

T.C
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

**DAVID POPPER'İN HAYATI, VİYOLONSEL
TEKNİĞİNİ GELİŞTİREN ETÜTLERİNİN VE
KONSER PARÇALARININ İNCELENMESİ**

SELİN NARDEMİR
2502170624

TEZ DANIŞMANI
PROF. SEVİL GÖKDAĞ

İSTANBUL – 2021

ÖZ

DAVID POPPER'İN HAYATI, VİYOLONSEL TEKNİĞİNİ GELİŞTİREN ETÜTLERİNİN VE KONSER PARÇALARININ İNCELENMESİ

Selin NARDEMİR

Müzik tarihinin en ünlü viyolonsel virtüözlerinden biri olarak kabul edilen David Popper'in etütleri ve konser parçaları, viyolonsel edebiyatında son derece önemli bir yere sahiptir. Eserlerinde, viyolonsel tekniğinin sınırlarını zorlayan müziksel ve tınısal özellikler içeren pasajlar dikkat çekmekte ve özellikle konser parçalarında kullandığı çeşitli karakterler ile etütlerde kullandığı teknikler bu eserlerin pek çok müziksel anlatım çeşitliliği yanında teknik zorluklar da içerdiğini göstermektedir.

Bu çalışmada, bestecinin hayatı, yaratıcılığı ve eserleri incelenmiş, oluşabilecek teknik sorunlara çözüm önerileri getirilerek viyolonsel sanatçılarının yorum ile teknik becerilerine katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Popper, Viyolonsel, İnceleme, Etüt, Konser Parçaları

ABSTRACT

THE LIFE OF DAVID POPPER, ANALYSIS OF HIS ETUDES AND CONCERT PIECES THAT DEVELOPED THE CELLO TECHNIQUE

Selin NARDEMİR

David Popper, who is considered as one of the most prominent virtuosos in the history of cello music, composed some etudes and concert pieces that have a unique place in the literature of cello. In his works, the emphasis is on some passages that include musical and spiritual features that push the limits of the cello technique, and also several characters that he used in his concert pieces and the techniques that he used in his etudes revealed many technical difficulties as well as diversity of musical expression.

In this study, the highlight is on the life, artistic creativity and works of the composer. This study also intends to support interpretation and technical ability of cello performers by bringing solution suggestions to technical inquiries that may occur.

Keywords: Popper, Violoncello, Analysis, Etude, Concert Pieces

ÖNSÖZ

Viyolonsel tekniğinin gelişiminde önemli bir rolü olan viyolonsel sanatçısı ve besteci David Popper'in etüt ve konser parçaları, teknik ve müziksel açıdan viyolonsel icracılarına büyük ölçüde fayda sağlayan çalışmalardır. İrcacıların teknik becerilerini geliştirmesi için bu çalışmaların kapsamlı bir şekilde anlaşılabilmesi oldukça önemlidir.

David Popper'in eserlerinde, tınısal ve müziksel anlatım özellikleri ile birlikte farklı ritmik karakterler kullanılmaktadır. Tez içerisinde yapısal çeşitlilik içeren parçaların daha iyi yorumlanabilmesi amacıyla birçok çalışma yöntemi üzerinde durularak etüt ve konser parçaları zorluk derecelerine göre üç ayrı seviyede incelenmiştir. Dolayısıyla bu çalışmanın, ülkemizdeki tüm viyolonsel icracıları için yararlı olabilmesi amaçlanmaktadır.

Bu tezin hazırlanma sürecinde ve performans çalışmalarında sunduğu değerli fikir ve katkılarıyla daima yanımda olan viyolonsel öğretmenim ve tez danışmanım Prof. Sevil Gökdağ'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Selin NARDEMİR

İstanbul, 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	v
ÖRNEKLER LİSTESİ	vi
KISALTMALAR LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DAVID POPPER'İN HAYATI VE ESERLERİ

1.1 David Popper'in Hayatı	4
1.2. David Popper'in Eserleri	19

İKİNCİ BÖLÜM

DAVID POPPER'İN GELİŞTİRDİĞİ YAY TEKNİKLERİ

2.1. David Popper'in Yay Teknikleri	24
---	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DAVID POPPER'İN GELİŞTİRDİĞİ SOL EL TEKNİKLERİ

3.1. David Popper'in Sol El Teknikleri	45
--	----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DAVID POPPER'İN VİYOLONSEL TEKNİĞİNİ GELİŞTİREN

ETÜTLERİNİN İNCELENMESİ

4.1. David Popper'in Etütlerinin İncelenmesi	68
--	----

BEŞİNCİ BÖLÜM

DAVID POPPER'İN VİYOLONSEL TEKNİĞİNİ GELİŞTİREN KONSER

PARÇALARININ İNCELENMESİ

5.1. David Popper'in Konser Parçalarının İncelenmesi	91
--	----

SONUÇ	131
-------------	-----

BİBLİYOGRAFYA	134
---------------------	-----

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 1 ölçü: 1-6.....	24
Örnek 2:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 5 ölçü: 41-50.....	25
Örnek 3:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 19 ölçü: 68-71.....	25
Örnek 4:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 8 ölçü: 1-2.....	25
Örnek 5:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 8 ölçü: 24	26
Örnek 6:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 20 ölçü: 11-14.....	26
Örnek 7:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 22 ölçü: 23-25.....	27
Örnek 8:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 29 ölçü: 20-22.....	27
Örnek 9:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 6 ölçü: 38-43.....	28
Örnek 10:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 11 ölçü: 5-9.....	29
Örnek 11:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 16 ölçü: 25-27.....	29
Örnek 12:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 30 ölçü: 9-12.....	30
Örnek 13:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 37 ölçü: 52-5.....	30
Örnek 14:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 3 ölçü: 17-20.....	31
Örnek 15:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 8 ölçü: 11-12.....	32
Örnek 16:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 16 ölçü: 58-60.....	32
Örnek 17:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 17 ölçü: 21-22.....	32
Örnek 18:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 34 ölçü: 1-4.....	33
Örnek 19:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 40 ölçü: 21-23.....	33
Örnek 20:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 9 ölçü: 20-23.....	34
Örnek 21:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 13 ölçü: 58-66.....	35
Örnek 22:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 17 ölçü: 11-14.....	36
Örnek 23:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 20 ölçü: 23-25.....	36
Örnek 24:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 36 ölçü: 34-38.....	36
Örnek 25:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 11 ölçü: 32-35.....	37
Örnek 26:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 15 ölçü: 28-39.....	38
Örnek 27:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 16 ölçü: 40-45.....	38
Örnek 28:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 19 ölçü: 1-3.....	39
Örnek 29:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 40 ölçü: 1-4.....	39
Örnek 30:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 14 ölçü: 37-38.....	41

Örnek 31:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 14 ölçü: 31-32.....	41
Örnek 32:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 32 ölçü: 35-40.....	42
Örnek 33:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 32 ölçü: 9-10	42
Örnek 34:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 19 ölçü: 1-7.....	43
Örnek 35:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 27 ölçü: 21-25.....	43
Örnek 36:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> op. 73 No: 27 ölçü: 53-59.....	44
Örnek 37:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 1 ölçü: 56-61.....	45
Örnek 38:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 6 ölçü: 1-6.....	46
Örnek 39:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 11 ölçü: 1-4.....	46
Örnek 40:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 21 ölçü: 83-93.....	47
Örnek 41:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 36 ölçü: 1-11.....	47
Örnek 42:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 11 ölçü: 18-23.....	48
Örnek 43:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 19 ölçü: 60-63.....	48
Örnek 44:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 24 ölçü: 39-44.....	49
Örnek 45:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 9 ölçü: 1-6.....	51
Örnek 46:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 13 ölçü: 26-30.....	51
Örnek 47:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 34 ölçü: 5-14.....	52
Örnek 48:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 33 ölçü: 1-4.....	54
Örnek 49:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 40 ölçü: 64-66.....	54
Örnek 50:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 22 ölçü: 6-10.....	55
Örnek 51:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 34 ölçü: 15-18.....	56
Örnek 52:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 38 ölçü: 52-56.....	56
Örnek 53:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 7 ölçü: 33-36.....	57
Örnek 54:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 18 ölçü: 82-87.....	57
Örnek 55:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 24 ölçü: 89-94.....	58
Örnek 56:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 40 ölçü: 49-52.....	58
Örnek 57:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 10 ölçü: 15-16.....	59
Örnek 58:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 16 ölçü: 64-66.....	60
Örnek 59:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 37 ölçü: 73-75.....	60
Örnek 60:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 9 ölçü: 34-41.....	61
Örnek 61:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 17 ölçü: 18-20.....	61
Örnek 62:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 29 ölçü: 26-31.....	62

Örnek 63:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 36 ölçü: 185-192.....	62
Örnek 64:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 12 ölçü: 73-75.....	63
Örnek 65:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 13 ölçü: 49-57.....	64
Örnek 66:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 20 ölçü: 9-10.....	64
Örnek 67:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 39 ölçü: 64-69.....	65
Örnek 68:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 15 ölçü: 119-132.....	66
Örnek 69:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 17 ölçü: 15-20.....	66
Örnek 70:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 31 ölçü: 87-93.....	67
Örnek 71:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 34 ölçü: 31-34.....	67
Örnek 72:	<i>Leichte Etüden in der ersten Lage</i> , op. 76 No: 1 ölçü: 1-6.....	69
Örnek 73:	<i>15 Leichte Etüden in der ersten Lage</i> , op. 76 No: 2 ölçü: 6-11.....	70
Örnek 74:	<i>15 Leichte Etüden in der ersten Lage</i> , op. 76 No: 3 ölçü: 1-7.....	71
Örnek 75:	<i>15 Leichte Etüden in der ersten Lage</i> , op. 76 No: 4 ölçü: 29-35.....	71
Örnek 76:	<i>15 Leichte Etüden in der ersten Lage</i> , op. 76 No: 5 ölçü: 56-62.....	72
Örnek 77:	<i>15 Leichte Etüden in der ersten Lage</i> , op. 76 No: 6 ölçü: 28-31.....	72
Örnek 78:	<i>15 Leichte Etüden in der ersten Lage</i> , op. 76 No: 7 ölçü: 22-26.....	72
Örnek 79:	<i>15 Leichte Etüden in der ersten Lage</i> , op. 76 No: 8 ölçü: 15-22.....	73
Örnek 80:	<i>15 Leichte Etüden in der ersten Lage</i> , op. 76 No: 9 ölçü: 1-5.....	73
Örnek 81:	<i>15 Leichte Etüden in der ersten Lage</i> , op. 76 No: 10 ölçü: 1-3.....	74
Örnek 82:	<i>15 Leichte Etüden in der ersten Lage</i> , op. 76 No: 11 ölçü: 39- 43.....	74
Örnek 83:	<i>15 Leichte Etüden in der ersten Lage</i> , op. 76 No: 12 ölçü: 18-22.....	75
Örnek 84:	<i>15 Leichte Etüden in der ersten Lage</i> , op. 76 No: 13 ölçü: 20-22.....	75
Örnek 85:	<i>15 Leichte Etüden in der ersten Lage</i> , op. 76 No: 14 ölçü: 15-17.....	75
Örnek 86:	<i>15 Leichte Etüden in der ersten Lage</i> , op. 76 No: 15 ölçü: 1-3.....	76
Örnek 87:	<i>Zehn mittelschwere grosse Etuden</i> , op. 76 No: 1 ölçü: 34-40.....	76
Örnek 88:	<i>Zehn mittelschwere grosse Etuden</i> , op. 76 No: 2 ölçü: 17-20.....	77
Örnek 89:	<i>Zehn mittelschwere grosse Etuden</i> , op. 76 No: 3 ölçü: 38-41.....	78
Örnek 90:	<i>Zehn mittelschwere grosse Etuden</i> , op. 76 No: 4 ölçü: 26-32:.....	78
Örnek 91:	<i>Zehn mittelschwere grosse Etuden</i> , op. 76 No: 5 ölçü: 53-59.....	78
Örnek 92:	<i>Zehn mittelschwere grosse Etuden</i> , op. 76 No: 6 ölçü: 1-9.....	79
Örnek 93:	<i>Zehn mittelschwere grosse Etuden</i> , op. 76 No: 7 ölçü: 35-39.....	80
Örnek 94:	<i>Zehn mittelschwere grosse Etuden</i> , op. 76 No: 8 ölçü: 6-9.....	80

Örnek 95:	<i>Zehn mittelschwere grosse Etuden</i> , op. 76 No: 9 ölçü: 16-21	81
Örnek 96:	<i>Zehn mittelschwere grosse Etuden</i> , op. 76 No: 10 ölçü: 31-33	81
Örnek 97:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 2 ölçü: 11-14.....	82
Örnek 98:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 4 ölçü: 1-8.....	82
Örnek 99:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 7 ölçü: 17-20.....	83
Örnek 100:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 9 ölçü: 24-29.....	84
Örnek 101:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 13 ölçü: 67-76.....	84
Örnek 102:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 14 ölçü: 1-2.....	85
Örnek 103:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 22 ölçü: 1-5.....	85
Örnek 104:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 23 ölçü: 60-69.....	86
Örnek 105:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 25 ölçü: 1-2.....	86
Örnek 106:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 26 ölçü: 1-4.....	87
Örnek 107:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 27 ölçü: 1-5.....	87
Örnek 108:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 28 ölçü: 1-2.....	88
Örnek 109:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 32 ölçü: 1-2.....	88
Örnek 110:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 35 ölçü: 31-34.....	89
Örnek 111:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 37 ölçü: 3-5.....	89
Örnek 112:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 38 ölçü: 1-5.....	90
Örnek 113:	<i>Hohe Schule des Violoncellospiels</i> , op. 73 No: 40 ölçü: 38- 41.....	90
Örnek 114:	<i>Wie einst in schöner'n Tagen</i> , op. 64 No: 1 ölçü: 1-8	92
Örnek 115:	<i>Wie einst in schöner'n Tagen</i> , op. 64 No: 1 ölçü: 23-31	93
Örnek 116:	<i>Wie einst in schöner'n Tagen</i> , op. 64 No: 1 ölçü: 32-35	93
Örnek 117:	<i>Wiegenlied</i> , op. 64 No: 3 ölçü: 1-5	94
Örnek 118:	<i>Gavotte, D (Re) minör</i> , op. 67 No: 2 ölçü: 1-3	94
Örnek 119:	<i>Gavotte, D (Re) minör</i> , op. 67 No: 2 ölçü: 29-32	94
Örnek 120:	<i>Gavotte, D (Re) minör</i> , op. 67 No: 2 ölçü: 68-72	95
Örnek 121:	<i>Gavotte, D (Re) Majör</i> , op. 23 No: 2 ölçü: 1-10.....	95
Örnek 122:	<i>Gavotte, D (Re) Majör</i> , op. 23 No: 2 ölçü: 37-41.....	96
Örnek 123:	<i>Gavotte, D (Re) Majör</i> , op. 23 No: 2 ölçü: 61-72.....	96
Örnek 124:	<i>Gavotte, D (Re) Majör</i> , op. 23 No: 2 ölçü: 79-84.....	97
Örnek 125:	<i>Feuillet d'album</i> , op. 52 No: 1 ölçü: 1-13	97
Örnek 126:	<i>Menuetto</i> , op. 65 No: 2 ölçü: 1-12	98

Örnek 127: <i>Menuetto</i> , op. 65 No: 2 ölçü: 70-75.....	98
Örnek 128: <i>Widmung</i> , op. 11 No: 1 ölçü: 1-23.....	99
Örnek 129: <i>Widmung</i> , op. 11 No: 1 ölçü: 103-116.....	99
Örnek 130: <i>Humoreske</i> , op. 11 No: 2 ölçü: 1-6.....	99
Örnek 131: <i>Humoreske</i> , op. 11 No: 2 ölçü: 19-21.....	100
Örnek 132: <i>La memoire</i> , op. 62 No: 1 ölçü: 1-13.....	100
Örnek 133: <i>Sarabande</i> , op. 10 No: 1 ölçü: 1-10.....	101
Örnek 134: <i>Sarabande</i> , op. 10 No: 1 ölçü: 11-16.....	102
Örnek 135: <i>Gavotte</i> , op. 10 No: 2 ölçü: 5-14.....	102
Örnek 136: <i>Gavotte</i> , op. 10 No: 2 ölçü: 34-39.....	103
Örnek 137: <i>Trio-Pastorale</i> , op. 10 No: 3 ölçü: 6-18.....	103
Örnek 138: <i>Polonaise</i> , op. 65 No: 3 ölçü: 14-20.....	104
Örnek 139: <i>Polonaise</i> , op. 65 No: 3 ölçü: 95-101.....	104
Örnek 140: <i>Mazurka Fantastique</i> , op. 52 No: 2 ölçü: 1-17.....	105
Örnek 141: <i>Mazurka Fantastique</i> , op. 52 No: 2 ölçü: 122-138.....	105
Örnek 142: <i>Mazurka</i> , op. 11 No: 3 ölçü: 8-16.....	106
Örnek 143: <i>Mazurka</i> , op. 11 No: 3 ölçü: 53-60.....	107
Örnek 144: <i>Mazurka</i> , op. 11 No: 3 ölçü: 81-85.....	107
Örnek 145: <i>La Chanson Villageoise</i> , op. 62 No: 2 ölçü: 1-12.....	108
Örnek 146: <i>La Chanson Villageoise</i> , op. 62 No: 2 ölçü: 19-24.....	108
Örnek 147: <i>La Chanson Villageoise</i> , op. 62 No: 2 ölçü: 57-67.....	109
Örnek 148: <i>Gnomentanz</i> , op. 50 No: 2 ölçü: 1-14.....	109
Örnek 149: <i>Gnomentanz</i> , op. 50 No: 2 ölçü: 31-43.....	110
Örnek 150: <i>Andacht</i> , op. 50 No: 3 ölçü: 1-15.....	110
Örnek 151: <i>Andacht</i> , op. 50 No: 3 ölçü: 25-27.....	111
Örnek 152: <i>Reigen (Round Dance)</i> , op. 50 No: 4 ölçü: 1-12.....	111
Örnek 153: <i>Reigen (Round Dance)</i> , op. 50 No: 4 ölçü: 89-100.....	112
Örnek 154: <i>Reigen (Round Dance)</i> , op. 50 No: 4 ölçü: 123-128.....	112
Örnek 155: <i>Heimkehr</i> , op. 50 No: 6 ölçü: 1-16:.....	113
Örnek 156: <i>Heimkehr</i> , op. 50 No: 6 ölçü: 80-87.....	113
Örnek 157: <i>Heimkehr</i> , op. 50 No: 6 ölçü: 104-118.....	114
Örnek 158: <i>Spanish Dances, Zur Guitarre</i> , op. 54 No: 1 ölçü: 24-29.....	114

Örnek 159: <i>Spanish Dances, Zur Guitarre</i> , op. 54 No: 1 ölçü: 43-46.....	114
Örnek 160: <i>Spanish Dances, Serenade</i> , op. 54 No: 2 ölçü: 9-11.....	115
Örnek 161: <i>Spanish Dances, Serenade</i> , op. 54 No: 2 ölçü: 49-56.....	115
Örnek 162: <i>Spanish Dances, Serenade</i> , op. 54 No: 2 ölçü: 67-68.....	116
Örnek 163: <i>Spanish Dances, Vito</i> , op. 54 No: 5 ölçü: 19-28.....	116
Örnek 164: <i>Spanish Dances, Vito</i> , op. 54 No: 5 ölçü: 77-81.....	117
Örnek 165: <i>Spanish Dances, Vito</i> , op. 54 No: 5 ölçü: 212-229.....	117
Örnek 166: <i>Hungarian Rhapsody</i> , op. 68 ölçü: 1-24.....	118
Örnek 167: <i>Hungarian Rhapsody</i> , op. 68 ölçü: 78-88.....	119
Örnek 168: <i>Hungarian Rhapsody</i> , op. 68 ölçü: 93-97.....	119
Örnek 169: <i>Hungarian Rhapsody</i> , op. 68 ölçü: 169-178.....	120
Örnek 170: <i>Hungarian Rhapsody</i> , op. 68 ölçü: 271-278.....	120
Örnek 171: <i>Tarantella</i> , op. 33 ölçü: 30-38	121
Örnek 172: <i>Tarantella</i> , op. 33 ölçü: 212-221	121
Örnek 173: <i>Tarantella</i> , op. 33 ölçü: 272-285	122
Örnek 174: <i>Tarantella</i> , op. 33 ölçü: 344-355	122
Örnek 175: <i>Spinning Song</i> , op. 55 No: 2 ölçü: 12-20.....	123
Örnek 176: <i>Spinning Song</i> , op. 55 No: 2 ölçü: 50-58.....	124
Örnek 177: <i>Spinning Song</i> , op. 55 No: 2 ölçü: 131-134.....	124
Örnek 178: <i>Spinning Song</i> , op. 55 No: 2 ölçü: 185-193.....	125
Örnek 179: <i>Papillon</i> op. 3 No: 4 ölçü: 1-11	125
Örnek 180: <i>Papillon</i> op. 3 No: 4 ölçü: 18-31	126
Örnek 181: <i>Papillon</i> op. 3 No: 4 ölçü: 95-98	126
Örnek 182: <i>Elfentanz</i> , op. 39 ölçü: 1-9:.....	127
Örnek 183: <i>Elfentanz</i> , op. 39 ölçü: 27-30	127
Örnek 184: <i>Elfentanz</i> , op. 39 ölçü: 173-180	128
Örnek 185: <i>Elfentanz</i> , op. 39 ölçü: 222-231	129
Örnek 186: <i>Nocturne</i> , op. 47 ölçü: 1-4	129
Örnek 187: <i>Nocturne</i> , op. 47 ölçü: 17-19	130
Örnek 188: <i>Nocturne</i> , op. 47 ölçü: 54-62	130

KISALTMALAR LİSTESİ

d.	: Doğumu
Op.	: Opus
ö.	: Ölümü



GİRİŞ

Keman ailesinin bir üyesi olan viyolonsel, ilk kez 16. yüzyılda ortaya çıkmış olup orkestra ve oda müziğinde eşlik enstrümanı olarak yer almış, 17. yüzyılda ise evrimini tamamlayarak önemli değişikliklere uğraması sonucu solo eserlerde bestecilerin sıkça tercih ettiği bir enstrümana dönüşmüştür. Daha sonra, Almanya’da Dresden Viyolonsel Okulu olarak adlandırılacak bir grup viyolonselci, viyolonselin virtüöz çalgılar arasına girmesinin öncülüğünü yapmıştır.¹ Viyolonselin tamamen bir eşlik çalgısı olmaktan kurtuluşu 18. yüzyılda başlamış ve Dresden Ekolünün baş isimlerinden olan Bernhard Romberg (1767-1841), Friedrich Dotzauer (1783-1816), Friedrich Kummer (1797-1879), Julius Goltermann (1825-1876) ve David Popper’in (1843-1913) dahil olduğu viyolonselciler sayesinde olmuştur.² “*Dresden Ekolü*” temsilcileri viyolonsel çalgısı üzerine besteledikleri eserler ve etütlerle, viyolonselin teknik kapasitesinin gelişmesini sağlayarak çalgının günümüzde solistlik anlamda ön plana çıkmasını sağlamışlardır.

Bu çalışmada Dresden ekolünün son temsilcilerinden olan David Popper’in eserleri incelenerek viyolonsel icrasına katkıları araştırılmıştır. Ülkemizde David Popper’in eserleri hakkında yeterli sayıda çalışma bulunmadığından, Popper’in eserleri detaylı bir şekilde incelenerek, eserlerini icra edecek müzisyenlere çalışma önerileri sunulmuş, teknik gelişimlerine katkıda bulunulması amaçlanmıştır.

Popper’in özellikle viyolonseldeki teknik zorlukların daha iyi çözülebilmesi amacıyla bestelediği konser parçaları ve etütleri, müziksel yoğunluğu ve zorluğu nedeniyle günümüzde birçok yarışma ve performansta tercih edilmektedir. Popper, viyolonselcilerin farklı seviyelerde çalışmalar yapabilmesi için etütlerini ve konser parçalarını üç ayrı seviyeye ayırmıştır. Bunlardan ilki, temel seviye olarak ele aldığı “*15 Leichte Etüden in der ersten Lage, op. 76*”³ etüt kitabıdır. Toplam on beş

¹ Venturini, A., “The Dresden School of Violoncello In The Nineteenth Century”, Yüksek Lisans Tezi, University of Central Florida, Orlando, 2009, 1.

² Allan-Eames, F. “Techniques in David Popper’s Hohe Schule des Violoncello-Spiels Op. 73”, Lisans Bitirme Tezi, University of Tasmania, Tazmania, 2013, 1.

³ Birinci Pozisyonda 15 Kolay Etüt, op.76a

parçadan oluşan bu etüt kitabında iki viyolonsel için *duo* çalışmalar bulunmakta; birinci viyolonsel partisi melodi ağırlıklı ilerlerken ikinci viyolonsel partisi ise daha çok bu partiye eşlik eden bir yürüyüş sergilemektedir. Diğer etüt kitaplarından farklı olarak burada yalnızca iki viyolonsel için çalışmalar bulunmakta, entonasyon ve ritmik denge açısından yararlı çalışmalar sunulmaktadır.

Solo viyolonsel için on etütten oluşan ikinci seviyedeki etüt kitabı “*Zehn mittelschwere grosse Etuden, op. 76*”⁴, orta seviyeli parçalardan oluşmakta ve temel seviyedeki çalışmalardan farklı olarak içinde özellikle viyolonselın üst oktavlarının sıklıkla kullanıldığı pasajlar yer almaktadır.

Popper’in ileri seviye olarak ayırdığı üçüncü seviyedeki diğer etüt kitabı ise orta ve ileri seviyeli parçaların yer aldığı “*Hohe Schule des Violoncellospiels - Vierzig Etüden für Violoncello solo, op. 73*”⁵ etüt kitabı olup burada en çok kullanılan teknikler arasında oktav ve çift ses çalışmaları bulunmaktadır. Toplamda kırk adet etüdün yer aldığı kitapta bütün teknikler birlikte kullanılmakta ve belirli bir sırada ilerleyen etütlerin numaraları ilerledikçe de teknik zorlukları artmaktadır.

Popper’in bu üç ayrı seviyede bestelemiş olduğu etüt kitapları, tez içerisinde dört ayrı bölüm oluşturularak incelenmekte ve viyolonsel icracılarının teknik seviyelerinin gelişmesine katkıda bulunmaktadır. Dört bölüm sırasıyla “Sağ El Teknikleri”, “Sol El Teknikleri”, “Etüt İncelemeleri ve Konser Parçalarının Teknik Yönden Ele Alınması” şeklinde ilerlemektedir. Bölümlerin bu şekilde ayrılmasının temel sebeplerinden biri, çalışmanın başında da belirtildiği gibi eserlerin seviyelerine ve yoğunlaştığı tekniklere göre bir çalışma yönteminin oluşturulmasına yardımcı olmaktır.

Yapılan bu çalışmada David Popper’in hayatı ve eserleri ile ilgili Türkçe kaynaklar sınırlı bulunduğundan, yabancı dilde yazılmış kitaplar ve yapılmış çalışmalar Türkçeye çevrilerek Popper ile ilgili detaylı bir içerik sunulması

⁴ Orta Zorlukta On Büyük Etüt, op.76

⁵ İleri Düzey Viyolonsel Çalışma Kitabı - Solo Viyolonsel İçin Kırk Etüt, op.73

hedeflenmiş, bunun yanı sıra eser incelemelerinde çeşitli edisyonlara ait notalar araştırılarak farklı nota örneklerinden de yararlanılmıştır.

Popper'in tez içerisinde incelenen eserleri, bir araştırmacı olarak pek çok performansında yer almış, icracılık çalışmalarında da önemli bir yer tutmuştur. Ayrıca öğretmenliğini üstlendiğim öğrencilerin genel olarak karşılaşılabileceği sorunları birebir deneyimleyip söz konusu sorunlar üzerine çözüm yöntemleri geliştirmem bu tezin yazımına katkı sağlamıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

DAVID POPPER'İN HAYATI VE ESERLERİ

1.1 David Popper'in Hayatı

16 Haziran 1843 yılında Çekoslovakya'nın Prag kentinde dünyaya gelen David Popper, babası Angelus Popper'in⁶ iki farklı sinagogda koro şefi olarak görev aldığı bir Yahudi cemaatinde büyüdü. Üç yaşındayken babasının şarkı söyleyişini mükemmel bir ses perdesiyle taklit edebilen Popper, beş yaşındayken piyanoda doğaçlama bile yapabiliyordu. Daha sonraları bir tanıdığından keman dersleri almaya başlayarak on iki yaşına kadar keman ve piyano çalışmalarına devam etti. O dönemde Avrupa genelinde keman çalanların hem devlet ve belediye orkestralarında hem de özel müzik gruplarında geçimlerini sağlama olanakları diğer müzisyenlere göre daha fazla olduğundan A. F. Servais⁷, J. Merk⁸, H. Becker⁹ ve P. Casals¹⁰ gibi birçok ünlü viyolonsel sanatçısı müzik hayatına önce keman eğitimi alarak başlamıştı.¹¹

Eğitim yıllarında ailesi tarafından Prag Konservatuvarı'nda okumaya yönlendirilen Popper, okulun seçmelerine keman ve piyano çalarak katıldı. Ancak sınav komitesi, konservatuvardaki viyolonsel öğrencilerinin az olması nedeniyle Popper'in kemandan viyolonsele geçmesini talep ederek onu okula kabul etti. Popper, dönemin en önemli modern viyolonsel sanatçılarından olan Bernhard

⁶ Angelus Popper: d.1812 - ö.1891, koro şefi.

⁷ Adrien François Servais: d.1807 - ö.1866, Belçikalı viyolonsel sanatçısı.

⁸ Josef Merk: d.1795 - ö.1852, Avusturyalı viyolonsel sanatçısı.

⁹ Hugo Becker: d.1863 - ö.1941, Alman viyolonsel sanatçısı.

¹⁰ Pablo Casals: d.1876 - ö.1973, İspanyol viyolonsel sanatçısı, orkestra şefi.

¹¹ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 32.

Romberg¹² ve Friedrich August Kummer'in öğrencisi olan Julius Goltermann¹³ ile birlikte altı yıl boyunca Prag Konservatuarı'nda eğitimini sürdürdü.¹⁴

O dönemde Prag Operası'nda solo viyolonsel sanatçısı olarak yer alan Goltermann, bir gün Popper'den Rossini'nin¹⁵ *“William Tell”* adlı uvertüründeki viyolonsel solosunu kendi yerine çalmasını talep etti. Popper'in çaldığı solo, diğer orkestra üyeleri ve dinleyiciler tarafından çok beğenilince bu durum Goltermann ve Popper'in sanatsal ilişkisini son derece ileri bir seviyeye taşımış oldu.¹⁶

Popper, 1861 yılında Löwenberg Saray Orkestrası'na ikinci viyolonsel sanatçısı olarak kabul edildi. Orkestranın solo viyolonsel sanatçısı Theodore Oswald'ın ölümünden sonra ise 1862 yılında onun yerine orkestranın solo viyolonsel sanatçısı oldu¹⁷ ve aynı dönemde Prens Hohenzollern-Hechingen tarafından kendisine *“Kammervirtuoso”*¹⁸ unvanı verildi. Popper'in, daha sonra George Goltermann'ın¹⁹ *No: 2 Viyolonsel Konçertosu* ile yaptığı performans da müzik kariyerindeki ününü arttırdı.²⁰

Löwenberg'de yaşadığı yıllarda prens tarafından bulunduğu bir davette Popper'in hayatına iki önemli kişi girdi: Hector Berlioz²¹ ve Richard Wagner²². Wagner müziğinin gerçek bir hayranı olan Popper, onun müziğinde özellikle armoniden doğan birtakım çalma zorlukları ile karşılaşınca modern viyolonsel tekniğini geliştirmek için *“Hohe Schule des Violoncellospiels op. 73”* adlı etüt kitabını oluşturdu.

¹² Bernhard Heinrich Romberg: d.1767 - ö.1841, Alman viyolonsel sanatçısı, besteci.

¹³ Julius Goltermann: d.1825 - ö.1876, Alman viyolonsel sanatçısı, müzik profesörü.

¹⁴ Moskovitz, Marc, “Julius Goltermann,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second ed., edited by Stanley Sadie and John Tyrell, vol. 10 (London: Macmillan, 2000), 117.

¹⁵ Gioacchino Rossini: d.1792 - ö.1868, İtalyan opera bestecisi.

¹⁶ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 38.

¹⁷ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 57.

¹⁸ Kammervirtuoso: Oda müziği virtüözü, usta yorumcu, usta sanatçı anlamlarına gelmektedir.

¹⁹ George Eduard Goltermann: d.1824 - ö.1898, Alman viyolonsel sanatçısı, besteci.

²⁰ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 59-62.

²¹ Louis Hector Berlioz: d.1803 - ö.1869, Fransız besteci, yazar, müzik eleştirmeni.

²² Richard Wagner: d.1813 - ö.1883, Alman opera bestecisi, müzik teorisyeni, yazarı, tiyatro direktörü.

Popper'in, o dönemde Robert Volkmann'ın *La minör Op. 33 Viyolonsel Konçertosu* ile Anton Rubinstein'in *Op. 35 Viyolonsel Konçertosu*'nu seslendirmesi, eleştirmenlerden büyük övgü topladı²³ ve 1867 yılında da, Schumann'ın konçertosunu çalışını dinleyen bir eleştirmen onun hakkında şu sözleri sarf etti:

“O harika sanatçı, Schumann'ın konçertosunu ilk defa çaldı²⁴ ve bunun için hepimiz ona müteşekkir olmalıyız. Kanaatimce bu zorlu görevi daha önce hiçbir viyolonsel sanatçısı icra etmeye cesaret edemedi ve bundan dolayı Sayın Popper'e iki misli teşekkür etmeliyiz.”²⁵

Popper, 1868 yılında Viyana'da bulunduğu dönemde İmparatorluk Operası ve Viyana Filarmoni Orkestrası'nda viyolonsel grup şefi olarak görevlendirildi. Daha sonra birinci kemanda Joseph Hellmesberger²⁶, ikinci kemanda Adolf Brodsky²⁷, viyolada ise Sigismund Bachrich'ten²⁸ oluşan “*Hellmesberger Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*”nde yer aldı.²⁹ Ayrıca Viyana İmparatorluk Operası'nda solist olarak görevlendirilen Popper, o dönemin en genç müzisyenleri arasındaydı. 1883 yılında St. Petersburg'da verdiği konser, tekniğinin sanatına ne denli hizmet ettiğini ve ilhamı ile yeteneğinin bir araya gelerek yarattığı kusursuzluğu gözler önüne seriyordu.³⁰

Konserlerini çoğunlukla Viyana'da gerçekleştiren Popper, 1872 yılının yazında Franz Liszt'in³¹ öğrencisi olan ünlü piyanist Sophie Menter³² ile evlendi. Ancak eşinin konserleri sebebiyle sık sık uzak ülkelere seyahat etmesi evliliklerinin başlangıcında zorluklar yaşamalarına neden oldu. 1873 yılında Viyana İmparatorluğu Operası ve Viyana Filarmoni Orkestrası ile olan sözleşmelerini bozan Popper, eşi ile birlikte Almanya, Fransa, İngiltere ve Rusya da dahil olmak üzere birçok ülkede çok

²³ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980) 57.

²⁴ Konçertonun dünya prömiyeri 23 Nisan 1860 tarihinde viyolonsel sanatçısı Ludwig Ebert tarafından Oldenburg'da yapılmıştır.

²⁵ Ginsburg, Lev. *History of The Violoncello*, ed. Herbert R. Axelrod, trans. Tanya Tchistyakova (Neptune City, N.J. : Paganiniana Publications, Inc., 1983), 92.

²⁶ Joseph Hellmesberger: d.1855 - ö.1907, Avusturyalı besteci, kemancı, şef.

²⁷ Adolf Brodsky: d.1851 - ö.1929, Rus kemancı.

²⁸ Sigismund Bachrich: d.1841 - ö.1913, Macar besteci, kemancı.

²⁹ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 119.

³⁰ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 147-148.

³¹ Franz Liszt: d.1811 - ö.1886, Macar besteci, piyanist, müzisyen.

³² Sophie Menter: d.1846 - ö.1918, Alman piyanist, besteci.

sayıda başarılı konser turneleri gerçekleştirdi. Daha sonra Menter'in 1883 yılında St. Petersburg Konservatuvarı'ndan aldığı öğretmenlik teklifini kabul etmesi çiftin 1886 yılında boşanmasına sebep oldu.³³

Viyolonsel virtüözitesi geniş kitlelerce tanınan ve çalgısında önemli bir besteci olarak bilinen Popper, aynı yıl F. Liszt tarafından Macaristana'a davet edilerek Budapeşte'de bulunan Kraliyet Müzik Akademisi'ne, ilk viyolonsel profesörü olarak atandı.³⁴

Popper'in Budapeşte'de geçen yıllarında "*Budapeşte Dörtlüsü*" olarak kurduğu kuartet; Vieuxtemps'in öğrencisi olan Macar kemancı Jenő Hubay³⁵, ikinci kemanda Victor Herzfeld³⁶ viyolada ise Bram Eldering³⁷'den oluşuyordu.³⁸ Daha sonra Popper ve Hubay, J. Brahms'ın *Fa Majör Viyolonsel Sonatı* ile *Do minör Piyano Üçlüsü'nü* icra etmek için besteci ile bir araya geldi.³⁹

O dönemde seslendirdiği viyolonsel konçertoları arasında; 1875 yılında Volkmann, 1881 yılında Popper Mi minör, 1882 yılında Boccherini, 1884 yılında Saint Saens ve 1891 yılında Haydn Re Majör bulunuyordu. Verdiği bu konserler ile, viyolonsel konçerto repertuvarının daha çok seslendirilmesine ve tanınmasına katkıda bulunması, Popper'in dinleyiciler ve müzisyenler arasında kısa zamanda popüler bir hale gelmesini sağladı.⁴⁰

1886 yılında Olga Löbl ile evlenen Popper, o günlerde dönemin en popüler viyolonsel virtüözlerindendi ve besteleri Friedrich Grützmacher⁴¹, Hugo Becker, Julius Klengel⁴² ve Bernhard Cossman⁴³ gibi birçok viyolonsel sanatçısı tarafından

³³ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 164.

³⁴ Ginsburg, Lev. *History of The Violoncello*, ed. Herbert R. Axelrod, trans. Tanya Tchistyakova (Neptune City, N.J. : Paganiniana Publications, Inc., 1983), 92.

³⁵ Jenő Hubay: d.1858 - ö.1937, Macar kemancı, besteci, müzik öğretmeni.

³⁶ Victor Herzfeld: d.1856 - ö.1920, Macar kemancı, besteci.

³⁷ Bram Eldering: d.1865 - ö.1943, kemancı.

³⁸ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 175.

³⁹ Johannes Brahms: d.1833 - ö.1897, Alman besteci, piyanist, orkestra şefi.

⁴⁰ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 194.

⁴¹ Friedrich Wilhelm Ludwig Grützmacher: d.1832 - ö.1903, Alman viyolonsel sanatçısı, besteci.

⁴² Julius Klengel: d.1859 - ö.1933, Alman viyolonsel sanatçısı, besteci.

⁴³ Bernhard Cossmann: d.1822 - ö.1910, Alman viyolonsel sanatçısı, besteci .

dünyanın birçok yerinde çalınıyordu. Ayrıca dönemin bazı keman sanatçıları onun bestelerini icra edebilmek için eserlerini kemana uyarladılar. En önemli düzenlemeleri Jascha Heifetz⁴⁴ (*Spinning Song* ve *Concert- Etudes*) ve Emile Sauret⁴⁵ (*Elfentanz*) tarafından yapıldı.

Popper, gerçekleştirdiği konser turneleri arasında zaman buldukça Macaristan Kraliyet Müzik Akademisi'nde ders vermeye devam etti ve 1886 yılına kadar başka bir müzik okulunda çalışmadı. Güçlü bir sanatsal bireysellik ile kusursuz denebilecek bir tekniğe sahip olması, berrak tonu, dinleyici ile sağladığı başarılı iletişimi ve kısa parçalarının dinleyicilerinin içine işleyen şiirsel yansımaları bu özelliklerinden bazıları olarak sayılabilirdi.⁴⁶ Ayrıca ses renginde yakaladığı çeşitlilik ve sürekli *vibrato* tekniği, onu diğer virtüözlerden ayıran en önemli özellikleri arasındaydı.

Popper bütün bu yetenekleri ile verdiği derslerde, öğrencileriyle sıkı bir bağ kurarak onlara müzik ve viyolonsel alanında büyük bir zenginlik sundu. Bununla birlikte derslerin içeriği, öğrencilerin yapılanları ve eleştirileri içselleştirme yeteneklerine ve bunları uzun saatler boyunca yalnız olarak uygulamalarına dayanmaktaydı. Popper aynı zamanda öz eleştiri içeren çalışmaların öğrenciye bireysellik kazandırdığına ve istikrarlı uygulamaların öğrenimin çok önemli bir parçası olduğuna inanıyordu.⁴⁷

Popper'in öğretiminde dikkat ettiği üç nokta bulunuyordu: eserin yorumu, kusursuz teknik ve iyi bir ton yakalamak için gösterilen bilinçli çaba. O dönemlerde *vibrato*, uzun *cantilena*⁴⁸ sesleri dışında sıkça kullanılsa da Popper tempo izin verdiği ölçüde *vibrato* tekniğine kısa tonlarda yer veriyordu. Bu sayede *sürekli vibrato* ortaya çıktı ve bu olguya az sayıda eleştirmen itiraz etti. Söz konusu eleştirmenler, *sürekli vibrato* tekniği sayesinde elde edilen tonun çeşitliliğinin ve

⁴⁴ Heifetz, Jascha, *Jascha Heifetz Favourite Encore Folio for Violin and Piano* (New York: C. Fischer, 1922).

⁴⁵ Popper, David, *Elfentanz for Violin and Piano, Op.39*, transcribed by Emile Sauret (New York: C. Fischer, 1899).

⁴⁶ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 254.

⁴⁷ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 254.

⁴⁸ Cantilena: Geç Ortaçağ ve Erken Rönesans müziğinde pürüzsüz, lirik bir vokal melodi veya enstrümantal geçit anlamını ifade etmektedir.

değişen ton renginin farkına varamamışlardı. Ancak Popper'in tonundaki parlaklık ve *vibrato* tekniği, verdiği derslerde ve gerçekleştirdiği konserlerde fark ediliyordu.

Popper'in sanatçı ve öğretmen olarak en güçlü yönlerinden biri empati kurabilme yeteneğiydi. Öğrencileri onun naif kişiliğinin yanında yapıcı eleştirileri ve çalışma esnasındaki birebir gösterimleri sayesinde her derste algılarının daha da genişlediğini ve netleştiğini fark ediyordu. Onun viyolonsel tekniğine getirdiği yenilikler, basıldıktan sonra müfredatın bir parçası olarak öğrencilere sunulan kırk büyük etüt kitabında rahatlıkla görülebilir.

Popper, piyano ile eşlik ettiği viyolonsel derslerinde özellikle öğrencileri başarılı bir performans gösterdiğinde, bazen kendi doğaçlamalarına da yer veriyordu. Birkaç müzisyenin katılımıyla gerçekleştirdikleri bir müzik gecesinde, kemancı Sauret'in çaldığı *Beethoven Keman Konçertosu'nun* piyano eşliğini ezbere çalması onun güçlü hafızasına bir örnek olarak gösterilebilir.

Popper'in ölümünden sonra Londra müzik dergilerinden birinde, Van der Straeten tarafından yazılan duygu yüklü bir övgü metni yayımlanmıştır:⁴⁹

"...Yazarın evinde hatıralarda kalan bir gece yaşandı... Popper, Im Walde isimli süitinden Herbstblume bölümünü çaldı ve ardından kemancı Sauret'in bir şeyler çalmasını rica etti. Sauret, Beethoven'ın Keman Konçertosu'nun ilk bölümünü seçti. Seçilen eserin notası olmadığından, Popper piyanoya oturdu ve bir an bile tereddüt etmeden "Tutti" bölümünü ezbere çalmaya başladı. Piyanoya dokunuşunun hassaslığı, güzelliği ve ifadelerinin netliği birçok solo piyanisti utandıracak ölçüdeydi. Ayrıca çeşitli enstrümanların girişlerinde çalma stilinden görüldüğü üzere hatırladığı orkestra eşlik bölümüydü. Çok az kişinin bildiği bir husus da Popper'in başarılı bir piyanist olmasıydı.."

Popper, viyolonsel derslerinin yanı sıra oda müziği derslerine de özel bir ilgi duyuyor ancak uzun saatler boyunca aralıksız devam eden derslerine rağmen herhangi bir yorgunluk belirtisi göstermiyordu. Bunun yanında, klasik müziğin usta icracılarına derin bir saygı besleyen Popper'in en keyif aldığı repertuvarlar arasında yaylı çalgılar dördlüsü bulunmaktaydı.

⁴⁹ The Strad, (London), January, 1914.

Popper, öğrencilerinin çalıştıkları eserlere her bölümüyle hâkim olmalarını, partisyona dikkat ederek çalışmalarını bekliyordu. Ayrıca oda müziği sınıflarında yaylı çalgılar dörtlüsü üyelerine karşı oldukça disiplinli davranıyor ve öğrencilerinin hatalarına karşı gösterdiği duyarlılık da her zaman fark ediliyordu.

En sevdiği besteciler arasında sırasıyla Haydn, Mozart ve Beethoven bulunan Popper'in öğrencisi Mici Lukacs, 1900'lü yılların başında nezaketini ve öğrencilerine karşı gösterdiği doğrudan ilgiyi ortaya koyan olayı şu şekilde anlatmaktaydı:

*"Grubumuz, Schubert'in "Death and the Maiden Quartet" (ölüm ve genç kız) adlı eserini çalışmaya karar verdi. Tabii ki çok büyük bir eser seçtik ve bunu öğrenmek için gerçekten çok çalıştık. Bu eseri derste çalacak seviyede öğrendiğimizi düşündüğümüzde sınıfta çalmak için Popper'den izin istedik. Birinci bölümü çalıp bitirdiğimizde Popper şunları söyledi: 'Çocuklar, harikulade bir çaba gösterdiniz; ancak benim için çalacağınız bir sonraki yaylı çalgılar dörtlüsü eseri Haydn olacak!' Popper, bizim ne kadar mutsuz olduğumuzu görerek bize Haydn'ı mükemmel bir biçimde çalmanın yapılacak en zor şey olduğunu söyledi. Bu söyledikleri bizim için büyük bir teselli oldu ve mükemmeli elde etmenin nihai hedef olduğunun farkına vardık."*⁵⁰

Eugene Ormandy⁵¹ ise söz konusu sınıflardaki deneyimini şu şekilde anlatmaktaydı:

"Popper'e ilişkin hatırladıklarım, kemancı Hubay'ın öğrencisi olduğum yıllara uzanmaktadır; o zamanlar ben daha 9,5 yaşındayken öğrenmem gereken ikinci enstrüman olan viyola kolum için çok geniş olduğundan, çalmak için yeterli boyya erişene kadar oda müziği ve yaylı çalgılar dörtlüsü sınıflarına gönderildim. Böylece Popper ile tanıştım; bildiğiniz gibi Popper, yaylı çalgılar dörtlüsü sınıfının öğretmeniydi. İyi bir nota okuyucusu olduğum ortaya çıkınca beni diğer öğrencilerden daha sık derse çağırdı ve böylece o dönemde yaylı çalgılar dörtlüsü literatürüne aşina olmam konusunda bana mükemmel bir fırsat verdi. O zamanlar bunun ileride kariyerim için bana ne kadar çok yardımcı olacağının farkına varamamıştım, bunu özellikle son anda başka bir orkestra şefinin hastalanması sonucu onun yerini almak zorunda kaldığım bir konserde kendimi orkestra şefi olarak bulduğumda farkettim. Çocukluk yıllarım boyunca bana son derece nazik davranan Popper, 14,5 yaşında akademiden mezun olacağımı ve olağanüstü yardımları için ona teşekkür ettiğimi söylediğimde, bana yıllarca bütün konserlerimde gururla taşıyacağım;

⁵⁰ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 258.

⁵¹ Eugene Ormandy: d.1899 - ö.1985, Amerikan orkestra şefi, kemancı.

ortasında elmas olan altın bir lir hediye etti. Popper'e mükemmel öğretmenliği için sonsuza kadar teşekkür borçluyum."⁵²

Viyolonsel tekniği, Popper'in "*Hohe Schule des Violoncellspiels*" adlı eserinin yayımlanmasından önce, uzun süre evrim geçirmeye devam etti. Tekniğin kapsamını genişleten ve Popper'in en popüler parçalarında mevcut olan yeni malzemelerin çoğu, aynı zamanda büyük etütlerinde daha kapsamlı bir biçimde görülmektedir. 19. yüzyılın sonlarında Popper'in çağdaş viyolonsel tekniğine ilişkin yenilikleri ve pratik uygulamaları; 40 etüt kitabı ile ortaya konularak, 1901 ve 1905 yılları arasında her biri 10 etütten oluşan dört cilt halinde basıldı.⁵³

Popper'in "*Hohe Schule des Violoncellspiels*" adlı eserinde bulunan 40 etüt, mükemmel forma sahip ve kendi içlerinde güzel bir tınıyı barındıran, teknik yeniliğin dengeli bir sentezini sunmaktaydı.

Müziğin teknik zorluklarını sanatsal amaçlarına uyan parmak numaraları kullanarak yorumlayan Popper, eserlerinde lirik akışın yanı sıra kusursuz bir denge oluşturuyor, kadans ve modülasyonlarda armonik ve ritmik yönleri daha çok vurgu yaparak hayranlık uyandırıyor.

Etütlerinin çoğunda 4, 5, 6 diyez veya bemol dizilimi, bazı etütlerinde de tamamen veya kısmen çift ses tekniği⁵⁴ (9, 13, 15, 17, 20, 23, 24, 29, 34, 39), etütlerinin yapısında ise ağırlıklı olarak hızlı pozisyon değişimleri, başparmak pozisyonunda arpejler, kromatik oktavlar ve üçlüler kullanılmaktaydı.⁵⁵ 36 numaralı etüdünde ise hızlı bir şekilde değişen diatonik diziler⁵⁶ bulunmaktaydı.⁵⁷

Popper, Viyana'da solo viyolonsel sanatçısı olarak çalıştığı dönemde Wagner'in *Lohengrin* Operası'nın üçüncü perdesinden bir bölüm olarak 19 numaralı

⁵² Eugene Ormandy'den yazara bir mektupta verilen bilgi. 8 Mayıs 1973.

⁵³ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 260-261.

⁵⁴ Çift ses tekniği: Müzikte aynı anda iki nota çalma tekniğine denmektedir. Keman, viyolonsel, gitar, kontrbas gibi enstrümanlarda kullanılan tekniklerdir.

⁵⁵ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 261.

⁵⁶ Diatonik Dizi: Tonal bir dizinin ana seslerinin art arda gelmesiyle elde edilen dizi anlamına gelmektedir (yedi ana sesin oluşturduğu dizi).

⁵⁷ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 262.

“*Lohengrin Etude*”ünü, *Walküre* Operası’nın üçüncü perdesinden ise ritmik motifler olarak 5 numaralı etüdünü yazdı.

Müzik yapmanın fiziksel koşullarıyla yoğun bir şekilde ilgilenen Dr. F. A. Steinhausen, 1902 yılında “*Yaylı Çalgılarda Yay Çalma Tekniklerinin Fizyolojisi*” kitabını yayımlandıktan sonra, yay çalma tekniklerine ilişkin analitik bakış açısı genişleyerek sağ ve sol ele ait tekniklere karşı daha net bilgiler ortaya çıktı. Bu durum, Popper’in döneminden beri süregelen yay tekniği ile ilgili yaşanan sıkıntıların ve endişelerin azalmasına yardımcı oldu⁵⁸ ve müzisyenlerin daha doğru çalma teknikleri ile ilgili detaylı bilgilere erişmesini sağladı. Yeni teorilerden çok Alman ekolünün bütün temsilcileri gibi yay tekniğinde daha esnek bir bilek kullanan Popper, kullandığı sol el teknikleri kadar hassas nüansları ve çok amaçlı yay çalma teknikleri ile de oldukça dikkat çekmekteydi.

Bu etütlerinde öğretmen olarak yaratıcı kişiliğini de gözler önüne seren Popper, müzisyenliğini ve virtüözlüğünü ortaya koyduğu birçok etüdünde çağdaş stilde yazılmış eserlerin teknik zorluklarına çözümler getirdi. Öğretmenlik hayatı boyunca birçok başarılı öğrenci yetiştiren Popper, öğrencilerinin öğretmen ve orkestra üyesi olmalarına da yardımcı oldu. Aşağıda, 1886 yılından itibaren bazı öğrencilerinin profesyonel olarak bulundukları yerler belirtilmektedir:

Altschul, Miksa: Öğretmen ve Budapeşte Senfonisi’nde solo viyolonsel sanatçısı.

Bergman, Sandor: Opera Orkestra ve Filarmoni, Budapeşte.

Csuka, Bela: Budapeşte Operası’nda solo viyolonsel sanatçısı.

Darbishure, C.: İngiltere’de öğretmen.

De’ak, Stephen (Deak, Istvan): Curtis ve Peabody Enstitüleri’nde öğretmen; University of Southern California.

Földesy, Arnold: Budapeşte Operası’nda solo viyolonsel sanatçısı, Ulusal Konservatuvar’da öğretmen.

⁵⁸ De’ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 263.

Füredi, Samu: Debrecen Konservatuvarı'nda öğretmen.

Hajdu, Istvan: Miskolc Konservatuvarı'nda öğretmen.

Humphry, Richard: Londra'da öğretmen.

Jager, Hugo: Almanya'da bir orkestrada solo viyolonsel sanatçısı, eski Hellmesberger Quartet üyesi.

Kerpely, Jenő: Akademide öğretmen; Popper'in ölümünden sonra 1913-1947 yılları arasında onun yerini alarak görevine devam etti. Daha sonra California'da Redlands University'de öğretmenlik yaptı.

Lebell, Ludwig: Londra Trinity College'da öğretmen.

Lukacs, Mici: Viyana'da ve Londra'da solist.

Mahalek, Dezső: Kanada'da öğretmen.

Schiffer, Adolf: Budapeşte Kraliyet Müzik Akademisi'nde öğretmen.

Schulzer, Joseph: Viyana Operası'nda solo viyolonsel sanatçısı (1888).

Suranyi, Lipot: Opera Orkestra ve Filarmoni, Budapeşte.

Son, Harry: Budapeşte Operası'nda solo viyolonsel sanatçısı ve Fodor Konservatuvarı'nda öğretmen.

Vikar, George: Budapeşte Halk Operası'nda solo viyolonsel sanatçısı ve Ulusal Konservatuvar'da öğretmen.

Weiss, Arthur: San Francisco Senfoni Orkestrası üyesi.

Zsamboki, Miklos: Budapeşte Kraliyet Müzik Akademisi'nde öğretmen (1922-1962).

Zupancsics, Vilmos: Pecs Konservatuvarı'nda öğretmen.⁵⁹

David Popper, 19. yüzyıl romantik stiline dayanan armonisi ile, eserlerinde viyolonselin tınısal zenginliğini belirgin şekilde yansıtmakta, müziğinde karamsar ve dramatik karakterler yerine, neşeli ve enerjik karakterlere yer verdiği temalar kullanarak dönemin diğer bestecilerine göre mizah yönü daha güçlü eserler sunmaktaydı.

⁵⁹ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 264-265.

Popper, birçok çağdaşı gibi Brahms, Wagner ⁶⁰ , Mendelssohn ve Schumann'dan ilham alarak ⁶¹ , sonat-konçerto stilinde kullanılan klasik gelişim tekniği yerine özgün tematik fikirlerin tekrarlandığı müzik cümlelerini tercih etmiştir.

Popper'in besteleri toplamda dört kategoriye ayrılmaktadır. Bunlardan birincisi konser parçaları, ikincisi ulusal danslar, üçüncüsü barok tarzında parçalar ve dördüncüsü de şiirsel yapıya sahip parçalardır. Popper bestelerinde dönemin diğer bestecilerine kıyasla büyük formda eserler bestelemek yerine küçük formları tercih etmiştir. Örneğin "*Six Character Pieces*" eseri, onun en önemli eserleri arasındadır. Bugün birçok yarışma ve konserde çalınan diğer iki eseri ise müzisyenin virtüözlüğünü sergilemesine son derece elverişli olan "*Elfentanz*" (perilerin dansı) ve "*Spinning Song*" (Dönen Parça) eserleridir. ⁶² Sağ ve sol elin mükemmel koordinasyonunu gerektiren "*Tarantella*" ve "*Elfentanz*" eserleri de yay çalma tekniğinde "*spiccato*" ve virtüözlüğü gerektiren yeni teknikleri içermektedir.

"*Elfentanz*" parçası, hem piyano hem de orkestra eşliğine sahiptir. Eserde, dans eden elflerin ⁶³ neşeli muziplikleri, mistik armonik sesler ile eğlenceli bir etki yaratmaktadır. ⁶⁴

"*Spinning Song*" parçasında ise tema, çıkırığın uğuldayan sesinin ve dönme hareketinin illüzyonunu ifade eden hızlı parmak hareketleriyle icra edilirken, altında devam eden piyano partisi ise temanın figürasyon tonlarını duyurmaktadır. Birçok onaltılık nota ile çalınan "*Elfentanz*" parçasında olduğu gibi Popper, bu eserde birçok yorumcunun teknik seviyesini zorlamaktadır. Ancak Popper'in zamanında yaylı çalgılarda bağır sak tellerin kullanılmasıyla parmaklara daha fazla kuvvet verilmesi, "*presto*" temposunda çalınan ve hızlı bir parmak tekniği gerektiren "*Spinning Song*" parçası için güçlük yaratmaktaydı.

⁶⁰ Richard Wagner: d.1813 - ö.1883, Alman opera bestecisi, tiyatro direktörü, müzik teorisyeni ve yazarı.

⁶¹ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 266.

⁶² De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 267.

⁶³ Elf: Kelime anlamı Almanca'da peri, yaramaz çocuk.

⁶⁴ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 267.

Yukarıda bahsi geçen ve Popper'in diğer bir eseri olan “*Tarantella*”⁶⁵ parçası, daha çok Güney İtalya halk dansının ruhunu vurgulayarak parçanın virtüözlük zorluklarını lirik bir yapıda yansıtmakta,⁶⁶ özellikle *presto* hızındaki kodada ise hızlı bir parmak tekniği gerekmektedir.

Popper'in ulusal karakterde bestelediği en başarılı dans parçaları arasında; “*Mazurka Op. 11*”, “*Tarantella Op. 33*”, “*Polonaise de Concert Op. 14*” ve “*Five Spanish Dances Op. 54*” parçaları bulunmaktadır. Ulusal bir karaktere sahip başka bir parçası olan “*Chanson Villageoise*” ise, Fransız stilinde küçük bir formda, “*Russian Phantasy Op. 43*” (Rus Fantazisi), “*Hungarian Rhapsody*” (Macar Rapsodisi) ve “*Scotch Fantasia*” (İskoç Fantazisi) ise daha büyük formdaki eserleri arasındadır.⁶⁷

Popper'in 1881 yılında yayımlanan “*Russian Phantasy*” eseri, Küçük Rusya'dan temalar üzerine yaratılan altı varyasyon grubundan oluşmaktadır. Viyolonsel ve orkestra için yazılan “*Hungarian Rhapsody*”de ise doğaçlamaya benzer kadanslar, yavaş ve hızlı şekillerle Roman halk şarkılarını ve danslarını, hızlı pasajların çoğu ise “*Csárdás*” Macar halk müziğinin etkilerini yansıtmaktadır.

Popper'in viyolonsel ve piyano için 1897 yılında Edinburgh'ta besteleyerek İskoç halkına ithaf ettiği diğer bir eseri de birçok yerel melodiye sahip olan Op.71 numaralı “*Scotch Fantasia*”dır.

David Popper'in kariyerinde önemli bir yere sahip olan ve orkestra eşliğinde çalınan “*Im Walde*” (Ormanda) eseri ise toplam altı bölümden oluşan bir süittir. 1880 yılında “Op.50” olarak yayımlanan bu eserinde, her bir bölüm başlığı ormanda bir günü temsil etmekte ve o güne ilişkin bir olayı anlatmaktadır.⁶⁸ Bu süit pastoral tınıların hakim olduğu armonik bir yapıda bestelenmiş olup, müzik ve doğanın iç içe

⁶⁵ Tarantella: 15 ve 17. yüzyıl arasında Güney İtalya'da oynanan geleneksel bir halk dansıdır. Tarantula isimli örümceğin sokmasıyla ortaya çıktığına ve sokulanların ancak bu dansı yaparak iyileşebileceğine inanılırdı.

⁶⁶ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 267.

⁶⁷ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 269.

⁶⁸ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 270.

geçmesini betimlemekte ve Avrupa genelinde birçok konser sanatçısı tarafından icra edilmektedir.

Op. 16 “*Suite for Two Violoncellos*” (İki Viyolonsel için Süit) adlı eseri ise toplamda beş bölümden oluşmakta ve bunlar sırasıyla “*Andante Grazioso, Gavotte, Scherzo, Largo Espressivo ve Marcia, Finale*” şeklinde ilerlemektedir. Bu eserin armonik yoğunluğu özellikle ikinci viyolonsel kısmında çift seslerin sık kullanılmasından kaynaklanmaktadır. İki viyolonsel için yazılan bu eser ayrıca tek viyolonsel için de yayımlanmıştır. Eserin son bölümü diğer bölümlere göre daha zor pasajlara sahip olduğundan, yorumcunun virtüözlük göstermesini gerektirmektedir. Popper daha sonra son bölüm olan *Marcia, Finale* bölümünü, iki viyolonsel veya viyolonsel ve piyano için *Tempo di Marcia* olarak da yazmıştır.⁶⁹

1903 yılında toplam dört bölümden oluşan ve klasik yaylı kuartet form özelliklerini taşıyan Op. 74 “*String Quartet*” adlı eserini bestelemiş ancak bu eser 1904 yılında Prag Bohem Yaylı Çalgılar Dörtlüsü’ne adanarak yayımlanmıştır.

1892 yılında üç viyolonsel ve orkestra veya piyano için yazdığı Op. 66 “*Requiem*” (Ağıt), daha çok keder ve yas ifadesini yansıtacak bir tarzda bestelenmiştir.⁷⁰ Birçok okulun repertuvarları arasında yer alan “*Requiem*” aynı zamanda viyolonsel icracıları tarafından sıklıkla seslendirilen, Popper’in de birçok ülkede icra ettiği bir eserdir.

İlk defa 18. yüzyılın başında solo enstrüman olarak kullanılmaya başlanan viyolonsel için bu dönemde birçok viyolonsel sanatçısı konçertolar bestelemiştir. Birçoğu bestecilik alanında da iyi bir eğitim almış olan bu sanatçılar, dönemin gerektirdiği gibi daha çok virtüözlüğün ön planda olduğu icralar yaparak eserlerinde serbest bir stil kullanmışlardır. Popper’in bestelediği dört viyolonsel konçertosu

⁶⁹ De’ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 270.

⁷⁰ De’ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 270.

sırasıyla; Op. 8 “Re minör”, Op. 24 “Mi minör”, Op. 59 “Sol Majör” ve Op. 72 “Si minör” Viyolonsel konçertolarıdır.⁷¹

Popper’in 22 yaşındayken bestelediği ve Löwenberg’te icra ettiği “*Re minör Birinci Viyolonsel Konçertosu*”, 1867 yılında öğretmeni George Goltermann tarafından Stuttgart’ta çalındı ve 1871 yılında da Goltermann’a adandı.⁷² Teknik anlamda çok yönlülüğünün bir göstergesi olan bu konçerto, toplam üç bölümden oluşmakta ve bölümler *attaca*⁷³ ibaresi ile beklemeden birbirine bağlanmaktadır.

Popper’in özellikle teknik zorluğu üst seviyede olan ve sıklıkla icra ettiği “*Mi minör İkinci Viyolonsel Konçertosu*” ise halkın beğenisini kazanarak birçok müzik okulunun da müfredatına girmiştir. Bu konçerto, sağ ve sol el tekniklerinin çeşitliliğini sunan ayrıca melodi zenginliği ve virtüözite gerektiren pasajlar içerir.⁷⁴

1888 yılında yayımlanan Op: 59 numaralı “*Sol Majör Üçüncü Viyolonsel Konçertosu*” ise lirik bir tema ve birçok çeşitli teknik pasajlardan oluşmaktadır.

1900 yılında yayımlanan “*Si minör Dördüncü Viyolonsel Konçertosu*” nda, diğer konçertolarından farklı olarak uzun lirik bir tema yerine, özellikle 3/4’lük, 4/8’lik ve 2/2’lik olmak üzere çeşitli ritimlerden oluşan kısa ve canlı bir motif kullanmıştır.⁷⁵

Popper’in doğal yeteneği sayesinde belirli temalar üzerine doğaçlama yapma yeteneği, uzun kariyeri boyunca birçok defa dinleyiciler önünde ortaya konularak, konçertolarında ve icra ettiği diğer eserlerde serbest kadans performansları gerçekleştirmesini sağlamıştır.⁷⁶

O dönemde doğaçlama yapmak virtüöz için yeni bir icra şekli olsa da, besteciler yayımlanan eserlerine kendi kadanslarını eklemeye başlamışlardı. Popper

⁷¹ De’ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 271.

⁷² De’ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 271.

⁷³ Attaca: İtalyanca bir kelimedir. Atak ve girişken anlamlarında kullanılır. Daha çok bir eserin bölümleri arasındaki geçişlerin aralıksız olması istendiğinde kullanılır.

⁷⁴ De’ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 271.

⁷⁵ De’ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 272.

⁷⁶ De’ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 272.

ayrıca Haydn, Molique, Volkmann, Schumann ve Saint Saens konçertoları için de kadanslar yazmıştır.⁷⁷

Popper, barok müziğe olan ilgisini altı *gavotte*, iki *menuet* besteleyerek ve barok bestecilerin bazı eserlerinin viyolonsel için düzenlemelerini yaparak ortaya koymuştur. “*Gavotte*” op. 23 parçası ise daha çok çift sesler ve *musette*⁷⁸ benzeri bir dans müziği karakterine sahiptir.

Piyano, şan ve keman için yazılmış eserlerden viyolonsel ve piyano için toplamda 31 parçanın düzenlemesini yapan Popper, Purcell⁷⁹, Bach, Handel ve Campioni⁸⁰ gibi pek çok bestecinin de eserlerinin düzenlemelerini yapmıştır.⁸¹

Schubert’in müziğinin ve lirik unsurlarının Popper’i genç yaşta kendine hayran bırakması, onun “*Du bist die Ruh*” adlı şarkısını düzenlemesine sebep olmuştur. Söz konusu şarkının sözlerini oluşturan şiiri Alman romantik şairler grubunun bir üyesi olan Friedrich Rückert⁸² yazmıştır. Popper için son derece özel bir anlama sahip olan “*Du bist die Ruh*” adlı şarkıda, aşkın ve ölümün gizemleri anlatılmaktadır.⁸³

Alman müzisyen, besteci ve müzik yayımcısı Johann Andre tarafından “*Perles Musicales-from the Concert Repertoire of David Popper*” (David Popper’in Konser Repertuarından Müzikal İnciler) başlığı altında yayımlanan bir derlemede, Popper tarafından düzenlemesi yapılmış 25 parça bulunmakta ve bu düzenlemelerin sekizi teknik anlamda virtüözlük gerektiren bir seviye göstermektedir. Popper, örnek olarak Chopin’in⁸⁴ “*Nocturne Op. 9 No. 2*” adlı eserinde piyanoya ait olan figürleri parçanın Chopin karakteristiğinden farklı olmadan viyolonsel için uygun olan süslemeler, diziler ve armoniler ile düzenlemiştir. Rubinstein’in “*Melodie Op. 3 No.*

⁷⁷ De’ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 273.

⁷⁸ Musette: Fransızca bir kelimedir. 17. ve 18. yüzyılda Fransa’da yaygın olan iki ve üç zamanlı bir dans müziğidir.

⁷⁹ Henry Purcell: d.1659 - ö.1695, İngiliz besteci.

⁸⁰ Carlo Antonio Campioni: d.1720 - ö.1788, İtalyan besteci.

⁸¹ De’ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 275.

⁸² Friedrich Rückert: d.1788- ö.1866, Alman şair, Doğu dilleri profesörü.

⁸³ De’ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 275.

⁸⁴ Frederic Chopin: d.1810 - ö.1849, Polonyalı piyanist ve besteci.

I” adlı parçasında ise birkaç değişiklik yaparak eseri orjinal Fa Majör tonundan viyolonsel ses perdesine daha uygun olan Re Majör tonuna uyarlamıştır. Yayımladığı bilinen diğer bir düzenlemesi de besteci, şef ve kemancı olan Svendsen’in⁸⁵ “*Romance Op. 26*” adlı eseridir.⁸⁶

Son olarak 5 Ağustos 1913 tarihinde yetmişinci doğum gününü kutlaması şerefine Macaristan Kraliyet Müzik Akademisi’nde imparator tarafından “Saray Meclisi Üyesi” unvanı verilen Popper, 7 Ağustos 1913 tarihinde bir akşam konserini dinledikten sonra kalp krizi geçirerek hayatını kaybetmiştir.

1.2. David Popper’in Eserleri

- Op. 2 Five Songs for Soprano
- Op. 3 Scenes From a Masked Ball, cello and piano
- No. 1 Arlequin (Harlequin) in F Major
- No. 2 Warum? (Why?) in A Major
- No. 3 Erzählung (Story) in E Major
- No. 4 Papillon (Butterfly) in D Major
- No. 5 Begegnung (Meeting) in F Major
- No. 6 Lied (Song) in G Major
- Op. 5 Romance, cello and piano
- Op. 8 Concerto No. 1 in D Minor, cello and orchestra
- Op. 10 Pieces for cello and piano
- No. 1 Sarabande
- No. 2 Gavotte, in D Minor
- No. 3 Trio-Pastoral
- Op. 11 Pieces for cello and piano
- No. 1 Widmung
- No. 2 Humoreske
- No. 3 Mazurka in G Minor

⁸⁵ Johan Severin Svendsen: d.1840 - ö.1911, Norveçli besteci, şef, kemancı.

⁸⁶ De’ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 277.

- Op. 12 Mazurka in D Minor, cello and piano
- Op. 14 Polonaise de concert, cello and piano
- Chanson d'autrefois, cello and piano
- Op.16 Suite for two cellos
- March for two cellos
- Op. 18 Serenade orientale, cello and piano
- Op. 22 Nocturne in G Major, cello and piano
- Op. 23 Pieces for cello and piano
- No. 2 Gavotte in D Major
- Op. 24 Concerto No. 2 in E Minor, for cello and orchestra
- Op. 27 Preludes for cello solo
- No. 1 Andante serioso; (n. d.)
- Op. 28 Concert-Polonaise No. 2 in F Major
- Op. 32 Pieces for cello and piano
- No. 1 Nocturne
- No. 2 Mazurka in A Major
- Op. 33 Tarantella, cello and piano
- Op. 35 Four Mazurkas, cello and piano
- Op. 38 Barcarolle in G Major, cello and piano
- Op. 39 Dance of the Elves, cello and piano
- Op. 40 Three Songs (for Soprano or Tenor)
- Op. 41 Nocturne, cello and piano
- Op. 42 Three Nocturnes, cello and piano
- Op. 43 Fantasy on Little Russian Songs, cello and piano
- Op. 46 2 Transcriptions for Cello and Piano
- No. 1 Schlummerlied aus der "Mainacht" by Rimsky-Korsakov
- No. 2 Traumerei aus den "Kinderszenen" by Schumann
- Op. 47 Nocturne No.4 in B Minor for cello and piano
- Op. 48 Menuetto in D Major, cello and piano
- Op. 49 Kaiser-Marsch zur Kronung Seiner Majestat Kaiser Alexander III.

For Orchestra

- Op. 50 Im Walde, Suite for cello and orchestra

- No. 1 Eintritt (Entrance)
- No. 2 Gnomentanz (Gnomes Dance)
- No. 3 Andacht (Devotion)
- No. 4 Reigen (Round Dance)
- No. 5 Herbstblume (Autumn Flower)
- No. 6 Heimkehr (Homecoming)
- Op. 51 Six Mazurkas, cello and piano
- Op. 54 Spanish Dances, cello and piano
- No. 1 Zur Gitarre
- No. 2 Serenade
- No. 3 Spanische Tanze
- No. 4 L'Andalouse
- No. 5 Vito
- Op. 55 Pieces for cello and piano
- No. 1 Spinning Song
- No. 2 Concert Etude
- Op. 59 Concerto No.3 in G Major, cello and orchestra
- Op. 60 Walzer Suite, cello and piano
- Op. 62 Pieces for cello and piano
- No. 1 La Memoire
- No. 2 La Chanson villageoise (Village Song)
- No. 3 La Berceuse
- Op. 64 Pieces for cello and piano
- No. 1 Wie einst in schöner'n tagen (Once in Fairer Days)
- No. 2 Tarantelle, in A Major
- No. 3 Wiegenlied (Lullaby)
- Op. 65 Pieces for cello and piano
- No. 1 Adagio
- No. 2 Menuetto
- No. 3 Polonaise
- Op. 66 Requiem, for three cellos and piano (originally for three cellos and orchestra)

- Op. 67 Pieces for cello and piano
No. 1 Largo
No. 2 Gavotte in D Minor
No. 4 Gavotte in D Minor
Op. 68 Hungarian Rhapsody, cello and piano
Op. 69 Suite for cello and piano Largo a l'ancienne mode
Op. 71 Scottish Fantasy, cello and piano
Op. 72 Concerto No. 4 in B Minor, cello and orchestra
Op. 73 High School of Cello Playing (Hohe Schule des Violoncellospiels):
Forty Etudes for Cello Solo
Op. 74 String Quartet in C Minor
Op. 75 Serenade, cello and piano
Op. 76 Zehn mittelschwere grobe Etüden (a/k/a Studies) (Preparatory to Op.
73)
Op. 76a, Fünfzehn leichte melodisch-rhythmische Etüden
Op. 81 Gavotte in A Major for Cello and Piano

Viyolonsel için Yazdığı Kadanslar

- Joseph Haydn: Cello Concerto in D Major
Camille Saint Saens: Concerto in A Minor, Op. 33
Robert Volkmann: Cello Concerto in A Minor
Robert Schumann: Cello Concerto in A Minor, Op. 129
Molique, B.: Cello Concerto in D Major
Romance in G Major for cello and piano, originally for violin and piano
Chant du soir, cello and piano

Viyolonsel ve Piyano İçin Yaptığı Transkripsiyonlar (Uyarlamalar)

- Bach**, J. S., Arie aus der D-dur Suite
Chopin, Nocturne, Op. 9, No. 2
Campioni, Minuet Pastoral
Cherubini, Ave Maria

Giordani, Caro mio ben
Handel, Largo; Sarabande
Jambor, Nocturne, Op. 8, No. 1
Jensen, Marmelndes Lüftchen, Op. 21, No. 4
Mendelssohn, Auf Flügeln des Gesanges; Reiselied, Op. 19, No. 6
Pergolesi, Nina (Tre giorni)
Purcell, Aria
Rubinstein, Melodie, Op. 3, No. 1
Schubert, Du bist die Ruh Ave Maria, Op. 52, No. 4
 Der Neugierige; Sei mir begrüsst; Litanei auf das Fest "Allerseelen", An die
 Musik
Schumann, Traumerei, Op. 15, No. 7;
 Abendlied, Op. 85, No. 12
 Schlummerlied, Op. 124, No. 16
Svendsen, Romance in G-Major, op. 26
Tchaikovsky, Song Without Words, Op. 2, No. 3
 Chanson triste, Op. 40, No. 2
 Barcarolle, Op. 37, No. 6
 Perce-Niegre, Op. 37, No. 4
 Chant d'automne, Op. 37, No. 10

İKİNCİ BÖLÜM

DAVID POPPER'İN GELİŞTİRDİĞİ YAY TEKNİKLERİ

2.1. David Popper'in Yay Teknikleri

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda viyolonselın sağ el tekniğinde ortaya çıkan gelişmeler David Popper'in "*Hohe Schule des Violoncellospiels*" adlı etüt kitabında görülmektedir. Aşağıdaki etütler içerisinde özellikle sağ elde; tel geçişleri, *detache*⁸⁷, *legato*⁸⁸, çift tel kullanımı, *staccato*⁸⁹, notaları birleştirerek *staccato* çalım ve *spiccato*⁹⁰ olmak üzere toplam yedi ayrı teknik anlatılmakta ve her bir teknik detaylı olarak incelenmektedir.



Örnek 1: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 1 ölçü: 1-6

Popper'in op. 73 kitabı, ileri seviyeli etüt kitabı olduğundan bir etüt içerisinde birkaç tekniği aynı anda görmek mümkündür. Yukarıdaki etüdün ilk altı ölçüsünde bağısız ve ayrı yayda gelen "*staccato*" tekniği görüldüğünden tel geçişlerinde kol açısını doğru bir şekilde oluşturmak temponun hızlanabilmesi için oldukça önemlidir. Özellikle teller arası geçişlerde yayın geçiş yapılacak tele yakın olması gecikmeleri önleyecek ve ana tempoda çalabilmeyi kolaylaştıracaktır.

⁸⁷ Detache: Bir müzik eserinde ve özellikle yaylı enstrümanlarda notaları bağlı şekilde değil, ayrı yaylara ayırarak çalma anlamına gelmektedir.

⁸⁸ Legato: Yaylı çalgılar ve diğer enstrümanlarda en temel icra etme şekillerinden biridir. Yaylı çalgılarda en az iki nota arasında olmak üzere notaların tek bir yayda çalınmasını ifade etmekte, diğer bütün enstrümanlar için de bağlı çalma anlamına gelmektedir.

⁸⁹ Staccato: Müzikte notaların kesik kesik ve daha keskin bir şekilde çalınmasını ifade eder. Legato çalım şeklinin tam karşısıdır. Yaylı çalgılarda hem bağlı hem bağısız yayda çalınabilir. Nota üzerinde nokta şeklinde gösterilir. Örnek: O. Sevcik 40 Variations Op. 3 sayfa 3.

⁹⁰ Spiccato: Müzikte yaylı çalgılarda notaların kesilerek çalınmasını ifade eder. Bu teknik için arşe her nota sonrasında zıplatılarak kullanılır. Nota üzerinde noktalı virgüle benzer bir ifade ile gösterilir. Örnek: O. Sevcik 40 Variations Op. 3 sayfa 3.



Örnek 2: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 5 ölçü: 41-50

Popper'in "*Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73" kitabındaki 1, 5, 6, 11, 18, 19, 25, 27, 37 numaralı etütlerinde ayrı yay kullanılan tel geçişleri bulunmaktadır. Noktalı sekizliklerden oluşan yukarıdaki 5 numaralı etüdün 41 ve 50'nci ölçüleri arasında tel değişikliği ve sol el artikülasyonu sıklıkla kullanıldığından, kromatik inen ve çıkan birçok pasaj için sağ bilek ve dirseğin önceden hazırlanarak yayın kök ile orta arasındaki bir bölgede çalınması gerekmektedir. Bu tel geçişleri genellikle hızlı bir tempodadır.



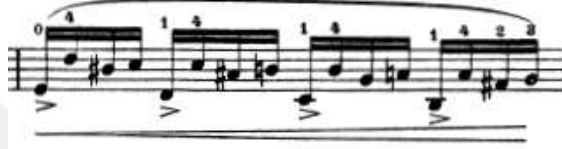
Örnek 3: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 19 ölçü: 68-71

Popper, 19 numaralı Mi bemol Majör tonundaki bu etüdünü *allegro* temposunda üçlemeler kullanarak bestelemiştir. Etüt boyunca birçok kromatik gam ve dizilerin tekrarı görülmekte, sağ kolda tel geçişleri ve *spiccato* yay tekniğinin yanı sıra başparmak pozisyonu gibi sol el teknikleri de kullanılmaktadır. Örnekte gösterilen 68 ve 71'inci ölçüler arasında probleme sebep olabilecek sık ve atlamalı tel geçişleri bulunduğundan, bu geçişleri boş tel kullanarak çalışmak koldaki açıların doğru bir şekilde oluşturulmasına yardımcı olacaktır.



Örnek 4: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 8 ölçü: 1-2

Andante temposunda yazılmış 8 numaralı etüt, tamamen *legato* şeklinde ilerleyen onaltılık notaların oluşturduğu bir çalışmadır. Birçok tel geçişine sahip olan uzun pasajları aynı bağ içerisinde iyi bir artikülasyon ile çalabilmek için sol eldeki geçişlerde çarpma uygulanması gerekmektedir. Sol elde ağırlıklı olarak başparmak pozisyonunun kullanılması ve sağ koldaki tel geçişlerinin sıklığı etüdün teknik seviyesini yükseltmektedir. Etüdü *andante* hızında bağlı ve güzel bir ton ile çalabilmek için önce bütün bağlar kaldırılmalı, daha sonra etüt; dört, sekiz, on iki ve on altı bağlı çalışılmalıdır.



Örnek 5: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 8 ölçü: 24

Yukarıda gösterilen 8 numaralı etüdün 24. ölçüde ise yayı pasajdaki geçiş yapılacak tiz tele doğru mümkün olduğu kadar yakın tutarak çalışmak doğru olacaktır. Etüdün diğer ölçülerinde olduğu gibi burada da onaltılık notalar üzerinde yay aksanları görüldüğünden, bu kısımlarda yaya birinci parmaktan bir baskının uygulanması hem aksanlar hem de *crescendo*⁹¹'nin sağlanabilmesi için oldukça önemlidir. Bu etüdün dışında Popper'in "*Hohe Schule des Violoncellospiels*" kitabındaki 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40 numaralı etütlerinde de aynı çalışmalar bulunmaktadır.



Örnek 6: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 20 ölçü: 11-14

⁹¹ Crescendo: İtalyanca bir terimdir. Kademeli olarak yükselen bir müzik cümlesi oluşturmak için kullanılır.

20 numaralı etüdün 11 ve 14'üncü ölçüleri arasında sağ koldaki tel geçişleri la ve re telleri arasında ikili bağlar halinde yukarıya doğru çıkmaktadır. Ancak başparmak pozisyonu ile ilerleyen pasaj 12. ölçüde oktavdan çift sese dönüştüğünden öncelikle temiz çalabilmek için tüm bağlar kaldırılarak entonasyon çalışılmalıdır. Oktav pozisyonlarında ise çift sesin sürekli olarak tınlamasına yardımcı olabilmek ve iki tel arasındaki ağırlığı dengelemek için yayı re ve la teline tamamen yapıştırarak bilek ve koldan bastırmak gerekmektedir.



Örnek 7: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 22 ölçü: 23-25

22 numaralı etüdün 23 ve 24'üncü ölçülerinde ise iki tel arasındaki geçişlere ilave olarak *pizzicato*⁹² kullanılmaktadır. Bu nedenle ilk on altılığın birinci notasında *pizzicato* olan notanın rahat tınlaması için yay geniş tutulmalıdır. İlk üç vuruşu aynı bağda çalarken yayı en uç kısmına kadar kullanmamak son notanın değerinden daha uzun çekilmemesine ve tüm notaların eşit bir şekilde yaya sığabilmesine yardımcı olacaktır. Etüt boyunca sağ kol, dirsek, bilek ve el doğru bir açı ile tutulmalı, tel geçişlerinin rahatlatılması ve tının sertliğinin azalması için de bilek esnek bir şekilde kullanılmalıdır.



Örnek 8: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 29 ölçü: 20-22

29 numaralı *moderato* hızındaki bu etüdün 20 ve 22'nci ölçülerinde, üçlemelerden oluşan birçok çift ses görülmektedir. Bu pasajlar farklı üçlemelerin art arda gelmesi ile entonasyon çalışması için iyi bir fırsat sunmaktadır. Özellikle sağ kolu aşağıda tutarak ve çift seslere yön duygusu vererek sesin daha güçlü ve iyi

⁹² Pizzicato: İtalyanca bir terimdir. Yaylı çalgılarda yay kullanmadan yalnızca sağ elin birinci, ikinci ve bazen başparmağı ile telin çekilerek çalınması ile meydana gelir.

duyulması sağlanabilir. Her üçlemenin başı için notayı, bilek ile biraz daha belirtmek ritmin dağılmasını önleyecek ve pozisyon geçişlerinde yay geçişlerini küçük tutmak ise tüm üçlemelerin eşit bir şekilde yaya sığmasına yardımcı olacaktır.

Popper'in 6, 11, 16, 30 ve 37 numaralı etütlerinde *detache* yay tekniği kullanılmaktadır. “*Detache*” çalışmasında önemli olan hareket ön kol ve bilekten sağlanmaktadır. Yay ile güzel bir ton yakalayabilmek için bilek, ön kol, dirsek yuvarlanmalı ve tel üzerinde yapışık kalmalıdır. Ayrıca *detache* bir yay kullanımı için yayın köprü ile paralelliğine dikkat edilmesi gerekmektedir. Viyolonsel sanatçısı Paul Bazelaire, “Scientific Instruction in the Violoncello” (1960) kitabında şunları demiştir:

“*Detache* için yay baskısı; vuruştan önce, sonra ve vuruş boyunca aynı olmalıdır.”⁹³

Louis Potter ise “The Art of Cello Playing” adlı kitabında şu sözleri eklemektedir:

“*Detache*, yayın herhangi bir kısmında çalınabilir ve tempoya, yay hızına, not değerlerine ve dinamiklere bağlı olarak farklı yay uzunlukları kullanılabilir.”⁹⁴

“İyi bir *detache* yayı, *spiccato* ve *sautille* gibi daha fazla hız gerektiren yay çalışına temel oluşturmaktadır.”⁹⁵



Örnek 9: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 6 ölçü: 38-43

6 numaralı etüdün 38 ve 43'üncü ölçüleri arasındaki pasajlarında *detache* yay ile çalınan birçok onaltılık görülmekte ve etüt içerisinde tel geçişleri ve aksanlar sağ

⁹³ Bazelaire, Paul, Scientific Instruction in Playing the Violoncello, trans. Hentiette de Constant (Paris: Durand, 1960), 32.

⁹⁴ Potter, Louis, The Art of Cello Playing (Miami: Summy-Birchard, 1980), 54.

⁹⁵ Potter, Louis, The Art of Cello Playing (Miami: Summy-Birchard, 1980).

el için önemli ifadeler oluşturmaktadır. Diğer ölçülerde sol el için bazı başparmak pozisyonları ve daha tiz oktavlara çıkan pasajlar olduğundan çalışma esnasında ayrıca *detache* yayına konsantre olmak önemlidir. Onaltılıkları eşit bir şekilde çalabilmek için etüdü metronom yardımı ile çalışmak ritmin dengesini koruyacaktır. Popper birçok etüdünü *andante* ve *allegro* hızlarında yazdığından, etütlerinde daha ağır bir tempodan başlayarak kademeli bir hızlanma çalışması yapmak ana tempoya erişmek için kolaylık sağlayacak ve birbirine yakın tempolarda olan diğer etütler için de iyi bir hazırlık çalışması oluşturacaktır. Ayrıca etüt içinde sol el pozisyonuna uygun parmak numaraları bulmak sağ el ve sol elin senkronize bir şekilde hareket edebilmesine yardımcı olacaktır.



Örnek 10: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 11 ölçü: 5-9

Moderato temposunda ilerleyen 11 numaralı etütte ise bir önceki örnekten farklı olarak bu kez üçlemeler bulunmaktadır. Parçanın önemli noktalarından biri, *detache* bir yayda devam eden bu etütteki üçlemelerin aksanlarının farklı bir yayda gelmesidir. Özellikle köprüye paralel bir yay açısını korumak sürekli olacak bir ton merkezini yakalamaya ve üçlemelerin eşit bir ritimde duyulmasına destek olacaktır. 5. ölçüdeki son dördlük nota aksan ile geldiğinden ölçüye iterek başlanması ve son vuruşun çekerek kullanılması notanın dinamiğini arttıracaktır. Ancak 8. ölçüde yay, çekerek devam ettiğinden buradan itibaren *crescendo* için genişlemeler başlamakta; yayın gittikçe büyütülerek köprüye yaklaştırılması ve baskının arttırılması da genişlemenin iyi bir şekilde duyulmasına yardımcı olacaktır.



Örnek 11: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 16 ölçü: 25-27

30 numaralı etüt, 11 ve 16 numaralı etütler ile benzerlik göstermekte ve her üç etüt de yayda *detache* çalışmalarına örnek olmaktadır. Sol bemol Majör tonunda ilerleyen bu etütte, entonasyon açısından zorlayıcı birçok pozisyon bulunduğundan, hızlı okuma yapabilmek için uygun parmak numaralarının kullanılması ve başparmağın pozisyon değişimlerinin müzik cümlesinin bütünlüğünü bozmadan devam etmesi oldukça önemlidir.



97 Diyatonik: Müzikte parçanın ton dışında bir nota içermemesi anlamındadır.

ile çalışılması, sol elin ise parmakları kuvvetli bir şekilde tuşa çarparak vurması gerekmektedir.

Popper, “*Hohe Schule des Violoncellospiels*” op. 73 kitabındaki 33 etüdünde *legato* çalma tekniğini kullanmaktadır. Etüt boyunca *legato* çalma tekniği gerektiren etütleri ise 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 38 ve 39 numaralı etütleridir. *Legato* çalma tekniği ile beraber diğer yay tekniklerini de kullandığı etütler ise sırasıyla 15, 16, 20, 28, 30, 32, 36 ve 40. numaralıdır. *Legato* yay tekniğinde yumuşak bir ton elde etmek için yay her zaman tel üzerinde eşit bir ses dengesi ile çekilmeli, sağ omuz gevşek tutulmalı ve özellikle birinci, ikinci ve başparmağın yaya fazla baskı yapmaması sağlanmalıdır. Ancak *legato* pasajları daha belirgin veya kesik çalmak gerektiğinde özellikle birinci parmak daha aktif bir şekilde dirsek yardımı ile kullanılabilir.



Örnek 14: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 3 ölçü: 17-20

3 numaralı etüt, 2 numaralı etüt ile benzerlik göstermektedir. Etüdün 17 ve 20’nci ölçüleri arasında hem farklı ritmik kalıplar hem de geniş bağlar bulunduğundan, tonun devamlılığının sağlanması ve dört tane onaltılık notanın aynı bağda çalınabilmesi için yayın son derece yavaş çekilmesi ve yay hızının *vibrato* hızı ile dengede tutulması gerekmektedir. Ayrıca 17. ölçünün ikinci vuruşundaki aksanın iyi bir şekilde duyulabilmesi için yaya bilekten gelecek ilave bir baskı uygulanmalı, yay daha küçük kullanılmalı ve sağ kol geçişleri bilekten yapılarak her iki tele yakın bir seviyede tutulmalıdır.



Örnek 15: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 8 ölçü: 11-12

8 numaralı etüdün 11 ve 12'nci ölçülerinde *legato* pasajlar ile birlikte onaltılıkların ilk notalarında aksanlar görülmektedir. Herhangi bir gecikme olmadan aynı bağda aksan yapılabilmesi için yayın geçiş yapılacak tele olabildiğince yakın tutulması gerekmektedir. Ayrıca aksanlar için ayrı bir çalışma olarak tüm bağlar önce kaldırılmalı ve daha sonra her onaltılık için birinci parmağa doğru ön kol ile dirsekten bir baskı uygulanmalıdır. Bu etütte hafif bir bilek kullanılması tonun daha yumuşak olmasına yardımcı olacağından kol yüksekliğinin tel geçişlerine uygun bir seviyede oluşturulması oldukça önemlidir.



Örnek 16: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 16 ölçü: 58-60

Popper'in 16 numaralı etüdünde iyi bir ses kalitesi elde edebilmek için 58, 59 ve 60'nci ölçülerde aksanlı notalara yeterli kol ağırlığını verebilmek, mümkün olduğunca yay genişlemelerine dikkat etmek ve aksan içeren kuvvetli zamanlara yayı çekerek başlamak son derece önemlidir. Ayrıca üçlemelerden oluşan bu etütte bazı *staccato* pasajlar da bulunmakta (ölçü: 47-48) ve 11 numaralı etüt gibi bu etüt de *detache* çalışması yaptırmaktadır.



Örnek 17: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 17 ölçü: 21-22

Çift seslerin de eklenmesiyle oldukça zor bir *legato* çalışması sunan 17 numaralı etüdün 21 ve 22'nci ölçülerinde birçok sağ el tekniği görülmekte, hem aksanların ve bağların aynı yayda olması hem de sol eldeki çift parmak pozisyonlarının hızlı geçişleri bir önceki etütten farklı bir çalışma göstermektedir. Bu etütteki bas seslerde yayın geniş tutulması, sol elin pozisyon geçişlerini oldukça

rahatlatacaktır. 22. ölçüde ilk notanın yayın uç kısmına kadar çekilmesi, ardından gelen onaltılık notaların tane tane duyulabilmesi açısından çok önemlidir. Bu etütte sağ ve sol el senkronizasyonunun oluşabilmesi için kesinlikle çok yavaş bir çalışmanın yapılması ve *legato* pasajların kesilmeyen bir bağda duyulabilmesi gerekmektedir. Ancak çift seslerin hem temiz hem de karışmadan çalınabilmesi, sol elde kullanılan parmakların müzik cümlelerinin akışına uygun bir şekilde değişmesi ile sağlanabilecektir.



Örnek 18: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 34 ölçü: 1-4

Popper'in *andante espressivo* ritminde olan Fa Majör tonundaki 34 numaralı bu etüdü, 17 numaralı etüt ile çift ses ve *legato* yay tekniği kullanımı bakımından benzerlik göstermektedir. Ancak parçada tel geçişleri, çift sesler, başparmak pozisyonu ve *pizzicato* gibi sağ ve sol el için birçok zor teknik bir arada bulunduğundan, *legato* çalabilmek oldukça zordur. Ancak çalışmanın yavaş bir şekilde yapılması ve tüm tekniklerin ayrı ayrı çalışılması bu zorlukların ortadan kaldırılması hususunda oldukça yararlı olacaktır. Özellikle parmak geçişlerinde ortak seslerin tutulması sesin devamlılığı için önemli olmak ile beraber sık bir şekilde parmak geçişi yapılan etütlerde sol elin tele oldukça yakın durması gerekir. 2. parmaktan birinci ve üçüncü parmağa doğru yapılan çift ses geçişlerinde pozisyon dengesini sağlayabilmek için çalışılan pasajların hızı kademeli olarak arttırılabilir.



Örnek 19: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 40 ölçü: 21-23

“*Hohe Schule des Violoncellospiels*” op. 73 kitabının son parçası olan 40. etüt *legato* ve *staccato* tekniğinde ilerlemekte ve özellikle etüdün 21 ve 23’üncü ölçüleri arasında sağ ve sol el için birçok zor pozisyon görülmektedir. Aynı telde

“*Hohe Schule des Violoncellospiels*” adlı eserde sırasıyla 9, 10, 13, 15, 17, 20, 23, 24, 27, 29, 31, 34, 36 ve 39 numara gibi birçok çift ses gerektiren etüt bulunmaktadır. Viyolonselde önemli bir yere sahip olan çift ses tekniğinde iki sesin dengeli ve temiz bir şekilde duyulabilmesi, hem sağ kolun ve yayın doğru yüksekliği koruyabilmesi hem de sol elin kalıplarının aralıklarına uygun bir şekilde çalışılması için önemlidir. Özellikle aşağıda örnek olarak gösterilen 9 numaralı etütte çift sesler çalışma boyunca kullanılmaktadır.



Mi bemol Majör tonundaki 9 numaralı etüt tamamen çift seslerden oluşmakta rlıklı olarak *legato* çalma tekniğinde ilerlemektedir. Tel geçişleri ve birçok mak pozisyonu dâhil olmak üzere sağ ve sol el için zorluklar görülmekte, 20 üncü ölçüler arasında da iki tel arasında farklı ritimler sunulmaktadır. ndaki diğer etütlerde anlatılan tüm teknikler bu ölçülerde kullanılması gereken ler olup özellikle tenor do, sol ve fa anahtarı, tiz pasajların art arda gelmesi yle sıklıkla değişmektedir. Ancak etüt boyunca kullanılan anahtarların sıklıkla esi okuma hızını yavaşlatacağından, pozisyon değişimlerinde yalnızca

34

değişen parmaklara odaklanmak ve ortak sesleri tutmak sol el konsantrasyonunu arttıracak ve sağ el için açık telde çalışma yapılması da yay için etkili bir çalışma yöntemi olacaktır.

Viyolonselde bu zorluktaki teknik etütlerde müziksel ifadeye dikkat etmek tonu geliştireceğinden, *legato* çalabilmek için yayda başparmağa daha az bir kuvvet verilmelidir. Melodiyi çalan tel üzerine sağ koldan yeterli ağırlığın verilmesi ve özellikle pozisyon değiştirirken kullanılmayan parmakların telden kaldırılması parmak pozisyonlarını rahatlatarak, ton kalitesi için ise yayın köke getirilmesi güçlü bir bas hattının oluşmasını sağlayacaktır.



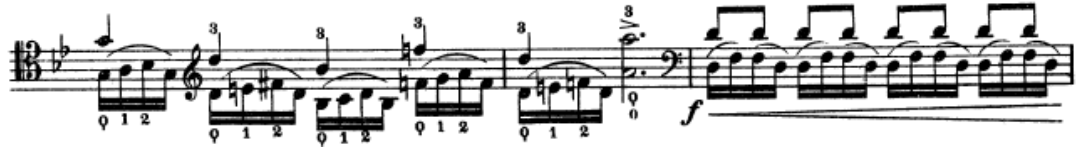
Örnek 21: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 13 ölçü: 58-66

İnici ve çıkıcı birçok pasaja sahip olan 13 numaralı etüt, *allegro molto moderato* hızında ilerlemekle beraber her ölçüde farklı ritimlerde gelen ve etüdü oldukça zor bir seviyeye taşıyan çift sesleriyle de Popper'in en zor etütlerinden biri olmuştur. Özellikle 59 ve 60'ıncı ölçülerde bir vuruşa düşen nota sayısı son derece fazla olduğundan bu pasajlarda geniş bir *vibrato* kullanılmamalı, *vibratonun* çok geniş olmasını önlemek için ise sol bilek açı olarak aşağı alınmalıdır. Sol elde sık sık değişen ikinci ve üçüncü parmaklar çalma zorluğu yarattığından, bir ölçü içerisinde üç ayrı tele geçiş yapılması ancak doğru bir kol açısıyla mümkün olacaktır. Bu nedenle sağ kol kullanılan tele göre yükseklik oluşturarak melodi hangi çizgide ilerliyorsa kol ağırlığı o tele yoğunlaştırılmalı, tuş hakimiyetini geliştirmek ve iyi bir entonasyon çalışması oluşturmak için ise parmak pozisyonları büyük ve küçük olarak çalışılarak etüdün tonuna uygun armonik ve melodik gam çalışmaları yapılmalıdır.



Örnek 22: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 17 ölçü: 11-14

Andante quasi Adagio temposunda olan 17 numaralı etüdün 11 ve 14'üncü ölçüleri arasında birbirine yakın aralıklar ile yapılan birçok geçiş bulunmaktadır. Ancak bu geçişler çift seslerden olduğundan pozisyonların çok hızlı çalınması oldukça zordur. Bu nedenle etüdün çalışmasını yavaş ve orta tempo arasında yapmak yararlı olacaktır. İyi bir şekilde *legato* çalabilmek ve pozisyon geçişlerini bağlantılı bir şekilde duyurabilmek için 11. ölçüde başparmak mi sesini tutmalı ve daha sonraki pasajlarda ise parmakların sesi nerede tutup nerede bırakması gerektiğine dikkat edilmelidir. Bu tarz çalışmalarda ortak seslerin belirlenerek tutulması ve aksanlar için sağ ve sol kolun eşit bir şekilde hissedilmesi, parmak geçişlerinde ele zaman kazandıracak en önemli noktalardan biridir.



Örnek 23: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 20 ölçü: 23-25

Allegro appassionato ifadesinde olan 20 numaralı etüt, hem *legato* hem de çift tel çalışmasına örnektir. Yukarıda belirtilen 23. ölçüde la telinde dörtlük notaların tutulması ve re telinde onaltılık notaların yürümesi ile oluşan bir çalışma görülmekte ve 25. ölçüde ise çift seslerde bazı ritim değişiklikleri buna eklenmektedir. Bu ölçülerdeki oktav atlamaları için olabildiğince yakın geçişler yapılarak sol elin son derece rahat bırakılması pasajın daha kolay çalınmasına yardımcı olacaktır. 25. ölçüde *crescendo* yapabilmek ve onaltılıkların her duyuluşunda farklılık yaratabilmek için ise yayın küçükten büyüğe doğru genişletilerek kullanılması gerekmektedir.



Örnek 24: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 36 ölçü: 34-38

Popper'in *allegro vivace* temposundaki 36 numaralı etüdü, yayda *legato* ve çift tel çalışması için yazılmıştır. Bir önceki örnekten farklı olarak bu etütteki pozisyon değişiklikleri tiz telde geldiğinden, 35. ölçüde gelen re ve sol notalarının boş telde alınması, sekizliklerin re telinin dördüncü bölgesinde kapalı parmak pozisyonunda çalınmasını sağlayacaktır.

Ancak bu etüt son derece hızlı bir tempoda yazıldığından, her ilk notanın daha hızlı bir yayda çekilmesi ve ardından gelen bağlı notalar için ise yayın kontrollü bir şekilde itilmesi gerekir. Bunun için özellikle geçişlerin daha yavaş çalışılması koordinasyonu geliştirecektir.

“*Hohe Schule des Violoncellospiels*” op. 73 kitabında bulunan 11, 15, 16, 19 ve 40 numaralı etütlerde *staccato* tekniği kullanılmaktadır. Ancak bu etütlerde ilave olarak *detache*, *legato* ve üzerinde bir bağ çizgisi ile gelen *staccato* teknikleri de görülmektedir. Bu nedenle Popper'in “*Hohe Schule des Violoncellospiels*” kitabı teknik anlamda kendi yazdığı diğer etüt kitaplarından daha zor sayıldığından farklı teknikleri bir arada toplayan etütlerinin son derece kontrollü bir şekilde çalışılması gerekmektedir. İtalyanca olan *staccato* kelimesi; kesik kesik veya kısa ve güçlü anlamlarına gelmekte ve bu tekniğin iyi uygulanabilmesi için notanın değerinden daha kısa tutulması gerekmektedir. Özellikle yaylı enstrümanlarda her vuruşun ayrı yayda olması ve kuvvetin sağ elin parmaklarından gelmesi *staccato* duyumunun doğru olmasını sağlayacaktır.



Örnek 25: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 11 ölçü: 32-35

Moderato temposunda olan 11 numaralı etüdün 33 ve 34'üncü ölçülerinde *staccato* tekniği için bir çalışma görülmektedir. Popper, bu ölçülerde farklı karakterler sunarak öğrencinin teknik geçişlerini hızlandırmaya yönelmiştir.

Özellikle 32. ölçüdeki üçlemelerin son vuruşunun aksanlı bir şekilde duyulmasını önlemek için bağlı notaları kökten çok uzaklaştırmamak ve yayı kök ve orta bölgeler arasında kullanmak gerekmektedir. Ayrıca üçlemelerin kök bölgesine yakın olması tonun genişleyebilmesi için son derece önemlidir.



Örnek 26: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 15 ölçü: 28-39

Popper'in 15 numaralı etüdü, hem bağlı hem de ayrı gelen birçok *staccato* üçlemelerden oluşmakta ve etüt kapsamında sağ el için *detache*, *legato* teknikleri ve çok çeşitli dinamikler; sol el için ise başparmak pozisyonu, atlamalar, süslemeler ve *pizzicato* teknikleri görülmektedir. Bu etüdün yay çalışmasında ilk olarak tüm noktaların kaldırılması ve *detache* çalışmanın yapılması sol eldeki geçişlerin daha rahat bir şekilde çalınabilmesine yardımcı olacaktır. 35 ve 37'nci ölçülerin arasındaki ikinci vuruşlar ise iterek geldiğinden buradaki aksanlar için dirsekten ilave bir baskının uygulanması gerekmektedir. Ayrıca bir önceki etütlerdeki gibi bu etütte de sağ el için boş tel çalışmasının yapılması, sağ kolda tel geçişlerinin açılarını oluşturabilmek için son derece yararlıdır.



Örnek 27: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 16 ölçü: 40-45

Allegro moderato temposunda üçlemeler ile ilerleyen 16 numaralı etütte, entonasyonun temiz olabilmesi için yavaş bir metronomda bağların kaldırılarak çalışılması gerekir. Özellikle 41 ve 42'nci ölçülerin ilk vuruşlarında gelen aksanlarda yayın kökten başlaması seslerin netliğini arttıracaktır. Örnekte 43. ölçüden 45. ölçüye

kadar herhangi bir aksan görülmemektedir. Ancak çalışmanın yararını arttırmak için etüde yeni aksanlar eklenerek farklı tempolarda çalışmalar yapılabilir.



Örnek 28: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 19 ölçü: 1-3

Popper, 19 numaralı bu etüdünün yalnızca ilk ölçüsünde Alman opera bestecisi Richard Wagner'in "*Lohengrin*" adlı üç perdelik romantik operasının son perdesinden bir alıntı yapmıştır. "*Hohe Schule des Violoncellospiels*" çalışma kitabının ilk etüdünde olduğu gibi bu etüt de son derece hız gerektiren *staccato* çalışması için iyi bir örnektir. Etütteki *staccato* pasajların *allegro* hızında gecikmeden yorumlanabilmesi için yayın küçük kullanılarak köke yakın çalınması ve sol kolun hafif tutulması gerekmektedir.



Örnek 29: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 40 ölçü: 1-4

Popper'in *scherzando* temposunda ilerleyen 40 numaralı bu etüdü, *staccato* çalışmasına örnek olarak gösterilmiştir. Özellikle etüdün 1 ve 4'üncü ölçüleri arasında sol elde büyük atlamalar görüldüğünden, kas sistemlerini çalıştıran sol el aralıklarının olabildiğince geniş açılması pozisyonun ele oturabilmesi açısından oldukça önemlidir. Ayrıca pozisyon geçişlerine kolaylık sağlamak ve hem entonasyonun temiz olmasına hem de *scherzando* etkisinin yaratılmasına yardımcı olmak için sol elin yuvarlanması ve aralıkların kalıplar halinde düşünülerek çalışılması gerekmektedir. Buna ilave olarak sağ elde ise yayın köprüye yakın tutulması, pozisyon geçişlerinin oldukça rahatlamasını sağlayacaktır.

Popper'in "*Hohe Schule des Violoncellospiels*" kitabındaki 14 ve 32 numaralı etütleri, sağ el için diğer önemli bir teknik olan aynı bağ altında, notaların birleştirilmesiyle yapılan *staccato* tekniğine iyi bir örnektir. *Staccato* tekniğinde

notaları aynı yay çizgisi içerisinde çalmak oldukça zor olduğundan, yayın kontrolünü iyi bir şekilde oluşturabilmek için bağın uzunluğuna ve temponun hızına göre yayın ayarlanmasına dikkat etmek gerekmektedir. *Staccato* tekniği yayın her iki yönünde uygulanabilse de yaylı çalgılarda bu tekniğin özellikle iterek uygulanması, çekerek olmasına kıyasla birçok enstrümanıcıya daha kolay gelmektedir. Bunun nedeni ise dirsekten gelen ters hareketin daha kuvvetli ve kontrollü olmasından kaynaklanmaktadır. Bu hareket sağ kolda dirseğin çekerek ve iterek gelen yaylarla daire çizerek küçük bir yuvarlama yapmasına benzetilebilir. Özellikle bu hareket için sağ bileğin yayı iterken yukarıdan aşağıya, çekerken ise aşağıdan yukarıya doğru bir baskı oluşturması iki hareketin bütünlüğü açısından oldukça önemlidir. Ayrıca düz bir bilek kullanılması, *staccato* tınısının oluşmasını engelleyeceğinden bu durumun oluşmaması ve hızlı pasajların daha rahat çalınabilmesi için *staccatonun* son derece yavaş bir şekilde çalışılması gerekmektedir. *Staccato* tekniği için Louis Potter şu ifadeleri belirtmiştir:

“Notalar oldukça hızlı olmadıkça, özellikle birinci parmak (işaret parmağı) olmak üzere parmaklar tarafından yardım edilen, bileği yana doğru hareket ettirme şeklinde bir vurgu kullanılır. Yay, özellikle birinci parmak tarafından tele doğru sıkı bir şekilde bastırılmakta ve yay hareketi başlatıldığında, baskı birden serbest bırakılmaktadır... Bu yay çalma stilinin yeterli bir şekilde icra edilmesi için; bilek ve parmakların esnek olması gerektiği son derece açık olup kol ise yay hareketleriyle beraber hiç durmadan hareket etmelidir.”⁹⁹

Etüdün temposu arttıkça *staccato* yay hareketlerini gerçekleştirmek biraz daha zorlaşacağından, ön koldan gelen bir hareketin uygulanması hareketi rahatlatacaktır. Potter’ın bu durumla ilgili ek önerileri şu şekildedir:¹⁰⁰

“Burada, her bir notaya ilişkin vurgu, kasları gerçekten sıkarak ve yayı bir dizi kısa, hızlı ve gergin hareketlerle iterek (veya çekerek) ön koldan gelir.”

19. yüzyıla kadar Avusturyalı-Alman müzisyenler bağlı *staccato* tekniğini nadiren kullanmıştır. Ancak daha sonra birçok çalışmada Popper’in etütlerinde de

⁹⁹ Potter, Louis, *The Art of Cello Playing* (Miami: Summy-Birchard, 1980), 121.

¹⁰⁰ Potter, Louis, *The Art of Cello Playing* (Miami: Summy-Birchard, 1980)

gördüğümüz gibi bu teknik sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Aşağıdaki örneklerde *staccato* tekniği ile ilgili etütler gösterilmektedir.



Örnek 30: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 14 ölçü: 37-38

Popper, *moderato* temposunda ilerleyen 14 numaralı bu etüdünde oldukça hızlı yay geçişleri kullanarak etüdün zorluk seviyesini arttırmıştır. Onaltılık ve üçlemelerden oluşan bu etüdün 37 ve 38'inci ölçülerinde yalnızca üçlemelerden oluşan pasajlar görülmekte ve 37'nci ölçüde ise *staccato* notalar önce çekerek sonra iterek gelmektedir. Bu etüdün çalışmasında ilk olarak ayrı yaylarda *detache* ve *legatonun* uygulanması, ikinci olarak da tonun güçlenmesi için öncelikle *staccato* notaların üzerindeki bağların kaldırılması, sol el pozisyonlarına ve deşifreye daha iyi odaklanılmasını sağlayacaktır.



Örnek 31: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 14 ölçü: 31-32

Aynı etüdün 31 ve 32'nci ölçülerinde ise onaltılık notalarda *staccato* tekniği görülmektedir. Bu etütte sağ ve sol elin birlikte hareket etmesi son derece önemlidir. Teknik olarak her nota üzerinde *staccato* bulunduğu için sağ elin yay baskısı ile sol elin parmak değişimleri birbiriyle uyumlu hareket etmelidir. Bu durumda yayın sol eli takip etmesi çalışma içinde önemli bir yer tutmaktadır. 31. ölçüde ilk on altılığın içindeki *legato* bağında sağ bileğin yuvarlanması ve geniş bir yayda çekilmesi, ardından gelen uzun bağlı *staccato* notaların yaya eşit bir şekilde dağılabilmesini sağlayacaktır. Genel olarak bu teknikte önce sağ elin arşeyi sıkması ve notayı çaldıktan sonra daha gevşek bırakması bileğin doğru bir şekilde kullanılabilmesine imkan verecektir.



Örnek 32: Hohe Schule des Violoncellospiels op. 73 No: 32 ölçü: 35-40

Andante sostenuto temposunda Do minör tonunda ilerleyen 32 numaralı bu etüt, bağlı *staccato* tekniği için ikinci bir örnektir. Özellikle *staccato* notaların zamanında duyulabilmesi için notalar arasında yayın telden kaldırılmaması gerekir. Burada tele yapışık bir yay kullanarak sağ kolda birinci parmağa doğru bir baskı yapmak doğru bir yay çalışması oluşturacaktır. Örnek 31'deki gibi bu etüdün ilk vuruşlarında *legato* notalar için geniş bir yay kullanılmalıdır. Ancak bu etüt 14 numaralı etütten farklı olarak yalnızca iterek gelen bağlı *staccato* çalışması sunmaktadır. Ayrıca etütteki diğer teknikler arasında sol elde pozisyon geçişleri ve başparmak pozisyonları görülmektedir.



Örnek 33: Hohe Schule des Violoncellospiels op. 73 No: 32 ölçü: 9-10

Aynı etüdün 9. ölçüsünde, *legato* çalınan notaların üzerinde ilave olarak aksan görülmektedir. Popper, bu etüdünün yalnızca 9 ve 11'inci ölçülerinde aksan kullanmıştır.

Türkçe karşılığı notayı kesik kesik çalma anlamına gelen *spiccato* yay tekniği, sağ el için önemli olan diğer bir tekniktir. Popper'in "*Hohe Schule des Violoncellospiels*" kitabının 19 ve 27'nci etütlerinde bu teknik uygulanmakta ve *spiccato* tekniği iki şekilde incelenmektedir. Bunlardan birincisi daha yavaş bir tempoda gerçekleşen *spiccato* tekniği, ikincisi ise aynı teknikle icra edilen ancak tempo olarak daha hızlı çalınan *sautille* tekniğidir. Bu tekniklerin yay üzerinde uygulanabilecek en doğru noktası yayın kökü ile ortası arasındaki bölge olduğundan bu bölge çoğunlukla yaylı enstrümanlarda denge noktası olarak kullanılmaktadır.

Spiccato tekniğinin uygulanabilmesi ve yayın kontrolünün sağlanabilmesi için sağ ön kolun ve bileğin daha aktif kullanılması ve her bir hareket için sağ elin üçüncü ve dördüncü parmağının yayı iyice kavraması; *spiccatoların* daha *forte* çalınması istendiğinde ise yayın köprüye yaklaştırılması gerekmektedir.



Örnek 34: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 19 ölçü: 1-7

19 numaralı etütte *spiccato* notaların her biri için yayın kökü ile ortası arasında kalan bölgenin kullanılması gerekir. Etüt içerisinde *forte* nüansları çok fazla görülmemekte ancak birçok büyüyen ve küçülen müzik cümleleri bulunmaktadır. *Spiccato* tekniğini tüm etüt çalışması boyunca daha az yorularak sürdürebilmek için sağ bileğin olabildiğince hafif kullanılması gerekir. Her üçlemenin ilk notası farklı yay yönlerinde başladığından sağ koldaki dirsek hareketlerinin hissedilmesi, etüdün daha hareketli ve esprili bir havada duyulmasına yardımcı olacaktır. 5 ve 6'ncı ölçülerdeki üçleme notaların başında bazı aksanlar görüldüğünden, özellikle burada da sağ elin birinci parmağı ile yay üzerinde ilave bir baskının oluşturulması ve aksanın daha iyi duyulabilmesi için yayın diğer notalara göre biraz daha geniş tutulması gerekmektedir. Bir önceki örneklerdeki gibi bu etüt içerisinde de sol el için başparmak pozisyonu ve pozisyon atlamaları gelmekte ancak etüdün esas çalışması sağ kol üzerinde yürümektedir.



Örnek 35: *Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73 No: 27 ölçü: 21-25

Spiccato çalışması için son derece önemli olan ve birçok hızlı tel geçişlerine sahip *allegro* temposundaki bu etüt, son iki ölçüsündeki akorlar dışında viyolonselin

birinci ve dördüncü bölgeleri arasında onaltılık notalarla ilerlediğinden örnekteki parmak numaralarının kullanılması bu kalıpların daha hızlı bir şekilde çalınabilmesini sağlayacaktır. Ayrıca kromatik bir şekilde ilerleyen bu etüt sol elde aynı kalıplarla ilerlediğinden parmakların yakın geçişler yapması el pozisyonlarının oturmasına ve entonasyonun temiz olmasına yardımcı olacaktır. Ancak etüdün ana temposu, çalışma temposu olarak hem kulağa hem de her iki ele hızlı geleceğinden yayda onaltılıkları yavaş bir tempoda *detache* ve *legato* olarak çalışmak eserin iyi bir şekilde yorumlanabilmesine faydalı olacaktır.



Örnek 36: Hohe Schule des Violoncellospiels op. 73 No: 27 ölçü: 53-59

Aynı etüdün 55, 56 ve 57'nci ölçülerinde ise çift sesler için pasajlar görülmekte ancak bu ölçülerde onaltılıkların birinci ve üçüncü sesleri oktav olarak ilerlemektedir. Bu nedenle sol el entonasyonu yukarıdaki ölçülerde son derece önemli bir yer tutmakta ve bu oktavlar tamamen üçüncü ve dördüncü tellerdeki parmak numaraları ile çalınmaktadır. Ancak tiz pozisyonlardaki çift seslerin daha farklı bir pozisyondan çalınması tercih edildiğinde özellikle 56'ncı ölçüdeki oktavlar, üçüncü ve ikinci teller arasında alınabilir. 58 ve 59'uncu ölçülerdeki akorlarda pes seslerin akorun tiz seslerine göre daha az bir yay ile köprüye yakın bir şekilde çalınması, üç *forte* nüansının daha iyi çıkmasına ve akorun tınısının uzatılmasına yardımcı olacaktır. Özellikle 55'inci ölçüde pus pozisyonunu temiz bulabilmek için 54. ölçüde gelen susta, dördüncü parmak kaydırılarak ikinci parmağa geçmeli ve bu parmak pus parmağı ile birlikte tele aynı anda çarparak basmalı; son ölçünün gecikmeden duyulabilmesi için ise 58'inci ölçüdeki son sekizlik köke olabildiğince yakın çalınmalıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DAVID POPPER'İN GELİŞTİRDİĞİ SOL EL TEKNİKLERİ

3.1. David Popper'in Sol El Teknikleri

Bu bölümde Popper'in “*Hohe Schule des Violoncellospiels*” kitabındaki etütlerinde sol el ile ilgili; tonlama, uzatma, geçiş, başparmak pozisyonu, *vibrato*, doğal ve yapay armonikler, *mordent*, çift sesler, oktavlar ve sol el *pizzicato* olmak üzere toplam on farklı teknik incelenmektedir.

Viyolonselin birçok bölgesinde yer alan Popper'in bu etütlerinde form olarak bir ana tema sunulur ve çalışma içerisinde farklı modülasyon yürüyüşleriyle temalar geliştirilir. Etütlerinde sol el için oldukça zor teknikler bulunduğundan iyi bir entonasyon ve tonlama çalışması yapmak önemli bir yer tutmaktadır.



Örnek 37: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 1 ölçü: 56-61

Popper, *allegro molto moderato* temposunda ve Do Majör tonunda ilerleyen bu etüdün 59, 60 ve 61'inci ölçülerinin 1 ve 3'üncü vuruşlarında sıklıkla boş tel kullanarak viyolonselin ses rezonansını son derece güçlendirmektedir. Bu etütte iyi bir entonasyon kalitesinin oluşması ve tonlamanın artması için öncelikle etüt içerisinde kullanılan kapalı seslerin açık teller ile kontrolünün sağlanması ve daha sonra boş tellerde geniş bir yay çalışmasının yapılması gerekmektedir. Popper'in “*Hohe Schule des Violoncellospiels*” kitabındaki bu çalışma diğer tüm etütlerinde de kullanılabilir.



Örnek 38: Hohe Schule des Violoncellospiels, op. 73 No: 6 ölçü: 1-6

Fa Majör tonunda ilerleyen ve onaltılıklardan oluşan 6 numaralı bu etüdün 1 ve 6'ncı ölçüleri arasında yayda *detache* çalışması ile sol el için çok hızlı parmak çalışmaları bulunmaktadır. Burada vurgulanmak istenen bütün onaltılıkları, kalıplar halinde düşünerek çalışmaktır. Doğru pozisyonların tespit edilmesi, sol el için çalma rahatlığı oluşturacak ve tonlamaya odaklanılmasını kolaylaştıracaktır. Özellikle onaltılıkların ilk vuruşlarında bulunan melodik yürüyüşleri kulak ile takip ederek çalışmak faydalı olacaktır. Claude Kenneson, pozisyon geçişlerinin önemini şu şekilde ifade etmektedir:¹⁰¹

“Pozisyon geçişlerinin bilgisi Çeşitli pozisyonlarda mevcut aralıkların dikkatli bir şekilde çalışılmasıyla ve aralıkları pozisyonda çalma, uzatma ve geçiş yoluyla birleştiren yöntemlerin eksiksiz bir şekilde araştırılmasıyla kazanılabilir.”



Örnek 39: Hohe Schule des Violoncellospiels, op. 73 No: 11 ölçü: 1-4

Viyolonselde ton çalışması için örnek olarak gösterilen *moderato* temposundaki bu etütte sağ elde *detache* yay tekniği, sol elde de büyük tel geçişleri kullanılmaktadır. Sol elde her notayı doğru bir şekilde tuşa oturabilecek süre oluşturabilmek için özellikle üçlemelerin ilk notasında yayın sağ bilek ve koldan

¹⁰¹ Kenneson, Claude, A Cellist's Guide to the New Approach (1974), 38-39.

yuvarlanarak geniş tutulması, sol elin pozisyon ve tel geçişleri için ise parmağın çarparak basması oldukça önemlidir. Böylece iki elin koordinasyonunu gerektiren etüdün bu şekilde çalışılması notanın daha temiz ve net bir tonda duyulmasına yardımcı olacaktır.



Örnek 40: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 21 ölçü: 83-93

Allegro molto moderato temposunda, La minör tonundaki 21 numaralı etüdün 83 ve 93'üncü ölçüleri arasında sol el için başparmak geçişleri, süslemeler, geniş pozisyon atlamaları ve *vibrato* gibi birçok zor sol el tekniği bulunmaktadır. Yoğun bir şekilde kromatik dizilere sahip bu etüdün 83'üncü ölçüsünün ilk vuruşunda birinci telde kalmak, pozisyon geçişlerinin daha kolay olmasını sağlayacaktır. Sağ elde *legato* tekniği ile ilerlemekte olan bu etütte ton kalitesini sağlamak için bağların kaldırılarak çalışılması tonun gelişmesine yardımcı olacaktır. Etüdün genelinde viyolonsel'in birinci ve altıncı bölgeleri arasında çok fazla pozisyon geçişi bulunduğundan ayrı bir egzersiz olarak sol elde bağlantı çalışmaları yapmak ve birbirini tekrar eden paralel pasajlarda ise farklı nüanslar kullanarak çalışmayı desteklemek gerekmektedir.



Örnek 41: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 36 ölçü: 1-11

Sol el ajilitesi için önemli olan *allegro vivace* temposundaki bu etüdün uzun *legato* bağlara sahip olması, kaliteli bir ton çalışmasını sağlayacaktır. Etüdün 2 ve 3'üncü ölçülerinde bağlı gelen notalarda tonun iyi bir şekilde ve eşit olarak duyulabilmesi için özellikle *aufтакт* notası yayın ortasından başlatılarak köke doğru

itilmelidir. Bu durum 1. ölçünün ilk sekizliğinin yayın kökünden uç kısmına doğru çekilmesini, ikinci vuruştan itibaren bağlı gelen sekizliklerin de yayın uç kısmından itilerek eşit bir şekilde çalınabilmesini sağlayacaktır.

“*Hohe Schule des Violoncellospiels*” kitabındaki 11, 19 ve 24 numaralı etütlerde yayda bazı uzatmalara sebep olan ve yayın daha uzun kullanılmasını gerektiren müzik cümleleri bulunmaktadır. Bu uzatmalar için sol el ve kolun olabildiğince gevşek tutulması ve aynı anda sağ kol ağırlığının tele bırakılmasına dikkat edilmesi gerekmektedir. Ayrıca notalara *vibrato* eklenmesi uzatmaların daha iyi duyulabilmesini sağlayarak notaların daha uzun çalınmasına yardımcı olacaktır.



Örnek 42: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 11 ölçü: 18-23

Uzatmalar için örnek olarak gösterilen *moderato* temposundaki bu etüdün 18 ve 23'üncü ölçüleri arasında özellikle aksanlı notaların üzerinde *vibrato* yardımı ile uzatma yapılmalıdır. Bu etüdün ton gelişimini arttırmak için *detache* bir yay ile yavaş bir tempoda çalışma yapılması oldukça faydalı olacak, noktalı sekizliklerden oluşan ritimler ve üçlemelerde yay yönlerinin değiştirilmesi gibi farklı ritmik kalıpları kullanılarak da çalışmanın veriminin artması sağlanacaktır.



Örnek 43: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 19 ölçü: 60-63

Allegro temposundaki bu etütte her ölçünün birinci ve üçüncü vuruşlarında ufak uzatmalar yapılması üçlemelerin bas seslerindeki armonilerin ortaya çıkmasını sağlayacaktır. 60 ve 61'nci ölçülerde birbirini tekrar eden melodiler yer aldığından

sol el pozisyonunda herhangi bir karışıklık oluşmaması için uzatmalara dikkat edilmesi gerekmektedir. Atlamalı tel geçişlerinin bulunduğu bu etütte sağ kolun doğru tel yüksekliğini oluşturması tel geçişlerinin hızlı bir şekilde yapılabilmesini kolaylaştıracaktır.



Örnek 44: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 24 ölçü: 39-44

Allegro moderato temposunda ilerleyen 24 numaralı etüt, ölçü boyunca bağlı gelen altı sekizliklerden oluştuğundan *legato* yay tekniği için önemli bir çalışma oluşturacaktır. Yukarıda gösterilen ölçüler gibi etüt içerisinde çekerek ve iterek gelen yayların yayın sonuna kadar aynı kuvvette duyulabilmesi için özellikle yayın uç kısmındaki baskının sağ kol dirsek yardımıyla korunması ve her ölçünün ilk notasının yayda biraz daha belirtilerek çalınması gerekmektedir. 40. ölçüde ise do ve sol telleri arasında çok yakın parmak geçişleri bulunduğu için, özellikle bu ölçülerdeki yay geçişlerinde çift tel çalınacakmış gibi düşünülmesi sağ kol yüksekliğinin ve açısının iyi bir şekilde oluşturulabilmesine yardımcı olacak, geçişlerin birbirine daha yakın olmasını sağlayacaktır.

Popper'in "*Hohe Schule des Violoncellospiels*" kitabında sol eldeki geçiş tekniği ile ilgili hem tek hem de çift seslere sahip birçok etüt çalışması bulunmaktadır. Geçiş tekniği için sol el kayma tekniklerinin iyi bir şekilde uygulanması gerektiğinden elin kayma hızı ile yay çekme hızının birbirine uyumlu hareket etmesi bağlantının iyi duyulmasını sağlayacak böylece 9, 13 ve 34 numaralı etütlerdeki çift seslerle yapılan geçişler için faydalı çalışmalar oluşturacaktır.

Sol elde geçişler; romantizm akımının gelmesiyle birlikte; renk, dışavurum, virtüöz etkisi katmak ve enstrümanın bölge ve aralıklarını genişletmek amacıyla daha çok kullanılmıştır. Robin Stowell¹⁰² geçişler ile ilgili şunları söylemiştir:

“Dışa vurumcu geçiş, 19. yüzyıl müzisyenleri arasında tartışmaya neden oldu. Romberg, Dotzauer ve Kummer bunu vibratoya benzer duygusal bir geliştirme olarak düşünürken, Romberg bu tekniği bir süsleme olarak kategorize etmiştir. Dışavurumcu geçişlerin kullanımını kısıtlayan viyolonsel sanatçıları duygusallık bakımından eksik olmakla eleştirilirken diğerleriye fazla duygusal olmakla itham edildi.”¹⁰³

Dışa vurumculuk sanatı (ekspresyonizm); Almanya'da pozitivizm, naturalizm ve empresyonizm akımlarına karşı olarak ortaya çıkan, doğanın olduğu gibi temsili yerine duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı 20. yüzyıl sanat akımıdır. Amacı, sanatçının duygularını ve iç dünyasını renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla ifade etmesidir.¹⁰⁴

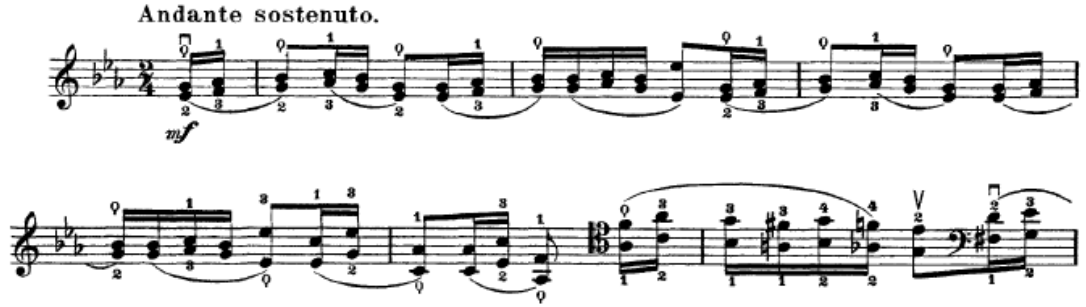
Popper'in etütlerindeki geçişlerde dikkat edilmesi gereken diğer önemli nokta ise zihinsel ve fiziksel olarak bir dengenin sağlanabilmesi ve *glissandonun* fazla duyulmasının önlenmesi için geçişten sonra ilk notayı çalacak olan parmağa kayarken çok fazla gerginlik verilmemesidir. Viyolonselin birinci ve altıncı bölgeleri arasındaki pozisyon geçişlerinde parmak geçişlerinin tel üzerinde kaydırılarak yapılması, büyük pozisyon aralıklarının daha kolay yapılmasını ve temiz çalınmasını sağlayacak, notalara çarparak basma çalışmaları yapmak da notanın netliğinin artmasına son derece yardımcı olacaktır. Claude Kenneson ise geniş aralıklara yapılan geçişler ile ilgili olarak *“Viyolonselde karşılaşılan geniş fiziksel mesafeler, uygun parmak hazırlığıyla ikincil öneme indirgenebilir”*¹⁰⁵ şeklinde bir öneri sunmaktadır.

¹⁰² İngiliz müzik eğitmeni ve yazarı, keman sanatçısı.

¹⁰³ Stowell, Robin, *The Cambridge Companion on the Cello* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 192.

¹⁰⁴ Vikipedi, özgür ansiklopedi/ dışavurumculuk.

¹⁰⁵ Kenneson, Claude, *A Cellist's Guide to the New Approach* (1974), 75.



Örnek 45: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 9 ölçü: 1-6

Andante sostenuto temposundaki bu etütte, çift sesler üzerinde birçok geçiş bulunduğundan, özellikle 1 ve 6'ncı ölçüler arasındaki pasajlarda çift sesleri ayırarak çalışmak, sol el başparmak pozisyon kalıplarının daha iyi oluşturulmasını ve entonasyonun da temiz bir şekilde duyulabilmesini sağlayacaktır. İlk iki ölçü, 3 ve 4'üncü ölçüler ile aynı şekilde devam ettiğinden özellikle tekrar eden melodilerde, sağ ve sol elin koordinasyonuna ve parmakların kas hafızasına dikkat etmek oldukça önemlidir. Başparmaktan birinci ve üçüncü parmağa yapılan geçişlerde ise parmaklar kıvrılarak tele yaklaştırılmalı ve sol el tele olabildiğince yakın bir mesafede tutulmalıdır.



Örnek 46: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 13 ölçü: 26-30

Viyolonsel tiz pozisyonlarında ilerleyen *allegro molto moderato* temposundaki bu etüdün 27 ve 28'inci ölçülerinde, sol eli zorlayan birçok çift ses ve pozisyon geçişleri yer almaktadır. Özellikle re telindeki pasajlarda *legato* tekniğinde gelen kromatik geçişlerin temiz çalınabilmesi için öncelikle bağları ayırarak daha sonra da ölçüleri kendi içinde iki bağlı olarak çalışmak gerekmektedir. 29 ve 30'uncu ölçülerde la telinde melodi, "re" telinde eşlik partileri görüldüğünden özellikle "re" telinde pus ve ikinci parmak çalışmasının yapılması etütteki melodi yürüyüşlerinin daha iyi ortaya çıkabilmesini sağlayacaktır.



Örnek 47: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 34 ölçü: 5-14

Viyolonselin özellikle birinci ve dördüncü bölgeleri arasında ilerleyen *andante espressivo* temposundaki bu etütte çift seslerden oluşan birçok geniş kayma pozisyonu görülmektedir. Etüdün çalışmasında, çift ses geçişleri için tek ses kayma çalışmalarının yapılması entonasyon açısından oldukça faydalı olacağından, öncelikle “la” sonra “re” telindeki seslerin çalışılması gerekmektedir. Ayrıca çift seslerin kendi içinde oluşturduğu müzik cümlelerinin daha iyi anlaşılabilmesi için her iki notanın da yayda eşit seviyede duyulması son derece önemlidir. 5 ve 6’ncı ölçü arasında *crescendo* nüansı görüldüğünden, *legato* cümlelerin bağlı ve etkili bir şekilde duyulabilmesi için yayın buradaki her üç sekizlik notada gitgide baskı verilerek çekilmesi ve geçiş yapılacak parmakların önceden hazırlanması gerekmektedir. Etüdün 10’uncu ölçüsünde ise sol elde başparmak pozisyonu ile gelen farklı bir melodik çıkış bulunduğundan, sol el geçişlerinde bilek ve dirsekten gelen bir yuvarlama yapılması bu kaymaların oldukça kolaylaşmasını sağlayacaktır.

Popper’in “*Hohe Schule des Violoncellospiels*” kitabındaki birçok etüdünde sol el için önemli bir teknik olan başparmak pozisyonu sıkça kullanılmaktadır. Örneğin 2’nci etütte onaltılık notalarda hızlı pozisyon değişimleriyle, 9. etütte çift sesli ve atlamalı geçişlerle, 12’nci etütte özellikle viyolonselin dördüncü bölgesinde ve daha yukarı bölgelerinde tiz geçişlerle, 13’üncü etütte *tril* kullanımıyla, 15. etütte üçlemelerden oluşan hızlı pozisyon geçişleriyle, 17. etütte farklı ritim kalıplarıyla, 18. etütte geniş pozisyon atlamalarıyla, 20’nci etütte *legato* tekniğiyle, 23. etütte kromatik geçişlerle, 24. etütte bir ölçülük büyük bağlarla, 29’uncu. etütte eser içindeki ton değişimleriyle, 33. etütte her ölçüde başparmak kullanımıyla, 37’nci etütte süslemelerle, 39. etütte aynı anda hem oktav hem süsleme hem çift ses hem de

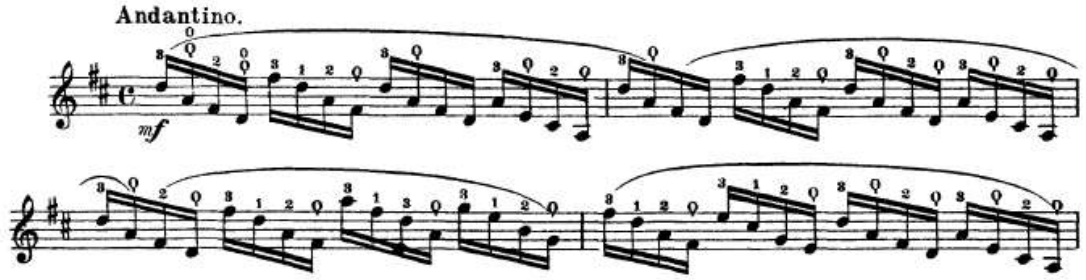
ton değişimleriyle, 40'ıncı etütte ise çok hızlı parmak değişimleri ve *flajöle*¹⁰⁶ seslerle görölmektedir.

Viyolonsel sanatçıları, 18. yüzyılın başlarından itibaren, repertuvarın daha çok genişletilmesi amacıyla, başparmak pozisyonunu ve birçok çalma tekniğini kullanarak viyolonselin her bölgesinde rahat bir şekilde çalınabilmesini kolaylaştırmışlardır. Özellikle enstrümanın dördüncü bölgesinden sonraki tiz bölgelerinde başparmağı kullanmak gerektiğinden, geçişleri daha yakın el pozisyonlarında çalabilmek için başparmak pozisyonu sıklıkla kullanılarak geçiş rahatlığı oluşturulmuştur. Aynı zamanda orta ve ileri seviyeli viyolonsel çalışmalarında temel bir teknik olan başparmak pozisyonu, sol elde kullanılan en zor pozisyon olmak ile birlikte birçok eserde de sol elin diğer parmakları için oldukça önemli bir işlev görmektedir. Özellikle viyolonselin tiz bölgelerinde, sol elde ilk üç parmağın doğru bir pozisyon oluşturması için başparmağa ihtiyaç duyulduğundan, başparmağın tuş üzerinde iyi bir şekilde kullanılabilmesi için sol elin rahat bırakılarak parmakların çarpıp gevşetilmesi gerekmektedir. Ayrıca başparmağın iyi basabilmesi için baskının sol koldan gelen bir kuvvet ile bilekten pus parmağına doğru aktarılmasına dikkat edilmesi ve yavaş bir çalışmanın uygulanması oldukça önemlidir. Claude Kenneson bu teknik ile ilgili şu sözleri söylemektedir:

*“Başparmağın kullanımı, birçok parmak pozisyonu olasılıkları sunduğundan ve sol el faaliyetinin ustalığa ulaşmasını tamamlamada başlıca role sahip olduğundan geliştirilmelidir. Böylece bu durum viyolonsel sanatçısının, enstrümanın bütün aralığını kullanmasına olanak tanır.”*¹⁰⁷

¹⁰⁶ Flajöle: (Flageolet) Doğal ve suni flajöle olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Enstrümanın doğuşkan seslerini ifade eder. Bu sesler parmağın tel üzerine fazla baskı vermeden hafifçe dokundurulmasıyla oluşmaktadır.

¹⁰⁷ Kenneson, Claude, A Cellist's Guide to the New Approach (1974), 40.



Örnek 48: Hohe Schule des Violoncellospiels, op. 73 No: 33 ölçü: 1-4

Üçlü seslerin yan yana gelmesiyle birçok onaltılıktan oluşan 33 numaralı etüdün 1 ve 4'üncü ölçüleri arasında arpej şeklinde gelen pasajlar, sol elin iç kısmını açtırarak pus ve üçüncü parmak arasında iyi bir entonasyon çalışması sağlamaktadır. Ayrıca 1 ve 2'nci ölçülerde başparmağı çaldıktan sonra tuş üzerinden kaldırmamak, bağlı bir şekilde çalabilmek için son derece önemli olacaktır.



Örnek 49: Hohe Schule des Violoncellospiels, op. 73 No: 40 ölçü: 64-66

Scherzando temposunda olan bu etüdün 64'üncü ölçüsünde başparmak pozisyonunda *flajöle* notalar gelmekte ve bunlardan bazıları tele basılarak bazıları ise yalnızca tele hafifçe dokunarak gerçekleştirilmektedir. Doğru bir entonasyon elde edilebilmesi ve pozisyonların daha kolay bulunabilmesi için öncelikle viyolonselde bulunan tüm doğuşkan seslere hakim olmak gerekmektedir. Etüdün birçok pasajı *legato* ve *staccato* tekniklerinde ilerlediğinden, önce noktalı ifadeleri ve bağları kaldırarak çalışmak daha sonra da sol el parmak değişimlerine odaklanmak faydalı olacaktır.

Viyolonselde başparmak pozisyonu, tonlama, sol el geçişleri ve uzatmalar dışında *vibrato* tekniği de son derece önemli bir yere sahip olduğundan, Popper'in "*Hohe Schule des Violoncellospiels*" kitabındaki birçok etüdünde *vibrato* tekniği kullanılmaktadır. Ancak çok hızlı tempodaki etütlerde *vibrato* yapmak için yeterli bir süre olmadığından, sol el için orta ve daha yavaş tempoya sahip olan etütlerde *vibrato* yapmak daha kolay olmaktadır.

Popper'in "Hohe Schule des Violoncellospiels" kitabındaki 22, 34 ve 38 numaralı etütlerinde *vibrato* tekniği kullanılmaktadır. Birçok viyolonsel sanatçısı için son derece önemli bir yere sahip olan *vibrato* tekniğinde dikkat edilmesi gereken en önemli nokta öncelikle doğru bir entonasyon elde etmektir. Çünkü *vibrato* esnasında yapılan yukarı ve aşağı hareketler çalınan notanın temizliğini etkileyebildiğinden sol eli fazla sıkmadan doğru bir baskı uygulamak *vibratonun* daha dengeli duyulmasını sağlayacaktır. Ayrıca *vibrato* kullanmak tona oldukça renk katacağından etüt içerisindeki duyguyu ortaya çıkartabilmek için *vibrato* tekniğinin iyi bir şekilde kullanılması gerekmektedir. Louis Potter, bu teknikle ilgili şunları söylemektedir:

*"Tonun yoğunluğunu ve hacmini dengelemek amacıyla, yüksek sesli çalmada, yumuşak çalmada gerektiğinden daha geniş bir vibrato hareketi uygulanmalıdır. Müziksel kabul edilebilirlik çerçevesinden bakıldığında, vibrato hızı daha çok kişisel zevk ve mizaç meseledir."*¹⁰⁸



Örnek 50: Hohe Schule des Violoncellospiels, op. 73 No: 22 ölçü: 6-10

Andante grazioso temposundaki bu etüdün birçok vuruşunda *vibrato* tekniği kullanıldığından, özellikle lirik onaltılık notalardan oluşan pasajların ilk notalarında *vibrato* yapmak müzik cümlelerinin daha bütün bir şekilde duyulabilmesini sağlayacaktır. Ayrıca 6 ve 7'nci ölçülerin son vuruşlarında dörtlük notalar bulunduğundan, bu notalarda da *vibrato* yapılması son derece önemli olacaktır. Etüdün hızı diğer etütlere göre orta bir tempoda ilerlediğinden dörtlük notalarda *vibrato* tekniğini uygulamak çok daha rahat olacaktır.

¹⁰⁸ Potter, Louis, The Art of Cello Playing (Miami: Summy-Birchard, 1980), 108.



Örnek 51: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 34 ölçü: 15-18

Andante espressivo temposunda ilerleyen 34 numaralı etüdün genelinde *vibrato* yapılabilecek birçok pasaj görülmektedir. Özellikle 15 ve 18'inci ölçüler arasında sol el için müzikalite gerektiren birçok sekizlik nota bulunduğundan, çift seslerin öncelikle tek sesli bir şekilde çalışılması *vibratonun* kalitesinin artmasına yardımcı olacaktır. Ayrıca *vibrato* için dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, sol elin bilekten ve koldan eşit bir hareket yapmasıdır. Tonun daha yüksek ve dolu tınlaması için ise sol elde parmakların tele biraz daha yatay basması *vibratonun* rengini oldukça değiştirecektir.

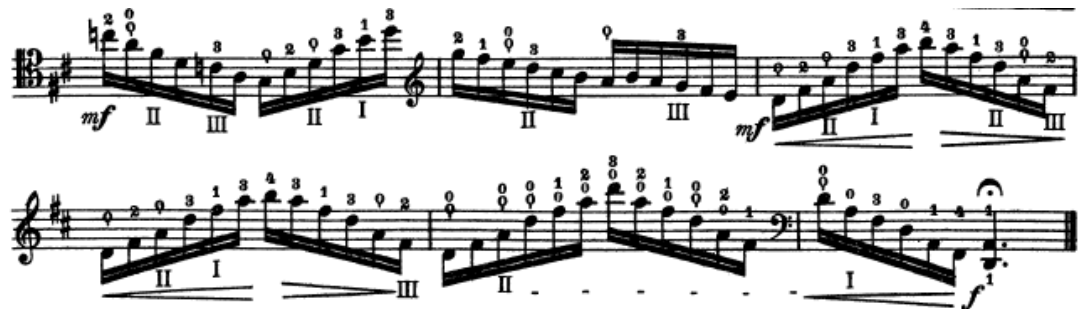


Örnek 52: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 38 ölçü: 52-56

Presto temposundaki bu etütte *vibrato* uygulamak son derece zor görünse de onaltılık notaların bazılarında kullanılabilir. Yukarıdaki örneğin 53'üncü ölçüsünden 56'ıncı ölçüsüne kadar devam eden pasajlarda *legato* notalar bulunduğundan, *vibratoyu* özellikle 52'nci ölçüdeki bağlı notaların la telindeki tiz pozisyonlarında kullanmak, notanın diğer on altılığın ilk notasına daha iyi bağlanmasını sağlayacaktır. Ayrıca melodik bir ton elde etmek için sol elde güç ve gevşeme arasındaki dengenin oluşturulması çok önemlidir.

Popper'in "*Hohe Schule des Violoncellospiels*" kitabındaki 7, 18, 24 ve 40 numaraları etütlerinde sol el tekniği için önemli olan doğal ve yapay armonik sesler sıklıkla kullanılmaktadır. Armonik (*Flajöle*) sesler, 18. yüzyılın başlarında Fransız müzik okulları tarafından telli çalgılarda özel bir etki oluşturmak için uygulanmıştır. Doğal armoniklerde, sesin tınlaması için viyolonsel telleri üzerinde hafif bir dokunuş uygulanması yeterliyken, tam dördü aralıklardan oluşan yapay armoniklerde ise basılan sesin bir üst oktavındaki nota elde edilmektedir. Daha yaygın olarak kullanılan yapay armoniklerde başparmağın nota üzerinde tele ufak bir baskı

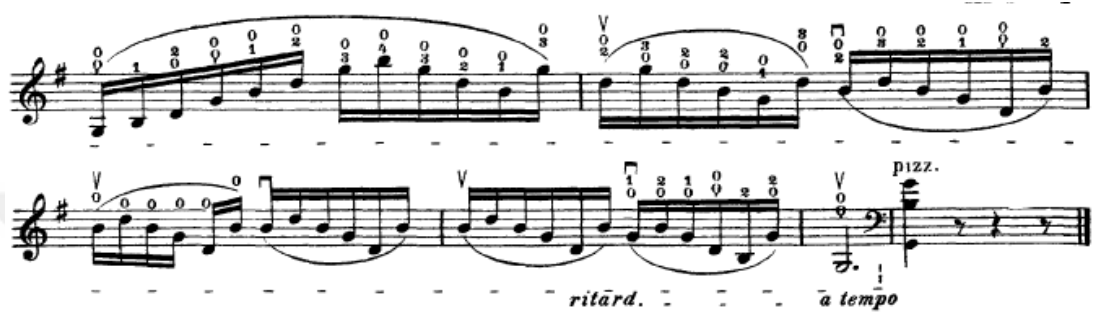
Popper, etütlerinde bazen hız terimleri bazen de parçanın karakterine ait ifadeler kullanmaktadır. Örnek olarak *lebhaft*¹⁰⁹ bir ifade ile çalınan bu etüdün 34. ölçüsünde armonik sesler yer almakta, özellikle ölçünün ikinci vuruşunda hem re hem de la telinde doğal armonikler bulunmaktadır. Viyolonselın son derece tiz bir bölgesinde ilerleyen bu pozisyonlarda, doğal armonik seslerin iyi tınlayabilmesi için el pozisyonunun doğru bir açıda tutulması ve sol ele fazla baskı uygulanmaması gerekmektedir.



Doğal armonik seslerin çok fazla kullanıldığı *allegro molto moderato* temposundaki bu etüdün genelinde sol elin pozisyon hakimiyetini güçlendirecek çok sayıda geçiş bulunmaktadır. 18. ölçüden 87. ölçüye kadar viyolonselın ilk üç telinde *flajöle* sesler ile ilerleyen pasajlar görölse de, etüdün yalnızca 86. ölçüsündeki doğuşkan sesler tek tel üzerinde viyolonselın en tiz bölgesinde kullanılarak

57

çalınmaktadır. Bu bölge için en iyi egzersiz, özellikle tiz *flajölelerde* sol kolu ve bileği öne alarak ve pozisyonların çok küçük aralıklardan oluştuğunu bilerek geçiş çalışmaları yapmaktır. Ayrıca etütteki *flajöle* seslerde yalnızca la ve re notaları için başparmak kullanıldığından, sol eli özellikle diğer parmaklar ile çalınan doğal armonik sesler üzerinde fazla bastırılmaması gerekmektedir.



Örnek 55: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 24 ölçü: 89-94

Allegro moderato temposundaki bu etüdün birçok ölçüsünde çift sesler ile gelen armonik sesler kullanıldığından, sol el pozisyonlarının ve kalıplarının çalışılması oldukça önemlidir. 89 ve 94. ölçülerin arasında Sol Majör tonunda arpejler ile devam eden doğal armonikler sol telinin son derece tiz bir bölgesinde çalındığından, entonasyonun temiz olabilmesi için sol el parmaklarının olabildiğince geniş açılması ve parmakların kol ve bilek ile aynı paralellikte hareket ettirilmesi gerekmektedir. Ayrıca en üst bölgelerdeki sesler için parmakların kıvrılarak hareket ettirilmesi sesin netliğinin artmasına yardımcı olacaktır.



Örnek 56: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 40 ölçü: 49-52

*Scherzando*¹¹⁰ temposunda ilerleyen ve sol el için oldukça geniş aralıkları içeren bu etüdün birçok ölçüsünde farklı modülasyonlar ile çalınan doğal armonik sesler ve artikülasyonlar bulunmaktadır. Özellikle etütte kullanılan tonlar; Re Majörden Sol Majöre daha sonra Re minöre ve ardından etüdün ana tonu olan Re

¹¹⁰ Scherzando: Eserin daha esprili ve şakacı bir ifade ile icra edilmesi anlamına gelen italyanca bir müzik terimidir.

Majöre tekrar geri döndüğünden bu etüdün çalışılması kulağın ton değişikliğine karşı bir uyum geliştirmesine yardımcı olmaktadır. Özellikle 49 ve 52'nci ölçüler arasındaki doğal armonikler çoğunlukla üçüncü telin tiz bir bölgesinde çalındığından, doğru el pozisyonunun ve başparmak yerleşiminin sağlanması ve armoniklerde bağları kaldırarak aralık çalışmasının yapılması entonasyon için oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

Popper, “*Hohe Schule des Violoncellospiels*” adlı kitabının 10, 16 ve 37 numaralı etütlerinde sol el için diğer önemli bir teknik olan *mordanları* (*mordent*) sıkça kullanmaktadır. Sol elde son derece ajilite ve atiklik gerektiren ve melodilerin süslenmesi amacıyla yapılan *mordanların* çalınması gereken hız, genel olarak eserin temposuna ve karakterine bağlı olarak değişkenlik gösterebilmektedir. “Oxford Dictionary” kitabında, *mordanlarla* ilgili şunlar ifade edilmektedir:

“Barok dönemi boyunca, müzisyenler süslemeleri ve özenli süsleme notalarını sıklıkla doğaçlama yoluyla icra etmişlerdir. Triller ve solo klavye için olan çalışmalar hariç; bugün aşına olduğumuz, mordentlere ilişkin Fransız işaretlerin yaygınlaştığı 18. yüzyıla kadar belirgin süsleme işaretleri nadir olarak kullanılıyordu.”¹¹¹

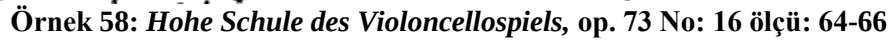


Örnek 57: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 10 ölçü: 15-16

Popper'in *appassionato*¹¹² ifadesindeki etüdünün 15. ölçüsünün ilk on altılığında *mordan* kullanılmaktadır. Ölçünün ilk vuruşundaki süslemenin gecikmeden duyulabilmesi için sol elde dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, süslemeleri uygularken parmakların tele olabildiğince yakın tutulmasıdır. Her telin farklı bölgesinde yapılacak çeşitli ritim çalışmaları, süslemeler esnasında parmak kaslarının daha çevik bir şekilde kullanılabilmesine yardımcı olacaktır

¹¹¹ Oxford Dictionary of Music and Musicians, 2. ed., vol. 18. s.v. “Mordents.”

¹¹² Appassionato: Eserin coşkulu ve tutkulu bir şekilde yoğun bir duygu ve heyecanla çalınması gerektiğini ifade eden italyanca bir terimdir.



Örnek 59: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 37 ölçü: 73-75

Popper, “*Hohe Schule des Violoncellospiels*” kitabındaki 9, 10, 13, 15, 17, 20, 23, 24, 27, 29, 31, 34, 36 ve 39 numaralı etütlerinde sol el tekniği için son derece önemli olan ve etütlere tonal bir zenginlik katan çift sesleri yoğun bir şekilde kullanmaktadır.

60

göre daha farklı uzunluklarda açılar gerektirdiğinden özellikle viyoloncelin tiz bölgelerinde üçlülere çalabilmek için pusa ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak minör üçlü aralıklarda pus ve ikinci parmak kullanılırken, majör üçlü aralıklar sol elde birinci ve üçüncü parmak ile çalınmaktadır. Viyoloncelin dördüncü bölgesinin daha tiz bölgelerindeki seslerde ise pus ve ikinci parmak aralığı daha kısa bir mesafeye sahip olduğundan, bu aralıkların temiz çalınabilmesi için parmak mesafeleri gittikçe küçültülmelidir.

Sol elde kullanılan pusun güçlendirilmesi esnasında fazla baskının oluşmaması için tel üzerine yapılan baskının sol koldan pusa doğru aktarılması ve sol elin bilek ve dirsek ile aynı açıda tutulması gerekmektedir. Başparmak ile çalınan çift seslerde ise parmakların her iki tele iyi bir şekilde basması ve pus ile geçiş yapılacak aralıkların majör veya minör olduğunun tespit edilmesi oldukça önemlidir.



Örnek 60: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 9 ölçü: 34-41

Üçlü ve altılı aralıklardan oluşan *andante sostenuto* temposundaki bu etüdün 34 ve 41'nci ölçüleri arasındaki çift sesler armonik olarak sürekli değişkenlik gösterdiğinden, sol elde yakın geçişler yapılması son derece ustalık gerektirmektedir. Etüdün tiz pasajlarında başparmak oldukça yoğun bir şekilde kullanıldığından, öncelikle bağlar kaldırılarak *detache* bir yay çalışması yapılması pus pozisyonunun temiz bir şekilde çalınabilmesini sağlayacaktır.



Örnek 61: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 17 ölçü: 18-20

*Con brio*¹¹³ ifadesinde onaltılıklarla başlayan ve 11'inci ölçüde sekizliklerle *andante quasi Adagio* temposunda devam eden bu etütte; üçlü, dördü, beşli ve altılı aralıklardan oluşan birçok çift ses görülmektedir. La ve re tellerinde ilerleyen çift seslerin melodik geçişlerini duyabilmek için öncelikle seslerin birbirinden ayrılarak çalışılması entonasyonun daha temiz olabilmesi açısından oldukça faydalı olacaktır. Form olarak ikiye ayrılan etütte: A teması Do minörde, 11 ve 21'inci ölçüler arasında yer alan B teması ise Do Majörde çalındığından ton değişimlerinin ortaya çıkarılması etüdün müzikalitesi açısından oldukça önemlidir.



Örnek 62: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 29 ölçü: 26-31

Moderato temposunda ilerleyen ve toplam dört ayrı ton değişimi içeren bu etütte, üçlü ve altılı aralıklar viyolonsel için oldukça tiz bir bölgede yoğun bir şekilde kullanıldığından, sol el aralıkları için pozisyonlara uygun bir açının oluşturulması gerekmektedir. 26 ve 31'inci ölçüler arasında farklı tonlara geçiş sağlayan pasajlar görüldüğünden, bu ölçülerdeki başparmağı özellikle ortak seslerde telden kaldırmamak ve pozisyonadaki diğer parmakları ise geçişler esnasında hızlı bir şekilde kullanmak bağlantının iyi duyulabilmesi açısından çok önemlidir. Ayrıca 31. ölçüde çift seslerden oluşan oktavların *glissando* yapılarak çalınması gerektiğinden, sol eli geriye doğru dirsek yardımı ile telden kaldırmadan kaydırmak *glissandonun* kopmadan duyulabilmesini sağlayacaktır.



Örnek 63: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 36 ölçü: 185-192

¹¹³ *Con brio*: İtalyan bir müzik terimi olup eserin daha canlı bir şekilde ve duygu katılarak çalınması anlamına gelmektedir.

Allegro vivace temposundaki bu etüdün 185'nci ölçüsünden itibaren çift sesler yalnızca sol ve do telleri ile birlikte çalındığından, sol eldeki notaların boş teller ile entonasyon açısından uyumluluk göstermesi oldukça önemlidir. Ayrıca bağlı gelen onaltılıkların ilk vuruşunda aksanlar kullanıldığından, ifadenin iyi bir şekilde oluşturulabilmesi için bu notalar üzerinde yaydan tele doğru bir baskının uygulanması gerekmektedir.

Popper'in virtüözlüğü sergileyebilmek amacıyla bestelediği eserlerinde sıkça kullandığı çift sesler gibi oktavlar ile çalınan çift sesler de sol el tekniği için önemli bir yer tutmakta, "*Hohe Schule des Violoncellospiels*" kitabının 9, 12, 13, 20, 23, 27, 31 ve 39 numaralı etütlerinde bunlara örnekler gösterilmektedir. Oktavlar ile çalınan çift sesler sol el için zor ve yorucu bir teknik oluşturduğundan, entonasyonun temiz bir şekilde tınlayabilmesi için önce enstrümanın akordunun kontrol edilmesi ve iki nota arasındaki mesafenin majör ve minör aralıklara göre inşa edilmesi oldukça önemlidir. Oktav pozisyonu viyolonselde genelde pus ve üçüncü parmaktan oluşan bir kalıpla çalındığı için, her iki sesin de birbirine uyumlu bir şekilde tınlayabilmesi amacıyla bu aralıkların viyolonsel'in ilk dört bölgesinde oldukça büyük, tiz bölgelerinde ise küçük tutulması gerekmektedir.

Oktav çalışmalarında, pusun tel üzerinde doğru yerde durabilmesi için parmağın pes telde tırnağın ortasından, tiz telde ise eklemin kıvrıldığı yerin tırnak tarafına doğru olan kısmından basılması gerekmektedir. Viyolonsel'in özellikle en tiz bölgelerinde oktavları doğru bir şekilde çalabilmek için ise yayın köprüye yaklaştırılması ve başparmağın tele kuvvetlice basılması her iki sesin de eşit ve net bir şekilde duyulabilmesine yardımcı olacaktır.



Örnek 64: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 12 ölçü: 73-75

Allegro temposundaki 12 numaralı etüdün yalnızca son ölçüsü pus ve üçüncü parmak kalıbı kullanılarak çift sesli oktavlarla çalındığından, sol el pozisyonları ile

ritmik köşeler oluşturulabilmesi için her onaltılık notanın başına yay ile birinci parmaktan tel üzerine hafif bir belirginlik verilmesi gerekmektedir. Ayrıca oktav pozisyonları için onaltılık notaların ikili ve dörtlü olmak üzere farklı bağlarda çalışılması, *legatonun* güçlendirilebilmesine katkı sağlayacaktır.



Örnek 65: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 13 ölçü: 49-57

Allegro molto moderato temposundaki bu etüdün 49 ve 50'nci ölçülerinde viyolonselin üçüncü ve dördüncü tellerinin tiz bölgelerine doğru ilerleyen oktavlar görülmektedir. Özellikle bu ölçülerde sol eldeki pozisyon açılarının geçişe hazırlanması, pes pozisyonlardaki atlamalı oktavların daha kolay bir şekilde çalınabilmesini sağlayacaktır. Kullanılan teller ve pozisyonlar açısından 49. ölçü ile 53'üncü ölçü benzerlik gösterdiğinden, etüt içerisinde tekrar eden pasajlarda aynı teknik kontrolün sağlanması bağlantının kopmadan yapılabilmesine ve çalma rahatlığının artmasına yardımcı olacaktır. 57'nci ölçüdeki oktavlar ise tek sesle ilerlediği için yayın her iki tele zamanında geçmesi ve sol eldeki pozisyonların tizleştikçe küçültülmesi gerekmektedir.



Örnek 66: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 20 ölçü: 9-10

Allegro appassionato temposu ile Sol minör tonunda ilerleyen 20 numaralı etüt içerisinde bağlı ve bağısız olmak üzere hem tek hem de çift sesle çalınan birçok oktav pozisyonu bulunması, bu etüdü sol el için oldukça zor bir teknik seviyeye taşımaktadır. Aynı anda çalınan oktavların entonasyonu için öncelikle tek ses çalışmasının yapılması, çift ses kalıplarının daha iyi bir şekilde ele yerleştirilebilmesine yardımcı olacaktır. Etüdün 9. ölçüsünde başlayan *crescendonun*

yapılabilmesi ve sol el pozisyon geçişlerinin rahatlaması için de yayın gittikçe genişletilerek kullanılması gerekmektedir.



Örnek 67: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 39 ölçü: 64-69

Andante temposundaki bu etüdün özellikle 65 ve 68'inci ölçüleri arasında hem tek hem de çift sesli kromatik dizilerden oluşan oktavlar bulunduğundan, etüdün temiz çalınabilmesi için ilk üç parmağın pus ile beraber tel üzerinden kaydırılmasına dikkat edilmesi gerekmektedir. Ayrıca 67 ve 68'inci ölçülerde uzun *legato* yayda çalınan inici gamın çıkıcı olarak da çalışılması sol el kalıplarının yerleştirilebilmesi ve tuş hakimiyetinin geliştirilebilmesi açısından oldukça önemlidir. Etüt içerisindeki tüm kromatik çift sesler viyolonsel için yalnızca la ve re telinde devam ettiğinden, ek bir çalışma olarak re ve sol telinde de oktav çalışmaları yapılması, sol elde geçiş rahatlığının artırılmasına ve pus pozisyonunun kuvvetlendirilmesine yardımcı olacaktır.

Popper'in etütlerinde kullandığı diğer bir teknik de tınısal zenginliğin artması için sıkça kullandığı *pizzicatolar*dır. Bu anlamda "*Hohe Schule des Violoncellospiels*" kitabındaki 15, 17, 31 ve 34 numaralı etütlerde özellikle sol el ile çalınan *pizzicatoların* yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Sol el *pizzicatosunda*, elin kapalı pozisyonda melodi çalarken başka bir parmakla önden arkaya doğru dirsekten açık teli kuvvetlice çekmesi gerekmektedir. Ayrıca parmağın kuvvetlendirilmesi için notalar üzerinde çarpma ve tırmala çalışması yapılmalıdır. Maurice Eisenberg¹¹⁴ yazdığı bir makalede sol el ile ilgili şunları söylemektedir:

"Telli çalgıları çalarken sol elin başlıca işlevi; tonlama bakımından tam saflıkta notalar elde etmek, çeşitli ses perdelerini mümkün olan en düzgün şekilde birbirine bağlamak, her bir müziksel ifadede notaları net bir şekilde

¹¹⁴ Maurice Eisenberg; d.1900 - ö.1972, Kaliningrad doğumlu viyolonsel sanatçısı, öğretmen ve yazar.

seslendirmek ve vibrato ile yoğunluk, canlılık ve renk sağlamaktır. Parmaklar, kendi perküsyon niteliklerine sahip olup her bir notaya ve nota dizilerine bireysellik kazandırabilirler.”¹¹⁵



Örnek 68: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 15 ölçü: 119-132

Allegro temposundaki bu etüdün 119 ve 123'üncü ölçüleri arasında sol el *pizzicatoları* kullanıldığından, melodiyi çalan birinci ve üçüncü parmağın olabildiğince kıvrık basılarak *pizzicatonun* önce iki sonra üçüncü parmak ile yapılması, *pizzicatoların* daha net tınlamasını sağlayacaktır. 131'inci ölçüde pus pozisyonunda ikinci parmak ile *pizzicato* yapılması gerektiğinden, bir önceki ölçüde parmağın sol teli üzerine yaklaştırılması *pizzicatonun* gecikmeden duyulabilmesine yardımcı olacaktır. Ancak 132'nci ölçüdeki *pizzicato* notası bir oktav daha pes geldiğinden, üstteki melodinin kopmadan duyulabilmesi için *pizzicatonun* boş telde ikinci parmak ile sakın bir şekilde çalınması gerekmektedir.



Örnek 69: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 17 ölçü: 15-20

17 numaralı etüdün, *andante quasi Adagio* temposundaki bu bölümünün bazı ölçülerinde bağlı gelen dörtlükler ile birlikte sol el *pizzicatosu* kullanıldığından, geçişlerin sol elde hızlı yapılabilmesi için çalınacak notaların önceden düşünülmesi gerekmektedir. 20. ölçüde gelen sol el *pizzicatosu*, 15. ölçüdeki *pizzicatodan* farklı

¹¹⁵ Eisenberg, Maurice, Cello Playing of Today. (London: The Strad, 1957), 11.

olarak iki telde aynı anda geldiğinden, sol elin tele yatay tutulması, çift sesin gecikmeden daha kuvvetli bir şekilde çalınabilmesini sağlayacaktır.



Örnek 70: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 31 ölçü: 87-93

Andante temposunda gelen 31 numaralı etüdün yalnızca son dört ölçüsü içerisinde *legato* yayda çift tel kullanılarak sol el *pizzicatosu* yapılmaktadır. Etüdün bitiş hissini *piano* nüansında verebilmek için özellikle yayın olabildiğince yavaş çekilmesi ve *pizzicatonun* vuruş başlarında gecikmeden hafif bir şekilde çalınması gerekmektedir.



Örnek 71: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 34 ölçü: 31-34

Andante espressivo temposundaki bu etütte, sol el *pizzicatarı* yalnızca tek sesle gelmektedir. Özellikle 31'nci ölçüdeki tüm *pizzicatar* ikinci parmak ile 32'nci ölçünün son vuruşundaki *pizzicato* ise pozisyon gereği üçüncü parmak ile yapıldığından, sol el *pizzicatosunun* melodiyi çalarken hazırlanması sekizlik esten sonra *pizzicatonun* gecikmemesine yardımcı olacaktır. Ancak son ölçünün ilk vuruşundaki *puandorgun* üçüncü ve dördüncü parmakla, kapalı pozisyonda gelen son iki vuruştaki sol el *pizzicatosunun* ise ikinci parmakla çalınması pozisyonu oldukça zor bir seviyeye taşımaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DAVID POPPER'İN VİYOLONSEL TEKNİĞİNİ GELİŞTİREN ETÜTLERİNİN İNCELENMESİ

4.1. David Popper'in Etütlerinin İncelenmesi

David Popper, “(15 *Leichte Etüden in der ersten Lage*, op. 76), (*Zehn mittelschwere grosse Etuden*, op. 76) ve (*Hohe Schule des Violoncellospiels - Vierzig Etüden für Violoncello solo*, op. 73)” olmak üzere toplam üç adet etüt kitabı yazmıştır.

“15 *Leichte Etüden in der ersten Lage*, op. 76” numaralı etüt kitabının ilk yayımı Friedrich Hofmeister¹¹⁶ tarafından 1911 yılında Leipzig’te yapılmıştır. Popper’in başlangıç seviyesindeki bu kitabında, iki viyolonsel partisi için farklı karakter ve hızlarda yazdığı toplam on beş etüt yer almaktadır. Birinci viyolonsel partisinde viyolonselin ilk bölgesinde ana melodi çalınırken, ikinci viyolonsel partisinde ise daha çok öğretmenin öğrenciye eşlik etmesi amacıyla yazılmış eşlik partisi bulunmaktadır. İki ayrı viyolonsel ile icra edilen etütlerdeki senkronizasyonun uyumlu olabilmesi için öğrencinin her iki partiyi de öğrenmiş olması ve çalma esnasında çok iyi dinlemesi gerekmektedir.

Orta seviyede toplam on etüdün yer aldığı “*Zehn mittelschwere grosse Etuden*, op. 76” numaralı kitabı, “*Hohe Schule des Violoncellospiels*” etüt kitabına geçiş niteliği taşımaktadır. 1907 ve 1908 yıllarında yazdığı ve ilk edisyonu Bernhard Schmidt tarafından yapılmış olan Popper’in bu kitabında viyolonselin daha çok tiz bölgelerinde sağ ve sol el tekniği için oldukça zor etütler bulunmaktadır.

Modern viyolonsel tekniği için son derece önemli olan ve her birinde on tane etüdün bulunduğu dört ayrı ciltten oluşan “*Hohe Schule des Violoncellospiels* op. 73” numaralı diğer kitabını ise 1901 ve 1905 yılları arasında yazmıştır. Bu etüt kitabının

¹¹⁶ Friedrich Hofmeister: d.1782 - ö.1864, Alman klasik müzik yayımcısı ve Friedrich Hofmeister Musikverlag kurucusudur.

ilk cildi 1-10, ikinci cildi 11-20, üçüncü cildi 21-30 ve dördüncü cildi ise 31-40 numaralar arasındaki etütlerden meydana gelmektedir. Popper, ilk cildini 1901 yılında Alwin Schröder'e¹¹⁷, ikinci cildini 1902 yılında Bernhard Schmidt'e¹¹⁸, üçüncü cildini 1902 yılında Edouard Jacobs'a¹¹⁹ ve son cildini de 1905 yılında Edmund Mihalovich'e¹²⁰ adanmıştır. “*Hohe Schule des Violoncellospiels op. 73*” aynı zamanda yirminci yüzyılın viyolonsel çalma tekniğine ilişkin yazılmış ilk etüt kitabıdır. Bu kitapta yer alan teknikler arasında; *detache*, *staccato*, *spiccato*, *legato*, çift sesler, kromatik değişimler, başparmak pozisyonu, oktavlar, *pizzicato*, *mordant* gibi sağ ve sol eli geliştiren birçok çalma teknikleri öğretilerek viyolonselcinin repertuarı çalmaya hazırlanması sağlanmaktadır.

Wagner'in müziğinden etkilenen Popper, onun müziğindeki yoğunluğu ve karmaşıklığı viyolonsel çalanların daha iyi yorumlayabilmesi için özellikle sağ ve sol tekniklerini önemli ölçüde geliştiren “*Zehn mittelschwere grosse Etuden*, op. 76” ve “*Hohe Schule des Violoncellospiels op. 73*” adlı etüt kitaplarını yazmıştır. Bu bölümde öncelikle Popper'in “*15 Leichte Etüden in der ersten Lage*, op. 76” ve “*Zehn mittelschwere grosse Etuden*, op. 76” numaralı kitaplarındaki tüm etütleri ve özellikle tezin 3. bölümünde incelenen örneklerden farklı olarak birçok konser parçasına teknik bir alt yapı oluşturan “*Hohe Schule des Violoncellospiels op. 73*” kitabındaki 2, 4, 23, 25, 26, 28 ve 35 numaralı etütleri incelenmektedir.



Örnek 72: *Leichte Etüden in der ersten Lage*, op. 76 No: 1 ölçü: 1-6

¹¹⁷ Alwin Schröder: d.1855 - ö.1928, Alman-Amerikan viyolonsel sanatçısı.

¹¹⁸ Bernhard Schmidt: d.1837 - ö.1917, Alman viyolonsel sanatçısı.

¹¹⁹ Edouard Jacobs: d.1851 - ö.1925, Belçikalı viyolonsel sanatçısı.

¹²⁰ Ödön (Edmund) Péter József de Mihalovich: d.1842 - ö.1929, Macar besteci, müzik eğitmeni.

*Massig Bewegt*¹²¹ bir ifadeyle altı sekizlik bir tempoda ilerleyen bu etüt, Popper'in başlangıç seviyesindeki “15 Leichte Etüden in der ersten Lage” adlı kitabının ilk parçasıdır. Birinci viyolonsele *legato* yay ile çalınan sekizlikler, ikinci viyolonsele eşlik görevi gören uzun çift seslerle birlikte yürümektedir. Söz konusu etüt, öğretmen ve öğrencinin birlikteliği ile çalınabilmesinin yanı sıra iki ayrı öğrencinin eşlik etmesiyle de çalışılabilir. Birinci viyolonsele partisinde uzun bağlarla çalınan cümlelerin ve nüansların daha iyi ortaya çıkarılabilmesi için her ölçüde geniş bir yay kullanılması gerekmektedir. Özellikle ikinci viyolonseledeki uzun seslerin, birinci viyolonseledeki melodi girişleri ile aynı anda çalınması, armoni geçişlerinin iki partide beraber duyulmasını sağlayacaktır.



Örnek 73: 15 Leichte Etüden in der ersten Lage, op. 76 No: 2 ölçü: 6-11

*Lustig*¹²² *bewegt* ifadesindeki bu etüt yayda *detache* bir teknik ile ilerlemektedir. Özellikle çalışma esnasında yayın sekizlik notalarda onaltılık notalara göre daha uzun çekilmesi, sekizlik notalarda ise birinci parmağın yapılan bir hareketle aksanın belli edilmesi gerekmektedir. Etütte dikkat edilmesi gereken en önemli nokta tel değişimlerinde çekerek ve iterek gelen notaları kulakla takip ederek ön kol, bilek ve dirsek ile birbirine bağlamaktır. Ayrıca etüdü yalnızca teknik bir çalışma olmaktan çıkarabilmek için çalışma esnasında nüanslara dikkat edilmesi oldukça önemlidir.

¹²¹ *Massig Bewegt*: Almanca bir terim olup müzikteki hızın ölçülü bir hareketle, ifadenin dokunaklı ve heyecanlı olması gerektiği anlamına gelir.

¹²² *Lustig*: Almanca bir terimdir. Bir müzik parçasının komik ve eğlenceli şekilde icra edilmesi anlamına gelmektedir.



Örnek 74: 15 Leichte Etüden in der ersten Lage, op. 76 No: 3 ölçü: 1-7

*Leicht*¹²³ bewegt ifadesindeki bu etüt, dört ölçüden oluşan geniş müzik cümleleri ile birinci pozisyonda çalınmaktadır. Etüdün 1. ölçüsündeki son iki notanın yayın ucunda çalınabilmesi için ilk dört notanın bütün yayda çekilmesi, 2'nci ölçüdeki son sekizliğin ise tüm yay kullanılarak köke itilmesi gerektiğinden ilk iki notanın yayın uç kısmında çalınması gerekmektedir. İkinci viyolonseldeki çift seslerin entonasyonu için öncelikle notaları ayırarak daha sonra birleştirerek çalışmak faydalı olacaktır. 5 ve 6'ncı ölçüler arasında dördüncü parmağa doğru yapılan geçişte ise sol kolun öne getirilmesi bağlantının iyi duyulabilmesini sağlayacaktır.



Örnek 75: 15 Leichte Etüden in der ersten Lage, op. 76 No: 4 ölçü: 29-35

Andante sostenuto temposundaki bu etüdün tamamı 29 ve 35'inci ölçüler arasında olduğu gibi bağlı bir şekilde ilerlediğinden, özellikle vuruş başlarındaki notanın yayda belirtilerek çalınması ritmin daha yürük bir şekilde duyulmasına ve kuvvetli zamanın ortaya çıkmasına yardımcı olacaktır. 34'üncü ölçünün ikinci vuruşundaki melodi için yaya hafif bir baskı uygulanması *crescendonun* artmasını, her notada *vibrato* yapılması da notaların ifadesinin güçlendirilmesini sağlayacaktır.

¹²³ Leicht: Almanca bir terimdir. Bir müzik eserinin daha hafif ve rahat çalınmasını ifade etmektedir.



Örnek 76: 15 Leichte Etüden in der ersten Lage, op. 76 No: 5 ölçü: 56-62

Allegro vivace temposunda ilerleyen bu etüdün bazı ölçülerinde sağ el için önemli olan *staccato* tekniği uygulandığından, bu notalardaki sağ kol yüksekliği fazla düşürülmeden yayın telden bilekle zıplatılması ve sağ bileğin yayı fazla sıkılamaması *staccato* notaların rahat bir şekilde duyulmasını sağlayacaktır. 62. ölçüde başlayan *crescendo* için ise iki viyolonsel partisinde de eş zamanlı olarak yayın kademeli olarak büyütülmesi gerekmektedir.



Örnek 77: 15 Leichte Etüden in der ersten Lage, op. 76 No: 6 ölçü: 28-31

Legato yayda çalınan *andante grazioso* temposundaki bu etüdü çalışırken kromatik geçişlerle ilerleyen pasajların ifadesini güçlendirmek için pus, birinci ve ikinci parmakten yaya baskı yapılmalıdır. 28. ölçünün ilk vuruşunda başlayan *rallentando* ise kademeli olarak yavaşlamanın yapılabilmesi için yayın genişletilmesi ve 29. ölçünün ilk vuruşundaki süslemenin vuruşun yarısında gecikmeden çalınması gerekmektedir.



Örnek 78: 15 Leichte Etüden in der ersten Lage, op. 76 No: 7 ölçü: 22-26

Vivace temposunda ve birinci bölgede ilerleyen bu etütte *staccato* tekniği yoğun bir şekilde uygulandığından özellikle yayın kökü ile ortası arasındaki bölgenin kullanılması *staccatoların* iyi zıplatılabilmesine yardımcı olacaktır. 23. ölçüden itibaren bazı notalar üzerinde aksanlar görüldüğünden, sağ kolda dirsekten birinci parmakla yaya bir baskı uygulanması gerekmektedir. Etüdün her ölçüsünde farklı yaylar kullanarak aynı karakterin sağlanması için çekerek ve iterek gelen yaylarla gövdeyi hareket ettirerek yön hissedilmesi oldukça önemlidir.



Örnek 79: 15 Leichte Etüden in der ersten Lage, op. 76 No: 8 ölçü: 15-22

Andante temposundaki bu etüt hem *legato* hem de çift sesler için uygulanan bir çalışma olduğundan, doğru bir şekilde tonlama yapabilmek için çift seslerde iki teli eşit şekilde duyarak basmak son derece önemlidir. Tiz teldeki melodik yürüyüşün alt sesler ile uyumlu duyulabilmesi için entonasyon açısından öncelikle la sonra re telindeki melodilerin ayrı ayrı çalışılması, 15 ve 22'nci ölçüler arasındaki çift ses geçişlerinde ise sol elde olabildiğince yakın geçişler yaparak ortak seslerde parmağın telden kaldırılmaması gerekmektedir.



Örnek 80: 15 Leichte Etüden in der ersten Lage, op. 76 No: 9 ölçü: 1-5

Vivace temposundaki 9 numaralı etüdün onaltılıklarında yayda iki *staccato* iki bağlı nota geldiğinden, öncelikle *staccatolar* için ön kolu daha yukarıda bir açıda tutarak dirsekten yarım yay hareketinin yapılması, bağlı gelen notalarda ise *detache* yay kullanılması gerekmektedir. Etüdün 3'üncü ölçüsünden itibaren yayın

genişletilerek çalınması da *crescendo* ile gelen müzik cümlelerinin ortaya çıkabilmesini sağlayacaktır.



Örnek 81: 15 Leichte Etüden in der ersten Lage, op. 76 No: 10 ölçü: 1-3

Popper, *allegro moderato* temposundaki 10 numaralı etüdüde, viyolonsel in birinci bölgesinde bağlı üçlemeleri kullanmakta ve önceki etütlerinden farklı olarak bu etüdünün 17 ve 18'inci ölçüleri ile 28 ve 29'uncu ölçüleri arasında ton değişimlerine yer vermektedir. Etüdün ana tonu olan Si bemol Majör, 18'inci ölçüde Sol Majör tonuna geçiş yapmakta ve 29'uncu ölçüde tekrar ana tona geri dönmektedir. Etüt boyunca *legato* tekniği kullanıldığından üçlemeler için yayın her bölgesinde sağ kol ağırlığının dengeli bir şekilde oluşturulması ve yayda tel geçişlerinin çok yakın yapılması gerekmektedir.



Örnek 82: 15 Leichte Etüden in der ersten Lage, op. 76 No: 11 ölçü: 39- 43

Allegro molto vivace temposuyla iki dörtlük bir ritimde çalınan bu etüt, sol el artikülasyonunun geliştirilmesi ve *legato* yay çalışması için uygulanmaktadır. Popper, genel olarak etütlerinde melodi ve ritmik kalıpların tekrarlamalarını özellikle bu etüdün 1 ve 39'uncu ölçülerinde de görüldüğü gibi sıkça kullanmaktadır. Etüt boyunca Sol Majör tonunda inici ve çıkıcı birçok gam dizisi bulunduğu için, iyi bir *legato* tekniği için her vuruşta eşit bir kol ağırlığı kullanarak *detache* yay çalışması yapılması, 41 ve 42'nci ölçülerde ise yakın geçişler yapabilmek için sol el parmaklarının tel ile olan mesafesinin az tutulması gerekmektedir.



Örnek 83: 15 Leichte Etüden in der ersten Lage, op. 76 No: 12 ölçü: 18-22

Popper, *moderato* temposundaki bu etüdüde farklı bağlar kullanarak yayın çeşitli uzunluklarda çekilmesine dikkat çekmektedir. 19. ölçünün yayın uç kısmında çalınmaması gerektiğinden 18'inci ölçüde bağlı gelen sekizliklerin yayın kökü ile ortası arasında çalınması oldukça önemlidir. Etüt boyunca birçok armonik değişim bulunduğundan, sol eldeki pozisyon mesafelerinin anlaşılması ve ikinci viyolonsel partisindeki çift seslerde entonasyonun temiz olması için ikinci partinin öncelikle tek sonra çift ses olarak birinci partiyle çalışılması gerekmektedir.



Örnek 84: 15 Leichte Etüden in der ersten Lage, op. 76 No: 13 ölçü: 20-22

Viyolonselin birinci bölgesinde çalınan 13 numaralı etüt, Popper'in "Zehn mittelschwere grosse Etuden, op. 76" kitabının 2'nci etüdü ile melodik ve teknik açıdan benzerlik oluştursa da sol el pozisyonlarının farklı bölgelerde yer alması nedeniyle seviye olarak birbirinden ayrılmaktadır. Bu etüt boyunca tel değişimleri esnasında sol elde küçük hareketlerle yakın geçişlerin yapılması ve her bir on altılığın nüanslara dikkat ederek ayrı yaylarda çalışılması, tüm ölçüler bağlandığında onaltılıkların eşit ve güzel bir tonda duyulabilmesine yardımcı olacaktır.



Örnek 85: 15 Leichte Etüden in der ersten Lage, op. 76 No: 14 ölçü: 15-17

14 numaralı etüt, yer yer aksanlar ile gelen onaltılık notalarla çalındığından, pus ve birinci parmağın yayı iyi bir şekilde kavraması ve bu notalar üzerinde bilekten birinci parmağa aktarılan bir baskının uygulanması gerekmektedir. 15'inci ölçüdeki armonik değişimler için ise özellikle ortak ses olan fa diyez notasının telden kaldırılmadan tuşa yakın bir mesafede tutulması ve onaltılıkların farklı hızlarda çalışılması etüdün her tempoda çalınabilmesi açısından yararlı olacaktır.



Örnek 86: 15 *Leichte Etüden in der ersten Lage*, op. 76 No: 15 ölçü: 1-3

Allegro molto vivo temposundaki 15 numaralı etüt, her ölçüde farklı bağlarda gelen üçlemelerle ilerlediğinden, özellikle ilk ölçünün ikinci vuruşunda görüldüğü gibi etüdün genelinde iterek gelen notaların aksan verilmeden çalınabilmesi için çekerek gelen yayların çok geniş çekilmemesi önerilir. Ayrıca 3. ölçüde kromatik değişimler bulunduğu için sol el geçişlerinin oldukça yakın ve küçük hareketlerle yapılması ve iterek gelen noktalı sekizliklerde ise tonun artması için sağ kolda dirsekten yaya ağırlık verilmesi gerekmektedir.

Popper'in "*Zehn mittelschwere grosse Etuden*, op. 76" adlı ikinci kitabındaki etütleri aşağıda örnekler verilerek incelenmektedir. Etütler içerisinde sol elde akorlar, oktavlar, başparmak pozisyonları, çift sesler, süslemeler ve doğuşkanlar; sağ elde ise *legato*, *detache*, çift tel, aksan ve *staccato* teknikleri yoğunlukla kullanılmaktadır.



Örnek 87: *Zehn mittelschwere grosse Etuden*, op. 76 No: 1 ölçü: 34-40

*Massig bewegt*¹²⁴ bir tempoda ilerleyen bu etüt boyunca birinci pozisyon kullanılmakta ancak Sol Majör tonunda olmasına rağmen birçok ölçüsünde armonik değişim yapılmaktadır. Özellikle 34 ve 40'inci ölçüler arasındaki kromatik geçişlerde sol elin değişen her notayı belirterek çalması, 34 ve 37'nci ölçüler arasında ise *crescendo* ifadesinin daha iyi yapılabilmesi için kademeli olarak yayın sağ kol ağırlığı verilerek büyütülmesi oldukça önemlidir. Ayrıca bağları çalarken etüdün ritmik dengesinin korunması için 34. ölçü gibi ilerleyen kalıplarda yayın kökü ile ortası arasındaki bölgenin, 38'inci ölçüdeki gibi ilerleyen kalıplarda ise ikinci vuruşun yayın uç kısmında kullanılarak son vuruşun kök kısmında çalınması gerekmektedir.



Örnek 88: Zehn mittelschwere grosse Etuden, op. 76 No: 2 ölçü: 17-20

Yoğun bir şekilde viyolonsel tiz bölgelerinin kullanıldığı *andante* temposundaki bu etüdün ilk on dört ölçüsü kendi içinde sürekli bağlarla devam ettiğinden, *legato* tekniği için son derece önemli bir çalışma oluşturmaktadır. Etüdün özellikle 17 ve 20'nci ölçüleri arasında aynı kalıpta ilerleyen ve gittikçe pesleşen birçok kromatik pozisyon bulunduğu için, entonasyon için sol elde yakın geçişler yapılması ve tüm seslerin *detache* yayda çalışılması yararlı olacaktır. 17'nci ölçünün son vuruşunda görüldüğü gibi etüt boyunca yapılan büyük pozisyon geçişlerinde ise sol elde parmakları kıvrarak dirsekten yuvarlama yapılması ve bu ölçülerin ikinci vuruşundaki pusun, bir önceki notada tuş üzerine yaklaştırılması ritmik bir gecikmenin oluşmasını önleyecektir.

¹²⁴ *Massig bewegt*: Almanca bir terim olup müziğin oldukça hareketli bir şekilde çalınmasını ifade eder.



Örnek 89: *Zehn mittelschwere grosse Etuden*, op. 76 No: 3 ölçü: 38-41

*Ruhig*¹²⁵ bir tempoda kromatiklerle ilerleyen 3 numaralı bu etüt, sağ elde *detache* tekniği, sol elde ise sıklıkla pus pozisyonu kullanılarak çalınmaktadır. Etüdün 39'uncu ölçüsü boyunca onaltılıklarda sol el kalıplarının doğru bir şekilde oluşturulabilmesi için başparmağın telden kaldırılmaması gerekmektedir. 40 ve 41'inci ölçülerde ise öncelikle onaltılık notalar üzerinde başparmak çalışmasının yapılması hem entonasyonun temiz olabilmesi hem de melodik çıkıcı dizinin duyulabilmesi açısından son derece önemlidir.



Örnek 90: *Zehn mittelschwere grosse Etuden*, op. 76 No: 4 ölçü: 26-32:

*Frisch*¹²⁶ bir tempoda üçlemeler ile çalınan bu etütte *staccato* tekniği ve aksanlar yoğunlukla kullanılmaktadır. Etüdün 26. ölçüsünün birinci ve üçüncü vuruşundaki bağlı yaylar farklı geldiğinden, vuruş başlarında sağ kolda dirsek kullanmak ölçü boyunca eşit bir tını elde edilebilmesi açısından oldukça önemlidir. 27'nci ölçüde aynı bağda gelen *staccato* üçlemelerde ise sağ elde birinci ve ikinci parmağın yaya ağırlık verilmesi ve yayın telden çok fazla kaldırılmadan zıplattılması gerekmektedir.



Örnek 91: *Zehn mittelschwere grosse Etuden*, op. 76 No: 5 ölçü: 53-59

¹²⁵ *Ruhig*: Almanca bir terim olup müziğin sakin bir şekilde çalınmasını ifade etmektedir.

¹²⁶ *Frisch*: Almanca bir terim olup müziğin canlı bir şekilde çalınmasını ifade eder.

*Sehr lebhaft*¹²⁷ bir tempoda çalınan 5 numaralı bu etütte çift sesli oktavlar ve başparmak ile gelen pozisyonlar yoğun olarak kullanılmaktadır. Etüt, genel olarak viyolonselın dördüncü, beşinci ve altıncı bölgelerinde ilerlediğinden tiz ve pes seslerin *detache* yayda çalışılması pozisyonların sol ele daha iyi yerleştirilmesine ve entonasyonun temiz olabilmesine yardımcı olacaktır. 53 ve 54'üncü ölçülerde yalnızca ikinci parmak değişime uğradığından, bağın kopmadan duyulabilmesi için pus ve üçüncü parmağın telde sürekli olarak durması gerekmektedir. 55 ve 59'uncu ölçüler arasında ise birbirini tekrar eden çift sesli oktavlar görüldüğünden, başparmak pozisyonu için net bir ton elde etmek amacıyla akorlar arasında geçiş çalışmaları yapılmalıdır.



Örnek 92: *Zehn mittelschwere grosse Etuden*, op. 76 No: 6 ölçü: 1-9

*Lebhaft*¹²⁸ temposundaki bu etüt, aynı bağda *staccato* ve *detache* yay ile çalınan birçok üçlemeden oluşmaktadır. *Staccato* tekniğinde sağ elin her bir notada yayı hissetmesi ve sol elde *vibratonun* devam etmesi tonun daha geniş duyulmasına yardımcı olacaktır. Etüt içerisinde, *staccato* ve *legato* teknikleri sürekli değişim gösterdiğinden, her iki teknik geçişinde sağ elde rahat ve hızlı bir değişim yapılması son derece önemlidir. Ayrıca 1 ve 9'uncu ölçüler arasındaki bazı notalar üzerinde aksanlar bulunduğundan, sağ elde kol, dirsek ve birinci parmak ile yapılan bir baskının yaya aktarılması gerekmektedir.

¹²⁷ Sehr Lebhaft: Almancada, müziğin çok canlı çalınması anlamına gelmektedir.

¹²⁸ Lebhaft: Almancada, müziğin hareketli bir tempoda çalınmasını ifade etmektedir.



Örnek 93: *Zehn mittelschwere grosse Etuden*, op. 76 No: 7 ölçü: 35-39

*Ruhig, gemessen*¹²⁹ temposunda ilerleyen bu etütte onaltılıklardan oluşan birçok kromatik gam bulunmaktadır. Bu etüdün yay çalışması için işaretli olan tempodan daha hızlı bir tempoda *staccato* ve *detache* çalma stilleri uygulanabilir. Popper'in Örnek: 179'da incelenen *Papillon* isimli parçası ile kromatik açıdan benzerlik gösteren bu etüdü, tonlama ve yakın geçişlerin yapılabilmesi açısından oldukça önemli bir çalışmadır. 35 ve 36'ıncı ölçülerde her üç parmakta bir pozisyon değiştiğinden, bu tempoda parmakların telden çok yukarıda durmaması geçişlerin daha hızlı olabilmesine yardımcı olacaktır.



Örnek 94: *Zehn mittelschwere grosse Etuden*, op. 76 No: 8 ölçü: 6-9

Üçlemelerden oluşan *sehr ruhig*¹³⁰ temposundaki bu etütte *legato* tekniği, geniş aralıklar, *flajöle* ve başparmak pozisyonu sıklıkla kullanıldığından, özellikle yayda *legato* tekniğini geliştirmek için her üçlemenin kendi içinde önce *detache* ve sonra bağlı olarak çalışılması faydalı olacaktır. Entonasyon çalışması yaparken *flajölelerin* tele hafifçe dokunularak basılması, notaların temizliğinin kontrol edilebilmesi açısından önemlidir. Ayrıca sol eldeki üçlemelerin majör veya minör

¹²⁹ *Ruhig, gemessen*: Almanca bir terim olup, müziğin sakin ve ölçülü bir şekilde çalınması anlamına gelmektedir.

¹³⁰ *Sehr ruhig*: Almancada, müziğin çok sakin ve dingin bir şekilde yorumlanmasını ifade etmektedir.

aralıklarını notayı çalmadan önce düşünerek bu aralıklara uygun bir şekilde geçiş yapmak gerekmektedir.



Örnek 95: *Zehn mittelschwere grosse Etuden*, op. 76 No: 9 ölçü: 16-21

Massig bewegt ifadesindeki bu etütte sağ el için *legato* tekniği sol el için ise viyolonsel için birçok pozisyonunda gelen başparmak pozisyonu kullanılmaktadır. Popper, etütlerinde kullandığı ton değişimlerinin çoğunda ana tonun ilgili minörüne ya da aynı isimdeki bemol veya diyez diğer tona geçiş yaptığından, bu etüdün de 16 ve 17'nci ölçüleri arasında Re bemol Majörden Re Majöre geçiş yaparak tonal zenginliği arttırmıştır. Özellikle sıkça pozisyon geçişinin yer aldığı etütlerde, sol elde doğru parmak numaralarının kullanılması hem entonasyon hem de pozisyonların rahat bir şekilde çalınabilmesi açısından son derece önemlidir. 21'nci ölçünün ilk üç vuruşu bağlı olarak geldiğinden, onaltılıkların *legato* şekilde çalınabilmesini güçlendirmek için öncelikle dört bağlı bir çalışma yapılması yararlı olacaktır.



Örnek 96: *Zehn mittelschwere grosse Etuden*, op. 76 No: 10 ölçü: 31-33

*Lebhaft und feurig*¹³¹ temposunda Re Majör ve Fa Majör tonları ile ilerleyen bu etütte kullanılan çeşitli karakterleri uygulayabilmek için sağ ve sol elin daha uyumlu kullanılmasına yardımcı olacak alt tempolar ile çalışılması gerekmektedir. Popper, bu etüdün 31 ve 33'üncü ölçüleri arasında, "*Zehn mittelschwere grosse Etuden*, op. 76" kitabındaki diğer etütlerinden farklı olarak özellikle viyolonsel için tiz pasajlarında süslemeleri sıkça kullanmaktadır. 31 ve 32'nci ölçülerde ikinci ve

¹³¹ Lebhaft und feurig: Almancada, müziğin canlı ve heyecanlı bir şekilde çalınmasını ifade eder.

Aşağıda Popper'in “*Hohe Schule des Violoncellospiels - Vierzig Etüden für Violoncello solo*, op. 73” adlı ileri seviyeli kitabında kullandığı teknikler üzerine özellikle tezin ikinci ve üçüncü bölümlerinde incelenen etütlerinden farklı örnekler verilmektedir.



Andante con moto

p

82

Andante con moto temposundaki bu etüt, üçlemelerden oluşan *legato* tekniğinde ve neredeyse tüm ölçülerinde pus pozisyonu kullanılarak ilerlediğinden, hem tonun hem de tiz pozisyonları gereği sol el tekniğinin gelişmesine oldukça katkı sağlamaktadır. 1 ve 8'inci ölçüler arasında başparmağın sabit olarak telde durması, pozisyonların çok daha rahat çalınabilmesine ve *legato* yayın kopmadan duyulabilmesine yardımcı olacaktır. 8'inci ölçüde sol elde yapılan geniş atlamalarda ise ikinci parmağın geçiş yapılmadan önce büyük bir şekilde açılarak pozisyon değiştirmesi kalıpların ele yerleştirilebilmesi ve entonasyonun temiz olabilmesi açısından oldukça önemlidir.



Örnek 99: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 7 ölçü: 17-20

İlk on ölçüsünde *con brio*, diğer on ölçüsünde ise *andante quasi adagio* temposunda ilerleyen bu etüt boyunca *legato* yayda çalınan aksanlar ve çift sesler yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Etüdün 17 ve 20'nci ölçüleri arasındaki üçlemelerde, sol el parmak geçişlerinin küçük hareketlerle yapılması ve her vuruşun yayda eşit bir şekilde çalınması ritmin gecikmemesine yardımcı olacak, 18. ölçünün ikinci ve dördüncü vuruşuna geçerken *glissando* uygulanması ise geçişlerin daha iyi duyulmasını sağlayacaktır. Ayrıca her ölçü üçleme içeren dört vuruşluk bağlardan oluştuğundan, *legatonun* daha iyi çalınabilmesi için her vuruş yayda dengeli bir hızda çekilmelidir. Viyolonselci Dennis Parker bununla ilgili olarak “Yay sonunda, bir sonraki yeni yay hızına hazırlanmak için yay bağlantısı yapmak önemlidir”¹³² demektedir.

¹³² Parker, Dennis, *The Popper Manifesto*, 2003, 20.



Örnek 100: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 9 ölçü: 24-29

Andante sostenuto temposunda ilerleyen bu etüt, özellikle üçlü ve altılı bir şekilde ilerleyen farklı ritmik kalıplara sahip çift seslerin aynı anda çalışılması açısından oldukça faydalıdır. Ancak çift seslerin tiz bölgelerde çalınması teknik olarak çeşitli zorluklar oluşturduğundan, kalıpların temiz ve rahat bir şekilde çalınabilmesi için üçlü aralıklardaki sol el kalıplarının minör veya majör olduklarının tespit edilmesi gerekmektedir. Özellikle etüt boyunca ikinci ve başparmak ile üçüncü ve birinci parmak pozisyonları arasında sıklıkla değişim yapıldığından, geçişler esnasında sol eldeki parmakların birlikte hareket ettirilmesi, 24 ve 29’uncu ölçüler arasında ise bağlı gelen notalara yeterli büyüklükte yay uygulanması önemlidir. Ayrıca çift seslerde yayın iki telden aynı anda ve yeterli kuvvette ses çıkartabilmesi için her iki telin ortasına doğru sağ koldan yaya bir baskı uygulanmalıdır.



Örnek 101: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 13 ölçü: 67-76

Allegro molto moderato temposundaki bu etüt, Popper’in “*Concert-Etude*” adlı parçasını icra etmek için faydalı bir ön çalışma sağlamaktadır. Etüt boyunca *legato* tekniğinde birçok başparmak pozisyonu gerektiren çift ses kullanıldığından, özellikle 67 ve 76’ncı ölçüler arasında gelen oktavları ve çift sesleri çalışırken sol elin pasajdaki her iki notaya, doğru bir şekilde yerleştirilmesine; 71 ve 73’üncü ölçüler arasında ise üçlemeler içindeki ikinci ve üçüncü parmakların temiz olabilmesi

için oktavların net bir şekilde çalınmasına dikkat edilmesi gerekmektedir. Ayrıca etüdün 61 ve 64'üncü ölçüleri arasında çift *trillerin* (Örnek: 21) dengeli bir şekilde yapılabilmesi için çift seslerin birbirinden ayrılarak çalışılması yararlı olacaktır.



Örnek 102: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 14 ölçü: 1-2

Onaltılıklardan oluşan birçok inici ve çıkıcı diziye sahip *moderato* temposundaki bu etüt, aynı bağda gelen *staccato* çalışmasının yapılması açısından son derece önemlidir. Ancak öncelikle *staccatoların* yayda dengeli bir şekilde yapılabilmesi için etüdün *detache* yay tekniğinde çalışılması, yay ile sol el arasındaki ilişkinin kurulabilmesini sağlayacaktır. *Staccatolarda*, notaların daha hafif duyulmasını sağlamak için sağ kolun olabildiğince rahat tutularak ön koldan kullanılması ve geçişler esnasında sol kol ve elin küçük dairesel hareketler yapması gerekmektedir. 1 ve 2'nci ölçülerdeki onaltılıkların öncelikle gösterilen parmak numaraları ile daha sonra da viyolonselin birinci bölgesinde çalışılması pozisyonlardaki hakimiyetin artmasına yardımcı olacaktır. Etüdün 22'nci ölçüsünde ise yapay armonikler kullanıldığından, basılan notanın iki oktav daha tiz bir sestene tınlayabilmesi için dörtlü aralığın doğru bir açıda tutulmasına dikkat edilmelidir.



Örnek 103: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 22 ölçü: 1-5

*Andante grazioso*¹³³ temposunda ilerleyen bu etüdün ilk ölçülerinde olduğu gibi diğer birçok ölçüsünde de uzun bağda gelen melodi tekrarlamaları sıklıkla kullanıldığından, ölçünün ilk üç vuruşunda yayın çok büyük çekilmemesi dördüncü

¹³³ Grazioso: İtalyanca müzik ve dans terimidir. Zarif ve nazik anlamına gelmektedir.

vuruşun değerinden uzun çalınmamasına yardımcı olacaktır. Ayrıca ilk iki ölçünün birinci vuruşunda gelen *pizzicatonun* onaltılık ile aynı anda çalınabilmesi için si notasının birinci, *pizzicatonun* ise ikinci veya üçüncü parmak ile yapılarak sağ ve sol elin senkronizasyonuna dikkat edilmesi gerekmektedir.



Örnek 104: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 23 ölçü: 60-69

Üçlemelerden oluşan *moderato* temposunda bu etüt, çeşitli ton değişimleriyle *legato* tekniğinde birçok oktav ve başparmak pozisyonu kullanılarak çalınmaktadır. 60 ve 61'inci ölçülerdeki kromatik oktavların her telde *detache* yay ile çalışılması pozisyon geçişlerinde entonasyonun temiz olabilmesine, pus ve üçüncü parmağın tizleştikçe birbirine kademeli olarak yaklaştırılması da sol el kalıplarının doğru bir şekilde ele oturtulabilmesine oldukça yardımcı olacaktır. Ayrıca geçişler esnasında başparmağın gergin tutulmaması sol elin daha uzun süre yorulmadan pozisyonlarda kalabilmesini sağlayacaktır.



Örnek 105: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 25 ölçü: 1-2

*Allegro assai*¹³⁴ temposundaki bu etütte viyolonsel için yalnızca birinci ve dördüncü bölgeleri arasındaki pozisyonlar kullanılmaktadır. Etüt boyunca uygulanan *spiccato* tekniğinin iyi bir şekilde yapılabilmesi için sağ kolun rahat tutularak yayın her vuruşun ilk notasında uzun, ikinci notasında ise daha kısa çekilmesi gerekmektedir. Ayrıca temponun hızlanabilmesi için dikkat edilmesi gereken en önemli nokta pozisyonlara olabildiğince yakın geçişler yapılacak parmakların seçilmesidir. Özellikle 1'nci ölçünün son notasının dördüncü bölgede çalınması ise

¹³⁴ *Allegro assai*: İtalyanca kökenli bir kelimedir. Müzikte birlikte kullanıldığı terime çokluk anlamı kazandırmaktadır. Yukarıdaki örnekte çok hızlı ifadesinde kullanılmaktadır.

diğer pozisyonlara daha hızlı bir şekilde geçiş yapılabilmesini ve *piano* nüansının hafif duyulabilmesini sağlayacaktır.



Örnek 106: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 26 ölçü: 1-4

Andante con moto temposunda ilerleyen bu etüt üç dördlük bir tempoda altılılardan oluşan *legato* tekniğinde yürümektedir. Özellikle 1 ve 2'nci ölçülerde tüm altılıların dengeli bir şekilde duyulabilmesi için yayın eşit bir şekilde üçe bölünerek çalınması oldukça önemlidir. Ayrıca etüt boyunca altılıların tek bir bağda çalışılması, sol elde sürekli değişen geçişlerin ritmine odaklanılabilmesi açısından faydalı bir çalışma sağlayacaktır. 4. ölçüde ise birbirini tekrarlayan altılılarda, parmakların sol elde karışmadan çalınabilmesi için başparmağın sürekli olarak telde tutulması gerekmektedir.



Örnek 107: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 27 ölçü: 1-5

Onaltılıklardan oluşan bu etüt, *allegro* temposunda kromatik bir şekilde ilerleyen *staccato* tekniği ile çalındığından her ölçüde yayın sıçratılarak kullanılması aynı zamanda *sautille*¹³⁵ tekniği için de yararlı bir çalışma sağlayacaktır. *Staccato* tekniğinde yayın iyi bir şekilde zıplatılabilmesi için kullanılan yay uzunluğuna ve sağ kol ağırlığına dikkat edilmelidir. Ancak bu alan her öğrenciye göre değişiklik gösterebildiğinden, yay dengesinin doğru yerde oluşturulabilmesi için omzu kaldırmadan sağ kolda dirsek açısı ve üst kol askıya alınarak yayın kök ve ortası arasındaki bölgelerde *staccato* çalışmasının yapılması gerekmektedir. Ayrıca yayın

¹³⁵ Sautille: Fransızca kökenli bir müzik terimidir. Yayın sıratılarak kullanılması anlamındadır.

staccato ve *sautille* tekniğinde kullanılabilmesi için sağ elin tellere doğru döndürülerek her iki tele eşit bir seviyede tutulması gerekmektedir.



Örnek 108: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 28 ölçü: 1-2

Andantino grazioso temposundaki bu etütte pus ile çalınan *legato* ve *staccato* tekniği sıklıkla kullanıldığından, özellikle etüdün 8. ölçüsüne kadar sol eldeki başparmak kalıplarının kolaylıkla çalınabilmesi ve pozisyonun temiz duyulabilmesi için la ve re telinde parmağın sabit bir şekilde tutularak *detache* yay çalışmasının yapılması faydalı olacaktır. Ayrıca 1 ve 3'üncü ölçülerin ilk vuruşundaki melodik yürüyüşün ortaya çıkabilmesi için sol elde *vibrato* yapılması, 25'nci ölçüden itibaren ise iterek bağlı gelen notalarda yayın sıkışmaması için *staccato* olan ilk notalarda yayın genişletilmesi gerekmektedir. Steven De'ak bununla ilgili şunları söylemektedir:

“28 numaralı etütte, sol el ustalığında bir yenilik vardır; re telinde küçük bir motif icra edilirken, buna la telinde hafif bir figürasyon eşlik eder. Koda bölümünde heyecanlı bir etki için sol elin iki oktavlık aralıklar üzerinden hızla ileri ve geri gittiği bu parça virtüözlük parçası olarak kabul edilmektedir.”¹³⁶



Örnek 109: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 32 ölçü: 1-2

Andante sostenuto temposunda ilerleyen bu etüt boyunca bağlı yayda iterek gelen *staccato* tekniği yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. *Staccatoların* yayda eşit bir şekilde itilebilmesi için sağ kolda kontrollü bir şekilde birinci vuruşun ilk yarısının yayın ortası ile ucu arasındaki bölgede çekilmesi gerekmektedir. Ayrıca

¹³⁶ De'ak, Steven, *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 262.

staccato tekniğinin daha iyi öğrenilebilmesi açısından iterek gelen yayların çekerek ve ayrı ayrı çalışılması faydalı olacaktır.



Örnek 110: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 35 ölçü: 31-34

Andante temposundaki bu etütte ikili bağlardan oluşan onaltılıkların tempo içerisinde çalınabilmesi için bu pasajlarda yarım yay kullanılması, *crescendo* gerektiren pasajlarda ise tonun artırılabilmesi için yayın kademeli olarak büyütülmesi gerekmektedir. Etüdün özellikle 31 ve 32'nci ölçülerinde la notası sürekli olarak tekrarlandığından, re telindeki notalara geçerken entonasyonun temiz olabilmesi için sol eldeki pozisyonların kalıp olarak çok fazla oynatılmadan çalınması oldukça önemlidir.



Örnek 111: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 37 ölçü: 3-5

Popper, *andante* temposunda ve *detache* yayda onaltılıklar ile çalınan bu etüdünü viyolonselde özellikle mordanların çalışılması için bestelemiştir. Etüdün 3 ve 5'nci ölçüleri arasındaki *mordanların* gecikmeyen bir tonda duyulabilmesi için öncelikle süslemesiz bir çalışmanın yapılması, süslemeler ile yapılan çalışmada ise majör veya minör aralıkların tespit edilerek sol elin hızlıca hareket ettirilmesi gerekmektedir.

“Modern yorum sanatında mordan 3 sesin hızlı şekilde birbirini izlemesi anlamına gelmektedir. Bu ses izlenimleri ana ses-üst ses-ana ses olarak görülmektedir. Birçok yeni araştırmalarda mordan, ana sesle üst sesin veya ana sesle alt sesin hızlı geçidi anlamında verilmektedir. Fakat mordanın süsleme olarak ortaya çıktığı dönemde çalış biçiminin bu durumdan çok farklı olduğu görülmektedir. XVII yüzyılın ortalarından itibaren XIX yüzyıla kadar mordan işareti olan her yerde yorum tek şekilde gösterilmektedir. Bu yorum biçimi ana ses ve alt sesin bileşimidir. Bahsedilen şekil o dönemlerde kural olarak kabul

edilmiştir. Alt ses ana sestten ya yarım ya da bir ton aşağı şeklinde gösterilmektedir.”¹³⁷



Örnek 112: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 38 ölçü: 1-5

Presto temposunda, *staccato* ve *legato* tekniğinde sıklıkla değişen oktavlar ile çalınan bu etüt, aynı zamanda Popper’in son derece hızlı bir tempoda olan “*Elfentanz*” parçası için (Örnek:182) önemli bir egzersizdir. 1 ve 5’nci ölçüler arasında görüldüğü gibi oktavların temiz çalınabilmesi için etüdün önce metronom eşliğinde yay hızının yavaştan hızlıya doğru ilerleyen bir tempoda *detache* olarak çalışılması gerekmektedir. Ayrıca yavaş bir tempoda çalışırken sol el geçişlerinde pustanın sonra gelen parmakların tele çarpılarak basılması ve pus kaymalarında ön kol ile bileğin kullanılması kalıpların ele oturabilmesi açısından önemlidir.



Örnek 113: *Hohe Schule des Violoncellospiels*, op. 73 No: 40 ölçü: 38- 41

Popper’in *scherzando* ifadesindeki bu etüdü, *staccatonun* ve bağlı gelen doğal armoniklerin çalışılmasını sağlamaktadır. Etüdün 38 ve 41’inci ölçüleri arasında sol eldeki kalıpların ritmik çalınabilmesi için yayda la notasının biraz daha geniş çekilerek ikinci vuruşun köke yakın kısma dönebilecek şekilde itilmesi gerekmektedir. Değişen yay stillerinin etüt içerisinde daha iyi belirtilebilmesi için de aynı bağda iterek gelen *staccatolar* sağ kol dirsek ve bilek yardımıyla zıplatılmalı ve öncesinde çalınan *staccatosuz* nota ise *detache* yayda itilmelidir.

¹³⁷ Aydınoglu, Mammadova Tutu, Barok Müziği Süslemelerindeki Yorum Farklılıklarına Bir Bakış, Ekev Akademi Dergisi, 2015, sayı: 64, 299.

BEŞİNCİ BÖLÜM

DAVID POPPER'İN VİYOLONSEL TEKNİĞİNİ GELİŞTİREN KONSER PARÇALARININ İNCELENMESİ

5.1. David Popper'in Konser Parçalarının İncelenmesi

Bu bölümde, Popper'in viyolonsel tekniğini geliştiren birçok konser parçası temel, orta ve ileri olmak üzere üç ayrı seviyede incelenmektedir. Temel seviyedeki konser parçaları, sol eli çok fazla zorlamayacak bir şekilde viyolonsel in daha çok birinci ve dördüncü bölgeleri arasında, orta ve ileri seviyedeki konser parçaları ise viyolonsel in özellikle tiz pozisyonlarında sağ ve sol el için son derece ustalık gerektiren tekniklerin birlikte kullanıldığı çeşitli tempolarla çalınmaktadır.

Tezin bir önceki bölümlerinde de değ inildiği gibi Popper'in, Wagner'in müziğ inden derin bir şekilde etkilenmesi, onu etütlerinde olduğu gibi konser parçalarında da kromatik dizileri yoğun bir şekilde kullanmaya itmiştir. Ayrıca barok ve ulusal müziğ e olan ilgisini, konser parçalarında kullandığı halk melodileri ve dans müzikleri ile ortaya koymaktadır. Altı *gavotte* ve iki *menuet* parçası onun barok müziğ e olan ilgisine örnek gösterilebilecek eserleri arasındadır.

Popper'in enstrümantal müzikte yaygın olan programatik parçaları arasında toplam altı parçadan oluşan “*Im Walde, Six Character Pieces, Op. 3*” ve beş parçadan oluşan “*Spanish Dances, Op. 55*” yer almaktadır. Virtüözlük gerektiren eserlerinde viyolonsel sanatçısının sağ ve sol elde teknik ve müziksel hâkimiyetini ortaya koyabileceği pasajlar bulunduğ undan, bugün birçok konser parçası çoğ u ulusal ve uluslararası yarışmada, sınavda ve konserde çalınmaktadır. Aşağıdaki örneklerde konser parçalarında bulunan teknikler ayrıntılı olarak incelenmektedir.



Örnek 114: *Wie einst in schöner'n Tagen*, op. 64 No: 1 ölçü: 1-8

Popper'in 1892 yılında yazdığı "*Wie einst in schöner'n Tagen*" adlı *andantino* temposundaki bu konser parçasında, viyolonsel için yalnızca birinci ve dördüncü bölgeleri kullanıldığından temel seviyedeki parçaları arasında yer almaktadır. Son derece duygusal bir melodiye sahip olan bu eserde sağ elde *detache*, *staccato* ve *legato* tekniği, sol elde ise süsleme ve *pizzicato* tekniği uygulanmaktadır. Bu parçanın tonal renklerinin artırılabilmesi için özellikle yayı çekerken sağ bilek ve birinci parmağın yuvarlanmasına, iterken ise dirsekten gelen baskının yaya aktarılmasına dikkat edilmelidir. Buna ek olarak çalışma boyunca sol elde her notaya *vibrato* yapılması tonun genişlemesine oldukça katkı sağlayacaktır. Paul Tortelier'e¹³⁸ göre, "Doğal bir *vibrato* yalnızca el iyi yerleştirilirse elde edilebilir."¹³⁹

*Vibrato*da dikkat edilmesi gereken en önemli nokta sol kolu, bileği ve eli birlikte hareket ettirerek yay ile uyumlu bir şekilde kesilmeden devam etmesini sağlamaktır. Ancak *vibrato*nun hızı ve şekli her esere göre farklılık gösterdiğinden, öncelikle eserin karakterine, temposuna ve nüanslarına dikkat edilmesi ve özellikle *piano* kısımlarda küçük, *forte* kısımlarında ise geniş *vibrato*lar uygulanması son derece önemlidir.

¹³⁸ Paul Tortelier: d.1914 - ö.1990, Fransız viyolonsel sanatçısı.

¹³⁹ Tortelier, Paul, *How I Play How I Teach* (London: Chester Music, 1985), 76.



Örnek 115: *Wie einst in schöner'n Tagen*, op. 64 No: 1 ölçü: 23-31

Aynı parçanın 25 ve 28. ölçüleri arasında çift sesler görüldüğünden, parmakların yakın geçişler yaparak notaları basmadan önce sol el kalıplarını oluşturmaları, 26. ölçünün son vuruşunda bağlı *staccato* ile çalınan sekizlikte ise her nota için sağ kol dirsek ve birinci parmağın kullanılarak yayın zıplatılması gerekmektedir. 29. ölçüdeki *pianonun* oldukça yumuşak bir tonda duyulabilmesi için yayın orta kısmında, sonraki ölçülerde gelen *fortelerde* ise yayın kök kısmına yaklaşılarak çalınması nüansların etkili bir şekilde ortaya çıkmasına yardımcı olacaktır.



Örnek 116: *Wie einst in schöner'n Tagen*, op. 64 No: 1 ölçü: 32-35

“*Wie einst in schöner'n Tagen*” parçasının 32 ve 35’nci ölçüleri arasındaki pasajlar *legato* tekniğiyle ilerlediğinden, bu ölçülerde yayın tamamının kullanılması tonun genişlemesine yardımcı olacaktır. Popper, 35’nci ölçünün son iki vuruşunda görüldüğü gibi pasaj için gerekli olan tonu elde etmek için viyolonsel’in çeşitli bölgelerini kullandığından, bu ölçüler arasındaki *pianolarda* yay genişlemelerinin nüanslara uyan bir şekilde inşa edilmesi gerekmektedir.



Örnek 117: *Wiegenlied*, op. 64 No: 3 ölçü: 1-5

Popper, temel seviyedeki “*Wiegenlied*” (ninni) adlı parçasını *andantino* temposunda 1892 yılında bestelemiştir. *Legato* yayın sıklıkla kullanıldığı bu parça, viyolonsel ve piyano partisinin karakter olarak birbirini takip ettiği cümlelerle çalındığından, her iki partinin senkronizasyonuna dikkat edilmesi oldukça önemlidir. Parça boyunca sol elde yapılan sürekli *vibrato* yayda yumuşak bir ton elde edilmesini ve parçanın ninni karakterinde sakin bir şekilde çalınabilmesini sağlayacaktır.



Örnek 118: *Gavotte, D (Re) minör*, op. 67 No: 2 ölçü: 1-3

Popper’in temel seviyede bestelediği Fransız bir dans formundaki “*Gavotte*” parçası, *allegro moderato* temposunda *detache* ve *staccato* yaylar ile çalındığından, cümlelerin daha akıcı bir şekilde duyulabilmesi için parçanın ilk vuruşuna çekerek başlanması ve müziğin birinci vuruşlara doğru hissedilerek çalışılması yararlı olacaktır. Aynı bağda iterek çalınan *staccatolarda* karakterin köşeli duyulabilmesi için yayın ortası ile kökü arasındaki bölgenin kullanılması, *detache* yaylarda ise notaların birbirine bağlanabilmesi için sağ bileğin çekerek gelen yaylarda aşağı, iterek gelen yaylarda da yukarı hareketlerini uygulaması gerekmektedir.



Örnek 119: *Gavotte, D (Re) minör*, op. 67 No: 2 ölçü: 29-32

“Gavotte” parçasının 29 ve 32. ölçüleri arasında gelen *crescendo* nüansının yapılabilmesi için her ölçüde yayın kademeli olarak genişletilmesi gerekmektedir. Aynı karakterin tekrarlandığı ölçülerde ise farklı tellerin kullanılması parçadaki tınısal çeşitliliği arttıracığından, bu anlamda 29. ölçüdeki si bemol notasının re telinde dördüncü parmakla, 30. ölçünün ilk vuruşundaki notanın ise la telinde birinci parmakla çalınması etkili olacaktır.



Örnek 120: Gavotte, D (Re) minör, op. 67 No: 2 ölçü: 68-72

Yukarıdaki örnekte gösterilen “Gavotte” parçasının 71’inci ölçüsünde de görüldüğü gibi özellikle aynı vuruş içerisinde birden fazla tel kullanıldığında, tel geçişlerinin yayın köprüye paralel bir şekilde yapılmasına ve bu esnada sağ bilek hareketlerinin kontrollü bir şekilde değiştirilmesine dikkat edilmelidir. Ayrıca parçanın 44 ve 45’nci ölçüsündeki sol el *pizzicatosunda*, pasaj için en pratik olan parmak numaralarının belirlenmesi notanın net bir şekilde tınlaması açısından oldukça önemlidir.



Örnek 121: Gavotte, D (Re) Majör, op. 23 No: 2 ölçü: 1-10

Popper’in 1879 yılında bestelediği temel ve orta seviyeler arasındaki diğer “Gavotte” (Re Majör) parçası, *animato* temposunda çalınan dört dörtlük Fransız halk dansıdır. Parçada özellikle yayda aksan, çift tel, *legato* ve *staccato* tekniği, sol elde ise süsleme ve doğal armonikler yoğun olarak kullanılmaktadır. İlk sekiz ölçüdeki *staccatoların* iyi bir şekilde duyulabilmesi için bu ölçüler boyunca sağ elde pus ve birinci parmağın yaya baskı uygulayarak zıplatılması ve daha sonra serbest bırakılması oldukça önemlidir. 9 ve 10’uncu ölçüde aksanlar ile yapılan süslemelerde

ise sağ ve sol elin birlikte hareket ettirilmesi, süslemenin dengeli bir şekilde duyulabilmesine yardımcı olacaktır. Ayrıca bu ölçülerdeki aksanlı dörtlüklerde, tele yeterli bir yay baskısının uygulanması, ardından gelen bağlı *staccatonun* hafif duyulabilmesini sağlayacaktır.



Örnek 122: *Gavotte, D (Re) Majör, op. 23 No: 2 ölçü: 37-41*

Aynı parçanın 39'uncu ölçüsünden 40'ıncı ölçüsünün üçüncü vuruşuna kadar tek bağda gelen sekizlik notaların eşit bir şekilde duyulabilmesi için yayın köprüye doğru yaklaştırılarak oldukça yavaş bir şekilde çekilmesi ve sol elde yakın geçişlerin yapılması gerekmektedir. 40'ınci ölçünün ilk iki vuruşundaki tiz notaların daha kuvvetli çalınarak ölçünün sonuna doğru *decrescendo* yapılabilmesi için ise yayın kademeli olarak tuşa doğru yaklaştırılması ve yay baskısının azaltılması oldukça önemlidir.



Örnek 123: *Gavotte, D (Re) Majör, op. 23 No: 2 ölçü: 61-72*

Yukarıdaki “Gavotte” (Re Majör) parçasının 64. ölçüsünden 67. ölçüsüne kadar sol elde doğal armonikler görüldüğünden, bu seslerin net tınlayabilmesi için yayın köprüye yakın bir alana getirilmesi gerekmektedir. Armonik seslerde yakın geçişlerin yapılması bağların kopmaması için önemli olduğundan, 68'nci ölçünün ilk vuruşundaki *flajöle* dördüncü parmak ile 67'nci ölçüdeki *flajöle* ise viyolonsel la telinde, birinci ve ikinci parmak ile tele hafifçe basılarak çalınmalıdır. 68'nci ölçüden 70'inci ölçüye kadar aynı bağda iterek gelen *staccatolarda* da, çift seslerin

entonasyonu için her iki tel kalıplarının doğru bir şekilde basılmasına dikkat edilmelidir. Diran Alexanian¹⁴⁰ armonikler ile ilgili şunları söylemektedir:

“Armonikler, perde ve köprü arasında oluşan, bir telin iki veya daha fazla titreyen parçasıdır.”¹⁴¹



Örnek 124: *Gavotte, D (Re) Majör, op. 23 No: 2 ölçü: 79-84*

“Gavotte” (Re Majör) parçasının 81’inci ölçüsünden 84’üncü ölçüsüne kadar *legato* yayda çalınan çift seslerde, başparmağın hem la hem de re teline eşit bir şekilde baskı uygulaması ve her iki tel için uygun kol açısının oluşturulması gerekmektedir. Ancak iki teli aynı anda çalarken dikkat edilmesi gereken diğer önemli nokta ise yay ağırlığının melodiyi çalan tele verilerek kulağın melodiyi takip etmesidir.



Örnek 125: *Feuillet d'album, op. 52 No: 1 ölçü: 1-13*

Popper’in *andantino cantabile* temposunda çalınan temel seviyedeki “*Feuillet d'album*” parçası, 49’uncü ölçüye kadar Si bemol Majör tonunda ilerlemektedir. Parçanın yumuşak bir tonda “*cantabile*” ifadesine uygun bir şekilde çalınabilmesi için sağ bileğin gergin tutulmaması ve yer yer viyolonsel dördüncü bölgesindeki pozisyonların tercih edilmesi gerekmektedir. Yay büyüklüğünün ve ağırlığının farklı

¹⁴⁰ Diran Alexanian: d.1881 - ö.1954, Ermeni viyolonsel sanatçısı, eğitimci.

¹⁴¹ Alexanian, Diran, *Theoretical and Practical Treatise of the Violoncello*, prefaced by Pablo Casals (New York: Salabert, 1922), 103.

bir şekilde kullanılması ise 1 ve 13'üncü ölçüler arasındaki dört ölçüden oluşan müzik cümlelerinin iyi bir şekilde ifade edilebilmesini sağlayacaktır.



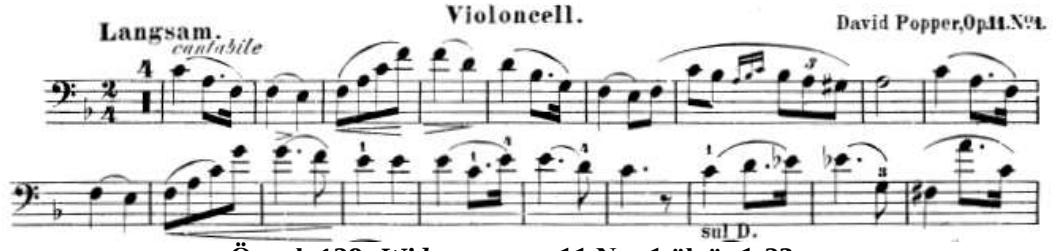
Örnek 126: *Menuetto*, op. 65 No: 2 ölçü: 1-12

Popper, orta seviyeli parçaları arasında yer alan *vivace* temposundaki “*Menuetto*” parçasını, üç zamanlı Fransız bir dans formunda bestelemiştir. Parça boyunca sağ elde *legato* ve *staccato* teknikleri; sol elde ise süsleme, çarpma ve *pizzicato* teknikleri görülmektedir. Yayın, 1'nci ölçüde tekrar eden *staccatolarda crescendo* yapması, 2'nci ölçüdeki aksanın hazırlanabilmesine yardımcı olacaktır. Ayrıca her dört ölçüde bir yön kullanarak iki ayrı karakter oluşturulması, dörder ölçülük müzik cümlelerinin ortaya çıkabilmesi açısından oldukça önemlidir.



Örnek 127: *Menuetto*, op. 65 No: 2 ölçü: 70-75

Aynı parçanın 71'inci ölçüsünde gelen *decrescendonun* yayda sıkışmaması için 70'inci ölçünün ilk vuruşundaki noktalı sekizliğin en az yarım yayla çalınması gerekmektedir. Ancak 72 ve 73'üncü ölçülerde iterek gelen sol el çarpmalarının dörtlük nota değeri içinde yapılabilmesi için çekerek gelen ikilik notalarda geniş yay kullanılmamasına dikkat edilmelidir. Sol eldeki çarpmaların doğru ritimde ve temiz bir şekilde çalınabilmesi açısından sol el geçişlerinde yavaştan hızlıya doğru ilerleyen bir çalışmanın yapılması oldukça yararlı olacaktır.



Örnek 128: *Widmung*, op. 11 No: 1 ölçü: 1-23

Popper'in *langsam* temposundaki temel seviyeli “*Widmung*” parçasının ilk 78 ölçüsü iki dördlük, son 38 ölçüsü ise dört dördlük bir ritimle çalınmaktadır. Viyolonselın yalnızca birinci ve dördüncü bölgelerinin kullanıldığı iki dördlük kısımda, bölgeler arasındaki ilişkinin çalışılması sol eldeki pozisyon geçişlerine daha rahat odaklanılabilmesini sağlayacaktır. Bağlı gelen pasajların ise yumuşak bir tonda çalınması, parçada istenen “*cantabile*” ifadesinin iyi bir şekilde ortaya çıkarılabilmesine yardımcı olacaktır.



Örnek 129: *Widmung*, op. 11 No: 1 ölçü: 103-116

“*Widmung*” parçasının 103 ve 106’ncı ölçüleri arasındaki *flajöle* seslerde pus ve üçüncü parmak aralığının doğru bir şekilde oluşturulması bağın kopmadan duyulabilmesi açısından önemli olduğundan, 103’üncü ölçünün son vuruşundaki *flajöle* geçişinde ikinci ve üçüncü parmaklar tercih edilmelidir. Ayrıca yavaş tempoda ilerleyen parçalarda iyi bir ton elde edebilmek için yay hızının kontrollü bir şekilde çekilmesine, *flajöle* seslerin düz bir şekilde tınlamaması için de sol elde sürekli *vibrato* yapılmasına dikkat edilmelidir.



Örnek 130: *Humoreske*, op. 11 No: 2 ölçü: 1-6

Popper'in *allegro moderato* temposundaki “*Humoreske*” parçası, genel olarak viyolonselın birinci ve dördüncü bölgeleri arasında çalındığından temel seviyedeki parçaları arasında yer almaktadır. Parça boyunca kullanılan aksanlarda ve *staccatolar*da yay ağırlığının ve yayda kullanılması gereken bölgenin iyi bir şekilde oluşturulabilmesi için, aksanların kuvvetli bir şekilde çekilmesi ve *staccatoların* yayın kökü ile ortası arasındaki bölgede çalınması gerekmektedir.



Örnek 131: *Humoreske*, op. 11 No: 2 ölçü: 19-21

“*Humoreske*” parçasının 19 ve 21’inci ölçüleri arasındaki çift sesler yalnızca sekizliklerin ikinci notasında çalındığından, kalıpların gecikmeden duyulabilmesi için çift ses pozisyonunun geçiş yapmadan önce çarparak hazırlanması, entonasyonunun temiz olabilmesi için ise aralıkların tek tek çalışılması gerekmektedir. Ayrıca 20 ve 21’inci ölçülerde, sağ koldan yaya ağırlık verilerek kademeli olarak yayın büyütülmesi *crescendoda* seslerin dengeli bir şekilde arttırılmasını sağlayacaktır.



Örnek 132: *La memoire*, op. 62 No: 1 ölçü: 1-13

Popper'in *lento* temposunda çalınan temel seviyeli “*La memoire*” parçası, genel olarak viyolonselın birinci ve dördüncü bölgesinde ilerlemektedir. Parçanın ilk

beş ölçüsündeki *espressivo*¹⁴² karakterinin iyi bir şekilde yansıtılabilmesi için bu pasajlarda dördüncü bölge kullanılarak viyolonselde yumuşak bir ton elde edilmesine odaklanılmalıdır. Ayrıca parça boyunca nüanslara uygun parmak numaralarının tercih edilmesi cümlelerin renkli bir şekilde ifade edilebilmesi açısından oldukça önemlidir.



Örnek 133: *Sarabande*, op. 10 No: 1 ölçü: 1-10

Popper'in orta seviyeli *langsam und ernst*¹⁴³ temposundaki “*Sarabande*” parçası, Fransız bir dans formunda bestelenmiştir.

“*Sarabande*”, “soylu karakterde, ağırbaşlı, kökeni İspanyol bir dandır. 16. yüzyılın sonlarında Fransız soyluları tarafından benimsenmeye başlamış, Fransızlaşmıştır. Bach, BWV 1002’de üçüncü bölüm olarak seçkin Alman barok stilini yansıtan bir Fransız *Sarabande*’i benimsemiştir.”¹⁴⁴

Legato tekniğinin yoğun olarak kullanıldığı bu parçada, karakterin daha bağlı bir şekilde duyulabilmesi için nüanslara göre yayda sağ kol ağırlığının dengelenmesi oldukça önemlidir. 8. ölçünün ilk vuruşunda mi notasından si bemol notasına doğru oldukça büyük bir atlama yapıldığından, geçişler esnasında *glissandonun* oluşmaması için yay baskısının hafifleterek çekilmesi gerekmektedir. Ayrıca sol elde birinci parmağın re teli üzerinden hızlı bir şekilde kaydırılarak üçüncü parmak si bemol notasına ulaştırılması onaltılıkların gecikmeden çalınabilmesine yardımcı olacaktır.

¹⁴² *Espressivo*: İtalyanca bir terim olup müziğin ifadeli ve etkileyici bir şekilde çalınması anlamına gelmektedir.

¹⁴³ *Langsam und ernst*: Müziğin yavaş ve ciddi bir şekilde çalınmasını ifade etmektedir.

¹⁴⁴ Sağiroğluları, İsmail Ahmet, Barok Müziğinde Dans Formu Ve Bach’ın “BWV 1002” Numaralı Partitası, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, 2018, 17.



Örnek 134: *Sarabande*, op. 10 No: 1 ölçü: 11-16

“*Sarabande*” parçasının 11 ve 13’üncü ölçüleri arasında sol elde parmakların kıvrılarak tel üzerinden kaydırılması, aynı telde gelen geniş pozisyon geçişlerinin doğru bir şekilde yapılabilmesine yardımcı olacaktır. 11. ölçüde entonasyonun temiz olabilmesi için ikinci vuruşta sol elde sırasıyla üç ve iki, son vuruşta da bir ve ikinci parmakların kullanılması, 13. ölçüde ise do diyez notalarının üzerindeki aksanlarda dirsekten verilen kuvvetin pus, birinci ve ikinci parmakla yaya aktarılması oldukça önemlidir. Ayrıca omzun dirsekle beraber yukarı kaldırılmaması, sağ koldaki baskının yayda daha iyi oluşturulabilmesini sağlayacaktır.



Örnek 135: *Gavotte*, op. 10 No: 2 ölçü: 5-14

Fransız bir dans formunda yazılmış *lebhaft nicht zu schnell*¹⁴⁵ temposundaki orta seviyeli “*Gavotte*” parçasında, *staccato* karakterinin daha iyi yansıtılabilmesi için özellikle yayın çok geniş tutulmadan hafif bir bilekle zıplatılması gerekmektedir. Ayrıca 8. ölçünün ikinci vuruşunun re telinde üç ve ikinci parmaklar ile çalınması, üçüncü vuruştaki sol el tel geçişlerinin aynı pozisyon içerisinde daha rahat ve hızlı yapılabilmesine yardımcı olacaktır. 12 ve 13’üncü ölçülerdeki aksanlarda ise sağ elde pus, birinci ve ikinci parmaklar ile çarpmadan hemen sonra gelen dörtlük notanın üzerinde yaya baskı yapılması oldukça önemlidir.

¹⁴⁵ Lebhaft nicht zu schnell: Müziğin canlı ancak çok hızlı olmayan bir tempoda çalınmasını ifade etmektedir.



Örnek 136: *Gavotte*, op. 10 No: 2 ölçü: 34-39

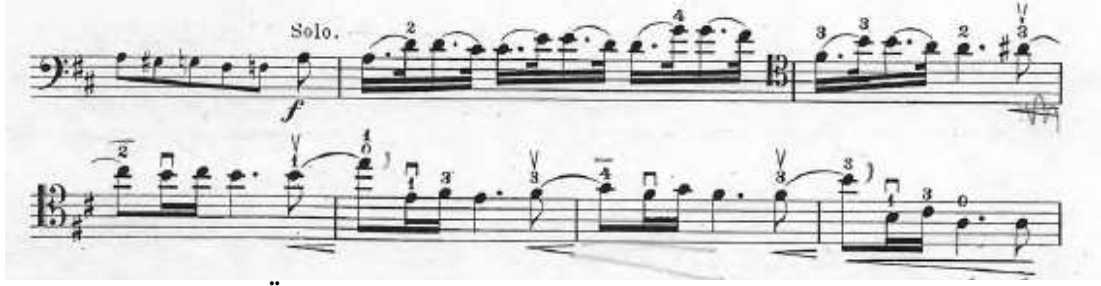
“*Gavotte*” parçasının 34. ölçüsünün birinci ve üçüncü vuruşunda iterek ve çekerek gelen çift seslerin sekizliklere göre daha büyük bir yayda çalınması, farklı ritmik karakterlerin ortaya çıkabilmesine yardımcı olacaktır. Özellikle iterek gelen çift seslerde sağ kol ve birinci parmaktan yaya ilave bir baskının verilmesi, çekerek gelen çift sesler ile aynı dengede çalınabilmesi açısından oldukça önemlidir



Örnek 137: *Trio-Pastorale*, op. 10 No: 3 ölçü: 6-18

Popper’in viyolonsel tiz bölgelerinde hızlı pasajları olan *etwas schnell*¹⁴⁶ temposundaki “*Trio-Pastorale*” parçası, hem temel hem de orta seviyeli eserleri arasında yer almaktadır. Bir veya iki ölçülük bağlı pasajlarla ilerleyen bu parçada ana tempodan daha yavaş bir ritimde *detache* yay çalışmasının yapılması *legato* yay tınısını oluşturacaktır. 11. ölçüde bağlı gelen aksanların küçük bir yayda tutulması, iki ölçülük bağ içerisindeki sekizliklerin eşit bir şekilde çalınabilmesini, 13 ve 14’üncü ölçülerde ise yay hafif çekilerek tuşa yaklaştırılması çift *piano* nüansının daha yumuşak bir tonda duyulabilmesini sağlayacaktır.

¹⁴⁶ Etwas schneller: Almancada, müziğin biraz daha hızlı bir şekilde çalınmasını ifade etmektedir.



Örnek 138: *Polonaise*, op. 65 No: 3 ölçü: 14-20

Popper'in form olarak Polonya ulusal dansını yansıtan orta seviyeli “*Polonaise*” parçası, 14 ölçülük piyano partisi ile başlayarak *allegro ma non troppo* temposunda devam etmektedir. Parçadaki karakterin iyi ifade edilebilmesi için sağ elde bağlı bir şekilde ilerleyen onaltılıklar ve sekizliklerde yayın köke yakın bölgesinde küçük ve hızlı çekilmesi, sol elde ise bu esnada olabildiğince tele yakın geçişler yapılması oldukça önemlidir. Özellikle 15 ve 16’ncı ölçülerdeki noktalı onaltılıklarda ritmik köşelerin oluşturulabilmesi için yayda pus, birinci ve ikinci parmakların dirsekle beraber yarım ay şeklinde çekilmesi ve aynı anda *forte* içerisindeki *crescendonun* kademeli olarak arttırılması gerekmektedir.



Örnek 139: *Polonaise*, op. 65 No: 3 ölçü: 95-101

Aynı parçanın 97. ölçüsünün ilk vuruşundaki re notasından ikinci vuruşuna geçişte, birinci parmak yerine pusun tercih edilmesi *glissando* duyulmadan sol el bağlantısının yapılabilmesine yardımcı olacaktır. 98. ölçünün üçüncü vuruşundaki onaltılıkların la telinde sırasıyla 3, 1, 3, 1 parmak numaraları kullanılarak çalınması alternatif bir geçiş sağlayacaktır. 99. ölçünün son vuruşundaki süslemenin hızlı yapılabilmesi için ise sol elin tele oldukça yakın tutularak üçüncü parmağın çarpılması gerekmektedir.



Örnek 140: *Mazurka Fantastique*, op. 52 No: 2 ölçü: 1-17

Popper'in *sehr lebhaft und feurig*¹⁴⁷ temposunda çalınan orta ve ileri seviyeler arasındaki “*Mazurka Fantastique*” parçası Polonya halk dansı türünde bestelenmiştir. Parça içerisinde özellikle çift sesler, aksanlar, doğuşkanlar, süslemeler, *legato* ve *staccato* teknikleri yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. 3 ve 10’uncu ölçüler arasında bağlı gelen *staccatoların* tümü çekerek geldiğinden, karakterin iyi duyulabilmesi için sağ elde birinci ve ikinci parmağın yayı iyice kavrayarak dirsek kuvvetinin uygulanması gerekmektedir. 7 ve 10’uncu ölçüler arasında ise süslemeler ile çalınan çift seslerde entonasyonun doğru olabilmesi için ikinci ve dördüncü parmaklar aynı pozisyon ve açıda tutularak tele basılmalıdır. 11 ve 14’üncü ölçüler arasında sekizliklerin ilk vuruşunda aksanlarla çalınan çift seslerde, yayın gittikçe büyütülmesi ve aksandan hemen sonra yay baskının azaltılması oldukça önemlidir.



Örnek 141: *Mazurka Fantastique*, op. 52 No: 2 ölçü: 122-138

¹⁴⁷ Sehr lebhaft und feurig: Almancada, müziğin çok canlı ve heyecanlı bir şekilde çalınması anlamına gelmektedir.

“Mazurka” parçasının 122 ve 138’inci ölçüleri arasında hem doğal hem de yapay armonik sesler bulunmaktadır. Özellikle 122 ve 133’üncü ölçüler arasındaki yapay armoniklerde entonasyonun temiz olabilmesi için sol elde pus ve üçüncü parmağın dört tam aralık olacak şekilde açılması, 134 ve 138’inci ölçüler arasındaki doğal armoniklerde ise sesin tınlayabilmesi için parmağın tele hafifçe dokunması yeterli olacaktır. Enstrüman üzerindeki hâkimiyetin gelişebilmesi açısından da viyolonselın tüm doğal armonik seslerinin her telde ve pozisyonda çalışılması gerekmektedir.



Örnek 142: *Mazurka*, op. 11 No: 3 ölçü: 8-16

Popper’in 1874 yılında bestelediği *lebhaft und frisch*¹⁴⁸ temposundaki orta seviyeli diğer “Mazurka” parçası üç zamanlı Polonya halk dansı formundadır. 8 ve 9’uncu ölçülerdeki noktalı sekizliklerde parçanın karakteri için yayın küçük ve köşeli bir şekilde kullanılması, 13 ve 16’ncı ölçüler arasında ise süslemelerin gecikmeden duyulabilmesi için sol elin tele yakın tutularak hızlı bir şekilde hareket ettirilmesi gerekmektedir. Bu parçanın 13 ve 16’nci ölçüleri arasında müzikte daha çok kısa bir süsleme olarak adlandırılan *acciaccatura* kullanılmakta ancak *appoggiatura* ve *acciaccatura* olmak üzere ikiye ayrılan süslemelerde *appoggiatura* ana nota üzerine eklenen ve notanın yarı değerine sahip süslemeleri ifade etmektedir.

¹⁴⁸ Lebhaft und frisch: Almancada, müziğin canlı, hareketli ve taze bir ifadeyle çalınmasını ifade etmektedir.



Örnek 143: *Mazurka*, op. 11 No: 3 ölçü: 53-60

Üçlemelerden oluşan *legato* tekniğinin sıklıkla kullanıldığı “*Mazurka*” parçasının 53 ve 60’ıncı ölçüleri arasında tek bağda çalınan tüm üçlemelerde *dolce* ifadesinin daha iyi yansıtılabilmesi için aynı tel üzerindeki parmak numaralarının tercih edilmesi, üçlemelerin eşit bir şekilde yaya sığabilmesi için ise yayın yavaş çekilmesi gerekmektedir. Ayrıca 54 ve 56’ncı ölçülerin ikinci vuruşundaki aksanların iyi tınlayabilmesi için sağ elde pus, birinci, ikinci parmaklardan vurgu verilerek kol ağırlığının yaya aktarılması ve iterek köke getirilmesi gerekmektedir.



Örnek 144: *Mazurka*, op. 11 No: 3 ölçü: 81-85

Aynı parçanın 83 ve 84’üncü ölçülerinde gelen *pizzicatolarda* akorların gecikmemesi için sol elin bir sonraki akor pozisyonuna geçiş yapmadan önce hazırlanması gerekmektedir. *Pizzicatolar* için uygulanan üç farklı teknikten birincisi akorların sağ elin başparmağı ile ikincisi pus, ikinci ve üçüncü parmağın beraber kullanılarak telin aynı anda çekilmesi ile üçüncüsü ise telin tele doğru çekilmesi ile gerçekleştirilmektedir. Bu durumda eserin gerektirdiği tınıya göre yukarıdaki ölçülerde *pizzicatonun* başparmak ile yapılması çift *forte* etkisinin artırılabilmesi açısından oldukça önemlidir.



Örnek 145: *La Chanson Villageoise*, op. 62 No: 2 ölçü: 1-12

1890 yıllarında Fransız stilinde bestelenen *allegretto* temposundaki orta seviyeli “*La Chanson Villageoise*” parçasında ton değişimleri, süslemeler, *legato* ve *staccato* teknikleri sıklıkla kullanılmaktadır. İlk dört ölçüde bağlı gelen onaltılıkların kökten başlatılarak çekilebilmesi için 2 ve 4’üncü ölçünün son vuruşundaki dörtlüğün yayın köküne kadar itilmesi, 5’inci ölçüde ise aksanlı notaların yayın kök kısmında çalınabilmesi için bağlı gelen onaltılığın küçük bir yayda tutulması gerekmektedir. Ancak bağlı gelen onaltılıklardaki *piano* nüansı için sağ kol ağırlığının yaya verilmemesi ve bileğin rahat tutulması oldukça önemlidir. Ayrıca 9 ve 10’uncu ölçülerin ilk vuruşunda iterek ve bağlı gelen *staccatolarda* ise sekizliğin ikinci vuruşundan sonra yayın zıplatılması çekerek gelen dörtlüklerin *detache* bir şekilde duyulabilmesine yardımcı olacaktır.



Örnek 146: *La Chanson Villageoise*, op. 62 No: 2 ölçü: 19-24

Aynı parçanın 19 ve 22’nci ölçüleri arasındaki onaltılıkların küçük bir yayda, son vuruştaki aksanlı dörtlüklerin ise onaltılıklara göre daha uzun yayda çekilmesi farklı karakterlerin ortaya çıkarılabilmesi açısından oldukça önemlidir. Ayrıca dörtlükler üzerinde gelen aksanlarda sağ kolda dirsek kullanılarak yaya ilave bir baskı uygulanmalı, 20’nci ölçüde başlayan *crescendo* nüansında ise sağ kol ağırlığı dengeli bir şekilde yaya verilmelidir. Yaylı çalgı çalanlarda *crescendonun* çekerek veya iterek yapılması ton açısından farklılık oluşturabileceğinden, özellikle çekerek yapılan *crescendolarda* dirsekten gelen sağ kol ağırlığının yayın ucuna doğru gittikçe

arttırılması iterek yapılan *crescendo* ile aynı dengede çalınabilmesine yardımcı olacaktır.



Örnek 147: *La Chanson Villageoise*, op. 62 No: 2 ölçü: 57-67

57 ve 59'uncu ölçüler arasında çekerek ve iterek gelen yaylarda sesin eşit bir şekilde tınlayabilmesi için sağ kol baskının yayın ucuna doğru arttırılması, köke doğru ise biraz daha hafifletilmesi gerekmektedir. Gerhard Mantel¹⁴⁹, *crescendolar* için şunları söylemektedir:

“İyi bir *crescendo* elde etmek için yaya daha fazla hız ve baskı uygulamak ve ayrıca yayı köprüye yakın konumda tutarak çalmak da gereklidir.”¹⁵⁰

60 ve 61'inci ölçülerde çekerek gelen aksanlarda her nota üzerinde sağ elin pus, birinci ve ikinci parmağından yaya vurgu yapılması, *decrescendo* nüansı için de sağ kol ağırlığının yayın ucuna doğru azaltılması son derece önemlidir. 65 ve 67'inci ölçüler arasında ise sekizliklerin re telinde çalınması *piano* nüansı için daha yumuşak bir ton elde etmeye yardımcı olacaktır.



Örnek 148: *Gnomentanz*, op. 50 No: 2 ölçü: 1-14

¹⁴⁹ Gerhard Mantel: d.1930 - ö.2012, Alman viyolonsel sanatçısı.

¹⁵⁰ Mantel, Gerhard, Cello Technique, trans. Barbara Haimberger Thiem, foreword by Janos Starker (Bloomington: Indiana University Press, 1975), 132.

Popper'in *allegro ma non troppo* temposundaki altı “*Im Walde*” parçasından biri olan orta seviyeli “*Gnomentanz*” parçasında genel olarak *staccato*, *legato* ve *pizzicato* teknikleri kullanılmaktadır. Parçanın 74. ölçüsünde gelen ton değişiminde ana ton olan Sol minörden Sol Majör tonuna geçiş yapılmakta ancak eser 74. ölçüden itibaren daha çok ana tonun beşinci derecesinde duyulmaktadır. Bu anlamda parça esnasında armonik değişimlerin belirtilmesi nüanslar için önemlidir. Parçanın ilk beş ölçüsünde gelen *mf* cümle ise 11. ölçüden itibaren *piano* nüansında geldiğinden, yayda farklı kol ağırlıklarının inşa edilmesi ve yayın kıllarının tamamının tuşa doğru döndürülerek tınının azaltılması nüansın doğal bir şekilde duyulabilmesine yardımcı olacaktır.



Örnek 149: *Gnomentanz*, op. 50 No: 2 ölçü: 31-43

Aynı parçanın 39 ve 42'nci ölçüleri arasındaki akorların iki *forte* nüans ile net bir şekilde tınlayabilmesi için yayın kök kısmının hızlı ve sert bir şekilde kullanılması, akorlar arasındaki geçişlerin hızlandırılabilmesi için ise sol elde uygun parmak numaralarının belirlenmesi ve akorlarda sırasıyla sol elde 1, 3 ve 2'nci parmakların tuş üstüne yaklaştırılarak basılması gerekmektedir. Ayrıca 43'üncü ölçüdeki *staccatolarda* yayın zıplatılarak kısa yayda kullanılmasına ve sağ bileğin esnek tutulmasına dikkat edilmelidir.



Örnek 150: *Andacht*, op. 50 No: 3 ölçü: 1-15

Popper'in viyolonsel ve orkestra için bestelediği “*Im Walde*” süitinin altı bölümünden bir diğeri olan *adagio* temposundaki orta seviyeli “*Andacht*” parçası, meditasyon ve bir geçiş hali anlamlarını taşıdığından *vibratonun* sürekli bir şekilde

kullanılması karakterin daha iyi ifade edilebilmesini sağlayacaktır. Ayrıca 2 ve 6'ncı ölçüler arasında bağlı gelen üç sekizliklerin re telinde çalınması yumuşak bir ton elde edilebilmesine yardımcı olacaktır.



Örnek 151: *Andacht*, op. 50 No: 3 ölçü: 25-27

Ancak “*Andacht*” parçasının 25 ve 27’nci ölçüleri arasında sol elde sıklıkla değişen ve viyolonselın yalnızca la telinde ilerleyen pozisyonlarda, yay hızının dengeli bir şekilde kullanılması elin rahat bir şekilde geçiş yapabilmesini sağlayacaktır. Ayrıca her ölçüde gelen *crescendo* ve *decrescendo* nüanslarının birbirine uyumlu geçişlerle yapılabilmesi için sağ kol ağırlığının ölçülü bir şekilde artırılıp azaltılması gerekmektedir.



Örnek 152: *Reigen (Round Dance)*, op. 50 No: 4 ölçü: 1-12

Popper, 1880 yılında viyolonsel ve orkestra için bestelediği *allegro moderato* temposundaki orta seviyeli “*Round Dance*” parçasını aynı zamanda viyolonsel ve piyanoya da uyarlamıştır. Parça boyunca birinci vuruşların ilk notalarında yayın bilekten yuvarlanması, üç dörtlük valse benzer bir dans stiline yansıtılabilmesi açısından oldukça önemlidir. Parçada gelen *staccatoların* yayda daha doğal bir şekilde çalınabilmesi amacıyla 7 ve 8’inci ölçülerdeki gibi ilerleyen pasajların birinci vuruşunda yayda sağ el ve bileğin aşağı indirilmesi, bağlı *staccato* ile gelen ikinci ve üçüncü vuruşlarda ise yukarı kaldırılması gerekmektedir.



Örnek 153: Reigen (Round Dance), op. 50 No: 4 ölçü: 89-100

Aynı parçanın özellikle 89 ve 90'ıncı ölçülerindeki sol el geçişlerinde pus pozisyonundaki la notasının her iki ölçüde de sabit bir şekilde tutulması temponun düşmeden ilerleyebilmesi açısından oldukça önemlidir. 91 ve 94'üncü ölçüler arasında ise kromatik şekilde pesleşen sekizliklerde yalnızca la teli kullanıldığından, pus ve üçüncü parmak arasındaki mesafenin tam dörtlü aralıklar olacak şekilde küçük hareketlerle kaydırılmasına ve sol elde üçüncü parmakların tele çarpılmasına dikkat edilmelidir.



Örnek 154: Reigen (Round Dance), op. 50 No: 4 ölçü: 123-128

“Round Dance” parçasının 123 ve 128'inci ölçüleri arasındaki yapay armoniklerde başparmağın kuvvetli bir şekilde basması, üçüncü parmağın ise tele hafifçe dokunması gerekmektedir. Özellikle 123'üncü ölçüde başparmakla sol notası basılı tutulurken üçüncü parmakla do notasına hafifçe dokunulması, armoniğin net duyulabilmesini sağlayacaktır. Ayrıca 127'nci ölçüdeki kromatik armoniklerin entonasyonu için her iki parmağın birlikte hareket ettirilmesi ve aralıkların pesleşerek çalışılması pozisyon geçişlerinin sol ele yerleştirilebilmesi açısından oldukça faydalı olacaktır.



Allegro vivace temposunda ilerleyen orta seviyeli “*Heimkehr*” parçasının ilk ölçülerinde *forte* nüansında gelen *staccatolarda*, yayın kısa ve köke yakın kullanılması gerekmektedir. 4’üncü ölçüdeki *trillerin* hızlı bir şekilde yapılabilmesi için sol elde parmakların ve ön kolun birlikte hareket ettirilmesi, 8’inci ölçüdeki bağlı aksanlarda ise daha kontrast bir ifadenin oluşabilmesi için parmaklardan yaya hızlıca baskı verildikten hemen sonra sağ kolun gevşetilmesi gerekmektedir. Ayrıca 14. ölçünün birinci ve dördüncü vuruşundaki la bemol notalarının gittikçe genişleyen yaylarla çalınması *crescendonun* etkisinin arttırılmasını sağlayacaktır.



“*Heimkehr*” parçasının 80 ve 87’nci ölçüleri arasındaki *trillerde* dikkat edilmesi gereken en önemli nokta sol elde uygun parmak numaralarının kullanılmasıdır. Bu anlamda geçişler arasında zaman kaybı oluşmaması için 80’inci ve 81’inci ölçülerde, *trilden* önce gelen notanın *tril* ile aynı parmak numarasına sahip olması oldukça önemlidir. Ayrıca 86. ölçüde başlayan *crescendo* nüansı için yayın tamamının kullanılması, 87’nci ölçüde bağlı ve iterek gelen *staccatolar* için yayda yeterli bir alan oluşmasını sağlayacaktır.



Örnek 157: *Heimkehr*, op. 50 No: 6 ölçü: 104-118

Aynı parçanın 104 ve 105'inci ölçüleri ile 108 ve 109'uncu ölçüleri boyunca üçüncü parmakla çalınan kromatik inici dizilerde, sol el sistematik bir hareketle son derece küçük ve kontrollü bir şekilde kaydırılmalıdır. 116. ölçüde parçanın ana tonu olan Mi bemol Majörden Si minöre, 130'uncu ölçüde Sol minöre, 142'nci. ölçüde ise parçanın ana tonuna tekrar geri dönüldüğünden armonik değişimlerin nüanslar ve ritmik uzatmalarla belirtilmesi gerekmektedir.



Örnek 158: *Spanish Dances, Zur Guitarre*, op. 54 No: 1 ölçü: 24-29

Popper'in 1882 yılında İspanya ve Portekiz ziyareti sırasında bestelediği *allegro grazioso* temposundaki orta seviyeli "Zur Guitarre" parçası, beş bölümden oluşan İspanyol danslarının ilk bölümüdür. Özellikle 24 ve 27'nci ölçüler arasındaki *pizzicatar*, kromatik olarak pesleştigiinden, akorların özellikle tiz notalarına *vibrato* yapılması tonun ortaya çıkabilmesine yardımcı olacaktır. Ayrıca 28'inci ölçüdeki *arconun* yayda gecikmeden duyulabilmesi için ilk notadaki *pizzicatonun* açık tel olarak sol el ile çalınması, 29'uncu ölçüdeki *crescendo* nüansında ise her onaltılığın yarısında yayın kademeli olarak büyütülmesi gerekmektedir.



Örnek 159: *Spanish Dances, Zur Guitarre*, op. 54 No: 1 ölçü: 43-46

Dans karakterinde ilerleyen “Zur Guitarre” parçası sıkça değişen farklı ritimlerden oluşmaktadır. Bu nedenle 43 ve 46’ncı ölçüler arasında noktalı otuzikiliklerden oluşan *legatoların* kopmadan duyulabilmesi ve ritimlerin doğru çalınabilmesi için vuruş içerisindeki iki notaya da yayda pus, birinci ve ikinci parmağın ilave bir baskının verilmesi son derece önemlidir.



Örnek 160: *Spanish Dances, Serenade*, op. 54 No: 2 ölçü: 9-11

Popper’in beş İspanyol dans müziğinden ikincisi olan *allegro moderato* temposundaki ileri seviyeli “Serenade” parçası, Aleksandr Verzhbilovich¹⁵¹ ve Heinrich Grünfeld’e¹⁵² adanmıştır. Bu eserde sağ elde *legato* ve bağlı *staccato* tekniği, sol elde ise süslemeler ve başparmak pozisyonu yoğun olarak kullanılmaktadır. Parçada bağlı gelen notalarda yayda her nota için yeterli bir alan oluşturulması 9. ölçünün ilk vuruşundaki notalarda sol elde sıkışma olmamasını, ardından gelen noktalı dördlükte ise yayın köke kadar itilmesi bir sonraki ölçüde gelen bağlı yayın hazırlanabilmesini sağlayacaktır. 11. ölçüdeki *largamente* ise, yayın her onaltılığın yarısında genişletilmesi ve bağlı gelen *staccatolarda* da tel üzerinde farklı ağırlıklarda kullanılması gerekmektedir.



Örnek 161: *Spanish Dances, Serenade*, op. 54 No: 2 ölçü: 49-56

¹⁵¹ Aleksandr Verzhbilovich: d.1850 - ö.1911, Rus klasik viyolonsel sanatçısı.

¹⁵² Heinrich Grünfeld: d.1855 - ö.1931, Avusturyalı viyolonsel sanatçısı.

“Serenade” parçasının 49 ve 56’ncı ölçülerinde aynı yay içerisinde gelen otuzikiliklerde dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan bir diğeri de yayın dengeli bir şekilde kullanılabilmesi için sağ ve sol elin uyumlu bir şekilde hareket ettirilmesidir. Özellikle bu ölçülerde sol elin parmak hızının arttırılabilmesi açısından yayın köprüye yaklaştırılarak her notanın gruplar halinde çalışılması ana temponun rahat çalınabilmesine yardımcı olacaktır. 56’ncı ölçünün ilk vuruşunda ise başparmak pozisyonunun değişimi yalnızca yedinci nota üzerinde geldiğinden, çalışma esnasında pus ile çalınan si bemol ve sol notaları arasındaki kayma minör üçlü aralık olacak şekilde yapılmalıdır.



Örnek 162: *Spanish Dances, Serenade*, op. 54 No: 2 ölçü: 67-68

Aynı parçanın 67 ve 68’inci ölçülerinde bağlı gelen otuzikiliklerde, entonasyonun temiz olabilmesi için her dört nota kendi içinde bağlı bir şekilde çalışılmalı ve sol elde birinci ve dördüncü notalar minör üçlü aralık olacak şekilde açılmalıdır. Ek bir çalışma olarak yalnızca ilk ve son notaların çalınarak geçişlerin yapılması sol elin kalıpları yerleştirebilmesi açısından yararlı olacaktır. Pasajlarda kullanılması gereken parmak numaraları ise sırasıyla 2, 3, 2 ve pus kalıbı üzerinde yürümektedir.



Örnek 163: *Spanish Dances, Vito*, op. 54 No: 5 ölçü: 19-28

Popper’in *non troppo vivo* hızındaki orta seviyeli “Vito” parçası altı sekizlik bir ritimle ilerlemekte ve parça boyunca sağ elde bağlı gelen çift tel pozisyonu, *legato* ve *staccato* tekniği, sol elde ise başparmak pozisyonu, çift sesler, süslemeler ve *triller* kullanılmaktadır. Özellikle 19 ve 28’inci ölçüler arasındaki sekizlikler

viyolonselın beşinci ve altıncı bölgeleri arasında sabit bir pus pozisyonu ile geldiğinden, sekizliklerin hızlı çalınabilmesi için sol elin tele çarpılarak yakın geçişler yapılması, 25 ve 27'nci ölçülerin ilk vuruşunda gelen süslemelerde ise pus ve ikinci parmağın kullanılması gerekmektedir. Ayrıca 27 ve 28'inci ölçülerde iterek gelen sekizliklerin çekerek gelen yaylar ile aynı dengede duyulabilmesi için sağ bileğin yukarıda tutulmasına dikkat edilmelidir.



Örnek 164: *Spanish Dances, Vito, op. 54 No: 5 ölçü: 77-81*

“Vito” parçasının 77 ve 81'inci ölçüleri arasında sol elde yoğun olarak kullanılan çift seslerde, başparmak pozisyonunda gelen la notası ortak ses olarak tutulduğundan çift seslerin temiz tınlayabilmesi için özellikle re telindeki notaların entonasyonuna dikkat edilmelidir. 77 ve 79'uncu ölçüler arasındaki *crescendo* nüansında çift seslerin birbirinden farklı yüksekliklerde duyulabilmesi için yayın kademeli olarak genişletilmesi ve yay ağırlığının her ölçüde artırılması, 81'inci ölçüdeki gibi ilerleyen pasajlarda ise noktalı notaların kesik çalınabilmesi için yarım yay kullanılması gerekmektedir.



Örnek 165: *Spanish Dances, Vito, op. 54 No: 5 ölçü: 212-229*

Aynı parçanın 212 ve 221'inci ölçüleri arasında *triller* ile devam eden çift seslerin entonasyonu için öncelikle üst ve alt seslerin ayrı ayrı çalışılması gerekmektedir. Özellikle çift seslerin yalnızca ikinci geçişinde boş telde pus pozisyonu kullanıldığından, kapalı pozisyonların ele yerleştirilebilmesi için ilk seslerde ikinci ve üçüncü parmak ile çalınan fa diyez ve re notası birbirine yakın

basılmalıdır. 227’nci ölçüde ise *crescendonun piano* nüansında başlayabilmesi için iterek gelen yayda sağ kol ağırlığı gittikçe arttırılmalı ve sol el için viyolonselin farklı pozisyonlarında altılı çalışmaları yapılmalıdır.



Örnek 166: *Hungarian Rhapsody*, op. 68 ölçü: 1-24

Popper’in 1894 yılında Budapeşte’de yazdığı “*Hungarian Rhapsody*” parçası, “Franz Liszt’in *Hungarian Rhapsodies* ve Johannes Brahms’ın *Hungarian Dances* isimli eserlerinden ilham alınarak bestelenmiştir.”¹⁵³ *Andante maestoso* temposunda ilerleyen ileri seviyeli bu parçanın karakteri aynı zamanda Macar bir halk şarkısına dayanmakta ve *andante maestoso*, *andante*, *allegretto*, *presto*, *adagio* ve *allegro vivace* olmak üzere farklı tempolardan oluşmaktadır. 13’üncü ölçüden 23’üncü ölçüye kadar yalnızca viyolonsel partisi ile devam eden *cadenza* kısmı; eşiksiz, serbest ritimle ve bazen doğaçlama olarak çalınan bir bölümdür. 19. ölçüde serbest bir şekilde çalınan ve sol elde ajilite gerektiren arpejler ve tiz oktavlarda, parçanın genel karakter bütünlüğünün bozulmaması ve viyolonsel partisinin 23’üncü ölçüdeki piyano eşliğine uyumlu bir şekilde bağlanabilmesi için pasajların yayda dengeli bir şekilde genişletilmesi gerekmektedir. Özellikle 23’üncü ölçüdeki eşlik partisinin ise beklenmedik bir duyumla çalınabilmesi için bir ölçü öncesinde gelen *flajöle puandorgun* uzatılması gerekmektedir. Peter Foster, “*Hungarian Rhapsody*” ile ilgili şunları söylemektedir:

¹⁵³ De’ak, Steven, David Popper (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980), 20.

“Popper, Macar halk melodilerini ve serbest yapıya sahip bir rapsodiyi içeren *Hungarian Rhapsody* adlı eserini konserde icra etmek amacıyla bestelemiştir.”¹⁵⁴

Ayrıca 49’uncu ölçüdeki *cadenza* içinde gelen kromatik gamlarda parmakların birbirine olabildiğince yakın geçişler yapması ve yayın kontrollü bir şekilde sağ kol baskısı arttırılarak çekilmesi gerekmektedir.



Örnek 167: *Hungarian Rhapsody*, op. 68 ölçü: 78-88

78. ölçüden itibaren *allegretto* temposu ile Re Majör tonunda devam eden “*Hungarian Rhapsody*” parçasının özellikle 81 ve 83’üncü ölçüleri gibi “59, 67, 177 ve 186’ncı ölçülerinde de artmış ikililerin kullanımı, çigan müziğinin başlıca karakteristiklerinden biridir.”¹⁵⁵ Ayrıca Macar müziğinin farklı tempolarda ve modlarda yansıtıldığı bu parçanın özellikle 79 ve 81’inci ölçülerinde yayın ön koldan yuvarlanarak ilk sekizlik ve dörtlük notalarda çekerek kullanılması, karakterin daha iyi yorumlanarak *allegretto* hızında çalınabilmesini sağlayacaktır.



Örnek 168: *Hungarian Rhapsody*, op. 68 ölçü: 93-97

Presto temposu ile devam eden “*Hungarian Rhapsody*” parçasının 93’üncü ölçüsünden itibaren *sautille* olarak da ifade edilen *spiccatolarda*, sol el gecikmelerinin önlenmesi için sağ ve sol el senkronizasyonunun sağlanması gerekmektedir. Parçanın 101’inci ölçüsünden itibaren ise onaltılıkların ilk

¹⁵⁴ Foster, Peter, “piece,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second ed., edited by Stanley Sadie and John Tyrell, vol. 19 (London: Macmillan, 2000), 724.

¹⁵⁵ Malvinni, David, *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*, ed. Jennifer C. Post (New York: Taylor & Francis, 2004), 75.

seslerindeki akorlarda uygun parmak numaralarının kullanılarak yayın oldukça kısa hareketlerle çekilmesi sol elde hızlı geçişlerin yapılabilmesine yardımcı olacaktır.



Örnek 169: *Hungarian Rhapsody*, op. 68 ölçü: 169-178

169’uncu ölçüde *adagio* temposu ile devam eden “*Hungarian Rhapsody*” parçasının özellikle 169 ve 178’inci ölçüleri arasında *espressivo* bir ifadeyle farklı ritimlerde gelen noktalı sekizliklerin ve onaltılıkların yay uzunluklarına dikkat edilmelidir. 178’inci ölçünün son vuruşunda bağlı gelen altmış dördlüklerde ise cümlelerin daha iyi ortaya çıkarılabilmesi için özellikle ilk iki notada sol el ve dirseğin yuvarlanması gerekmektedir.



Örnek 170: *Hungarian Rhapsody*, op. 68 ölçü: 271-278

“*Hungarian Rhapsody*” parçasının 257’nci ölçüsünden 272’inci ölçüsüne kadar la ve re telinde çift sesler ile devam eden onaltılıklar, 270’inci ölçüden itibaren oktavlarla devam ettiğinden, özellikle tiz pozisyonlara çıkıldıkça pasajların rahat duyulabilmesi için *crescendonun* dengeli bir şekilde uygulanması gerekmektedir. Ayrıca 272 ve 275’nci ölçüler arasında *triller* ile devam eden çift seslerde, parmaklar tele yakın ve hızlı bir şekilde hareket ettirilerek yayın kökü ile ortası arasındaki bölgenin kullanılmasına dikkat edilmelidir.



Örnek 171: *Tarantella*, op. 33 ölçü: 30-38

Popper, 1880 yılında bestelediği *allegro vivace* temposunda üçlemelerle çalınan ileri seviyeli “*Tarantella*” parçasını viyolonsel sanatçısı Johann Seifert’e¹⁵⁶ adamıştır. Parçada oktavlar, armonikler ve *spiccato* tekniği dışında *legato* yaylar da yoğun olarak kullanıldığından, 33 ve 35’inci ölçüler arasındaki üç ölçülük bağın iyi bir şekilde yapılabilmesi için yayın üç eşit parçaya bölünerek çekilmesi, 36’nı ölçüde ise yayın diğer ölçüye hazırlanabilmesi için köke kadar itilmesi gerekmektedir. Aynı zamanda bu ölçülerde viyolonselin birinci ve dördüncü bölgesinde sıklıkla değişen pozisyon geçişlerinin dengeli duyulabilmesi için sol el hızlı bir şekilde hareket ettirilmelidir.



Örnek 172: *Tarantella*, op. 33 ölçü: 212-221

Birçok pasajında doğal armoniklerin yer aldığı “*Tarantella*” parçasının özellikle 215’inci ölçüsünde viyolonselin la, re ve sol telinde çalınan *flajölelerin* net bir şekilde tınlayabilmesi için geçişlerde sol elin ön kol ile beraber kullanılması gerekmektedir. Ancak ölçünün son notası viyolonselin dördüncü bölgesinde, kapalı bir pozisyonda çalındığından, armoniklerden hemen sonra sol elde hızlı geçişler yapılması oluşabilecek gecikmeleri önleyecektir. Parçanın 219’uncu ölçüsünde ise tekrar eden *flajöle* geçişlerde bir önceki armoniklerden farklı bir tını elde edebilmek için nüans değişiklikleri yapılması oldukça önemlidir.

¹⁵⁶ Johann Seifert: d.1833 - ö.1914, Bohemyalı viyolonsel sanatçısı.



Örnek 173: *Tarantella*, op. 33 ölçü: 272-285

“*Tarantella*” parçasının 272 ve 285’inci ölçüleri arasında üçlemeler ile çalınan çift seslerde, geçiş yapmadan önce pozisyonların sol elde hazırlanması üçlemelerin tempoda çalınabilmesine yardımcı olacaktır. Ancak 274’üncü ölçüden itibaren gelen çift seslerde, pes notalar boş tel alınarak iki ölçülük bağlar ile çalındığından melodik bir diziye sahip olan la telinin daha yüksek bir tını ile çalınması gerekmektedir. Bu anlamda *forte* pasajlarda hem iterken hem de çekerken yayda eşit bir kuvvetin sağlanması oldukça önemlidir.



Örnek 174: *Tarantella*, op. 33 ölçü: 344-355

Aynı parçanın 302’nci ölçüsünden itibaren *presto* temposuyla çalınan üçlemeler, *spiccato* tekniğinde ilerlemekte ve *coda* kısmının bir başlangıcı sayılmaktadır. Ancak 348’inci ölçüde aynı tempoda gelen *sautille* yaydaki onaltılıklar, üçlemelere göre daha hızlı bir şekilde çalınacağından, bu pasajlar boyunca birinci ve ikinci vuruşun başına yay ile vurgu verilmesi üçlemelerden onaltılıklara geçişi kolaylaştıracak ve 349’uncu ölçüden itibaren gelen *crescendolarda* ise yayın genişletilmesi sol el geçişlerini rahatlatacaktır.



Örnek 175: *Spinning Song*, op. 55 No: 2 ölçü: 12-20

Popper, en tanınmış eserlerinden biri olan 1880 yıllarında bestelediği *presto* temposundaki ileri seviyeli “*Spinning Song*” parçasını Julius Klengel’e adanmıştır.¹⁵⁷ Onaltılıklardan oluşan *legato* tekniğinin sıklıkla kullanıldığı bu parçada özellikle viyolonselın oldukça tiz bölgelerinde gelen başparmak pozisyonu parçanın seviyesini arttıran en önemli teknikler arasında yer almaktadır.

Örnekteki 12 ve 20’nci ölçüler arasında sol elde hızlı geçişler yapılabilmesi için parmaklar tuşa yakın bir şekilde çarpılarak basılmalıdır. 13 ve 15’inci ile 17 ve 19’uncu ölçüler arasında ise başparmak pozisyonunda gelen la notası ortak ses olarak tutulduğundan, onaltılıkların birinci ve üçüncü seslerinde kromatik olarak değişen melodilerin üç ölçülük bağda çalınabilmesi için yayın oldukça yavaş bir şekilde çekilmesi gerekmektedir. Ayrıca bağlı gelen onaltılıkların yayda dengeli çalınabilmesi için her vuruş tek bağda çalışılabilir. Steven De’ak, kitabında parça için şunları söylemektedir:

“Bu parça, zamanında birkaç ayırt edici özelliğe sahipti. Popper’in zamanında, hayvan bağırsağından üretilen teller kullanıldığında, çekiç vuruşuna benzer bir tel baskısı yapmak viyolonsel sanatçısı için zor bir görevdi; çünkü tel ve sap arasında daha geniş bir boşluk bulunmaktaydı.”¹⁵⁸

¹⁵⁷ De’ak, Steven, *David Popper*. Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980, 314.

¹⁵⁸ De’ak, Steven, *David Popper*. Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980, 267.



Örnek 176: *Spinning Song*, op. 55 No: 2 ölçü: 50-58

“*Spinning Song*” parçasının 50 ve 58’inci ölçüleri arasında hızlıca değişen sol el pozisyonlarında geçişlerin daha temiz olabilmesi için minör veya majör aralıkların tespit edilerek çalışılması; sol el parmak artikülasyonlarının hızlı bir şekilde yapılabilmesi için de birinci, ikinci ve üçüncü parmaklarda en yakın parmak numaralarının kullanılması gerekmektedir. Parçanın 57 ve 58’inci ölçülerinde üçüncü parmakla çalınan kromatik geçişlerde, yayın sol el ile senkronize hareket ettirilmesi notaların belirgin bir şekilde duyulabilmesine yardımcı olacaktır. Ancak farklı bir çalışma olarak bu pasajdaki onaltılıklar farklı parmak numaraları kullanılarak da çalınabilir. Eserde en uygun parmak numaralarının kullanılabilmesi için öğrencinin fiziksel yapısının yanında parçanın yürüyüşüne, hızına ve karakterine de dikkat edilmelidir.



Örnek 177: *Spinning Song*, op. 55 No: 2 ölçü: 131-134

Aynı parçanın 131 ve 134’üncü ölçüleri arasındaki çift seslerde, re notası pus pozisyonunda *legato* yay ile çalındığından, tiz notalarda değişen parmak numaralarının pus ile aynı anda duyulabilmesi için yayda her iki telin tam ortasına doğru baskı verilmesi gerekmektedir. 132’nci ölçüye doğru yayın bastırılarak çekilmesi ve 134’üncü ölçüde iterek gelen *sforzando* ise sağ kolda dirseğin yukarı kaldırılarak yaya ağırlık verilmesi, sol el pozisyonlarının en tiz seslerde dahi kuvvetli bir tonda tınlayabilmesine yardımcı olacaktır.



Örnek 178: *Spinning Song*, op. 55 No: 2 ölçü: 185-193

185’inci ölçüdeki kromatik yürüyüşün 186’ncı ölçüde oktavlarla devam ettiği “*Spinning Song*” parçasında, pus pozisyonuna eşlik eden ikinci ve üçüncü parmakların yakın mesafelerle kaydırılmasına, geçişlerdeki kaymaların doğru yapılabilmesi için de sol elin kontrollü bir şekilde ufak *glissandolarla* hareket ettirilmesine dikkat edilmelidir. Çalışma esnasında unutulmaması gereken diğer bir nokta ise entonasyonun daima temiz olabilmesi için viyolonsel tiz bölgelerinde mesafenin gittikçe küçüldüğünün hatırlanmasıdır. Bu anlamda 186’ncı ölçüden itibaren tuş hâkimiyetinin geliştirilebilmesi için her onaltılığın öncelikle *detache* bir yayda çalışılması yararlı olacaktır.



Örnek 179: *Papillon* op. 3 No: 4 ölçü: 1-11

Popper’in “*sehr schnell*”¹⁵⁹ temposunda *staccato* yayla çalınan ileri seviyeli “*Papillon*” (Kelebek) parçasında, 23’üncü ölçüden itibaren *langsam und launig*¹⁶⁰ temposuna geçiş yapılmaktadır. Ancak bu ölçüden itibaren 35’inci ölçüye kadar gittikçe hızlanan bir tempo yürüyüşü görüldüğünden geçişlerde yay hızlarının inşa edilerek çalışılması oldukça önemlidir. Steven De’ak’ın kitabında, eserle ilgili şunlar yazılmaktadır:

¹⁵⁹ Sehr schnell: Almancada müziğin çok hızlı bir şekilde çalınmasını ifade etmektedir.

¹⁶⁰ Langsam und launig: Müziğin yavaş ve karamsar bir ifadeyle çalınması anlamına gelmektedir.

“*Papillon*; Bartholf Senff tarafından 1864 yılının sonbaharında yayımlanan, Popper’in *Six Character Pieces*, op. 3 eserleri arasındaki en popüler parçadır.”¹⁶¹

Özellikle sol elde ilk dört ölçüdeki büyük pozisyonlarda pus ve üçüncü parmakla çalınan la notalarının temiz olabilmesi için parmak açılarının geniş tutulması, 5’inci ölçüden itibaren ise sağ elde onaltılıkların ilk notası üzerinde gelen aksanlarda pus, birinci ve ikinci parmaklarla kol ağırlığının yaya daha fazla aktarılması gerekmektedir.

Parmak pozisyonlarının onaltılıklar üzerinde değişen ses perdelerinde geçiş yapmadan önce hazırlanması ve çalışma esnasında kullanılan yay uzunluğunun, ana tempoda kullanılan yay uzunluğuna yakın tutulması yararlı olacaktır.



Örnek 180: *Papillon* op. 3 No: 4 ölçü: 18-31

Aynı parçanın 23’üncü ölçüsünden itibaren *langsam und launig* temposunda çekerek ve bağlı gelen aksanlardaki yay baskısından sonra birinci pozisyona geçişte *glissandonun* fazla duyulmaması için sol elin esnek tutulması yararlı olacaktır. Ayrıca bir sonraki ölçüde onaltılıkların tek tek duyulabilmesi için sağ kolun serbest bırakılması, 27. ölçüden itibaren ise *staccatolardaki* karakterin daha iyi duyulması için ilk vuruşun çekerek, ikinci vuruşun ise iterek köke yakın çalınması gerekmektedir.



Örnek 181: *Papillon* op. 3 No: 4 ölçü: 95-98

¹⁶¹ De’ak, Steven, *David Popper*. Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980, 79.

“Papillon” parçasının 95 ve 98’inci ölçüleri arasında viyoloncelin oldukça tiz bölgelerinde sıkça değişen sol el geçişlerinde, pus pozisyonunun doğru bir şekilde kaydırılabilmesi için onaltılıkların son notasındaki başparmak aralıklarının ve ilk notalarındaki üçüncü parmakların minör üçlü pesleşmesine dikkat edilmelidir. 95’inci ölçüden itibaren başlayan dört ölçülik *decrescendoda* ise *staccatoların* yayda ağırlık oluşturmada çalınabilmesi için yayın gittikçe küçültülerek tuşa yaklaştırılması ve sağ kol dirseğin askıya alınması gerekmektedir.



Örnek 182: *Elfentanz*, op. 39 ölçü: 1-9:

Popper’in Moravya¹⁶² kökenli Franz Xaver Neruda’ya¹⁶³ adanmış¹⁶⁴ *presto* temposunda onaltılıklardan oluşan ileri seviyeli “*Elfentanz*” parçasında *sautille* tekniği yoğun bir şekilde kullanıldığından, yay dengesinin iyi bir şekilde ayarlanması eserin karakteri açısından oldukça önemlidir. Özellikle 1 ve 4’üncü ölçüler arasında viyoloncelin ilk üç telinde gelen çıkıcı pasajlarda yayın kökü ile ortası arasındaki bir bölgenin kullanılması, onaltılıkların daha iyi zıplatılabilmesini sağlayacaktır. Ayrıca ilk üç ölçüdeki melodik yürüyüşün ortaya çıkabilmesi için onaltılıkların birinci ve üçüncü notalarının yayda belirtilmesi, 3. ölçünün ilk vuruşundaki aksanda ise sağ elin birinci ve ikinci parmağından yaya ağırlık verilmesi gerekmektedir.



Örnek 183: *Elfentanz*, op. 39 ölçü: 27-30

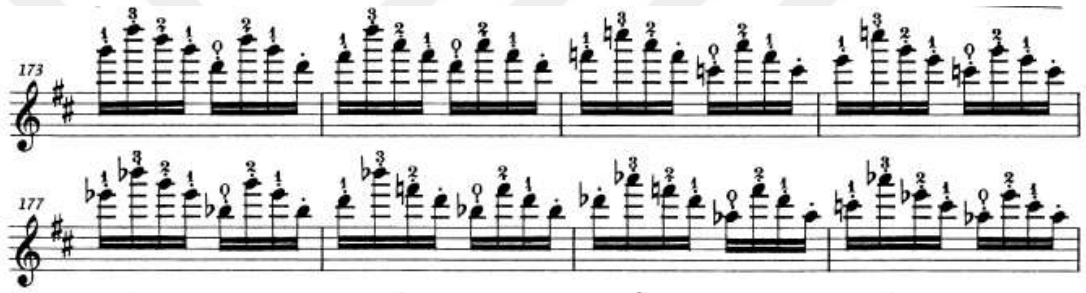
¹⁶² Moravya: Çek Cumhuriyeti’nde bir eyalettir.

¹⁶³ Franz Xaver Neruda: d.1843 - ö.1915, Danimarkalı viyoloncel sanatçısı ve Moravyalı besteci.

¹⁶⁴ Petrucci Music Library

Sautille yayla ilerleyen “*Elfentanz*” parçasının 27 ve 29’uncu ölçüleri arasında la telinde ikinci parmakla çalınan inici kromatik dizilerde, sol eldeki nota değişimleri ile sağ eldeki yay hareketlerinin uyumlu bir şekilde hareket ettirilmesine dikkat edilmelidir. Tüm kromatiklerin öncelikle yavaş bir şekilde çalışılması geçişlerin tek tek kulakla takip edilebilmesine yardımcı olacaktır. Louis Potter “*The Art of Cello Playing*” kitabında *sautille* yay için şunları önermektedir:

“Yayın ucu hafifçe sol tarafınıza doğru biraz kaldırılarak köprüye doğru hafif bir açıyla (tam olarak köprüye paralel olmak yerine) tutulmalıdır. Bu şekilde doğal yer çekimine karşı daha fazla bir direnç elde edersiniz ve yay, telden biraz daha kolay bir şekilde geri döner.”¹⁶⁵



Örnek 184: *Elfentanz*, op. 39 ölçü: 173-180

Parçanın 173’üncü ölçüsünden itibaren onaltılıklardaki sol el pozisyonları, her iki ölçüde bir sırasıyla 5’li, 6’lı ve 6’lı, 5’li aralıklar halinde ilerlemekte ve aynı zamanda viyolonsel in oldukça tiz bir bölgesinde gelmektedir. Buradaki on ölçü boyunca onaltılıkların ilk notası her ölçüde kromatik olarak pesleşirken, birinci ve ikinci vuruşun ilk notası da bir ölçüde tam dördü diğer ölçüde ise majör üçlü olarak ilerlediğinden, entonasyonun temiz olabilmesi için sol elin birinci parmağı dengeli bir şekilde değiştirilmelidir. Çalışma esnasında bu ölçülerdeki *sautille* yay için ise sağ elin gergin tutulmamasına dikkat edilmesi gerekmektedir.

¹⁶⁵ Potter, Louis, *The Art of Cello Playing* (Miami: Summy-Birchard, 1980), 145-146.



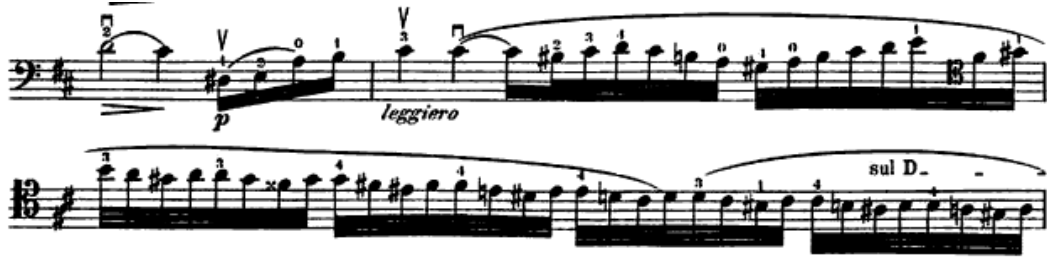
Örnek 185: *Elftanz*, op. 39 ölçü: 222-231

Aynı parçanın 224 ve 228’inci ölçüleri arasındaki onaltılıkların ilk notası, iki ölçüde bir olmak üzere üçlü aralıklar halinde pesleşerek devam ettiğinden, çalışma esnasında pozisyonların daha iyi yerleştirilebilmesi ve ilk notadaki melodik çizginin anlaşılabilmesi için öncelikle sadece oktavlar çalışılmalıdır. Ayrıca 229’uncu ölçüde çıkıcı olarak ilerleyen kromatik oktavlarda entonasyonun iyi duyulabilmesi için pus ve ikinci parmağın pesleşirken birbirinden uzaklaştırılmasına, tizleşirken ise ölçülü bir şekilde yaklaştırılmasına dikkat edilmelidir.



Örnek 186: *Nocturne*, op. 47 ölçü: 1-4

Popper’in *andante quasi adagio* temposunda çalınan ileri seviyeli “*Nocturne*” parçası, gece müziği ve duygulu bir melodi ifadelerini taşımakta ve bir önceki parçalarından farklı olarak daha yavaş bir tempoda ilerlemektedir. Sağ elde *legato*, sol elde ise *vibrato* tekniğinin sıkça kullanıldığı bu parçanın özellikle 1 ve 4’üncü ölçüleri arasında *piano* nüansında başlayan ve daha sonra ton olarak derinleşen giriş cümlesinde, ton kalitesini elde edebilmek için yayın sağ kol ağırlığı artırılarak çekilmesi gerekmektedir. Ayrıca 4’üncü ölçünün ilk iki vuruşunda genişletilmeye açık ve bağlı bir şekilde çalınan pasajın ilk vuruşunu otuzikilik, ikinci vuruşunu ise altılık olarak düşünerek çalmak yayda daha iyi bir denge oluşturacaktır. Yavaş parçalarda dikkat edilmesi gereken diğer önemli nokta ise müzikalitenin derinleştirilebilmesi için iki elin koordinasyonunun uyumlu bir şekilde hareket ettirilmesidir.



Örnek 187: *Nocturne*, op. 47 ölçü: 17-19

“*Nocturne*” parçasının 18. ölçüsünün üçüncü vuruşundan itibaren bağlı gelen otuzikiliklerde, sol elin tele yakın bir şekilde pozisyon değiştirmesi, nota geçişleri arasında herhangi bir boşluk oluşmamasına yardımcı olacaktır. 19. ölçüde ise her vuruşun dördüncü notasından beşinci notasına geçişte aynı nota farklı parmak numaralarıyla çalındığından, entonasyonunun temiz olabilmesi ve bağın kopmadan duyulabilmesi için geçişler esnasında yayın yavaşça çekilerek sol el hareketlerinin oldukça küçük yapılması gerekmektedir. Ayrıca parçada kullanılan *legato* yaylarda notaların eşit bir şekilde duyulabilmesi için otuzikilikler iki ayrı bağda çalışılabilir.



Örnek 188: *Nocturne*, op. 47 ölçü: 54-62

Son olarak “*Nocturne*” parçasının 54. ölçüsünde aksanlarla çalınan üçlemelerde yavaşlamanın kademeli olarak yapılması, *ritardando*nun dengeli bir şekilde duyulabilmesi açısından oldukça önemlidir. Ölçünün dördüncü vuruşundaki *puandorg* için ise sürenin ne kadar uzatılacağı, viyolonselcinin icrasına bağlı olarak değişkenlik gösterebileceğinden, dinamizmin kaybedilmeyeceği bir uzatma yapılmalıdır. 59 ve 62’nci ölçüler arasında sol ve do telleri üzerinde çalınan *piano* nüansındaki doğal armoniklerde, üçüncü parmak ile do notası üzerinde *flajöle* olarak sol sesi tınlarken, dördüncü parmak ile mi notası üzerinde *flajöle* olarak si sesi tınlayacaktır. Böylece armonik sesler, parçanın ana tonu olan si minöre önce altıncı daha sonra da birinci derece ile çözülmüş olacaktır.

SONUÇ

Bu tezde David Popper'in hayatı, öğretmenliği, besteciliği ve kişiliği ile birlikte etütleri ve konser parçaları detaylı bir şekilde incelenmekte, ayrıca Dresden ekolünün viyolonsel tekniğinin gelişimindeki önemine değinilmektedir. Özellikle Popper'in viyolonsel repertuvarına kattığı üç farklı seviyedeki etüt kitabı ve birçok yarışmada, konserde icra edilen konser parçaları tezin önemli bölümlerini oluşturmaktadır. Bu nedenle tez içerisindeki örneklerde, eserde kullanılan sağ ve sol el teknikleri ve buna ilişkin çalışma yöntemleri üzerinde durulmaktadır.

Çalışmanın amacı; bilimsel kaynaklardan da faydalanılarak viyolonsel icracılarının bu eserleri daha kolay ve doğru bir şekilde uygulayabilmeleri için müziksel ve teknik öneriler sunmak, ayrıca Popper'in hayatını detaylı olarak inceleyerek bestecinin stilinin yansıtılabilmesine ve eserlerin yorumunun bu sayede güçlendirilebilmesine yardımcı olmaktır. Popper'in viyolonsel tekniğini geliştiren en önemli etüt kitapları arasında yer alan “*Hohe Schule des Violoncellospiels op. 73*” içerisindeki sağ ve sol el teknikleri ile ilgili dünyaca ünlü Çekoslovakyalı çellist Janos Starker şunları ifade etmektedir:

“David Popper, birçok eser bestelemiş ve bugüne kadar hiç kimse viyolonsel çalma tekniklerinin esas unsurlarını onun kadar iyi yakalayamamıştır. Popper'in High School of Cello Playing (Hohe Schule des Violoncellospiels) adlı eserini öğrenmeden viyolonselde tam anlamıyla ustalığa erişilemeyeceği sıklıkla söylenen bir sözdür.”¹⁶⁶

Popper'in etütleri, öğretici olması ve aynı parçada birkaç tekniğe yoğunlaşması bakımından daha çok viyolonsel tekniğini geliştirme amaçlı kullanılmakta ve konser parçaları için önemli bir ön hazırlık niteliği taşımaktadır. Bestecinin *dans*, *rapsodi*, *süit* ve *fantazya* gibi farklı müzik formlarındaki konser parçaları ise daha çok konser ve yarışmalarda yer almaktadır. “*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*” kitabında etüt kavramı aşağıdaki şekilde açıklanmaktadır:

¹⁶⁶ Starker, Janos, preface to David Popper, 11.

“Fransızca bir sözcük olan *etude* teriminin sözlük anlamı çalışma demektir ve bir *etütte* genellikle tekrar eden pasajlar yoluyla belirli bir tekniğin çalışılması için birçok fırsat sunulmaktadır.”¹⁶⁷ “Böylece her bir *etüt*, viyolonsel sanatçısının daha yüksek bir beceri seviyesine ulaşması amacıyla eğitim için belirli bir teknik oluşturmaktadır.”¹⁶⁸

Dresden ekolündeki diğer kuşak bestecilerinin yanı sıra özellikle Popper’in *etüt*lerinde ve konser parçalarında; baş parmak pozisyonunu, sol el ajilitesini ve çeşitli pozisyonlarda hızlı karakter değişimlerini sıklıkla kullanması, viyolonselin sınırlarının zorlanması ve bu sayede çeşitli tonal zenginliklerin viyolonsele kazandırılması açısından oldukça önemlidir. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren bestecilerin orkestralarda ve büyük formdaki diğer parçalarında kullandığı yoğun armonik yapı ile çeşitli virtüözlük gerektiren çalma tekniklerinin viyolonselde daha rahat bir şekilde icra edilebilmesi için tez içerisinde detaylı olarak gösterilen Popper’in Op.76 ve Op.73 *etüt* kitaplarındaki sağ ve sol el tekniklerinin çalışılması viyolonsel üzerindeki hakimiyetin önemli ölçüde arttırılmasına yardımcı olacaktır. Ayrıca Popper’in üç temel seviyede bestelediği konser parçaları için *etüt* önerileri sunularak teknik ve müziksel anlamda icrayı kuvvetlendirecek çalışmalar örnek verilmiştir. Bu anlamda çalışma içerisinde sağ elde; tel geçişleri, *detache*, *legato*, çift tel kullanımı, *staccato*, notaları birleştirerek *staccato* çalım ve *spiccato* tekniğine, sol elde ise tonlama, uzatma, geçiş, başparmak pozisyonu, *vibrato*, doğal ve yapay armonikler, *mordent*, çift sesler, oktavlar ve sol el *pizzicatosuna* ilişkin farkındalığın geliştirilebilmesi ve modern viyolonsel tekniğinin iyi bir şekilde yorumlanabilmesi için öğrenciye çalışma önerileri getirilerek Popper’in *etüt*lerinden yoğun bir şekilde yararlanılmıştır.

Sonuç olarak Popper’in eserleri dünya çapında, öğretmenler ve öğrenciler için viyolonsel müfredatlarında temel pedagojik kaynaklar arasında yer almaktadır. Özellikle konser parçaları, teknik bir hâkimiyet ile beraber icracının müziksel becerilerini son derece geliştirmektedir. Bu nedenle çalışmanın viyolonsel

¹⁶⁷ Ferguson, Howard and Hamilton, L. Kenneh, “study”, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second ed., edited by Stanley Sadie and John Tyrell, vol. 24 (London: Macmillan, 2000), 622.

¹⁶⁸ De’ak, Steven, *David Popper*. Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980, 261.

sanatçılarına katkı sağlayabileceği ve viyolonsel tekniklerine ilişkin bakış açılarını geliştirmede önemli bir yer tutacağı düşünölmektedir.



BİBLİYOGRAFYA

- Alexanian, Diran: *Theoretical and Practical Treatise of the Violoncello*, prefaced by Pablo Casals (New York: Salabert, 1922).
- Allan-Eames, F.: Techniques in David Popper's Hohe Schule des Violoncello-Spiels Op. 73, Degree of Bachelor of Music (Lisans Bitirme Tezi) University of Tasmania, Tazmany, 2013.
- Aydinoğlu, Mammadova Tutu: Barok Müziği Süslemelerindeki Yorum Farklılıklarına Bir Bakış, Ekev Akademi Dergisi, sayı: 64, 2015.
- De'ak, Steven: *David Popper* (Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications, Inc., 1980).
- Eisenberg, Maurice: Cello Playing of Today. (London: The Strad, 1957).
- Ferguson, Howard and Hamilton, L., Kenneh, "study", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second ed., edited by Stanley Sadie and John Tyrell, vol. 24 (London: Macmillan, 2000).
- Foster, Peter: "piece", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second ed., edited by Stanley Sadie and John Tyrell, vol. 19 (London: Macmillan, 2000).
- Ginsburg, Lev, History of The Violoncello, ed. Herbert R. Axelrod, trans. Tanya Tchistyakova (Neptune City, N.J.: Paganiniana, Inc., 1983).

- Heifetz, Jascha: *Jascha Heifetz Favorite Encore Folio for Violin and Piano* (New York: C. Fischer, 1922).
- Kenneson, Claude: *A Cellist's Guide to the New Approach* (1974).
- Kodaly, Zoltan: *Visszatekintees (Looking Back)* (Budapest: Zeneműkiado, 1964).
- Malvinni, David: *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*, ed. Jennifer C. Post (New York: Taylor & Francis, 2004).
- Mantel, Gerhard: *Cello Technique*, trans. Barbara Haimberger Thiem, foreword by Janos Starker (Bloomington: Indiana University Press, 1975).
- Moskovitz, Marc: "Julius Goltermann", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second., edited by Stanley Sadie and John Tyrell, vol. 10 (London: Macmillan, 2000).
- Oxford Dictionary *Music and Musicians*, 2. ed., vol. 18.
- Parker, Dennis: *The Popper Manifesto*, 2003.
- Popper, David: *Elfentanz for Violin and Piano, Op. 39*, transcribed by Emile Sauret (New York: C. Fischer, 1899).

- Popper, David: *Hohe Schule des Violoncellspiels, Vierzig Étuden, op 73, Heft I* (Leipzig: VEB Friedrich Hofmeister, 1901).
- Popper, David: *Zehn mittelschwere grosse Étuden, op. 76* (Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1906).
- Potter, Louis, Jr.: *The Art of Cello Playing* (Princeton, N.J.: Summy-Birchard Music, 1980).
- Sağıroğluları, İsmail Ahmet: *Barok Müziğinde Dans Formu Ve Bach’ın “BWV 1002” Numaralı Partitası, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu*, Ankara, 2018.
- Starker, János: *Preface to David Popper.*
- Stowell, Robin: *The Cambridge Companion on the Cello* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).
- Szigeti, Joseph: *With Strings Attached* (New York: Alfred A. Knopf, 1947).
- The Strad, (London), January, 1914.
- Tortelier, Paul: *How I Play How I Teach* (London: Chester Music, 1985).
- Venturini, A., *The Dresden School of Violoncello In The Nineteenth Century. (Yüksek Lisans Tezi)* University of Central Florida, Orlando, 2009.