶

Fournier daha sonra Paris Konservatuvarı'nda 1937'den 1949'a kadar kısa bir süre için profesör olarak görev yaptı. Solistlik kariyeri sonunda pedagojik kariyerini geride bıraktı ve Paris'teki öğretmenlik görevinden istifa etti. Paris Konservatuvarı'ndaki istifasını takiben Fournier daha fazla seyahat etmeye ve tüm dünyada Herbert von Karajan ve Rafael Kubelik'in yönettiği konserlerde de performans göstermeye başladı. Festivallere katılmaya ve ustalık dersleri vermeye başladı.

1948'de Amerika Birleşik Devletleri'ne ilk turunu yaptı ve New York ve Boston'da büyük beğeni topladı. 1949'daki Amerika performansı, Fournier'in Fransa'nın işgali sırasında Nazilerle işbirliği yaptığı ortaya çıkınca utanç verici bir durum oldu. Bir Alman istasyonu olan "Radio-Paris" tarafından toplamda 192.400 frank ödenmiş ve Fournier'in 82 kez performans gösterdiği tespit edilmiştir. Fransa'da "Ulusal Tasfiye Komitesinin Dramatik ve Lirik Sanatçılar ve Müzisyenler için Profesyonel Şube"si onu işbirliğinden suçlu buldu ve altı ay boyunca performans göstermesini yasakladı.

Fournier çalışmalarına André Hekking ile Paris Konservatuvarı'nda başladı ve 1923 yılında Paul Bazelaire'den mezun oldu.⁴⁷ O dönem çellistleri içinde kıskanılacak bir sağ ele sahipti. "Geleceğin çellisti" olarak adlandırılırdı. Yay tekniği ve virtuositesinden dolayı övgüler alırdı. Yaşitlerini kısıktırarak bir arşeye sahipti. Prestijli müzisyenlerin birçoğuyla çaldı ve BBC için Brahms ve Schubert'in tüm oda müziği eserlerini kaydetti. Bu kayıtlar o zamanın teknolojisiyle çok da iyi olmayan bir teknolojiyle kaydedildiği için daha dayanıklı bir ortama aktarılmasından önce bozulmuştur.

Dost rakipler olan Fournier ve Paul Tortelier, bir keresinde bir etkinlikten sonra buluştu ve aşağıdaki diyalogu gerçekleştirdiler; Fournier, Tortelier'ye "Paul, sol elini diliyorum" der, "Pierre, de karşılık olarak "keşke senin de sağ elin bende olsaydı" der.⁴⁸

Fournier'in görüşüne göre, iyi bir yay kolu (sağ el) elde etmek için yayın tüm bölümlerinde staccato, spiccato, legato ve martelé gibi tüm farklı yay kullanımlarında uzmanlaşmak gerekiyordu. Fournier, güzel bir ses kalitesi ve yüksek bir sağ dirsek olması konusunda ısrarcıydı. (Mstislav Rostropovich'in düşük bir dirsek ile çalınmasını isteyen Rus eğitimcilerin aksine) Yay üzerinde, elin ve kolun sıkıca tutulmasını savundu. Bunun için önerilen metot, Ševčík keman yay tekniğini geliştirmek için olan egzersizlerdi. Viyolonsel üzerindeki her pasaj, sol el için teknik açıdan ne kadar zor olursa olsun yine de harika bir ton güzelliğiyle icrayı ortaya çıkarmalıdır. Fournier için ritim en öncelikli konulardan biriydi. Çok fazla serbest ve rubatolu çalma taraftarı değildi. Navarra'nın aksine öğrenciye göre çalma tarzı belirlerdi.

Fournier, staccato'yu gamlar üzerinde ton yumuşaklığına ve pürüzsüzlüğüne öncelik vererek önemli bir ölçüde uyguladı.⁴⁹

⁴⁶ Holland, Bernard (9 January 1986). "Pierre Fournier is Dead at 79; Cellist Typified French Style". New York Times. Retrieved 10 November 2018.

⁴⁷ Campbell Margaret, The Great Cellists, Faber and Faber, London, 1988, p. 142

⁴⁸ Campbell Margaret, The Great Cellists, Faber and Faber, London, 1988, p. 142

Sol el söz konusu olduğunda, Fournier, arpejlerin gamlardan daha önemli olduğunu ve aynı gam için farklı duateler olması gerektiğini vurguluyordu.⁵⁰

Ona göre pus ve orta parmak koordinasyonu da çok önemliydi.⁵¹

Bu teknik; başparmağın yan tarafına orta parmağı yerleştirme şekli Navarra'nın tekniğinden oldukça farklı bir yaklaşımdı. Fournier sol el 1.parmağı tuşe üzerinde 90 derecelik bir açıyla dik tutuyordu. Bu tutuş pozisyonu çoğunlukla Tortelier, Leonard Rose and Pablo Casals arasında yaygın olarak görülürdü. Fournier, vibrato için bütün kolunu kullanırdı ve bu şekilde geniş, güçlü ve sıcak bir vibrato elde ederdi.

Fournier'in videolarında, sağ baş parmak yuvarlak değil düzdü. Diğer parmaklar da doğal bir biçimde, aralarında fazla boşluk olmadan yerleştirilir. Baş parmak ve orta parmak baskın bir rol üstlenirken, küçük parmak daha az önemlidir. Navarra ve Fournier'nin teknikleri arasındaki önemli fark budur. Fournier düşük ve kalkmaması gereken bir omuz olması gerektiğini fakat dirseğin de aşağıda olmaması gerektiğini vurguluyordu. Dirseğin yukarıda olması çok önemliydi. Sağ elde ise Fournier'in bileği genellikle alçaktı ve parmakları, topuğun baş kısmının başlangıç noktasında Navarra'da olduğu gibi çelloya doğru açılı değildi. Fournier çalarken arşe tekniğinin Tortelier'e olan benzerliği görülebilirdi. Bu iki çellistin de temelde aynı ekolden geldğnin bir göstergesiydi.

Fournier piki yataydan ziyade daha dik ve kısa olarak kullanıyordu.

Fournier aynı zamanda oda müziği konserleri de verdi daha önce Pablo Casals'ın çellisti olduğu Trionun o dönemki çellisti olarak Jacques Thibaud ve Alfred Cortot ile büyük başarı elde etti.⁵²

Öğrencileri ve O'nunla özel ders alan birçok viyolonsel ustası arasında Julian Lloyd Weber, Xenia Jankoviç, Carlos Prieto, Gerhard Mantel, Hans Jørgen Jensen ve Christoph Richter vardır.

3.8. Paul Tortelier (1914-1990)

Paul Tortelier, zarafeti ve tutkusu ile olduğu kadar politik idealizmi ile de tanınan Fransız bir çellisti, ancak öğrencilerine Fransız müziğini çok fazla tercih etmemelerini önerirdi. Bunun nedeni, Fransız müziğini sevmediği için değildi. Fransız müziği insanları etkilemiyordu, seyrincinin duymak istediği müzik Beethoven ve Mozart'tı. Diğer yandan öğrencilerine müzik kültürü konusunda ve performanslarında uluslararası düzeyde eğitim verdi.⁵³

Shakespeare'den bir alıntı yaparak “müzik ruhun gıdasıdır“ diyerek günlük egzersiz ve gamların her gün belli bir ölçüde çalışılması gerektiğine gönderme yapmıştır.

Tortelier, Beatrice Bluhm'dan ilk viyolonsel derslerini aldı. Bluhm, Franco-Belçika okulunun bir savunucusuydu ve Tortelier'e, esnek bir bilek ve her tür arşe şeklini yapabilen bir arşe kolu kazandırdı. Bluhm'dan sonra Tortelier çalışmalarına Louis Feuillard'la devam etti ve birkaç yıl sonra Delsart'ın öğrencisi olan Gérard Hekking'in Paris Konservatuarı'ndaki sınıfına kaydedildi.

⁴⁹ A p p l e b a u m Samuel and Sada, The Way They Play; Book 2, Paganiniana Publications, New Jersey, 1973, p. 289

⁵⁰ A p p l e b a u m Samuel and Sada, The Way They Play; Book 2, Paganiniana Publications, New Jersey, 1973, p. 289

⁵¹ A p p l e b a u m Samuel and Sada, The Way They Play; Book 2, Paganiniana Publications, New Jersey, 1973, p. 289

⁵² S c h n i t z e r Ralf, Die Entwicklung der Violoncellpädagogik im frühen 20. Jahrhundert, Lang, Frankfurt am Main, 1995, p.

⁵³ S t . J o h n Marshall, in: Paul Tortelier <http://www.cello.org/cnc/tortel.htm> 17.09.2016

Tortelier, Hekking'in "viyolonselde farklı renkler çıkarmak konusunda dikkat çekici yaklaşımları olduğunu ve Casals'ın yaptığı gibi Bach çalarken dans ettirebileceğini " anladı.⁵⁴

Hollandalı Hekking'in, Bruegel'in resimlerindeki fırça darbeleri gibi keskin bir ritmik anlayışı vardı. Hekking vuruşlar arasındaki özgürlüğün asla dansın ritmini bozmaması gerektiğini savunuyordu.⁵⁵

Tortelier, müziği, bestecinin bakış açısından anlamak istiyordu ve bu nedenle 1932'de Jean Gallon'dan (25 Haziran 1878-23 Haziran 1959) armoni öğrenmek için konservatuvara girdi. İlk profesyonel işi Paris Radyo Senfoni'deki orkestra üyeliği idi. Tortelier, 1935'ten 1937'ye kadar Monte Carlo Senfoni Orkestrası'nın bir üyesiydi. Toscanini ve Bruno Walter'in yanı sıra, Don Kişot'un bestecisi olan Richard Strauss ile birlikte viyolonsel sololarını da çalışıyordu. 1939'da Boston Senfoni Orkestrası'nın solo viyolonselcisi oldu.⁵⁶

Tortelier, 1945'te Casals için çaldı ve daha sonra ilk Prades Festivali'nde Bach'ın ölümünün 200.yılında orkestranın baş çellisti olarak davet edildi. Casals, Tortelier için sol elini bir piyanist gibi kullanabilen bir çellist olarak bahsetmiştir. Casals ile buluşması sıkı bir dostluğa vesile oldu ve Tortelier'in sanatsal gelişimi üzerinde derin ve uzun soluklu bir etki yarattı.⁵⁷

Tortelier kariyerinin büyük bir kısmını Avrupa'da geçirdi. 1956'dan 1969'a kadar Paris Konservatuvarı'nda eğitmen olarak ders verdi ve 1969'dan 1975'e kadar da Essen'deki Folkwang Hochschule'de yine aynı pozisyonda görev aldı. Çin'in Pekin Merkez Konservatuvarı'nda Onursal Müzik Profesörü olarak görev aldı ve bu ödülü alan ilk Batılı oldu.⁵⁸

1964'teki British Broadcasting Corporation (BBC) için yaptığı masterclass oldukça dikkat çekti. 1966'da Bach süitlerin kendi edisyonunu çıkardı.

Konserlerine çıkmadan önce, Tortelier çok fazla prova yapmayı tercih etmezdi. Aşırı prova yapmanın spontanlığa ve performansın tazeliğine zarar verebileceğine inanıyordu. Orkestra eşliğinde zor bir eser seslendirmek durumunda kaldığında, yalnızca iki prova yapmayı tercih ediyordu. İki provada olmayan bir eserin on provada yapılırsa olamayacağını düşünüyordu. Tortelier'e göre en dikkat edilmesi gereken unsur eşlik eden piyanist ya da orkestra şefi ile müzikal olarak iyi iletişim kurabilmek ve müzikal olarak aynı frekansta buluşabilmektir.⁵⁹

Amerika turnesinden döndükten sonra, New York Times'dan James R. Oestreich, Tortelier hakkında şöyle yazmıştı: "Bay Tortelier'nin, dönemin modasına uygun olmakla ilgili hiçbir kaygısı yoktu fakat O'nun çalış tarzı o kadar dokunaklıydı, modaya uymakla ilgili bu düşünceleri bir kenara süpürüyordu."⁶⁰

Tortelier'e göre arşedeki parmakların tutuş pozisyonu nadiren değişir ancak arşeyi tutan parmak kasları ve eklemleri her arşe şeklini yapabilecek biçimde esnek olmalıdır. Navarra gibi O da

⁵⁴ C a m p b e l l Margaret, The Great Cellists, Faber and Faber, London, 1988, p. 144

⁵⁵ B l u m David, T o r t e l i e r Paul, Paul Tortelier: A Self Portrait, edition Buchet/Chastel: Paris 1986, p.37

⁵⁶ <http://www.cello.org/cnc/tortel.htm>

⁵⁷ H o l l a n d Bernard, in: Paul Tortelier, a French Cellist And Political Idealist, Dies at 76 <http://www.nytimes.com/1990/12/20/obituaries/paul-tortelier-a-french-cellist-and-political-idealist-dies-at76.html> 17.09.2016

⁵⁸ C a m p b e l l Margaret, The Great Cellists, Faber and Faber, London, 1988, p.145 56

⁵⁹ B l u m David, T o r t e l i e r Paul, Paul Tortelier: A Self Portrait, edition Buchet/Chastel: Paris 1986, p. 242

⁶⁰ H o l l a n d Bernard, in: Paul Tortelier, a French Cellist And Political Idealist, Dies at 76 <http://www.nytimes.com/1990/12/20/obituaries/paul-tortelier-a-french-cellist-and-political-idealist-dies-at76.html> 17.09.2016

arşedeki parmakların birbirine yakın olması taraftarıydı. Arşe değişimlerinin belli olmaması için gelen baskının tam koldan yarım kola geçişte dirsek ve bilek esnekliğiyle de yumuşatılması gerektiğini belirtiyordu.

Tortelier'in sağ el başparmağının Navarra ve Fournier'e göre daha yuvarlak olduğu, videolarında açıkça görülüyordu. Tortelier, Navarra ve Fournier ile karşılaştırıldığında, kendi icat ettiği kırık pikten dolayı viyolonselini daha yatay tutuyordu. Bu pikin ortaya çıkış sebebi Tortelier'in boyunun uzunluğuydu viyolonsel içindeki standart pik uzunluğu Tortelier'e yetmediğinden dolayı bu kırık piki icat etti. Bu pik viyolonsele paralel olarak aşağı iniyordu. Bu şekilde oluşan yatay pozisyon serbestlik anlamında Tortelier'in arşe koluna ve özellikle de dirseğine ve bileğinin aşağıda asılı olmasına yarıyordu. Sol elinin bileği düz ve dirsek parmaklara paralel bir çizgi oluşturduğu için rahatça vibrato yapma şansı oluyordu. Sol elde basarken parmakların hepsini sabit bir biçimde tutmak yerine basacağı zaman parmağı yerleştirme şeklinde ayarlıyordu bu da aslında tek parmak vibrato çalışmasının temeliydi. Bu teknik Navarra'nın tekniğine benziyordu. Çalma tarzı olarak yaratıcı, fantazik ve dinç bir performans sergiliyordu.

Ailesi ve öğrencileri tarafından mükemmeliyetçi olarak tanınırdı.⁶¹

Tortelier, kendi enstrümanı için birçok eser yazmış olan nadir modern çellistlerden biriydi. Eserleri arasında: İki Çello için bir Konçerto (1950), iki çello ve piyano (veya yaylı orkestra) için Alla Maud (1973) ve çello ve piyano için Sonata Brève (1983) yer almaktadır. 1971 yılında "how i play how i teach" isimli bir metot yayınladı. Bu metot özellikle küçük çocuklara modern müzik öğretmeyi amaçlıyordu. Önemli öğrencileri arasında Jacqueline du Pre, Raphael Sommer ve Arto Noras vardır.⁶²

SONUÇ:

Fransa'nın 18. ve 19. Yüzyıllarda diğer milletlere örnek teşkil eden en önemli müzik ve kültür merkezi olduğu anlaşılmaktadır. Dünyanın her yerinden bu müziğin ve kültürün içinde yer alabilmek için ünlü müzisyenlerin Paris'e geldiği bir müzik arenasına olmuştur. Fransız müziğinin oluşması ve bir ekol haline gelmesinde ülkeye gelen diğer milletlerin rolü büyük olmuştur. Bu etkileşim Fransız viyolonsel okulunu da yakından etkilemiştir ve bu etkileşimler sayesinde Fransız viyolonsel ekolü ortaya çıkmıştır. Aynı ekolü kullanan ve aynı millettten olan çellistler arasında da çalma kolaylığı sağlama amaçlı tarz farklılıkları görülmüştür.

Gamba'dan viyolonsele geçişte farklı çalma ve tutuş şekilleri ortaya çıkmıştır. Bu değişim ve adaptasyon sürecinde çoğu çellist ilk tutuş şekli olarak öncelikle keman tutuşunu baz alıp sonrasında bu tutuşu viyolonsele adapte etmişlerdir ve kendi yay ve sol el tutuş şekillerini oluşturdukları görülmüştür.

Bu dönemlerde yazılmış olan eserlerde dönemin tarzı ve bu tarzın teknik açıdan (sağ el ve sol el) enstrüman üzerindeki yansımaları detaylı bir biçimde görülmektedir. O dönemki çellistler; besteciler, virtuozyer, repertuvar çellistleri ve yabancı çellistlere eser yazan besteciler olarak 4 kategoriye ayrıldığı görülmüştür. Virtuozyerlerin bazılarının aynı zamanda eğitimci de olduğu, viyolonsel alanında eser yazan bestecilerin de aynı zamanda çalıcı da olduğu görülmüştür. Dönem olarak enstrümanı geliştirmek adına kıyasıya bir yarışın olduğu bir dönemdir ve bu çellonun hem teknik hem de repertuvar açısından hızlı bir gelişim göstermesini sağlamıştır.

⁶¹ Blum David, Tortelier Paul, Paul Tortelier: A Self Portrait, edition Buchet/Chastel: Paris 1986 , p. 45

⁶² Blum David, Tortelier Paul, Paul Tortelier: A Self Portrait, edition Buchet/Chastel: Paris 1986 , p. 45

KAYNAKLAR

- B l u m David, T o r t e l i e r Paul, Paul Tortelier: A Self Portrait, edition Buchet/Chastel, Paris, 1986
- C o w l i n g Elizabeth, “The Cello“, B. T. Batsford Ltd., London, 1975
- Gagnon, (2005) M. E.: The Influence of French cello School in North America, (A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts) University of Miami, s.6-8
- H o l l a n d Bernard, in: Pierre Fournier Obituary <http://www.nytimes.com/1986/01/09/obituaries/pierre-fournier-is-dea-at-79-cello-typified-frenchstyle.html> 23.9.2016
- H o l l a n d Bernard, in: Paul Tortelier, a French Cellist And Political Idealist, Dies at 76 <http://www.nytimes.com/1990/12/20/obituaries/paul-tortelier-a-french-cello-and-political-idealistdies-at-76.html> 17.09.2016
- K i t t Florian, K ü h n e Tobias, E r b e n Valentin, André Navarra und die Meisterschaft des Bogens: Wiener Gespräche und Erinnerungen seiner Schüler, Bibliothek der Provinz, Wien, 2013
- Šarić Jelena Magdalena A Comparative Research On The Famous Violoncello Schools Of The 20th Century Master Thesis 2016 Mentor: Univ.Prof. Dr.phil. MA Klaus Aringer
- S c h n i t z e r Ralf, Die Entwicklung der Violoncellpädagogik im frühen 20. Jahrhundert, Lang, Frankfurt am Main 1995
- S t . J o h n Marshall, in: Paul Tortelier <http://www.cello.org/cnc/tortel.htm> 17.09.2016
- Walden, Valerie. One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840. Cambridge England: Cambridge University, 1998.
- Yüksel, Suna. Viyolonsel Viyola Da Gambadan Günümüze Kadar Geçirdiği Yapısal Değişiklikler Ve Eserler Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi, 2007.İstanbul