

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI**

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

**KONTRABAS ÇALMAYA YENİ BAŞLAYANLAR İÇİN
SAĞ EL VE SOL EL TEKNİKLERİ, DURUŞ
POZİSYONLARI, METOD VE EGZERSİZ ÖNERİLERİ**

**Hande TOKGÖZ
2502140500**

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Ulaş Rifat AKYEL**

İSTANBUL-2019

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI**

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

**KONTRABAS ÇALMAYA YENİ BAŞLAYANLAR İÇİN
SAĞ EL VE SOL EL TEKNİKLERİ, DURUŞ
POZİSYONLARI, METOD VE EGZERSİZ ÖNERİLERİ**

**Hande TOKGÖZ
2502140500**

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Ulaş Rıfat AKYEL**

İSTANBUL-2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANATTA YETERLİK
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : HANDE TOKGÖZ Numarası : 2502140500
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : MÜZİK ANASANAT DALI/SANATTA YETERLİK Danışmanı : DR. ÖĞR. ÜYESİ ULAŞ RIFAT AKYEL
Tez Savunma Tarihi : 22.04.2019 Saati : 11.00
Tez Başlığı :
KONTRABAS ÇALMAYA YENİ BAŞLAYANLAR İÇİN SAĞ VE SOL EL TEKNİKLERİ,
DURUŞ POZİSYONLARI, METOD VE EGZERSİZ ÖNERİLERİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 57. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF.RAMİZ MELİK ASLANOV		kabul
2-PROF. ELДАР İSKANDAROV		kabul
3-PROF. DR. TURAN SAĞER		kabul
4-DR. ÖĞR. ÜYESİ ULAŞ RIFAT AKYEL		Kabul
5-DR. ÖĞR. ÜYESİ İLKER KÖMÜRCÜ		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DOÇ. DR. HALİL EREN TUNCER		
2-DOÇ. DR. ARDA EDEN		

ÖZ

KONTRABAS ÇALMAYA YENİ BAŞLAYANLAR İÇİN SAĞ EL VE SOL EL TEKNİKLERİ, DURUŞ POZİSYONLARI, METOD VE EGZERSİZ ÖNERİLERİ

Hande TOKGÖZ

Bu çalışma kontrabasa başlangıç düzeyindeki öğrencilerin hangi teknik ve yöntemler doğrultusunda çalgıyı öğrenmesi ve ilerlemesine karar vermesi için bir kılavuz niteliğindedir. Yazılmış metodların analizi, tez içerisinde yer alan teknik bilgiler ve kontrabas ile ilgili verilmiş olan genel bilgiler ile öğrenciler ve eğitimcilere kontrabas eğitiminde kolaylık sağlanması ve metodlar arası kıyaslama yapılarak avantaj ve dezavantajların analizlerinin yapılması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Metod, Kontrabas, Eğitim, Teknik, Egzersizler

ABSTRACT

RIGHT HAND AND LEFT HAND TECHNIQUES, STANDING POSITIONS, METHOD AND EXERCISE RECOMMENDATIONS FOR STARTERS OF DOUBLEBASS

Hande TOKGÖZ

This study is a guideline for the students at the beginning level to decide on the technique and methods to learn the instrument. Analysis of the written methods, technical information in the thesis and general information about the doublebass and the purpose of providing students and educators with the convenience of doublebass education and making comparisons between the methods, it is aimed to analyze the advantages and disadvantages.

Keywords: Method, Doublebass, Education, Technic, Exercises

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında değerli bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan, süreç boyunca her konuda bana destek olan danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Ulaş Rıfat Akyel'e teşekkür ederim.

Hande TOKGÖZ

İSTANBUL, 2019



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KONTRABASA GENEL BAKIŞ

1.1. Viol Ailesinden Kontrabasanın Gelişimi.....	4
1.2. Tarihsel Süreçte Yayın Yapısal Değişimi.....	8
1.3. Kontrabasanın Tarihine Genel Bakış.....	13
1.4. 1984 ve Öncesinde Kontrabas İçin Bestelenmiş Eserlerin Listesi.....	16
1.5. Kontrabasanın Terminolojisi.....	18
1.6. Kontrabasanın Yapısı.....	19
1.7. Kontrabasanın Yapımında Kullanılan Malzemeler.....	20
1.8. Akort Sistemi.....	21
1.9. Türkiye’de Kontrabas Eğitimi Veren Konservatuvarlar ve Ülkemizde Öğrenci Yetiştiren Sanatçılar.....	26
1.10. Türkiye’de Devlet Senfoni Orkestralarında Solist Olarak Çalan Türk Kontrabas Sanatçıları.....	30

İKİNCİ BÖLÜM

KONTRABAS İÇİN YAZILMIŞ METODLAR

2.1. “A School of Modern Rhythmic Bass Playing” Kontrabas Metodu.....	33
2.2. “Findeisen Complete Method for String Bass” Kontrabas Metodu.....	34
2.3. “New Method for Double-Bass” Kontrabas Metodu.....	35
2.4. “The Fundamentals of Double Bass Playing” Kontrabas Metodu.....	36
2.5. “Rubank Elementary Method – String Bass” Kontrabas Metodu.....	38
2.6. “Progressive Method for Double Bass” Kontrabas Metodu.....	39
2.7. “Carl Fischer Basic Method for the String Bass” Kontrabas Metodu.....	40

2.8. “Elementary Double Bass Method” Kontrabas Metodu	41
2.9. “New Method for String Bass” Kontrabas Metodu	42
2.10. “Applebaum String Method (A Conceptual Approach)” Kontrabas Metodu ...	43
2.11. “Learn to Play a Stringed Instrument (Book 1,2,3,)” Kontrabas Metodu.....	44
2.12. “Work and Play String Method” Kontrabas Metodu	45
2.13. “The Visual Method for Strings” Kontrabas Metodu	46
2.14. “Muller-Rusch String Method (for Class or Individual Instruction)” Kontrabas Metodu	47
2.15. “Action With Strings” Kontrabas Metodu	49
2.16. “Montag Lajos” Kontrabas Metodu	50

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KONTRABAS SEÇİMİ, DURUŞ POZİSYONU, YAY TUTUŞU VE AKORT EDİLMESİ

3.1. Uygun Kontrabas Seçimi	52
3.2. Duruş Pozisyonu	53
3.3. Yay Tutuşu	54
3.4. Kontrabasının Akort Edilmesi.....	55

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KONTRABAS İÇİN TEKNİK EGZERSİZLER

4.1. Gamları Yavaş Çalmak (Slow Scales)	56
4.2. Değişen Sesler Çalışması (Shifting Drill).....	56
4.3. Aşamalı Gam Çalışması (Progressive Scales)	59
4.4. Değişeni Olmayan Gamlar (Shifting Scales)	61
4.5. Tel Geçişli Materyal (String Crossing Drill).....	62
4.6. Üçlüler (Thirds).....	64
4.7. Entonasyon / DeğişkenParmak Çalışmaları (Intonation / Replacement Fingerings)	65
SONUÇ	66
KAYNAKÇA	67
ÖZGEÇMİŞ	70

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Yayların Gelişimi 12



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1:	Kontrabasin boyunun uygun ayarlanması.....	53
Resim 2:	Doğru yay tutuşu	55
Resim 3:	Kontrabasin Akort Edildiği Seslerin Sıralı Bir Şekilde Fa Anahtarı Üzerinde Yazılışı.....	55
Resim 4:	Değişen seslerle parmak egzersizleri	58
Resim 5:	Değişen seslerle parmak egzersizleri	58
Resim 6:	Parmak numarasi ile egzersizler.....	60
Resim 7:	Parmak numarasi ile egzersizler.....	60
Resim 8:	Parmak numarasi ile egzersizler.....	61
Resim 9:	Değişkeni olmayan gamlar.....	62
Resim 10:	Tel geçişli materyal	63
Resim 11:	Üçlü egzersizler.....	64
Resim 12:	Entonasyon için değişken parmak çalışmaları	65

GİRİŞ

Kontrabas eğitiminde profesyonelliğe ulaşma süreci, birçok aşamanın bir araya gelmesiyle tamamlanmaktadır. Öğretim sisteminde en alt aşamadan, en üst aşamaya kadar entonasyon kavramı üzerinde özellikle durulması gerekmektedir. Öğrenciye küçük yaşlardan itibaren entonasyon bilincinin kazandırılması, gelişme sürecinde avantaj sağlayacaktır. Çalgıyı doğru bir entonasyonla çalabilmenin önemli şartlarından biri, sistematik olarak gam ve egzersizlerinden oluşan çalışmalara yer vermektir. Yaylı çalgılarda entonasyonun kusursuz tınlaması, yalnızca sol el ve parmakların doğru konumlandırılmasıyla bağlantılı değildir. İyi kontrol edilemeyen yay basıncı, seste tizleşme ve pesleşmelere neden olur. Dolayısıyla kötü bir yay tekniği, entonasyonu doğrudan etkilemektedir. Sağ elin (yay kullanımının) kesintisiz devamlılığı, esnekliği, pürüzsüz bir ses elde edilmesi kusursuz bir entonasyon ile orantılıdır. Entonasyon bozukluğunu dolaylı yoldan etkileyen faktörlerden biri de, parmakların güçsüz olmasından kaynaklı tele uygulanan basıncın yetersizliğidir.

Kasların birbirinden bağımsız olarak çalışmasını güçlendirmek ve teknik becerileri geliştirmek için parmak egzersizlerine önem verilmelidir. Klasik müzik eğitiminde, öğrencinin notada yazan tüm detayları (nüans, nota değerleri, çalgı icrasına özgü semboller, müzik terimleri) bir arada bütün olarak görebilmesi çok önemlidir.

Profesyonel müzisyen olma düzeyine bu unsurlar uygulandığı zaman ulaşılabilirdiği görülmektedir. Çalgı eğitimi, işitme eğitimi ile bağlantılı olarak ele alınmalıdır. Klasik müzik eğitiminde oda müziği dersleri, öğrencinin müzikal yeteneğinin gelişmesi için önemli bir yapı taşıdır. Birkaç çalgının aynı anda birbirini dinleyerek ve duyarak bir eseri icra etmesi, öğrencide çok sesli müzik kültürünün oluşmasını sağlamakla birlikte, orkestra eserlerinin icrasına da zemin hazırlamaktadır. Öğrenciye pozisyonları öğretirken her notayı tüm yazılış biçimleri (sesteş) ile çeşitlendirerek göstermiş olmak önemlidir. Klasik müzik eğitiminde öğrencinin bir notayı sadece tek bir haliyle öğrenmesi, ilerleyen teknik aşamalarda algı sorunu yaratabilmektedir. Bu durum, aynı zamanda öğrencinin deşifre gelişimini de büyük

ölçüde etkileyebilmektedir. Öğrenciye pozisyonları bu yöntem doğrultusunda göstermek, notaların yerlerini doğru konumlandırması ve seslere hakim olması noktasında etkilidir. Bu metodoloji, öğrenciyi başlangıç aşamasında zorlasa da, hem solfej bilgisi, hem de gördüğü notayı hızlı bir şekilde çalgıya aktarma açısından etkili bir yöntemdir.

Paralel tellere geçiş üzerine yazılmış olan egzersizde, birinci, ikinci ve dördüncü parmakların tek tek gösterilmiş olması önemlidir. Parmakların bütün tellerde sırasıyla atlamalı olarak diğer tellere geçmesi, parmakların güçlenmesi ile birlikte birbirinden ayrı bir şekilde kontrol edebilme yetisini güçlendirmektedir. Yaylı çalgılarda, pozisyonlar arası geçiş entonasyonun doğru tınlamasına etki etmektedir. Yarım pozisyondan birinci pozisyona geçerken istemsiz oluşabilen seslerin çıkması entonasyonun bozulmasına yol açmaktadır. Tuşe üzerinde kontrollü ve emin bir şekilde ideal el düzeni ve parmakların tele teması ile pozisyonların birbirine bağlanması, net bir ses tınısının elde edilmesini sağlamaktadır.

Öğrencilerin ilk olarak yayı kullanmadan yavaş bir tempoda yalnızca sol el parmaklarının tuşe üzerinde tele basarak güçlenmesi gerekir, sonraki adımda ise tempoyu aşamalı bir şekilde hızlandırarak yay ile kesintisiz bir ses elde edilmesi gerekir. Egzersize başlangıç temposunun öğrencinin seviyesine göre eğitmen tarafından belirlenmesi gerekir. Parmak egzersizlerini hatasız bir şekilde tamamlayabilmek için sağ ve sol elin senkronize bir şekilde hareket etmesi gerekmektedir. Sol el tekniğinde parmakların tele baskısıyla oluşan sesin temiz olması ne kadar önemli ise, çıkarılan sesin net bir şekilde ve güzel tınlaması da sağ el tekniği için önem taşımaktadır.

Tüm bunların sağlanması ve sağlıklı bir kontrabas eğitiminin temellerinin atılabilmesi için tezimde birçok metodun güçlü ve zayıf yönleri, teknik ve genel bilgiler yer almaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KONTRABASA GENEL BAKIŞ

Keman ailesinin en büyük boyutlardaki üyesi olan kontrbas, aynı zamanda ailenin en kalın sesli çalgısıdır. Etkileyici sesi ile Fransızca contrebasse, Almanca Kontrabass, İngilizce double bass, İspanyolca contrabajo dilimize Fransızca söylenişi ile girmiştir. Kontrbasın donuk bir sesi olmasına karşın, bu ses renginin özellikli bir yeri vardır. Ses genişliği 3 oktava yakındır. Caz sanatçıları pizzicato tekniğiyle kontrbastan ilginç renkler elde ederken bir yandan ritmik hareketi pekiştirir, bir yandan da müziğin akışına çeşni getirirler.

Günümüzde dört ve beş telli olmak üzere iki çeşit kontrbas vardır. Dört telliyi genellikle solocular, beş telliyi ise orkestra sanatçıları kullanır. Keman ailesinin öteki üyelerinde teller tam beşli aralığa göre akort edildiği halde, kontrbasta teller tam dörtlü aralıkla düzenlenmiştir.

Dış görünüşüyle bu çalgı, ailenin öteki üyelerinden biraz farklıdır: Düşük omuzlu bir görünümde; akort bulguları ise mekanik olmasından ötürü değişik bir dış görünüş sergiler. Orkestrada yer alan yaylı çalgılar ailesi içinde bu büyük çalgıyı ayırt edebilmek için, keman, viyola, viyolonsel ve kontrbasın boyutlarını veren bir şemayı dikkate almak yeterli olacaktır.

Kontrbasın özellikli taraflarından biri, aktarımcı bir çalgı olmasıdır. Sesi, diapazona göre bir oktav aşağıdan duyulur. Notaları, viyolonselde olduğu gibi dördüncü çizgi fa anahtarıyla yazılır, ancak ince sesler için sol anahtarı kullanılır. Kontrbasta doğal doğuşkanlar kolay elde edilir. Özellikle ince tellerdeki doğuşkanlar dolgun, boş bir etki yaratır. Yaylı çalgılardaki her çeşit renk ve etkiyi kontrbas da sağlayabilir. Yayla yapılan tremolaya sıkça başvurulurken aynı süslemeyi parmakla gerçekleştirmek zor olduğu için pizzicato tekniği sıkça uygulanır.

Kontrbasın orkestra içindeki genel görevi, armonideki bas seslerini vermektir. Bunu yaparken viyolonselleri bir oktav aşağıdan duyurur: Başka bir deyişle,

partisyonda viyolonsellerle ünison yazılan notalar, kontrbasta bir oktav aşağıdan duyulur.

Kontrabas için eser yazarlar arasında öncelikle Giovanni Bottesini'yi belirtmek gerekir. Onun kontrabas konçertoları ve kontrabas için çeşitli formlarda yazdığı eserlerin değeri giderek öne çıkmaktadır. Kontrabas için yazılmış diğer baş eserler ise şöyle sayılabilir: Serge Kousevitzki: "Kontrabas Konçertosu", A. Dubenski "Sekiz Kontrbas için "Füg", Elgar Varese "Octandre", D. Dragonetti "Konçertolar ve sonatlar", J. B. Vanhal "Kontrbas Konçertosu", C. Von Dietersdorf "Konçertolar, "Viyola ve Kontrbas için İkili Konçerto", Paul Hindemith Kontrbas ve piyano için Sonat, Edvard Tubin "Kontrbas Konçertosu"

1.1. Viol Ailesinden Kontrabasm Gelişimi

Günümüzün modern senfoni orkestralarının yaylı çalgılarının bir üyesi olan kontrabas aslında yaylı ailesinin ana üyelerinden birisi değildir, modifiye edilmiş bir üyesidir. Bu ilişkiyi size gösterebilmem için viol ailesiyle ilgili bir çalışma gereklidir.

17. yüzyılın son çeyreğinde Barok müzik Avrupa'nın tüm ülkelerinde yaygınlaşmış ve gelişmiştir. Öncülüğünü İtalyan'ların yaptığı bu gelişim, Fransa, İngiltere ve Almanya'da kazandığı özgünlüğün ivmesiyle yeni boyutlara ulaşmıştır.

Dönemin özellikleri şöyle sıralanabilir:

İtalya'da Venedik opera hareketi son bulmuş, ancak, Napoli opera stili bu sanata yeni bir soluk getirmiştir. Çalgı müziği alanında orkestra ve oda müziği, Corelli ve Torelli gibi yetenekli bestecilerin kişiliğinde geleceğe dönük biçimde kökleşmeye başlamıştır. Yaylı çalgılar yapımının Cremona kasabasında Andrea Amati'nin oğulları ve torunu Niccolo ile kusursuz işçiliğe kavuşmasından sonra yine Cremona'da Antonio Stradivari "bütün çağların en iyi kemanı" özelliğini taşıyan çalgıları yapma başarısını göstermiştir. İtalya'da sonat ve konçerto formları, geleceğe dönük soluklar kazanmıştır.

Fransa'da Lully'nin öncülüğünde opera sanatı yerleşmiş, bu alandaki İtalyan öğeleri "Fransızlaşarak" eşlikli reçitatif gelişmiş, ayrıca Paris'te "halka açık opera"

temsilleri başlamıştır. İncelikli bir saray dansı olan menuet, müziksel gelişime katkılar getirmiştir. Couperin'in klavye için bestelediği yaratıcı eserlerinin yanı sıra, opera orkestraları üflemeli çalgıları da gerçek anlamda kazanarak büyümüştür. Fransız suiti, yeni dans parçalarıyla zenginleşmiştir. Lully, uvertür müziğini sağlamlaştırmakla gelecek çağların senfonisini hazırlamıştır.

İngiltere'de opera, İtalyan etkisinde olmakla birlikte Purcell'in dehası sayesinde özgün ve derin melodik niteliğiyle değer kazanmıştır. Jpohn Blow ve Purcell, çalgı müziğinin bu ülkede ilerlemesini sağlamış, orkestra ve oda müziğinin yanı sıra dinsel müzikte de gelişim yaşanmıştır.

Almanya'da İtalyan müzikçilerin bestelediği bir opera hareketi doğmuş, bunun yanı sıra Bextehude ve Biber'in öncülük ettiği çalgı müziği ile koro müziği gelişkin bir düzey kazanmıştır. Kuhnau, çembalo müziğine yeni soluklar getirmiştir. Akılcı Alman düşüncesinin bir sonucu olarak bir sekizli içinde 12 yarım sesli düzene geçilmesi yolunda matematiksel güvenilirliğe çok yaklaşmıştır. Çeşitli Avrupa ülkelerinde yoğunlaşan bu gelişimlerle birlikte, tüm uluslarca benimsenen yenilikler de gerçekleşmiştir.

Suit formunda parçaların zenginleşmesi, sonat formuna doğru hızla yürüyen çalgı müziği formlarına temel hazırlamıştır. Üstün nitelikli kemanların yapılmış olması, "Viol" adlı geleneksel yaylı çalgıyı geride bırakmış, viola da gamba ise günümüz viyolonseline dönüşmüştür. Böylece ilk viyolonsel sonatı da yine bu dönemde bestelenmiştir. Müzik yazısında donanımlar belirginlik kazanmaya başlamış, ölçü çizgileriyle birlikte, nota şekilleri günümüz yazısına çok yakın duruma gelmiştir.

Viol, orta çağda gezgin halk ozanlarının kullandığı bir yaylı çalgıydı. Rönesans döneminde gerçek çoksesliliğin özellikle ses müziğindeki gelişimi, yaylı çalgılara yansımıştır. Ses müziğinde soprano'dan bas'a kadar, inceden kalına, ayrı partilerde yer alan ses genişliği, viol ailesinin gelişmesini getirmiştir. Günümüzdeki viyolanın atası viel (İng. Fiddle, Alm.Fiedel) inceden kalına değişik ses genişliği olan çalgıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Alto sesi vila da braccio ilk viyoladır. (Viyolanın Almancası Bratsche, İtalyanca braccio)

Viola da gamba tipik bir Rönesans çalgısıdır ve günümüzün viyolonselini karşılayan tenor ses genişliğine sahiptir. Viola d'amore ise tenordan sopranoya doğru uzanan ses genişliğiyle Rönesans yaylı çalgıları arasında özelliğini korumuştur. (Amore=aşk). Bas sesl, yaylı çalgı viola da bordone (brayton)dur. Soprano sesli violine'nin (kemanın) kimlik kazanmaya başlaması 16. yüzyıla rastlar. Ancak bu yüzyılda keman emekleme dönemi yaşıyordu. Asıl gelişimi 17.yüzyılda gerçekleşmiş, keman yapımı bir sanat haline gelmiştir. İlk keman yapım ustası Andrea Amati'dir. Amati ailesinin başlattığı ustalık geleneği, onun torunu Nikolaus Amati ile Rönesans'ta doruğa çıkmıştır.

Rönesansın yaylı çalgıları böylece günümüz keman ailesinin orkestrada yer alan çalgılarını (keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas) kabaca ortaya çıkartmıştır.

İtalyan'lar bu arada keman ailesini geliştirmiş, viola da gamba, günümüzün viyolonseli boyutlarına gelmiştir. Boyunun biraz daha ufalması ve ses renginin değişmesiyle viyolonsel bir solo çalgı olmuştur. Domenico Gabrielli de sayılı bas eşliğinde ilk viyolonsel sonatını yazmıştır: Ricercari per violoncello solo, 1689

Keman, viola, viyolonsel ve kontrbas'tan oluşan keman ailesinin yapımı, İtalya'nın Cremona kasabasında 17. yüzyılın sonları ile 18. yüzyılın başlarında "kusursuz" çalgıları ortaya koymuştur. Keman yapımının ünlü ustaları şunlardır; Andrea Amati (öl.1611), Nicolaus Amati (öl.1684), onların öğrencileri olan Antonius Stradivari (öl. 1737), Andrea Guarneri (öl.1698), G.Antonio Guarneri (öl.1744), Francesco Ruggiero (öl.1720). Ayrıca bu İtalyan ustaların yanı sıra, Almanlar da dikkat çekiyordu: Jakob Stainer(öl.1683), Matthias Klotz (öl.1743)

"Viol" kelimesi İtalyanca bir çok enstrmanı kapsar. Viola da gamba (leg viol) ailenin tüm enstrmanlarını kapsayan genel bir isimdir. 15. Yüzyılın başında Avrupa'nın sosyal yaşamındaki değişiklikler ulusların teşekkülü, yoğun kentsel büyüme aynı zamanda edebiyat, sanat ve kitap basımı gibi alanların gelişmesine yol açar. Bu yeni 3 Konuşmaya yakın serbestlikte söylenen ses müziği ortamda halk çalgılarının yetkin yapısı akabinde yeni profesyonel kompozisyon okullarının ortaya çıkmasına neden olur. 16. yüzyılın sonuna doğru telli çalgıların iki ana tipi; viollar ve

keman daha açıkça ön planda yer alır. Müzik kültüründeki bu atılım yaylı çalgılar yapımı alanında da gerçek bir devrim yaratır. Rebec, fidel, lut ve lira da braccio çalgılarının asimilasyonu sonucu 13.-15. yüzyıllarda Avrupa’da violalar ortaya çıkar. Lut çalgısından perdeli klavye, üçlü-dörtlü aralıklı akort düzeni, üst kapağın ortasındaki kafes gibi unsurları ödünç alan viol’un düz ahşap kafa yerine salyangoz şekilli kıvrılma başlığı oldukça kemanı andırıyor.¹

Daha çok ev ortamlarına uygun altı veya yedi telli bu çalgının boğuk da olsa yumuşak ve güzel bir sesi vardı. Az kabarıklı köprü üzerindeki tellerinin birbirine çok yakın olması her ne kadar yan telleri etkilemeden çalmayı zorlaştırırsa da polifonik kombinasyonların geniş kullanımı için imkân tanıyordu. Kemanın ortaya çıkması ve yaygınlaşmasına kadar violer yaylı çalgılar topluluklarının önemli bir üyesi olmuştur.

16’ncı yüzyılın viol ailesi Viola Da Gamba, Viola Da Braccio, Viola Bastarda, Viola Di Bardone, Viola Pomposa, Viola D’amore, Viola Alta gibi çalgılarla konstrüksiyon ve icra üsluplarına göre çeşitlilik göstermekteydi² Tarihsel gelişimi içerisinde yapısal farklılıklar gösteren bu çalgı kimlik arayışını 19. yüzyıla kadar sürdürür. Fakat müziğin dinleti odalarından büyük konser salonlarına ve opera sahnelerine taşındığı çağda keman rakipsiz sesiyle Rönesans viol’u karşısında giderek güç kazanmaya başlar. Bu da kemanın viol’u sıkıştırmasının başlıca nedenlerinden biridir. Orta Çağda gezgin müzisyenlerin gözde çalgılarından olan keman daha çok köy ortamında günlük hayatın müziğinde var olmuştur. Folklor sanatının başlıca biçimini koruyan keman kent hayatına nüfuz ettiğinde yoğun gelişme yaşamıştır. Yalnız keman büyük şehirlerin müzik hayatına kolay girememiştir. 16-17. yüzyıl eserlerinden de görüldüğü gibi Avrupa toplumunun aristokrat ve soylu kesimleri arasında yaygın viol’lara karşı koyulan keman uzun müddet “halk çalgısı” olarak küçümsenmiştir. Zira kemanı her zaman ya sokak müzisyenlerinin ya da meyhanelerde çalan serserilerin elinde görmek mümkündür³. Elbette kemanın modern şekline İtalyan ustaların elinde kavuştuğu ve keman faaliyetinin yaklaşık 16. yüzyılda İtalya’da

¹ Struve, 1959, s.40

² Michael Kennedy and Joyce Bourne, The Concise Oxford Dictionary Of Music, Oxford University Press, USA, 2004, s.769

³ Yampolski, 1951, s.58

geliştirildiği aşikârdır. Bu yüzyıllarda genellikle viol ve lut yapan İtalyan ustalarının keman üretimine doğru yöneldiği izlenir. Bu dönem çağdaş keman tarihinin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Mükemmelleştirme sürecinde her usta çalgıya kendine ait bir şeyler eklemiş, ona kusursuz şeklini vererek en iyi malzemelerle donatmıştır. Zaman zaman yaylı çalgıların İtalyanca terminolojisinin analizi ortaya bir soru çıkarmaktadır. İtalya’da viol ailesinden olan çalgılar ile ilişkilendirilen violino terimi tabii ki hiçbir şekilde kemanın viol’dan türediği anlamına gelmez. Bu noktada birçok araştırmacı hemfikirdir⁴. Zira viol ve keman ailesi hem tasarım, hem ses hem de sosyal statülerine göre iki farklı bireysel organizmadır. Bu bakımdan her iki çalgının iki yüzyıl boyunca ile yan yana var olması bir tesadüf değildir. Ayrıca keman viol’un asimilasyon süreci değil daha ziyade bu tür çalgılara olan ihtiyacın ortadan kalkması sonucu gerçekleşmiştir.

1.2. Tarihsel Süreçte Yayın Yapısal Değişimi

Yaylı çalgıların vazgeçilmez ögesi olan yay da keman kadar uzun bir yol kat etmiş, icrayı kolaylaştırmak açısından birçok kez şeklen ve yapısal olarak değişime uğramıştır. Yayın eski tipinden modern tipine gelişimi daha çok keman klasik şeklini aldıktan sonra ilerler. Genellikle yayın oluşumu dört temel aşamaya ayrılabilir. Yay evriminin ilk aşaması 8. yüzyıldan 15.yüzyıla kadar olan bir zaman aralığını kapsar. Bu topuk ve başlığın yeni oluştuğu kavis şekilli ilkel yaylardır. 15.-16. yüzyıllar kabul edildiği ikinci aşamada düzleştirilmiş çubuk ve mükemmel başlıklı yaylar tarihe damgasını vurur. Yay evriminin üçüncü aşaması 16.- 18. yy. arası gösterilebilir.

Bu dönemde vidalı kremayer dişli gerginlik mekanizması geliştirilir. Ayrıca yay çubuğu biraz daha uzatılarak düzleştirilir ki bu da onun elastik kalitesini artırır. Dördüncü aşama 18. yüzyılın ikinci yarısını kapsar. Bu dönemin yayları modern başlık ve düz bir çubuğa sahiptir.⁵.

⁴ Carter, Butt, 2005, s.498

⁵ Leman, 1903, s.19

Yaylı çalgıların mükemmelleştirilmesi ile birlikte kademeli tekemmül surecine giren eski garip yayların uzun yolu, ünlü keman yapımcısı François Tourte⁶ tarafından nihayet sona erer. Ünlü Fransız kemancı J. B. Viotti'nin tavsiyeleri üzerine 1785-1790 yıllar arasında yayı geliştirerek günümüzdeki şekline kavuşturan Tourte, aynı zamanda çok önemli yay tekniklerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yayda elastik, sağlam ve gerekli ağırlığı bir araya getirmek için Tourte esnek, hafif ama dayanıklı fernanbuk ağacını seçer. Tourte, gelişmekte olan yaylı çalgı sanatının taleplerini karşılayan, içe dönük bir konuma getirilmiş yay çubuğu hazırlar. Yeni yay eskilere göre daha gergin olduğu için teller üzerine uygulanan basınç sayesinde hızlı ve doğru bir tepki verebilmektedir. Bu da yaya gerekli esneklik vererek hafif ve zıplayan yay tekniklerinin ilerlemesine, seste cantabile⁷ tonu elde etmesine kolaylık sağlamıştır.

Kontrabasının tarihsel gelişimiyle, kullanılan yayların gelişimi de paralel olmuştur. Kontrabas çalarken iki farklı yay tekniği kullanılmaktadır. Bunlar, Alman ve Fransız teknikleridir. Alman yayı daha geniştir ve avuç içi yukarı gelecek şekilde tutulmaktadır. Fransız yayı ise, keman ailesinin diğer üyelerinin kullandığı yaylara benzer ve onlar gibi avuç içi aşağı bakacak şekilde tutulmaktadır. Bu iki tür yay tekniği, kolun değişik şekillerde hareket etmesini ve tele farklı oranlarda güç dağılmasını sağlar.

Alman yayının tarihi, kontrabastan önceye uzanır. Bu yayın ortaya çıkması ve gelişmesi, yaylı sazlarla aynı anda olmuştur. Yayın tutma şekli ve tasarımında Viol ailesi çalgılarından esinlenilmiştir.

İlk zamanlarda kıllardaki gerilimi sağlamak için, yayı vida yardımı ile gerdirmek yerine, yayın sopasını ve kıllarını, iki parmağın arasına alıp, çekerek gerilim sağlanmaya çalışılmıştır.

Müzik tarihçisi ve yazar David D. Boyden'a⁸ göre, ilk vidalı ve hareketli topuk, 1694 yılında ortaya çıkmış ancak yaygınlaşmamıştır. 1780 yılında, saat tamircisi ve sonradan yay yapımcısı olan François Tourte'nin⁹ yay mekanizması üzerine olan

⁶ 1747-1835

⁷ Şarkı söyler gibi

⁸ 1910-1986

⁹ 1747-1835

çalışmaları sonuç vermiş ve günümüzde kullanılan yay mekanizması böylelikle yaratılmış olmuştur. Aynı yıl Tourte'nin yapmış olduğu yayı İtalyan keman virtüözü Giovanni Battista Viotti'ye¹⁰ götürmesiyle bu yeni model, geniş kitlelere yayılmıştır.¹¹

İtalyan kontrabas virtüözü Domenico Dragonetti¹² 18. yüzyılın sonlarında kendi yay modelini tasarlayarak, dönemin yay modeline yeni bir tarz getirmiştir. Dragonetti'nin tasarladığı yay ve yarattığı teknik o kadar beğenilmiştir ki, Paris Konservatuvarı müdürü ve Beethoven tarafından döneminin en iyi bestecisi olarak anılan İtalyan besteci Luigi Cherubini¹³, onu Paris'e hoca olarak çağırmıştır. Dragonetti'nin yay tutuşunda, el doğal şeklini korumaktadır ve eski yay tekniklerinin aksine el olabildiğince serbesttir. Yayın şekli, bilek ve kolun uyumu ve yayı tutuş biçimiyle, kontrabas artık daha kolay çalınabilir hale gelmiştir. Bunun yanı sıra bileğin kitli olduğu pozisyonlarda oluşan sakatlık riskleri de ortadan böylelikle kalkmıştır.

Ancak günümüzde kullanılan Alman yayları, Dragonetti'nin geliştirdiği yaydan farklıdır. Bu gün kullanılan Alman yayının mucidi Franz Simandl'dır. Simandl, Fransız yayından aldığı çubuğun üzerine, Dragonetti'nin yayından aldığı topuk kısmını, biraz daha genişleterek eklemiştir. Bu yay, tutuş olarak ta Dragonetti'nin yayına göre farklılık gösterir. Baş parmak yayı ön taraftan, serçe parmak ise kılların topuk ile birleştiği, yüzük denilen bölüme dayanır. İşaret parmağı ve orta parmak yayı alttan destekler, yüzük parmağı ise boşta kalır. Bu yayın kullanımında da aynı Dragonetti'nin yayında olduğu gibi bilek ve parmaklar serbesttir.

Dresden Saray Orkestrası ve Dresden Kilise Orkestrası şefi olan Polonyalı keman virtüözü ve besteci Karol Lipinsky¹⁴, 15 Eylül 1840'da Dragonetti'ye, üretmek ve orkestrada kullanmak için yeni model bir yay isteğini içeren bir mektup yolladı. Mektupta, eğer kendi arşe modelini de oraya yollarsa, bunu Sakson Kraliyet Müzesinde sergileyeceklerini ve kendisine Kraliyet Nişanı vereceklerini yazdı. Dragonetti bu teklife hayır diyemedi ve yayının bir örneğini Dresden'e yolladı.

¹⁰ 1755-1824

¹¹ Paul Brun, A New History of the Double Bass, Birinci bs. Paul Brun Productions, Villencuv d'Ascq, France, 2000, s.189

¹² 1763-1846

¹³ 1760-1842

¹⁴ 1790-1862

Dresden Operası kontrabas grup şefi Bruno Keyl, Dragonetti'nin yayı üzerinde çalışmalar yaptı ve yayı yaklaşık olarak 12 cm uzattı. Yayı gören ünlü müzik yazarı ve koleksiyoncuları Charles¹⁵ – Victor Mallion kardeşler bu yaydan kendi oluşturdukları müzik kataloglarında; “antik, dışa eğimli ve Dragonetti tarzında“ diye bahsettiler ve Almanya’da yapıldığını belirttiler¹⁶

El içinde tutulan ve temellerini Dragonetti'nin attığı bu yay şeklinin ilk ciddi üretimi Almanya’da yapıldığı için yayın ismi “Dresden veya Alman yayı“ olmuştur.

Yaylı ailesindeki çalgıların icrasında kullanılan yaylar, 17.yüzyıl sonlarına kadar iki farklı şekilde kullanılmıştır. Bu iki değişik yay tutma şekli 19. yüzyıla kadar özel olarak adlandırılmamıştır. Sadece tutuş şekli itibari ile Fransız tutuşa “el altı“, Alman tutuşa da “el içi“ tutuş denilmiştir. Kontrabas veya viyolonsel gibi, omuzda çalınamayacak kadar büyük çalgılar da el içi, keman veya viyola gibi daha küçük ve omuzda çalınabilen çalgılarda ise el altı tutuşu kullanılmıştır. Daha önceleri el içi tutuşunu kullanan İtalya bas keman virtüözleri, 17. yüzyılın başlarında, çalgılarını el altı tutuşuyla çalmaya başlamışlardır ve bu biçim Avrupa’ya hızla yayılmıştır. Ancak o dönemde taşra bölgelerde yaşayan ve geleneklerine bağlı bazı icracılar bu tutuş biçimini benimsemek istememişler ve bir süre daha yayı el içinde tutarak çalmaya devam etmişlerdir¹⁷.

Paris Konservatuarında 19.yüzyılın başlarında kontrabas sınıfı açılmasıyla, çalgıda kullanılan yay ve akort sistemi tartışmaya açıldı. O dönemde Paris’te yaşayan besteci Gioacchino Rossini¹⁸,İngiltere seyahatlerinde tanıştığı Dragonetti'nin yayını incelemek için istemiştir. Rossini'nin istediği üzerine Dragonetti yayını Paris’e gönderir. Ancak bu yay Fransız orkestraları tarafından kabul görmez.

Konservatuar kurulunun kararıyla yayın, o dönemde okulun çalgı yapımcısı olan Gand tarafından değiştirilmesi istenmiştir¹⁹.

¹⁵ 1904-1970

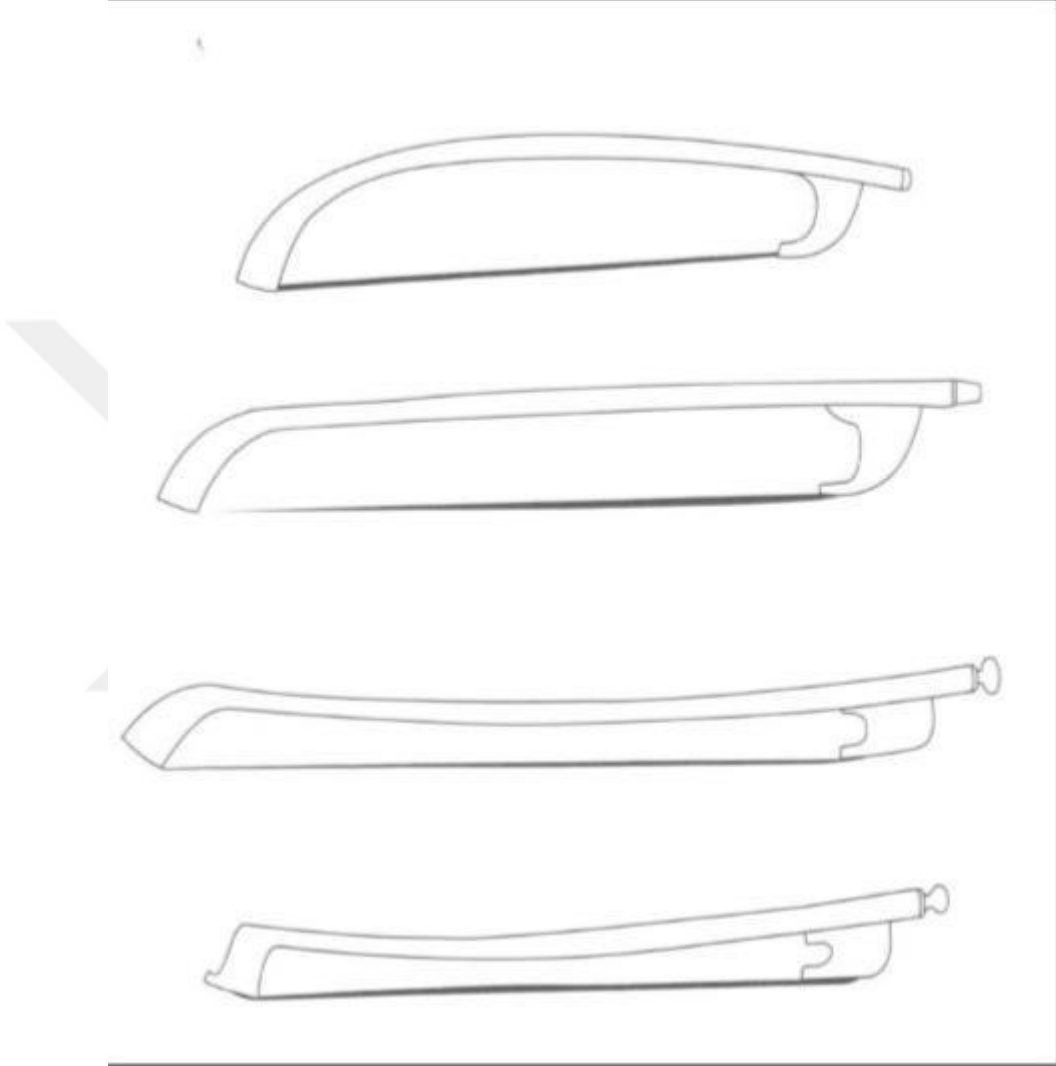
¹⁶ Brun, a.g.e., s.2

¹⁷ Brun, a.g.e., S.190

¹⁸ 1792 -1868

¹⁹ Brun, a.g.e., s:199

Gand okul yönetiminin beğenmeme ihtimaline karşı pek çok değişiklik yaparak birçok model yay hazırlamıştır.



Şekil 1: Yayların Gelişimi

Aşağıdaki yaylardan ilk sıradaki, Dragonetti yayının şeklinde yapmış olduğu ilk yaydır. Sopa uzunluğu 61 cm, kıl uzunlu 45 cm dir. İkinci sıradaki yayı Gand 1828 yılında Dragonetti'nin yayından esinlenerek yapmıştır. Sopa uzunlu 64 cm, kıl uzunluğu 50 cm dir. Üçüncü sırada olan yayda aynı yılda yapılmıştır. Gand bu yayı yaparken de Dragonetti'nin yayından esinlenmiştir. Ama farklı olarak bu yayda sopanın eğimini içe doğru vermiştir. Bu yayın sopa uzunluğu 66 cm, kıl uzunlu 50 cm dir. En son sırada görülen yay tamamen Gand'ın tasarımı olup 1830 yılında üretilmiştir.

Sopa uzunluğu 61 cm, kıl uzunluğu 44 cm dir. Gand bu yayın ismini “Parisian yayı“ (Paris yayı) koymuřtur²⁰.

Fransız yayda devrimi, daha sonraki yıllarda ünlü kontrabas virtüözlerinden biri olan Giovanni Bottesini yapmıştır. Küçük yaşlarda kontrabasla beraber çalmayı öğrendiği kemandan esinlenerek, keman yayını kalınlaştırıp, kontrabas çalmaya uygun hale getirmiştir. Kendi tasarladığı bu yayın ismini “il Devastator“ koymuştur. Günümüzde kullanılan Fransız yaylar, bu yay örnek alınarak yapılmıştır

1.3. Kontrabasının Tarihine Genel Bakış

Müzik tarihinde kontrabasının ilk kullanımı 16. Yüzyılda keman ailesine kadar uzanır. İlk kez çağdaş kontrabas formuna en yakın çalgı “bas keman” adıyla, aynı zamanda günümüzdeki formuyla ilk kemanı da yapmış olan Gasparo da Salo yapmıştır. Kendisi 1542-1609 yıllarında yaşamış bir İtalyan çalgı yapımcısıdır. Daha sonra diğer ustalar bu tip çalgıları yaygın olarak üretmeye başlamıştır.

Günümüzde normalde her ikisi de kullanılmayan, ancak seyrek olarak bazı Rönesans ve Barok Müziği eserlerinde kullanılan bas keman ve Viol ailesinin bas üyesi olan violon, birbirlerinden farklıdır. Bas keman, keman ailesinin diğer üyeleri gibi 4 veya 5 telli, tuşesi perdesiz ve 5’li aralıklarla akort edilmektedir. Violon ise genellikle 5 veya 6 tellidir ve tuşenin üzerinde belli bir pozisyona kadar, bağırsak veya ipten yapılmış tellerden oluşan perdeler bulunmaktadır.

Violon’nun tellerinin sayısı ve akordu, çalındığı bölgelere ve icracının istediğine göre değişirdi. Yaygın olarak 4 veya 5 telli kullanılırdı ve “Viyana sisteminde“ akort edilirdi. Bu sistemde dört telli çalgılar, kalından inceye doğru “la, re, fa diyez, la” notalarına, beş telli olanlar ise “fa, la, re, fa diyez, la“ notalarına akort edilmekteydi. Bazı Violon’lara altıncı tel bile eklenebiliyordu. Bu durum ünlü besteci Wolfgang Amadeus Mozart’ın babası olan Leopold Mozart’ın Violinschule (Keman

²⁰ Brun, a.g.e., s.199

Okulu) isimli eserinin ikinci baskısında belgelenmiştir. L. Mozart kitabında şunları söylemektedir ;

“İcracı zor pasajları beş telli Violon’da, dört telli olanlara göre daha rahat icra edebilir. Ayrıca ben sıra dışı güzellikte konçerto, trio ve solo icraları duydum ”²¹

Bu çalgıların üzerindeki ilk ses delikleri ”c“ şeklini almıştır. Ancak 16. yüzyılın başlarında Viol ailesinin ses delikleri “s“ şeklinde yapılmaya başlanmış ve bu şekil keman ailesindeki klasik “f” deliklerinin de öncüsü olmuştur. Viol ailesinin çalgıları şunlardır;

Pardessus Viol: On sekizinci yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve soprano Viol’den de daha küçük olan bu çalgı, en tiz seslere ulaşılabilme için tasarlanmıştır. Akordu “sol, re, la, mi, do, sol“ şeklinde yapılmaktadır.

Soprano viol: Bu viol türü, kemana çok benzemektedir, ancak alt kısmı biraz daha geniştir ve bacakların üstüne konularak çalınmaktadır. Akordu “re, la, mi, do, sol, re” sisteminde oluşturulmuştur.

Alto viol: Viol grubunda, alto sesleri alabilmek için kullanılan bu çalgı, o dönemde pek yaygın bir şekilde kullanılmamıştır. Yaklaşık olarak 65 cm boyunda olup, bacakların üstüne yerleştirilerek çalınmaktadır. Akordu “do, sol, re, si bemol, fa, do“ şeklinde yapılmaktadır.

Tenor viol: Viol ailesinin bu üyesi alto Viol’den biraz daha küçük olup, benzer şekilde bacak üstüne yerleştirilerek çalınmaktadır. Akordu “sol, re, la, fa, do, sol” şeklinde yapılmaktadır.

Bas viol: Bu çalgının boyu neredeyse viyolonsele yakındır ve bacak arasında çalınmaktadır. “re, la, mi, do, sol, re” şeklinde yapılmaktadır.

Lyra viol: Bas Viol’ün bir çeşidi olan bu çalgı, ondan biraz daha küçüktür. Çalgının telleri birbirine daha yakındır ve köprüsü diğer Viol’lerinkine göre daha düzdür. Ayrıca solo ya da eşlik çalımına göre elliden fazla şekilde akort edilmektedir.

Division viol: Lyra Viol’le aynı boyda ama biraz daha geniş olan bu çalgı, İngilizler tarafından geliştirilmiştir. Division Viol, Bas Viol’ün farklı bir türü olup,

²¹ Brun, a.g.e., s. 99

genellikle serbest çalımlarda kullanılmaktadır. Bas Viol'le aynı şekilde akort edilmektedir.

Violon; Viol ailesinin en büyük ve en kalın sesli olan üyesidir. Diğer isimleri Bas viola da gamba ve Kontrabas viyola da gamba'dır. Yaklaşık olarak boyu 90 cm'dir. Bu çalgı kendi içinde "sol violon" ve "re violon" olmak üzere iki türe ayrılmaktadır. Sol viyolon "sol, re, la, fa, do, sol, sol" şeklinde akort edilmektedir. Re violonun akordu ise "re, la, mi, do, sol, sol, re, re" şeklindedir.

On yedinci yüzyılın sonlarına doğru ünlü çalgı yapımcısı Nicolò Amati'nin kuzenleri olan Antonio ve Girolamo Amati'nin, Cremona'da bulunan atölyesinde yaptıkları çalışmalarda kontrabas özgün kimliğine kavuşmaya başlamıştır. Bu süreçte çalgı yapımcıları kontrabasin gücünü, sesini ve hacmini arttırmak için çalgıya 5 ince tel yerine 3 kalın tel takmayı uygun bulmuştur. 20. yüzyılın başlarına kadar, yaylı ailesinin tipik 5 veya 6 telli ya da keman ailesinin 4 telli çalgılarının aksine, kontrabasta sadece 3 tel kullanılması uygun görülmüştür.

Cremona tarzı keman yapımının altın çağı olan 18. yüzyılın ilk yıllarında, malzeme (ağaç ve cila) ve emek giderlerinin fazlalığı yüzünden kontrabas yapımına olan ilgi bir hayli azalmıştır. O dönemde bazı bas kemanlar ve viola da gambalar kontrabas'a çevrilerek kullanılmıştır.

Daha sonraları 18. yüzyılın ikinci yarısında Milan'daki çalgı yapımcıları, Cremona'daki benzerleri kadar iyi kalitede olmayan düşük maliyetli kontrabaslar yapmaya başladılar. On dokuzuncu yüzyılın başlarında kontrabas yapımı, Klasik Cremona Geleneğini ortaya çıkaran İtalya'nın Cremona şehrinde 18. Yüzyılın başlarında keman yapımında devrim yaratmış Ceruti ailesi tarafından ele alınmıştır. Her ne kadar onun kendi imzasını taşıyan bir çalgı bulunamasa da, Enrico Ceruti²² kontrabas yapımıyla ilgili geride pek çok çizimler, şekiller ve detaylar bırakmıştır.

Günümüzde E. Ceruti, Cremona okulunun son temsilcisi olarak kabul edilmekte ve yeni nesil çalgı yapımcıları kontrabas yapmaya onun ve ailesinin geride bıraktığı Klasik Cremona Geleneği ile sürdürmektedir.

²² 1806-1883

1.4. 1984 ve Öncesinde Kontrabas İçin Bestelenmiş Eserlerin Listesi

Kontrabas kalın sesleri vererek müziğe temel oluşturması prensibiyle tasarlanıp uzun yıllar eşlik çalgısı olarak değerlendirilmiş ve orkestraların vazgeçilmez çalgısı olmuştur.

Kontrbasın solo tarihi 18. Yüzyılın başlarına kadar uzanmaktadır. Mannheim okulunun yetiştirdiği Karl von Dittersdorf, Johan Matthias Sperger, Wenzel Pichl, Johan Baptist Vanhal ve Franz Anton Hoffmaister kontrbas için birçok solo eser yazmıştır. Bu eserler solo kontrbasın gelişmesinde çok etkili olmuştur.

Joseph Kampfer²³ ve Jan Dismas Zelenka²⁴ bilinen en eski kontrbas solistlerindedir. Ancak bu kişilerin üzerinde öyle büyük bir deha vardır ki kontrbas çalgıcılığı ve kontrbasın orkestradaki kullanımı onunla büyük derinlikler kazanmıştır. Bu kişi Domenico Dragonetti²⁵ 'dir.'²⁶

Hemen ardından Giovanni Bottesini²⁷ besteciliği ve virtüöz yorumcu kimliği ile kontrbas tarihinin en önemli ismi olmuştur. "Bottesini birçok varyasyon ve operalar bestelemiştir. Daha sonra eserlerini icra ederek ve gezici-besteci olarak hayatına devam etmiştir. Eserlerinde kontrbas için mümkün olan değişik teknikleri keşfetmiştir.²⁸

Rusların Bottesini'si olarak isimlendirilen Sergei Aleksandrovich Koussevitzky²⁹ yakın tarihimizde yorumcu kimliği ve kontrbas için yazdığı ünlü konçertosu ile tarihe geçmiştir.

Kustav Laska, Lebrecht Goedecke, Eduard Madenski, Ítalo Caimmi, Eduard Nanny, Franz Simandl ve Joseph Erâbe tarihte virtüöz kontrbas yorumcusu olarak tanınmış diğer isimlerdir.

²³ 1735-? Slovak Kontrabasçı

²⁴ 1679-1745 Bohemyalı besteci ve kontrbasçı

²⁵ 1763-1846

²⁶ Hacer Özlü,2006:4

²⁷ 1821-1889

²⁸ Hande Tokgöz, G. Bottesini'nin "Allegro di Concerto Alla Mndelssohn" adlı eseri, s:27, 2014

²⁹ 1874-1951

Kontrbas repertuarında yer alan 1984 ve Önceki yıllara ait solo eserler:

- Antonia Capuzzi (İtalyan Besteci, 1755-1818) Kontrbas Konçertosu
- Carl Ditters von Dittersdorf (Avusturya'lı Besteci, Keman Yorumcusu 1739-1799) Kontrbas Konçertosu No:1, No:2, Viyola Konçertosu, Viyola ve Kontrbas için Orkestra veya Oda Orkestrası: 2 Oboa, 2 Korno ve Yaylılar eşlikli Programlı Müzik (Konçerto)
- Johann Baptist Vanhal (Çek Besteci, 1739-1813) Kontrbas Konçertosu
- Wenzel Pichl (Çek Besteci ve Keman Yorumcusu, 1741-1805) Kontrbas Konçertoları
- Johann Matthias Sperger (Avusturya'lı Besteci ve Kontrbas Yorumcusu, 1750-1812) Kontrbas Konçertosu No:15 ve No:3
- F. A. Hoffmeister (Alman Besteci, 1754-1812) Kontrbas Konçertosu No:1, No:2, No:3
- Domenico Dragonetti (İtalyan Besteci ve Kontrbas Virtüözü, 1763-1846) Kontrbas Konçertoları
- Giovanni Bottesini (İtalyan Besteci ve kontrbas Virtüözü,1821-1889) Kontrbas Konçertosu No:1 ve No:2 Elegy, Elegy "Romanza Drammatica" Bolero, Reverie, Allegretto Capriccio Capriccio di Bravura Melodia, Fantasy "Norma" di Bellini Passion Amarosa, Une Bouche Aimee
- Eduard Nanny (Fransız Besteci ve Kontrbas Yorumcusu, 1872-1942) Kontrbas Konçertosu
- Sergei Koussevitzky (Rus Besteci, Şef ve Kontrbas Virtüözü, 1874-1951) Kontrbas Konçertosu Op.3
- Gordon Jacob (İngiliz Besteci, 1895-1984) Kontrbas Konçertosu
- Paul Hindemith (Alman Besteci, 1895-1963): Sonat
- Eduard Tubin (Estonya'lı Besteci ve Şef, 1905-1982) Kontrbas Konçertosu
- Hans Werner Henze (Alman Besteci 1926-) Kontrbas Konçertosu
- Friedrich Anton Hoffmeister: Concerto E-Flat Major
- Hans Werner Henze: Concerto (1966)

- Gunther Schuller: Concerto (1968)
- Erich Urbanner: Concerto (1973)
- Eugéne Hartzell: Monologue 6. Considerations (1967)
- Luca Lombardi: Essay (1975)
- Giselher Klebe: Sechs Stücke op. 68 (1978)

1.5. Kontrabassın Terminolojisi

Çalgı ilk olarak İtalyanlar tarafından “controbasso“ olarak adlandırılmış olup, “contra“ ve “bas“ kelimelerinden oluşmaktadır. Almanca ismi olan “kontrabass“ da buradan gelmektedir. Kullandığı ve aralığında olduğu, viyolonselın ses aralığının da altında olan 16 oktavlı kilise orgunun, ikinci oktavının ismi olan “contra oktav“ dan gelmektedir.

İngilizce isimlerinden biri olan “String bass” ise, caz çalan büyük brass orkestralarındaki bas brasslardan ayırt etmek için konulmuştur. Bir diğer İngilizce ismi olan “upright bass“ ise Klasik Batı Müziği dışındaki, Caz (ilk kez Amerika Birleşik Devletleri'nde, 1900'lerin başında Afrika kökenli insanların geliştirdiği bir müzik türüdür.) ve diğer müzik türlerinde, çalgıyı elektrikli bas gitarlardan ayırmak için kullanılmaktadır. Kontrabassın bazı dillerde çok renkli takma adları bulunmaktadır. Örnek olarak; Macarca'da yaygın olarak halk arasında anlamı “büyük tellal” olan “nagy bögö“ olarak kullanılmaktadır. Çalgının büyük ses hacminden dolayı bu ismin konulduğu düşünülmektedir.³⁰

³⁰ Double Bass, (Çevrimiçi) http://en.wikipedia.org/wiki/Double_bass 30.05.2017

1.6. Kontrabassın Yapısı

Kontrabassın ana hatlarının formu olarak başlıca iki grup öne çıkar. Bunlar Keman formu ve Viola da gamba formudur. Az görülen bir diğer form ise genel hatları gitara benzeyen Busetto dur.

Tasarımının belli bir ölçütünün olmaması, bir kontrabası diğerinden hem görüntü hem de ton yönünden çok farklı yapmaktadır. Aletin sırt kısmı değişik biçimlerde olabilir. Kesilmiş ve bombeli sırtlı olanlar kemanla, düz ve köşeli sırtlı olanlar ise viol ailesiyle benzerlikler taşımaktadır. Kontrabassın omuzları genelde eğimlidir, bu yönden keman ailesinden farklıdır ve bu form kısmen viol ailesinden geldiğini düşündürebilir. Sırtı genellikle açıktır. Bu durum çalgıya özellikle yüksek pozisyonlarda kolay erişim sağlamaktadır.³¹

Kontrabassın yapısı en çok keman ile benzerlik gösterse de, viol ailesinin en pes sesli çalgı olan violonla da dikkate değer benzerlikleri bulunmaktadır. Bununla birlikte viol ailesindeki çoğu çalgı gibi violonun tuşesinde de belli bir pozisyona kadar perde vardır ve genellikle beş veya altı tellidir. Violondan farklı olarak kontrabassın dört teli vardır ve tuşesinde perde yoktur. Her ne kadar biçimi keman ailesindeki çalgılara daha çok benzese de, kontrabassın bu aile ile de arasında önemli farklar vardır. Örneğin, keman, viyola ve viyolonselde akort ayarı yapmak için sürtünen kulak kullanılırken, kontrabassın akort ayarı metalden üretilmiş dişli sistemiyle yapılmaktadır. Günümüzdeki kullanılan dişli sistemi, ilk zamanlardakilere göre önemli farklılıklar göstermektedir. Günümüzdeki sistemde dişlilerin bağlı olduğu metal kulaklar çevrildikçe, dişli sistemi telleri sarmaktadır. Bu sistemin hassasiyeti sayesinde kontrabassın akordun da fiksle³² ihtiyaç duyulmamaktadır. Bununla birlikte bazı firmalar kontrabas için fiksli kuyruk üretmektedir.

Kontrabassın tabanında genellikle ucu sivri veya kauçuk olan metal bir çubuk bulunmaktadır. Bu çubuğun ismi “pik” tir. Bu çubuk kontrabassın zemine dayanmasını ve kaymamasını sağlamaktadır.

³¹ Eric Halfpenny, “ A Note On The Genealogy Of The Double Bass “, The Galpin Society Journal, Cilt: 1, Oxford,1948, s. 41-42

³² Yaylı sazların kuyruk bölümündeki vidalar

1.7. Kontrabasin Yapımında Kullanılan Malzemeler

İyi bir kontrabasin arka gövde, sap ve iskeleti için akça ağaç, ön gövde için ladin, kuyruk ve tuşe için ise abanoz ağaçları kullanılmaktadır. Ancak düşük kalitede olan kontrabaslar için daha az maliyetli malzemeler kullanılabilir. Hatta bu tip ucuz çalgıların bütün parçaları kontrplaktan yapılmaktadır. Son yıllarda bazı yeni orta kalitedeki kontrbaslarda, söğüt ağacı kullanılmaya başlanmıştır. Ladin ağacından yapılan gövdeler ısı ve nem değişikliklerinde çatlamar yapabilir ama kontrplak gövdeler bu durumlara karşı dirençlidirler. İlginç olarak bu tip düşük kalitedeki çalgılar fiziksel darbelere karşı da çok dirençlidirler. Bu nedenle eğitimine yeni başlamış öğrenciler, müzik okulları ya da farklı tarzlarda müzikler icra edip turnelere çıkan müzisyenler, sıklıkla bu çalgıları tercih etmektedirler.

Can direği³³ ve bas balkon³⁴ kontrabasin iç birleşenleridir. Kontrabasin can direği, köprü³⁵ ve kuyruk³⁶ hariç bütün parçaları birbirine yapışıktır. Can direği, teller gergin veya gevşek olsa da, ağır bir darbe almadığı sürece yerinde sabit bir şekilde durabilmektedir. Köprü ve kuyruk ise teller gerilince yerine sabitlendiği gibi, tellerin gevşetilmesi ile bu iki parça yerlerinden düşebilmektedir.

Metal akort mekanizması, metal vidalar ile salyangozdaki kulak yerine vidalanmıştır. Bazı kontrabasların akort mekanizmalarında keman ve çellonun kulaklarına benzeyen çıkıntılar vardır. Ancak bu çıkıntılar tamamen işlevsizdir ve sadece süs olarak kullanılmaktadır.

Günümüzde dünyanın birçok yerinde, sayısı gittikçe artan ünlü kontrabas üreticileri bulunmaktadır. Farklı bölgelerde bulunan bu üreticiler, çalgılarında kendi toplumsal özelliklerini yansıttıkları için, üretilen çalgılar birbirlerinden az çok farklı olmaktadır. Bunlardan en çok arananları ve en pahalı olanları İtalyan yapımı kontrbaslardır. Gaspar da Salo³⁷, Giovanni Paolo Maggini³⁸, Testore ailesi (Carlo

³³ Köprü aracılığı ile tellerden gelen titreşimleri çalgının içine taşıyıp, burada sese dönüşmesini sağlayan çubuk

³⁴ Çalgının iç kısmında, üst kapağa monte edilen ve bas seslerini dengeleyen parça

³⁵ Tellerden aldığı titreşimi, çalgının içine aktaran parça

³⁶ Çoğunlukla abanoz veya gül ağacından yapılan, tellerin çalgının alt kısmına bağlayan parçadır

³⁷ 1542-1609

³⁸ 1580-1630

Giuseppe Testore³⁹, Carlo Antonio Testore⁴⁰), Paolo Antonio⁴¹, Celestino Puolotti⁴², Matteo Gofriller⁴³ ve Amati ailesi yılları arasında İtalya’da yaşamış olan bu aile, o dönem çalgı yapımında çığır açmıştır) tarafından yapılan çalgılar başta gelir. Bunun haricinde Fransız ve İngiliz çalgı yapımcıları tarafından yapılan baslar da üst seviyedeki icracılar tarafından aranılan baslar arasında yerini almaktadır.⁴⁴

1.8. Akort Sistemi

Kontrabasin standart akort sistemi pesten tize doğru “mi-la-re-sol” dır. Çalgının akort sistemine dair bilinen ilk çalışma besteci Bartolomeo Bismantova⁴⁵ (1675-1694)’nın 1677 tarihli yazıtlarında bulunmaktadır. Bu yazıtlarda Bismantova, kontrabasin en kalın teli, mi notası olmak üzere dörtlü aralıklarla akortlandığını söylemektedir.

Beşli aralıklarla akort edilen keman ailesinin aksine kontrabasin neden dörtlü aralıklarla akort edildiğini Johann Sebastian Bach⁴⁶,’ın öğrencisi olan ünlü org sanatçısı Johann Samuel Petri⁴⁷ 1782’de şöyle açıklamıştır:

“Akort sisteminin böyle yapılmasının nedeni notalar arasındaki mesafenin fazla oluşundan dolayıdır. Notalar arasındaki uzaklık, keman veya çellodaki gibi tek telde, bir pozisyonda art arda dört notaya basmamızı engelliyor. Bu çalgıda bir pozisyonda en fazla üç notaya basılabilir bu nedenle pozisyonların rahat olabilmesi için bir sonraki telin mutlaka dörtlü aralıkla akort edilmesi gerekmektedir. Bununla beraber bu çalgıda sesleri temiz basmak için büyük bir ele ve uzun parmaklara sahip olmak gerekir.”⁴⁸

³⁹ 1665-1716

⁴⁰ 1688-1764

⁴¹ 1665-1716

⁴² 1659-1742

⁴³ 1549-1740

⁴⁴ Construction, http://en.wikipedia.org/wiki/Double_bass 02.06.2017

⁴⁵ 1675-1694

⁴⁶ 1645-1750

⁴⁷ 1738-1808

⁴⁸ Brun, a.g.e., s.117

Kontrabasının dörtlü aralıklarla akort edilmesinden, ünlü filozof Monsieur de Castillon 1776'da yazdığı "Encyclopédie Méthodique" isimli kitabında şöyle bahsetmiştir:

*"Kontrabas: Bu çalgı bas kemanla neredeyse aynı yapılmıştır ancak ondan biraz daha büyüktür, bir oktav kalındır ve dörtlü aralıklarla akort edilir."*⁴⁹

Yüzyıl da yazılmış bazı eserlerin kontrabas partilerine bakınca, notaların çalgının en kalın teli olan "mi" telinden daha pes olan "do" notasına indiği görülmektedir. Bunun nedeni, bestecilerin kontrabasının ataları olan bas keman ve violonun akort sistemlerini göz önünde tutarak eserleri yazmalarıdır.

Ünlü Alman besteci ve teorisyen M. Praetorius, 17.yüzyılın başlarında yazdığı, müzik tarihinde çok önemli bir yeri olan "Syntagma Musicum" isimli, üç ciltten oluşan eserinde bas kemandan bahsederken, akort sisteminin kalın telden ince tele doğru "do-sol-re-la" olarak yapıldığını belirtmiştir⁵⁰.

Bu durumu İngiliz müzisyen George Jones 1818'de kaleme aldığı bir yazıda şöyle açıklamaktadır:

*"Violon ya da kontrabas, ikisi de viyolonselden yaklaşık olarak iki kat daha büyüktür ve telleri de çalgıla orantılı olarak daha kalın ve daha uzundur ve de bas kemandan bir oktav daha pestir. Bu iki çalgı, büyük orkestra eserlerine yüce bir etki katar. Bu yüce etki, çalgıların kaç tel kullandığına ve bu telleri hangi notalara akort ettiklerine bağlıdır. Çoğu sanatçı üç telli kontrabas kullanıp bu çalgı dörtlü aralıklarla akort ederken (La-Re-Sol), genellikle İtalya'da olmak üzere bazı sanatçılar da dört telli violon kullanıp, çalgılarını beşli aralıklarla akort ederler (Do-Sol-Re-La)"*⁵¹.

Klasik Batı Müziği repertuarındaki bazı eserler, kontrabasının ses aralığının dışındadır. En kalın teli olan "mi" telinin altında olan bu notalar genellikle barok müziğin sonradan düzenlenmiş ve yorumlanmış eserlerinde bulunmaktadır. Bu partiyonlar, 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde bugünkü haline gelen kontrabasının, yaygın bir biçimde kullanılmasından önce, diğer bas çalgıları ile çalınan partileridir.

⁴⁹ Brun, a.g.e., s.119

⁵⁰ Michael Greenberg, La Classe De Contrebasse Au Conservatoire De Paris 1826 – 1832", Revue De Musicologie, Cilt: 86e, Sayı: 2e, Paris, 2000, s.327

⁵¹ Brun, a.g.e., s.115

Klasik dönemde de kontrabas ses aralığının dışına çıkmaya zorlanmıştır. Bu dönemde kontrabas genellikle viyolonsel partileri seslendirebilmektedir. O nedenle bu partiler bazen çalgı “mi” telinde altında olan “do” notasına inmeye zorlanmış olduğu ayrıca görülmektedir.⁵²

Romantik dönem ve 20.yüzyılda Richard Wagner , Gustav Mahler, Ludwig van Beethoven ve Sergei Prokofiev gibi besteciler de kontrabas partilerinde “mi” telinin altındaki notalara yer vermişlerdir. O dönemlerde icracıların bu partileri çalabilmesi için iki farklı yöntem kullanılmıştır. Avrupa’nın önde gelen orkestraları, “mi” telinin altına daha da pes bir tel ekleyip, bunu “mi” notasının dörtlü aralıkla aşağısında bulunan “si” notasına akort etmiş ve böylece kontrabası beş telli hale getirmişlerdir. Diğer bir yöntem ise, icracıların “mi” telinin aşağısından olan notaları, bir oktav yukardan çalmasıyla olmaktadır.⁵³

M. Praetorius’un, 1619 yılında kaleme aldığı bir yazısında bizzat kendisinin, kalından inceye doğru “re-mi-la-re-sol” olarak akort edilen, yaklaşık 130 cm uzunluğunda iki tane bas viola da gamba gördüğü belirtilmektedir.⁵⁴

Leipzig Gewanhaus orkestrası üyesi ve çalgı yapımcısı Carl Otho, 1880’li yıllarda en kalın teli “do” notasına akort edilen ve tellerinin akort sırası kalın telden, ince tele doğru “do-mi-la-re-sol” olan, beş telli kontrabası yaparak patent hakkını almıştır.

Beşinci telin eklenmesi özellikle orkestralarda ses hacmini genişlettiği için büyük ilgi uyandırmış ve kullanımı hızla yayılmaya başlanmıştır. Bu durum, dönemin ünlü müzik otoritelerinin de ilgisini çekmiştir. Yazılarında ve konuşmalarında çalgıdan yoğun olarak bahsetmişlerdir. Alman bestecisi ve müzik bilgini August Reissmann beş telli kontrabastan övgüyle bahsederek, sonradan eklenen “do” telinin kontrabasa düşük oktavlarda, çok yararlı dört nota daha eklediğini dile getirmiştir.

⁵² Francis Baines, “ The Five String Fretted Double Bass “, The Galpin Society Journal, Sayı:41, Oxford, 1988, s. 109

⁵³ Robin Bowman, “ Lower Strings “, The Musical Time, Cilt: 118, Sayı: 1618, Londra , 1977, s. 1023

⁵⁴ Brun, a.g.e., s.100

Liszt'in öğrencisi olan ünlü Alman orkestra şefi ve piyanist Hans von Bülow⁵⁵, orkestrasına beş telli kontrabası ilk dahil eden şeflerden birisidir. Bülow, özellikle Beethoven senfonilerini yönettiği konserlerde beş telli kontrabasları tercih etmiştir.

Çalgının işlevselliği ve müziğe kattığı derinliği gören diğer Alman senfoni orkestraları da, çalgıyı orkestralarına dahil ederek kullanımını yaygınlaştırdılar. 1967'de ünlü kontrabas virtüözü Gary Karr⁵⁶ tarafından kurulan "Uluslararası Bassistler Topluluğu" (International Society of Bassists) isimli derneğe ait derginin ikinci sayısında bulunan "Tarihsel Aydınlanmalar" başlıklı bölümde konuya geniş olarak yer verilmiştir. Makalede 1882 tarihli bir fotoğrafta, uzun yıllar Berlin Filarmoni Orkestrası'nın kontrabas grup şefliğini yapan Willy Krausse'nin beş telli kontrabas kullandığı görülmüştür. Bunun yanı sıra 1888 de Portekiz'de yayınlanan "Gazeta Musical" isimli müzik gazetesinde çıkan bir yazıda da, beş telli kontrabasının ülkedeki orkestralarca kullanıldığı belirtilmektedir.⁵⁷

Ünlü kontrabas virtüözü ve eğitimcisi Bohemya'lı Franz Simandl⁵⁸, başlangıçta bu çalgıdan beklediğini bulamasa da, 1890 yılında yazmış olduğu metotta C. Otho'nun beş telli kontrabasına yer vermiştir ve bu düşüncelerini de şu cümleler ile açıklamıştır:

*"Beş telli kontrabasta, köprü ve tuşe yeterince büyük yapılmadığı için ara tellerden birinde bir nota çalındığında, sağındaki veya solundaki tele değmemek mümkün değil."*⁵⁹

Bu açıklama ile çalgının o dönemki durumunun tam anlamıyla tatmin edici olmadığı anlaşılmaktadır. Ancak 20.yüzyılın başlarında Fransız viyoloncelci Auguste Tolbecque⁶⁰, ünlü Fransız çalgı yapımcıları Charles François Gand⁶¹ ve Leon Bernardel'in⁶² ayrı ayrı farklı zamanlarda tam anlamıyla kusursuz, beş telli bir

⁵⁵ 1941-

⁵⁶ 1830-1894

⁵⁷ 5 String Double Basses, (Çevrimiçi) http://www.billbentgen.com/bass/5_string-basses.htm 03.06.2017

⁵⁸ 1840-1912

⁵⁹ Brun, a.g.e., s.157

⁶⁰ 1831-1919

⁶¹ 1853-1931

⁶² 1787-1845

kontrabas yapmak için çok çaba sarf ettiklerini belirtmiştir⁶³. Fransa’da ilk kez 6 Kasım 1905’de, Paris operası kontrabas sanatçısı Adolphe Soyer⁶⁴, Alman besteci Carl Maria von Weber’in⁶⁵ “Der Freischütz“ (İyi Avcı) isimli eserinde beş telli kontrabası kullanmıştır. Bundan hemen sonra, Fransa Cumhuriyet Muhafızları Orkestrası’nda da beş telli kontrabas kullanılmaya başlamıştır. Fransız kontrabasçısı, bestecisi ve eğitmeni Edouardo Nanny⁶⁶ 5 telli kontrabasının kusursuzlaştırılmasında ve yaygınlaşmasında büyük rol oynamıştır. Bunun yanı sıra Nanny’nin beş telli kontrabaslar için birçok etüdü bulunmaktadır.

Dresden Konservatuarında Profesör ve Dresden Operasında kontrabas grup şefi olan Bruno Keyl, 1880’li yıllarda “mi” telini uzatmak için tuşenin üst ucundan salyangoza kadar uzanan bir ek parça yapma çalışmalarına başlamıştır. O dönemde Dresden Operasında dekor işçisi olarak çalışan Carl Pittrich, Keyl’in isteği üzerine, onun çalışmalarından yola çıkarak özel bir sistem geliştirmiştir. Bu sistem, tuşenin bitiminden salyangozun bitimine kadar uzanmaktaydı ve “mi” notasından itibaren yarım ton aralıklarla “do” notasına kadar ayarlanabildiği görülmektedir.

Bir sonraki yıl Dresden Orkestrası’nın sekiz kontrabasından üçünde, Pittrich’in tasarladığı bu mekanizma kullanılmıştır. On yedi yıl sonra Berlin Devlet Operası kontrabas grup şefi Max Poike, ünlü çalgı yapımcısı Ludwig Glaesel⁶⁷ ile birlikte bu sistemi biraz daha geliştirerek kullanmaya başlamıştır. Ancak Poike’nin geliştirdiği bu sistem de diğer kontrabasçılar arasında, kullanışsız olduğu gerekçesiyle fazla yaygınlaşmamıştır. Bu durumu, Viyana Devlet Orkestrası kontrabas grup şefi Alois Vondrak⁶⁸ şöyle açıklamaktadır;

“19. yüzyılın sonlarında Pittrich ve 20. yüzyılın başlarında Poike bütün zamanların en hayal kırıklığı yaratan icadı olan “Do Uzatması” nı icat ettiklerini söylediler. Kimin bulduğu önemli değil, merakta etmiyorum. Bence bu tamamen

⁶³ Brun, a.g.e., s.158

⁶⁴ 1865-1919

⁶⁵ 1786-1826

⁶⁶ 1872-1942

⁶⁷ 1842-1931

⁶⁸ 1888-1936

unutulmalı. Bu sistem teknik ve müzikal olarak uygun değil. Ayrıca sesin tınısını da bozuyor.”⁶⁹

İngiltere’de yaşayan amatör kontrabas icracısı George Fawcett, 1920’de bu mekanizmayı, yapılan yorumlar doğrultusunda değiştirerek sorunsuz hale getirmiş ve Londra’daki müzik mağazalarına satmıştır. 1961 yılında İngiltere başta olmak üzere dünyanın her yerinden yüzlerce sipariş almıştır. Fawcett 1987’de öldükten sonra Ronald Prentice, İngiliz kontrabas virtüözü Thomas Martin’nin de tavsiyesiyle birkaç değişiklik yaparak üretime başlamış olduğu gibi, üretimi günümüzde halen devam etmektedir.

1.9. Türkiye’de Kontrbas Eğitimi Veren Konservatuvarlar ve Ülkemizde Öğrenci Yetiştiren Sanatçılar

“Klasik Batı Müziği’nin Osmanlı İmparatorluğu’na resmi olarak giriş tarihi İstanbul’a gelen bir Fransız orkestrası sayesinde olmuştur. I. François, V. Karl’a karşı verdiği savaşta kendisine destek olan Sultan II. Süleyman’a bir hediye niteliğinde 1543 yılında bir Klasik Batı Müziği orkestrası göndermiş, bu orkestra Sultan II. Süleyman’ın izni ile sarayda üç konser vermiştir.”⁷⁰

Callisto Guatelli, nam-ı diğer Guatelli Paşa, 26 Eylül 1819’da İtalya’nın Parma şehrinde dünyaya gelmiştir. 1830’da şehrin müzik okulunda Antonio de Cesari ile şan, dönemin ünlü kontrbaşçılarından ve kontrbas çalgısı üzerine egzersiz kitabı olan *Metodo per Contrabbasso* metodunun yazarı Francesco Hiserich ile de kontrbas çalışmıştır.⁷¹ Bu bilgiler ışığında resmi olarak Osmanlı İmparatorluğu’na aslen orkestra şefi olarak giren Guatelli Paşa’nın kontrbas eğitimi almış ilk müzisyen olduğu ortaya çıkmaktadır.

⁶⁹ Brun, a.g.e., s.161

⁷⁰ Mahmut Ragıp Kösemihal, Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri, Numune Matbaası, İstanbul, 1939, s. 49-50

⁷¹ Emre Aracı, Donizetti Paşa, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 219

Guatelli Paşa, Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı Müziği'nin temellenmesi hususunda oldukça önemli konumlarda bulunması ve kontrbas çalgısının varlığını inşa etmesi açısından önem arz etmektedir. Augusto Lombardi (1844-1913), nam-ı diğer Miralay Lombardi Bey, Osmanlı İmparatorluğu'nda kontrbas icracısı olarak yer alan ikinci isimdir. 1913 İzmir doğumludur. Batı müziği eğitmeni olarak Şehzade Murad Efendi (V.Murad) ve Şehzade Abdülhamit Efendi'nin (II. Abdülhamit) müzik öğretmenliğini yapmış, aynı zamanda Saray Orkestrası'nda kontrbas icracısı olarak görev almış, Muzika-i Hümayun binbaşlarından Bedri Bey ile birlikte Sıbyan Mektebi'ni kurmak için görevlendirilmiştir. Bahriye Sıbyan Müzikası'nın şefi olarak atanmıştır ve miralay unvanını almıştır. Başarılı bir eğitmen, kontrbasçı ve orkestra şefi olmasının yanı sıra piyano için parçalar, şan ve oda müziği için eserler, orkestra için 1 senfoni ve bando için eserler yazmıştır. 1890-1892 yılları arasında piyano öğretmeni ilanında, 1896-1897 yılları arasında ise Chevalier unvanına sahip olarak bir yıllıkta yer almıştır. Bu unvanın Fransız hükümeti tarafından verildiği göz önüne alınırsa ticaret yıllıklarında yer almadığı dönemde Fransa'da müzik çalışmalarını sürdürmüş ve bu unvanı almış olması mümkündür. Terakki Derneği'nin onursal başkanı olan Miralay Lombardi Bey İstanbul'da yaşadığı yer Rue Neuve (Yeni Sokak) 10 Pera olarak belirtilmiştir. 1913 yılından itibaren herhangi bir ilanı bulunmayan Augusto Lombardi'nin 1913 yılında vefat ettiği düşünülmektedir.⁷² Belgelenen konser afişinde Un Salut a Symrne (İzmir'e Selam) adlı piyano için yazdığı noktürnle İzmir'i selamlaması da doğduğu şehire gönderme yapması bakımından anlamlıdır.

İtalyan Spinelli Efendi, doğum yeri, doğum tarihi, vefat yeri ve tarihi hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Lakin görev aldığı orkestralar, Topkapı Bandosu, Saray Sazendesesi olarak tespit edilebilmiştir. Ayrıca, Muzıka-i Hümayun'da mülazım-ı evvel⁴ ve sol kolağası⁵ olduğu bilinmektedir. 1890 yılında II. Abdülhamit tarafından kendisine gümüş liyakat madalyası verilmiştir.⁷³ Ellinger Efendi, Ertuğrul Fırkateyni

⁷² Baydar, 2010

⁷³ Selçuk Alimdar, Osmanlıda Batı Müziği, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016, s. 564

Muzikası'nın bünyesindeki bir orkestrada görev aldığı bilinen bir kontrbas icracısıdır. Buna göre viyolonsel için Capri Bey, kontrbas için Ellinger Bey ve viyola için Gaito Bey'in isimleri geçmektedir. Ellinger Efendi'nin rütbesi için sol kolağası, çalgısı için viyolonsel, uyuğu için ise Alman ifadeleri geçmiştir.⁷⁴ Saray sazandeleri arasında kontrbas çalgısı ve icracıları hakkında, Kontrabasçı Spinelli Efendi, Vasil Efendi isimleri farklı araştırmalarda gösterilmektedir.⁷⁵ Lakin Spinelli hakkında farklı bilgilere ve yaşamıyla ilgili bir kaynağa rastlanmamıştır. Leyla Saz (1974) kontrbas çalgısının haremde icrasından da söz etmektedir. Bu çalgının eğitimi konusunda ilk olarak 17 Mayıs 1916 tarihinde Tirimüjgan Mektep Gemisi'nde açılan, daha sonra 1918 yılında açılan 3. sınıf ile okul Heybeliada'ya taşınarak Çarkçı Mektebi'nin bünyesine eklenen Bahriye Musiki Mektebi'nde Defortes isimli İtalyan asıllı fagot ve kontrbas öğretmeninden bahsedilmektedir.⁷⁶ Yıllar Boyu Tarih dergisinin 4 Nisan 1978 tarihli baskısında, Midhat Sertoğlu'na ait bir makalenin Sultan Abdülmecit ile ilgili bir bölümünde bulunan sarayda gerçekleştirilen müzik meşkleri ile ilgili bir paragrafta Fûruze Kalfa isimli bir yardımcının kontrbas çaldığından bahsedilmektedir. Buna göre; "...Abdülmeccid Efendi musikiye, bilhassa batı musikisine meraklıydı. Güzel viyola çalardı. Şehsuvar Sultan keman, ikinci hanımı Hayrunnisa Hanım viyolonsel, kalfalardan Ofelya piyano ve Firîze kontrbas çalmakta usta olduklarından böylece küçük bir orkestra meydana getirir ve çoğu akşam yemeklerinden sonra güzel parçalar çalarlar, bazen de Mâbeyn halkı salonda toplanıp paravana arkasından dinlerlerdi..." cümlesi önem arz etmektedir.⁷⁷

Yapılan alan çalışmasının sonucunda, kurumlarda kayıtlı envanterler ve kişilerin dışında, özel koleksiyonlarda görülen kartpostallar İstanbul merkezli müzik yaşamında kontrbas çalgısının icrasının olduğunu göstermektedir."⁷⁸

⁷⁴ Mahmut Ragıp Gazimihal, Türk Askeri Mızıkaları Tarihi, Maarif Matbaası, İstanbul, 1955 s.107

⁷⁵ Gazimihal, a.g.e.,s.213; Emine Soydaş ve Ş. Şehvar Beşiroğlu, "Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı Çalgılar", İTÜ Dergisi, 1, 2007, s9

⁷⁶ Gazimihal, a.g.e., s. 214

⁷⁷ Midhat Sertoğlu, "Son Osmanlı Veliahdı Ve Son Halife Abdülmecid Efendi", Yıllar Boyu Tarih Dergisi, 6, 1978, s.11-19

⁷⁸ Ulaş Rıfat Akyel, "Osmanlı İmparatorluğu Müzik Kurumlarında Kontrbas Çalgısı", Konservatoryum, Conservatorium, 5(2), 287-305

Yüksek Öğretim Kurumu'nun tanımına göre konservatuvarlar “Müzik ve Sahne sanatlarında sanatçı yetiştiren bir yükseköğretim kurumudur.”⁷⁹ Ülkemizde konservatuvar eğitimi profesyonel müzik ve sahne sanatçıları yetiştirmeyi amaçlar.

“Türkiye'nin ilk konservatuvarı Dâr-ül Elhân (Ezgiler Evi) adını taşır.⁸⁰ Cumhuriyetin ilan edilmesinden sonra bu kurumun adı, İstanbul Belediye Konservatuvarı'na dönüştürülmüştür. Atatürk'ün isteği üzerin kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı ise öğretime 1936 yılında başlamış, onu süreç içerisinde 2000 yılına kadar 15 konservatuvar izlemiştir.”⁸¹

“Alman besteci Paul Hindemith'in de birkaç kez Türkiye'ye gelerek verdiği raporlarla geliştirilen program çalışmaları sonucunda, Musiki Muallim Mektebi önce konservatuvar bünyesinde kalmış, 1937'de Gazi Eğitim Enstitüsüne bağlanmıştır.”⁸²

“Tatbikat Sahnesi Devlet Operasına dönüştürüldü (1949) ve daha sonra buna bale eklendi (1959). Askeri Muzikalar Orta Okulu Askeri Müzik Meslek Okulu'na dönüştürüldü (1949). Askeri Müze'ye bağlı Mehter Takımı kuruldu (1952). İzmir Müzik Okulu açıldı (1945) ve bir süre sonra Devlet Konservatuvarı'na dönüştürüldü (1958). İstanbul İlköğretmen Okulu bünyesinde hem müzik ağırlıklı sınıf öğretmeni yetiştirmek, hem de Gazi Eğitim Enstitüsü müzik Bölümü'ne nitelikli aday öğrenci hazırlamak amacıyla ilk Müzik Semineri açıldı (1945). Ankara İkinci Erkek Sanat Enstitüsü'nde bir Çalgı Yapım bölümü kuruldu (1945). Bu bölüm kısa bir süre sonra Ankara Konservatuvarı'na aktarıldı. Üflemeli çalgı yapımını öğrenmesi için Almanya'ya bir uzman gönderildi (1950).”⁸³

“Ankara İlköğretmen Okulu Müzik Semineri açıldı (1963). Onu İstanbul (1969), İzmir (1973) ve Nazilli (1977) Eğitim Enstitüleri müzik bölümlerinin açılışı izledi. İstanbul'da Devlet Opera ve Balesi (1969-1970), Devlet Konservatuvarı (1971) ve İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası (1972) ve Ankara'da TRT Çoksesli Korusu (1971) kuruldu.”⁸⁴

⁷⁹ YÖK, 2006:16

⁸⁰ Kuruluşu: 10 Ocak 1917

⁸¹ Ahmet Say, 2005: Müzik Ansiklopedisi Cilt II:292

⁸² Ahmet Say, 2000: Müzik Ansiklopedisi s:514

⁸³ Hasan Uçan, 1994:57

⁸⁴ Hasan Uçan, 1994: 58

Ülkemizde konservatuvarlar kurulduktan sonra resmi kontrbas eğitimi ilk olarak Heinz Fromme (Ankara) ve Curt Wallner (İzmir) isimli Alman kontrbas profesörleri ile başlamıştır. Bugün Türkiye’de eğitim veren ve orkestralarda çalmakta olan sanatçıların pek çoğu onların öğrencileridir. Prof. Tahir Sümer,

Yard. Doç. Melih Balçık, Yard. Doç.Engin Babahan, İbrahim Tunca, İbrahim Akış, Saim Akış, Numan Pakdemir, Mustafa Perin ve Osman Mumcu’yu onların arasında sayabiliriz. Ülkemide yetişmiş ikinci kuşak sanatçılar arasında Volkan Orhon, Aykut Durşen, Prof. Esra Gül (Türkiye’de kontrbas alanında ilk master ve sanatta yeterlilik mezunu), Doç. Alper Müfettişoğlu, Pınar Baltacıgil, Arda Ardases Açoşyan, Onur Özkaya, Ulaş Rıfat Akyel’i örnek verebiliriz.

1.10. Türkiye'de Devlet Senfoni Orkestralarında Solist Olarak Çalan Türk Kontrabas Sanatçıları

18.11.1977 Şef: Cemal Reşit Rey

Solist: Engin Babahan

Koussevitzky Concerto

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası

14.10.1983 Şef: Galati İonescu

Solist: Melih Balçık

Koussevitzky Concerto

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası

30.03.1984 Şef: Şimşek Hikmet

Solist: Yaz Baltacıgil

Bottesini, Keman ve Kontrabas için Konçerto

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası

30.03.1989 Şef: Vronski Peter

Solist: Melih Balçık

Bottesini; Allegro di Concerto ve Bruch; Kol V'drai op:47

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası

13.03.1992 Şef: Yusuf Güler

Solist: Melih Balçık

Erdener Turgay- Dört Öykü (Kontrbas ve Orkestra için,1990)

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası

03.12.1993 Şef: Ramiz Melik Aslanov

Solist: Tahir Sümer

Bottesini Concerto No:2

İstanbul Devlet Senfoni Okrestrası

26.11.2004 Şef: Seçkin Nezh

Solist: Fora Baltacıgil

Bottesini Concerto in b

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası

06.05.2005 Şef: Ertüngealp Alpaslan

Solist: Melih Balçık, Bahar Biricik

Bottesini: Passion Amarosa

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası

15.12.2006 Şef: Emin Güven Yaşlıçam

Solist: Alper Müfettişoğlu

Bottesini Concerto No:2

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası

21.05.2010 Şef: Rengim Gökmen

Solist: Nevzat Kalender (Keman), Umur Koçan (Kontrabas), Hacer Özlü (Kontrabas), Evrim Turan (Piyano)

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

11.02.2011 Solist: Alper Müfettişoğlu (Kontrabas), Tolga Salman (Bandeneon),

Gürel Ünver (Trombon), Ozan Çeliker (Trombon), Cem Güngör (Trombon), Ekin Eti (Trombon), Cem Sevgi (Trompet), Kutay Maktay (Trompet)

Antalya Devlet Senfoni Orkestrası

17-18.04.2014 Şef: Emin Güven Yaşlıçam

Solist: Pelin Halkacı Akın (Keman), Onur Özkaya (Kontrbas)

A. Previn: Keman ve Kontrbas için Duple Konçerto

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

30.01.2015 Şef: James Judd

Solist: Pelin Halkacı Akın (Keman), Onur Özkaya (Kontrbas)

L. Bernstein- Candide Uvertürü

A. Previn-Keman ve Kontrbas için ikili Konçerto

G. Holst- Gezegenler

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası

24.05.2015 Şef: Orhun Orhon

Solist: Cansın Kara (Viyolonsel), Emre Erşahin (Kontrbas)

J. Haydn: Viyolonsel Konçertosu No.2 Re Majör

S. Koussevitzky: Kontrbas Konçertosu Op:3 Fa Diyez minör Mehmet

Can Özer: Üç Hece

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

İKİNCİ BÖLÜM

KONTRABAS İÇİN YAZILMIŞ METODLAR

2.1. “A School of Modern Rhythmic Bass Playing” Kontrabas Metodu

Bob Haggart, yazar; Robbins Music Corporation pub. 1775 Broadway, Suite 715 New York, N.Y. 10019

Metodun güçlü yönleri; doğru sol el pozisyonlarının açıklamaları ve fotoğraflarla gösterilişi çok etkili sunulmuş. Alman yay tekniğinin kullanımı açısından yazar güzel açıklamalar dile getirmiştir. Müzikal ton serisinde nota adlarını kullanma tekniği, hecelenmiş kelimeler müziği okumaya ve dinleme başarısının gelişmesine yönelik olması açısından yardımcıdır. Yazar gamlar, diyez ve bemoller, aralıklar ile anarmonikleri açıklamıştır. Tuşedeki sol el pozisyonlarının aşağı ve yukarı pozisyonlarda nasıl olması gerektiğinin fotoğraflarla gösterilmiş olması çalmayı yeni öğrenen birisi için oldukça yardımcıdır. Yazar egzersizleri diatonik diziler şeklinde yazarak öğrencilerin gamları ve verilen pozisyondaki notaları öğrenmesine yardımcı olmuştur. Bazı egzersizlerde parmak numaraları öğrencilerin kendi başlarına doğru seçimi yapabilmeleri adına yazılmamıştır. Yazar arşe çalışmalarını gamlar ve etüdlerle birleştirerek öğrencilerin sağ ve sol elleri arasında bağımsız hareketlerine gelişmesine yardım etmiştir. Öğrencilerin kendilerini değerlendirebilmeleri için kitabın ilk başlarında bilinen melodiler kullanılmıştır. Bununla birlikte aynı amaç için önceden kullanılmış olan bazı kompozisyonlar ilerleyen sayfalarda başka tonlarda tekrarlanmıştır. Teknik ve entonasyonun geliştirilmesi adına arpejler üzerine kurulu egzersizler yazılmıştır. İki oktavlık gamlar metodun ilerleyen kısımlarında yer almaktadır.

Eşlikli bir etüt ile yazar değişik ritimlere giriş yapmıştır. Metod içinde pizzicatonun çeşitleri yazılı ve resimli olarak açıklanmıştır. Kromatik çalışmalar öğrenci majör gamları öğrendikten sonra başlıyor.

Metodun zayıf yönleri; Fransız arşe kullanımını içermemektedir. Metod Alman arşenin parçalarının açıklanması ile ilgili bilgi içermemektedir. Kitap sol elin arkadan görünüşünün de fotoğraflarını içermeliydi. Detache haricindeki yay kullanımlarına metod içerisinde değinilmemiştir. Bazı fotoğraflar net değildir. Parmak numaraları tablosu kafa karıştırıcıdır. Müziğin ilkeleri kitapta yer almamaktadır. Öğretmen için çok az yardımcı pedagojik açıklama yer almaktadır. Örneğin bir ipucu materyali yer almamaktadır. Tonları oluşturan basit elementlerin açıklaması kitapta atlanmıştır.

Kitapta destekleyici referans müzik önerisi bulunmamaktadır. Yazar müziklerde çok fazla düzeltme işaretleri kullanmıştır. Çoğu zaman bu işaretler yardımcı olmak yerine dikkat dağılmasına sebep olmaktadır. Kitabın içinde bulunan egzersizlere göre daha fazla melodik materyal içermesi beklenmektedir. Kitap klasik melodiler, düetler vs içermemektedir. Kontrabasin ve arşenin bakımı ile ilgili bir kısım kitapta yer almamaktadır.

2.2. “Findeisen Complete Method for String Bass” Kontrabas Metodu

Lunsford Morris Corzine; M. Baron Co. pub. Box 149, Oyster Bay, N.Y. 11771

Metodun güçlü yönleri; yazar egzersiz sırasında ayna kullanımını önermiştir. Kitap kontrabasin ne kadar yükseklikle kullanılması gerektiğine dair etkili açıklama içermektedir. Parçalarda parmak numarası yazılı değildir. Müzikal örneklerde başlık şeklinde öğretici cümleler kullanılmıştır. Öğretmenler için yardımcı yorumlar ve öğrenciler için en çok kullanılan stratejiler yer almaktadır. Egzersizlerde gamlarla birlikte değişik arşe çalışmaları yer almaktadır. Sol el açmak için egzersizler kitapta yer almaktadır. Kulak eğitimi için akor çalışmaları kullanılmaktadır. Yazar destekleyici müzik referanslarını belirtmiştir. Egzersizler her pozisyondaki notaları kapsar. Öğrenci kitapta tüm arşe çeşitlerine maruz kalır.

Metodun zayıf yönleri; yıpranmış ve yaşlanmış bir görünüme sahiptir. Baskı ve müzik notasyonu küçük ve birbirine yakın mesafededir. Bu durum çalma pozisyonunda okumayı zorlaştırmaktadır. Ayrıca sayfalar gri renktedir. Metodun iki volümünün her birinde sadece birer fotoğraf bulunmaktadır. Her iki resim de soluk görünmektedir. Volüm 1'deki fotoğraf doğru çalma pozisyonunu gösterir ancak kolu ve arşeyi göstermemektedir. Volüm 2'de kontrbas tutuşu yanlış gösterilmiştir. Ayrıca şema çizimleri çok zayıf ve anlaşılması güçtür. Metodda öğretmen için pedagojik bilgi eksikliği vardır. Uygun çalma pozisyonunun açıklaması metotta yer almamaktadır.

Kontrbasın bölümleri ve yay metotta tanımlanmamıştır. Yazar bir vuruşluk notaları değil, ikilik ve birlik notaları kullanmıştır. Yarım pozisyon yaklaşımı kitapta kullanılmıştır. Tanıdık müzikler kitapta yer almamaktadır. Öğrencilerin tam arşe hakimiyetini sağlaması çok erken beklenmektedir. Yazar kayarken sol el ve kolun düzgün, telaşsız hareketi yerine kısa hareketlerin kullanımını tercih etmiştir. Kromatik gam sadece bir majör gam öğretildikten sonra yer almaktadır. Yazar kitabında bestelenmiş melodilere yeterince yer vermemiştir. 40 sayfalık yay egzersizlerinin ardından yazar Fransız ve Alman arşe tutuşlarının düzgün pozisyonlarından bahsetmiştir. Yazılar ve müzik sayfa içinde çok yakın yer almaktadır. Bu durum dağınık bir görüntüye sebep olmaktadır. Pizzicato çeşitlerinden sadece başparmak pizzicatosu kitapta açıklanmıştır. İpucu materyali kitapta yer almamaktadır. Yazar kitapta düetler veya klasik müziklerden alıntılar kullanmamıştır. Tamamlayıcı başlıklar yöntemin dışında bırakılmıştır.

2.3. “New Method for Double-Bass” Kontrbas Metodu

Isaia Bille, author; G. Ricordi & Co., pub.

Metodun güçlü yönleri; bolca açık tel egzersizi içermektedir. Egzersizler öğrencinin her bir pozisyondaki notalar bilerek öğrenmesi için tasarlanmıştır. Yazar sol eli güçlendirmek için egzersizler oluşturmuştur. Teller Roman rakamıyla numaralandırılırken parmak numaraları için Arap numara sistemi kullanılmıştır. Yazar

verilen pozisyonadaki notalara öğrencilerin daha aşına olabilmesi için parmak numaralarını en az şekilde kullanmıştır. Tüm majör ve minör tonlar metotta yer almaktadır. Arşe teknikleri ve ritmik varyasyonlar belli etüdlere yer almaktadır. Armoninin kullanımını açıklanmıştır. İki elin de kullanımını geliştiren, günlük arşe egzersizlerini de içeren egzersizler geliştirmiştir. Metot Fransızca, İtalyanca ve İngilizce olmak üzere üç dilde yazılmıştır. Metot hem dört telli hem de beş telli kontabas için yazılmıştır.

Metodun zayıf yönleri; arşe, tutuş pozisyonu ve çalma pozisyonunu içeren herhangi bir fotoğraf kitapta yer almamaktadır. Çalgı ve arşe bakımı ile ilgili bir bilgi kitapta yer almamaktadır. Öğretmen için pedagojik bilgiler kitapta yer almamaktadır. Müziğin ilkeleri kitapta yer almamaktadır. Kitap zaten fa anahtarında nota okumayı bilen öğrenciler için tasarlanmıştır. Yazar yarım pozisyon yaklaşımını savunmaktadır. Kitapta İtalyan parmak numarası sistemi kullanılmıştır. Bu sistem 1., 3. ve 4. parmakların kullanımını içermektedir. Günümüzde Amerika'da da kullanılan Alman parmak sistemi çalarken 1., 2. ve 4. parmakların kullanımını içermektedir.

Kulak eğitimi majör gamlar üzerinden yapılmaktansa kromatik gamlar üzerinden yapılmıştır. Yazar bestelenmiş egzersizler için açıklayıcı başlıklar kullanmamıştır. Majör ve minör gamlar aynı anca açıklanmıştır. Yazarın hisleri öğrencilerin minör gamları öğrenmeden önce tüm majör gamları öğrenmesi yönündedir. Gamlar herhangi bir düzene göre sıralanmamıştır. Örneğin öğrenciden Fa diyez majörü, Re majör çalmadan önce öğrenmesi beklenmektedir. Metod tanınmış şarkılar veya klasik müziklerden alıntılar içermemektedir.

2.4. “The Fundamentals of Double Bass Playing” Kontrabas Metodu

Barry Green, author; Piper Co., pub. Box 1713, Cincinnati, Ohio 45201

Metodun güçlü yönleri; çalgının ve arşenin doğru tutuşunu içeren fotoğraflar nettir. Ayrıca yazar başka açılardan da konuyu resmetmiştir. Örneğin; Sol elin tuşedeki doğru pozisyonu kontrabasin hem önünden, hem de arkasından resmedilmiştir. Kitapta

kontrabasin menşesinden, Alman ve Fransız arşelerden ve akort sistemleri ile ilgili bilgi yer almaktadır. Kontrabasin harici ve dahili kısımlarını içeren fotoğraflar metotta yer almaktadır. Yazar kontrabas çalarken tabure Kullanımını da açıklamıştır. Kitap kontrabas ve arşe bakımı ile ilgili bilgi içermektedir. Yazar sağ kolun ağırlığının arşe kullanırken ele aktarılmasını uygun bir şekilde açıklamıştır. Bununla birlikte yay hızının manipülasyonu, yay üzerindeki kol ağırlığı ve yayın kıllarının köprüden geçen temas noktasına uzaklığını temel alan bir dizi ses üretimi egzersizine yer vermiştir. Kaydırma alıştırmalar metotta tartışılmıştır. Yazar, düzgün çalmak için parmak numarası kombinasyonunun kullanılmasını gerektiren çeşitli aralık kalıplarına dayanan bir dizi kaydırma alıştırmaları tanıtmıştır. Yazar martele gibi arşe hareketlerini açıklamak için diagramları kullanmıştır. Bu durumda kesin bir başlangıç, kesin bir bitiş ve sabit bir ses hacmi bulunan sesi temsil etmek için dikdörtgen şekiller kullanır. İki oktavlı gamlar metotta yer almaktadır. Arşe stilleri metotta tartışılmıştır. Yazar tel geçişlerini de hesaba kayarak müzik parçalarının terimlere göre analiz edilmesi prosedürünü önerir. Yazar minör gamların üç şeklini de açıklamıştır. Kitapta yer alan müzikal egzersizlerine kaydı kitapla birlikte verilmektedir.

Yazar, sol elin nereye yerleştirileceğini belirlemek için referans noktaları olarak kullanılan Re teli üzerindeki belli noktaların belirlenmesine dayanan bir parmak sistemi kullanmaktadır.

Metodun zayıf yönleri; parmak numarası sisteminin açıklaması ve diagramı farklı sayfalardadır. Kitap aktivitelerle veya notasyon sistemiyle ilgili ipucu içermemektedir. Parmak numarası grafikleri notaların isimlerini içermektedir ancak notaların porte üzerindeki yerini içermemektedir. Ayrıca, grafikler sayfadan sayfaya farklı ölçülerde çizilmiştir. Metotta müziğin ilkeleri açıklanmamıştır. Müzik zaten fa anahtarında nota okumayı bilen öğrenciler için yazılmıştır. Yazar başlangıç seviyesindeki öğrencilere üçüncü pozisyondaki seslerle akord yapmayı öğretmemiştir. Yazara göre bu seviyedeki öğrencilerin boş telleri kullanarak akord yapmaları daha iyidir. Egzersizlerde ve müzikte öğrencilerin pozisyonlardaki tüm notaları kullanabilmeleri için sistematik öğretim uygulanmamıştır. Yazar çeyrek nota yerine

yarım nota yaklaşımını savunmuştur. Başlangıç seviyesindeki öğrencinin yayın topuğa yakın kısmında detache çalmasını öğrenmesini beklemeden tüm arşenin kontrolünü sağlaması beklenmektedir. Yazar açık teldeki Sol ile başlayan Sol majör gama girişten altı sayfa sonra yer vermiştir. Çoğu başlangıç seviyesi öğrencisi bu gamı çalmak için gerekli olan kaydırma hareketlerini yapabilme konusunda yeterli değildir. Öğrenciden yeterince hazırlanmasına olanak vermeden bağlı çalma, tel geçişleri gibi teknik konuların performansları beklenmiştir. Majör ve minör gamlar eş zamanlı olarak verilmiştir. Yazarın görüşü majör gamların minörlerden önce öğrenilmesi yönündedir. Ayrıca majör gamlar belli bir düzenin dışında yer almaktadır. Örneğin; öğrenciden Fa majör ve Si bemol majör çaldıktan sonra Re majör çalması istenmiştir. Yazar altı diyez ve altı bemollü tonların bir dizi halinde verildiğinde öğrencilerin bu gibi büyük ölçekleri daha hızlı öğrenip daha ayrıntılı şekilde anlayacaklarına inanmaktadır. Açıklamalarda kullanılan dil çoğu ilkokul, ortaokul ve lise öğrencisi için çok teknik. Öğretmenler açıklamalarda yazılanları öğrencilere yeniden açıklamak zorunda kalacaklar. Çoğu örnek orkestra parçalarının bas partilerinden alınmıştır. Daha melodik bir yaklaşım ilkokul, ortaokul ve lise öğrencilerine hitap eder.

2.5. “Rubank Elementary Method – String Bass” Kontrabas Metodu

Sylvan D. Ward, author; Rubank, Inc., pub. 16215 NW 15th st. Miami, Fla. 33169

Metodun güçlü yönleri; yazar müzikal örneklerin nasıl çalınacaklarını tanımlamak için sözlü anlatım kullanmıştır. Bestelenmiş melodiler için ilgi çekici ve açıklayıcı başlıklar kullanılmıştır. Müziğin ilkeleri metotta etkili bir sıralama ile yer almaktadır. Yazar öğrencilere nota isimlerini sormuştur ve parçaları çalgıyla çalmadan önce ritimlerini el çırparak vurmalarını istemiştir. Tel geçişi egzersizleri kitapta yer almaktadır. Esnekliği arttırmak için özel etüdler geliştirilmiştir. Öğrencilerin her pozisyondaki notaları öğrenebilmesi için müzikal parçalar yazılmıştır. Öğrencilere

bazı egzersizlerde kendi parmak numaralarını seçmeleri için olanak tanınmıştır. Burada vurgulanmak istenen şey öğrencinin en iyi parmak numaralarını kendisinin seçebilme kabiliyetini arttırmaktır. Arşe tutan el ve koldaki tansiyonun kontrolü için tremolo kullanılmıştır.

Metodun zayıf yönleri; öğrencinin kontrabas ve arşe tutuşunu gösteren pozisyonlarının çizimleri net değildir. Fransız arşenin doğru tutuşu gösterilmemiştir. Alman arşenin ve kontrabasin tutuşu ile ilgili verilen bilgiler belirsiz ve eksiktir. Yarım perde armonisiyle akort yapmanın açıklaması yeterlidir. Yazar tam nota sistemini kullanmış ve yarım pozisyon yaklaşımını savunmaktadır. Yeterli hazırlık olmaksızın öğrenciden şarkıları karışık ritimlerle çalması istenmiştir. Öğretmen için özellikle de arşe teknikleri konusunda yardımcı olacak pedagojik bilgiler yer almamaktadır. Parmak ve pozisyon grafiği dağınık ve kafa karıştırıcıdır. Yeni parmak numaraları ve pozisyonları göstermek için fotoğraflar kullanılmalıdır. Ritim kavramı yeterince açıklanmamıştır. Çalma pozisyonunda okumak için baskıların bir kısmı çok küçüktür. Yazılan düetler kalın sesler kullanılarak yazıldığı için ortaya çıkan sesler net değildir.

2.6. “Progressive Method for Double Bass” Kontrabas Metodu

H. J. Butler, author; Carl Fischer, Inc., pub. 56-62 Cooper Square New York, N. Y.10003

Metodun güçlü yönleri; egzersizler öğrencilerin her pozisyondaki tüm notaları öğrenmesi için yazılmıştır. Bir pozisyondan diğerine geçişler oldukça iyi izah edilmiştir. Yazar her yeni pozisyonda birinci parmaktan başlayarak çalışmalar yazmıştır. Öğrencinin sağ ve sol el koordinasyonunu geliştirmesi için yay egzersizleri mevcuttur. Günlük parmak egzersizleri için bir sayfa vardır. Yazar her yeni pozisyonu açıklarken notanın anarmonik karşılığını ve parmak numarasını belirtmiştir. (do diyez- re bemol gibi)

Metodun zayıf yönleri; fotoğraftaki sol el pozisyonu yanlıştır. Yazar sol elin parmak tutuşunda notaların parmakların etli yerleri yerine uçları ile çalınması

gerektiğini savunur. Alışılmış parmak egzersizleri kitapta mevcut değildir. Yarım pozisyon yaklaşımı kullanılmıştır. Açık tel egzersizleri yeteri kadar fazla değildir.

Müziğin esasları sadece kitabın önünde sergilenmiştir. Kitabın devamında bunların müziğe etkilerinin nasıl uygulanacağı açıklanmamıştır. Yazılan yönergeler takip etmesi zor ve belirsizdir. Kitap boyunca sadece birlik, ikilik ve dördlük notalar kullanılmıştır. Noktalı ritimler, sekizlik ve onaltılık notalar kitap içeriğinde bulunmamaktadır. Pişano eşlikli parçalar, düetler, tanınmış melodiler, tanımlayıcı başlıklar altında bestelenmiş melodiler, klasik müziklerden alıntılar, kulak alıştırmaları için bir bölüm, müzik referanslarını içeren bir liste kitapta yer almamaktadır. Metronom kullanılarak ve ayna karşısında çalışmanın faydalı olduğu belirtilmemiştir. Vibrato kitapta tartışılmamıştır. Çalgı ve arş bakımı ile ilgili bilgi yoktur. Arş çeşitleri ile ilgili bilgi yoktur. Kitabın dağınık görünümü ve içeriğindeki melodik egzersizlerin eksikliği genç öğrenciler için kitabın çekiciliğini azaltmaktadır.

2.7. “Carl Fischer Basic Method for the String Bass” Kontrabas Metodu

Nino Marvelli, besteci; Carl Fischer, Inc. Pub. 56-62 Cooper Square New York, N.Y. 10003

Metodun güçlü yönleri; besteci tuşede sol elin yerleşimi ve parmakların her pozisyondaki yerini izah etmek için diagram kullanmıştır. Tuşe üzerinde sol elini yerleştiren öğrenciye elini uygun biçimde koyduğunda diğer parmakların yazan notaların hemen üzerinde olduğu açıklanmıştır. Egzersizleri yaparken öğrencilerin gelişimi için giriş seviyesinde molalar verilmesi tavsiye edilmiştir. Kitap arş ve kontrabasin tutuşu ile ilgili bir açıklama içermektedir. Pişano eşlikleri kullanılmıştır. Bu öğrenciler için kontrabas çalmayı ilginç kılar ve daha çok çalmaya teşvik eder.

Kitapta fazlaca klasik beste yer almaktadır. Her açıklanan başlıkla ilgili bir müzikal örnek yer almaktadır. Arş kontrolü kitapta tartışılmıştır. Kitap öğretmen için referans olabilecek pedagojik bilgiler içermektedir.

Metodun zayıf yönleri; müziğin temelleri kitabın başında iki sayfa şeklinde açıklanmış ama müziğe etkilerine kitapta yer verilmemiştir. Öğrenci yeterince hazırlanmadan karmaşık ritimlerle karşılaşmaktadır. Fotoğraflar net değildir. Bunun sonucu olarak öğrenciler yanlış etkilenebilir. Pozisyonların tutuşları yanlış öğrenilebilir, Alman arşe tutuşu ile Fransız arşe tutuşunda yanlışlıklara sebebiyet verebilir. Kontrabasin hangi yükseklikte kullanılmasının uygun olduğunu açıklayan bir tavsiye kitapta yer almamaktadır. Alman arşe tutuşu yanlış izah edilmiştir. Alman arşe tutuşu; doğru Fransız arşe tutuşunun açıklanması için kullanılmıştır.

Yazar birlik nota yaklaşımını dördlük yaklaşıma tercih etmiştir. Kitabın başında çok fazla egzersiz ve yönerge yer almaktadır. Bunun yerine melodik olarak daha ilgi çekici egzersizler öğrenciye sunulabilirdi. Yönergeler net değil ve takip edilmesi zor.

Bazı notalar çalma pozisyonunda okunamayacak kadar küçük basılmıştır.

Yazar yarım pozisyon yaklaşımını kullanmıştır. Gamlar yarım perde ve tam perde şeklinde bir açıklamayla sunulmamıştır. Egzersizlere verilen başlıklar ilgi çekici değildir. Kromatik gam henüz majör gamın duyuluşunu öğrenmeden öğrenciye sunulmuştur. Tanıdık melodiler öğrenciler için ilgi çekici olacak şekilde seçilmemiştir. Kitapta kullanılan müzikal terimler açıklanmamıştır. Fransız arşe tutuşu tercih edilmesi için kitapta baskı vardır. Bununla birlikte yazar bir tutuşun diğerinden daha iyi olmadığını da savunmaktadır. Kitapta vibrato tartışılmamıştır. Kitabın genel görünüşü dağınık ve sıkışık çünkü egzersizlerin yazım materyali iyi düşünülmemiş ve pek boşluk bırakılmamıştır.

2.8. “Elementary Double Bass Method” Kontrabas Metodu

O. G. Zimmerman, yazar; G. Schirmer, Inc. Pub. 866 3rd Ave. New York, N.Y.

Metodun güçlü yönleri; egzersizler öğrencilerin her pozisyonundaki notaları kavrayabileceği şekilde yazılmıştır. Gamlardan her yeni pozisyondan sonra bahsedilmiştir. Arşe kontrolü ve sağ-sol el koordinasyonu için varyasyonlar kullanılmıştır. Arpejler metotta yer almaktadır. Klasik örnekler kitabın konunda yer

almaktadır. Müziklerde minimum parmak numarası kullanılmıştır. Bu öğrencileri nota okumaya zorlamaktadır.

Metodun zayıf yönleri; fotoğraftaki arşenin sağ elle kavranışı ve parmakların pozisyonu yanlıştır. Kontrabasin tutuşu yerine keman tutuşu örnek gösterilmiştir. Bununla birlikte Alman arşe tutuşundaki üçüncü parmağın yeri de yanlıştır.

Yazar hep birlik notalar kullanmıştır. Yarım pozisyon yaklaşımı ile kitap başlamıştır. Bestelenmiş ve tanıdık melodiler içeren müziklerin sayısı azdır. Öğrencinin bir pozisyondan diğerine geçişini öğrenmesi için yazılan melodik materyal sayısı azdır. Öğretmeni yönlendirmek için yazılmış pedagojik tavsiyeler çok azdır. Gamların ilerleyişi pozisyona göre yazılmıştır. Örneğin ilk pozisyonda Do Majör ve Sol Majör çalınabilir. İkinci pozisyonda Re bemol Majör ile Sol bemol Majör çalınabilir. Burada yazar öğrencinin altı bemol ve altı diyez kullanarak gam çalabileceğini varsaymıştır. Destekleyici referanslar kitap içeriğinde yer almamaktadır. Arşe tekniklerini geliştirecek materyaller yetersizdir. Çalgı ve arşe bakımı ile ilgili bilgi yoktur.

2.9. “New Method for String Bass” Kontrabas Metodu

Simandl,, yazar (Stuart Sankey tarafından revize edilmiştir); International Music Company, pub. 511 5th Ave. New York, N.Y.

Metodun güçlü yönleri; müzikal örnekler öğrencilerin her bir pozisyondaki tüm notalara aşina olmasını sağlamaktadır. Egzersizler bir pozisyondan diğerine geçmeyi öğretme konusunda başarılıdır. “Various Examples and Combinations of Bowing” bölümü sağ-sol el koordinasyonu ve arşe kontrolünü geliştirmek için tasarlanmıştır.

Müziğin temelleri tüm kitap boyunca açıklanmıştır. Sankey müziklerin performansında yardımcı olabilecek müzikal örnekleri eklemiştir. Metot sol el parmaklarını esnetmek için dizayn edilmiş egzersizleri içermektedir. Yeni notalar gamlarla ilişkilendirilerek açıklanmıştır. Metotta iki oktavlı gamlara da yer verilmiştir. Tüm majör gamları öğrendikten sonra öğrenci minör gamlarla tanıştırılmıştır.

Alternatif parmak numaraları ve arşeler müzikal örneklerle açıklanmıştır. Süslemeler ve arşe çeşitleri metotta tartışılmıştır. Yazar tüm majör gamlar ve pozisyonlar kavranana kadar detaşe arşe kullanmıştır. Hepsi tamamlandıktan sonra diğer arşe tekniklerine giriş yapılmıştır. Sol elin parmakları yerleştirilirken öğrenciler tuşede uygun parmakları kullanmaları için desteklenmiştir. Ellerini doğru boşlukları bırakarak koyduklarında tüm diğer seslerin de çıkacağı şekilde egzersizler tasarlanmıştır. Metot uygun çalma pozisyonları ile ilgili doğru fotoğraflar içermektedir.

Metodun zayıf yönleri; yazar öğretmen için yardımcı olacak pedagojik bilgilendirmeler yapmamıştır. Müzikal örneklerde tanıdık melodiler ve açıklayıcı başlıklar kullanılmamıştır. Tam pozisyon yaklaşımı yerine yarım pozisyon yaklaşımı kullanılmıştır. Müziklerin referansları kitapta yer almamaktadır. İlk gam Fa majördür ve mi telinden çalınması istenmiştir. Birçok yeni başlayan için fiziksel olarak mi telinin çalınması zordur. Daha üst tellerden bir gam çalınmaya başlanabilirdi. Sekizlik notalar ve senkoplar uygun açıklamalar yapılmadan kullanılmaya başlanmıştır. Gamların sırası pozisyonlardaki notalara göre ilerlemektedir. Önce Fa majör, Si bemol majör, Sol majör ve Do majör öğretilmiş daha sonra öğrencinin Re bemol majör ve La bemol majör çalması istenmiştir. Öğrencinin altı diyez ve altı bemolü kullanması beklenmiştir. Öğrencinin majör gamları öğrenmesi için tasarlanan egzersizlerde kromatik ve anarmonik sesler kullanılmıştır.

2.10. “Applebaum String Method (A Conceptual Approach)”

Kontrabas Metodu

Samuel Applebaum, author; Belwin Mills, pub. Melville, N.Y.

Metodun güçlü yönleri; yazar kontrabası uygun pozisyonda tutan öğrencinin fiziksel hafızası ile empati kurmuştur. Kitap nota okuma sırasında teknik becerilerin geliştirilmesi için tasarlanmıştır. Destekleyici referanslar kitapta yer almaktadır.

Öğrencinin egzersizler sırasında doğru pozisyonu alabilmesi için fotoğraflar kullanılmıştır. Öğrencilerin elleri ve kollarını esnetmesi için egzersizler yer almaktadır. Yazar tam pozisyon yaklaşımı kullanmıştır. Dörtlük notalar kullanılmıştır. Müziğin temelleri etkili biçimde sergilenmiştir. Yazar başlangıç seviyesinde yayın orta kısmında detaş çalınmasını desteklemiştir. Kitap kontrbas çalınırken uygulanması gereken yöntemlerle ilgili açıklamalar içermektedir. Ritmik duyarlılığın geliştirilmesi için egzersizler tasarlanmıştır. Bestelenen egzersizler için açıklayıcı başlıklar kullanılmıştır. Metotta düetler kullanılarak öğrencilerin armonik duyusunun gelişmesi ve ritmik bağımsızlığını kazanması sağlanmak istenmiştir. Yazar klasik, geleneksel ve bestelenmiş müzikler içinden uygun parçalar seçip metotta kullanmıştır. Arş gelişimi için sürekli ve etkili egzersizler yer almaktadır. Müzikler öğrencinin arş kontrolünü sağlayacağı şekilde seçilmiştir. Öğrenci crescendo ve decrescendoları yapabilecek kapasiteye gelene kadar detaş arş tekniği kullanmaya yönlendirilmiştir. Yazar tuşenin sonu ile köprü arasındaki kısmı beş parçaya bölmüş ve arşeyi tuşenin neresinde kullanırsa daha etkili ses elde edilebileceği konusunda bilgi vermiş. Gamları, arpejleri, ritimleri içeren egzersizler ikinci kitabın sonunda yer almaktadır. Metotta egzersiz kartı yer almaktadır.

Metodun zayıf yönleri; kitap Alman arş ile ilgili bilgi içermemektedir. Kitap öğrencinin evde yapacağı egzersizler konusunda yetersizdir. Dörtlük nota yaklaşımı yerine ikilik nota yaklaşımı kullanılmıştır. Sol elin pizzicato çalması etkili bir öğretme şekli değildir çünkü öğrenci sol eli ile teli çekerken yanlış hareket yapabilir. İlk kitap biraz karışık ve çalma pozisyonundayken notaları okumak zor. Notalar küçük basılmış. Kulak eğitimi için etkili sıralı egzersizler kitapta yer almamaktadır.

2.11. “Learn to Play a Stringed Instrument (Book 1,2,3)” Kontrabas Metodu

Ralph Matesky and Ardelle Womackm; Alfred Music Co. Pub. 75 Channel Dr.,
Port Washington, N.Y.

Metodun güçlü yönleri; kitap çalgı, arşe ve aksesuarların bakımları ile ilgili bilgiler içermektedir. Yazar çalma pozisyonlarının öğrencinin kendisi tarafından kontrol edilebilmesi için özellikle başlangıç seviyesinde ayna kullanımını desteklemektedir. Kitap pizzicato yaklaşımıyla başlar. Bu durum öğrencinin sol eline konsantre olabilmesini sağlar. Pizzicato aynı zamanda sol ele esneklik kazandırır. Öğrencinin sol elinin tüm parmaklarının çalma esnasında tellere konması istenmiştir. Daha sonraki evrelerde uygun parmak numaralarını ilk notayı çalacağı yere koyması istenmiştir. Kitap çeşitli bilindik, klasik ve bestelenmiş melodiler içerir. Her biri açıklayıcı başlıklarla sunulmuştur. Kitapta müzik terimlerini içeren bir liste vardır. Notalar arasında atlama olduğunda oklar konulmuştur. Yarım perde olan notalar bir işaretle belirtilmiştir. Kitap net bir şekilde anlatılmış yönerge içerir.

Metodun zayıf yönleri; bilindik şarkılar bilindiği tonlardan yazılmamıştır. Bu durum sanki yanlış bir şarkı çalındığı izlenimi vermektedir. Notaların pozisyonlardaki yerlerini açıklayan yönerge karışıktır. Müzikteki bir element anlatılırken (mesela fa anahtarı) aynı sayfada bu element bulunmamaktadır. Arşe kontrolü ve stilleri ile ilgili yapılan açıklamalar yetersizdir. 4. ve 5. Pozisyonlarla ilgili hiçbir şey kitapta yer almamaktadır. Kitap pedagojik olarak ve içerik referansları olarak yetersizdir.

Yazar kulak eğitimi için gamları kullanmamıştır. “Kontrbası Akort Etmek” bölümü karışık ve tamamlanmamıştır. İlk kitaptaki müzikal notasyon müziği okumayı öğrenenler için karmaşıktır. Kitapta yer alan fotoğraflar yanlış ve net değildir. Örneğin sol el fotoğrafta uygun bir şekilde yerleştirilmemiştir ve sağ kol olması gereken pozisyonda değildir. Yazar birlik notalar, ikilik notalar ve dörtlük notalar kullanarak karışık kombinasyonlar yaratmıştır.

2.12. “Work and Play String Method” Kontrbas Metodu

Cecile Vashaw and Julia Smith, yazarlar; Theodore Presser Company, pub. Bryn Mawr, Pa.

Metodun güçlü yönleri; kontrabas ve arşe ile ilgili çizimler nettir. Yazar başlangıçta pizzicato tekniği ile çalımını savunmaktadır. Kitap bir sayfa teori bilgisi içerir ve her teori bilgisi bir müzikal örnekle açıklanmıştır. Piyano eşlikleri metot dahilindedir. Tüm bestelenmiş müzik ve egzersizler açıklayıcı başlığa sahiptir. Kitap duetler içerir. İlk pozisyon yaklaşımı kullanılmıştır. Metot ensemble parçalar ve solo ile ilgili kademeli olarak ilerleyen ekler içerir. Günlük çalışma egzersizleri metot içeriğinde vardır. Metotta fazla miktarda bestelenmiş tanıdık ve klasik müzikler vardır. Senkop konusu net ve kısa bir şekilde açıklanmıştır. Metot tüm minör tonlarda egzersizler içerir. Müziğin temelleri net bir şekilde müzikal örneklerle açıklanmıştır.

Metodun zayıf yönleri; mi telindeki müzikal örnekler uygun açıklama ile açıklanmamıştır. Kitabın arkasındaki parmak pozisyonlarını gösteren tablo kafa karıştırıcıdır. Kelimeler ve müziğin birbiriyle çok iç içe yer alması kitaba karmaşık bir görünüm vermiştir. Kitap öğretmen için çok az pedagojik bilgi içerir. Yazar oturarak çalmak, metronom veya ayna karşısında çalışmak konularını tartışmamıştır. Sağ ve sol elin koordine bir şekilde hareket etmesini sağlayacak arşe egzersizleri kitapta yer almamaktadır. Kontrabasin tutuşu ve yüksekliğinin ayarlanması ile ilgili verilen bilgiler doğru değildir. Parmak alıştırmalarını içeren egzersizler yetersizdir. Uygun çalma pozisyonunu gösteren egzersizler net değildir ve kafa karıştırıcıdır çünkü fotoğraflar kötü açıdan çekilmişlerdir. Yarım nota yaklaşımı kullanılmıştır. İlk müzikal egzersizler çok fazla tel geçişi içermektedir. Öğrenciler böyle karmaşık hareketlerden önce tek tel üzerinde kontrol sağlamalıdır. İlk kitapla benzer melodiler kullanılmıştır. Notaların bir kısmı çalma pozisyonundan okunamayacak kadar küçüktür. Notalar kalından çalındığında gamların duyusu yeterli etkiyi vermemektedir.

2.13. “The Visual Method for Strings” Kontrabas Metodu

Carl Gordon, Ross Beckstead, and Gregory Stone, authors; Highland Music Company, pub. 1311 N. Highland Ave. Hollywood, California.

Metodun güçlü yönleri; ilk kitabın başında çalgı ve arşe bakımı ile ilgili bir bölüm yer almaktadır. Pizzicato ve arşe tutuşunu gösteren fotoğraflar doğrudur. Metodun genel görünümü ilgi çekicidir. Notaların boyutları çalma pozisyonundan okumak için uygundur. Yeterli boşluklar bırakılmıştır. Uygun sıralamayla müziğin elementleri kitap içeriğinde açıklanmıştır. Müzikal örneklerle ilgili yazar kısa ve öz açıklamalarda bulunmuştur. Bestelenmiş melodiler ve egzersizler için açıklayıcı başlıklar yer almaktadır. Sol elde tuşede yeni notaları gösteren fotoğraflar yer almaktadır. Kitabın arkasında çalışma cd'si yer almaktadır. Yazar ilk pozisyon yaklaşımını kullanmıştır.

Metodun zayıf yönleri; kontrabasının pozisyonunu ve sol elin çalma pozisyonunu gösteren fotoğraflar yanlışdır. Kitap sağ kolun çalma pozisyonu ile ilgili herhangi bir bilgi içermemektedir. Dörtlük notaları içeren yeterli miktarda müzik yoktur. Kitap hızlı ilerlemektedir. Bilindik melodiler orijinal formlarından transpoze edilmiş ve bazı yerleri değiştirilmiştir. Bu durum öğrenciler için kafa karıştırıcıdır. Bağlar çok erken konu edinilmiştir. Bağlara geçmeden önce öğrencilerin daha çok detaylı alıştırmalar yapması gereklidir. Majör gamlar çok erken açıklanmıştır. Bununla birlikte daha çok gam ve gam egzersizi kitapta yer almalıdır. Tüm metot sadece birinci ve ikinci pozisyonları içermektedir. İlk kitaba daha çok tanınmış şarkılar eklenmelidir.

Noktalı dörtlük ardından sekizlik içeren ritim kitapta uygun açıklama ile kullanılmamıştır. Destekleyici referanslar kitapta yer almamaktadır. Kulak eğitimi ile ilgili bir kısım kitapta yer almamaktadır. Yazar kontrabası akort etmekle ilgili bir bilgi paylaşmamıştır.

2.14. “Muller-Rusch String Method (for Class or Individual Instruction)” Kontrabas Metodu

J. Frederick Muller&Harold W. Rusch, authors; Neil A. Kjos Co., pub. 525 Busse, Park Ridge, Ill.

Metodun güçlü yönleri; müziğin elementlerini içeren bir sayfa içermektedir. Bu elementler aynı zamanda müzikal örneklerde de açıklanmıştır. Arşe teknikleri ve ritmik gelişim için egzersizler yer almaktadır. Kontrabasin doğru akort edilebilmesi için yazar diagram kullanmıştır. Başlangıçtaki alıştırmalar çalgıda daha çok kontrol sağlanmasını sağlamaktadır. Özellikle başlangıçta yazar pizzicato ile çalınmasını desteklemektedir. Metot tanıtık melodiler içermektedir. Sol elin tuşedeki yerine uyacak şekilde dizekteki notaların dizilimini içeren bir diagram kullanılmıştır. Parçalarla ilgili bilinmesi gereken detaylar her sayfanın başında yer almaktadır. Arşenin uygun biçimde kullanılması için gerekli işaretler kullanılmıştır. Bazı bilindik melodiler daha sonra başka notalarla da yazılmıştır. Bu öğrencinin nota okumasını kolaylaştırmaktadır. Tuşe üzerinde öğrencilerin hangi notayı kullanacaklarını gösteren bir notasyon sistemi kullanılmıştır. Notalar gamlarla tanıtılmıştır. Yazar dörtlük nota yaklaşımını kullanmıştır. Bestelenmiş müzikler enteresan ve açıklayıcı başlıklara sahiptir. Çalışılan teknikleri pekiştirmek için seçilen müzikler çok iyi seçilmiştir. Seslerdeki değişimler gamlarla ilişkilendirilerek açıklanmıştır. İlk kitapta arşe tutarak çalma ile pizzicato çalarak başlamak konusunda bir tartışma yer almaktadır. Metot düetler içermektedir. Yeni öğrenilen her şarkı başka teknik çalışması içermektedir. Çoğu yerde parmak numaraları öğrencinin kendi parmak numarasını seçmesi için nota üzerinde yer almamaktadır. Arşe egzersizleri öğrencinin kendi kontrolünü geliştirmesi ve iki elin birbirinden bağımsızlığını yaratması için kitapta yer almaktadır.

Metodun zayıf yönleri; tanıtık şarkılar ve gamlar bir oktav aşağıdan yazıldığında etkisini kaybetmektedir. Müzikal örnekler çeşitli değildir dolayısıyla öğrencilerin verilen pozisyondaki tüm notaları öğrenme şansı her zaman olmamaktadır. Yazarın sekizlik notayı açıklama şekli kafa karıştırıcıdır. Çello çalan bir kişinin fotoğrafı kontrabas vibratosunu açıklamak için fotoğraflanmıştır. Parmak numaraları diagramları öğrencilerin tuşe üzerinde nerede olduklarını tam olarak göstermemektedir. Fransız arşe tutuşunu gösteren fotoğraf sağ elin ve parmakların duruşunu net bir şekilde göstermemektedir. Kontrabas ve arşe tutuşu ile ilgili kitap

daha fazla bilgi içermelidir. Sağ el ve sol elle ilgili bilgiler ve çalgı ve arşe bakımı ile ilgili bilgiler yer almalıdır. Yazar daha çok klasik müzikten parçalara kitabında yer vermeli ve metodunda kulak eğitimi ile ilgili bir kısım ayırmalıdır.

2.15. “Action With Strings” Kontrabas Metodu

Robert H. Klotman, author; Southern Music Company, pub. Box. 329, San Antonio, Texas 78200

Metodun güçlü yönleri; çalgı bakımı ile ilgili bir sayfa ayrılmıştır. Uygun çalım tekniklerini göstermek için yazar değişik yaşta öğrencilerini model olarak kullanmış, fotoğraflamıştır. Uygun arşe kontrolünü sağlaması için gerekli egzersizler vardır. Tüm sene için bir çalışma kaydı kitabın sonunda yer almaktadır. Yazar dörtlük nota yaklaşımını kullanmıştır. Her sayfanın üzerinde “Vocabulary” başlığında bir kısım vardır. Bu kısımda müzikteki yeni bilgilerle ilgili açıklamalar yer almaktadır. Her bilginin bir numarası vardır ve müzikal örneklerde bu bilgileri içeren yerler belirtilmiştir. Bestelenmiş müzikler için açıklayıcı başlıklar yer almaktadır. Yaratıcı aktiviteler metotta yer almaktadır. Mesela öğrenciden bir grup notayı seçmesi istenmiş ve sonrasında bu notaları kullanarak bir müzik yaratması istenmiştir. Her dersin sonunda dersle ilgili özet yer almaktadır. Gamlarda yazar ikilik ve birlik notaları tanımlamıştır. Öğrenciler bir parçayı çalmaya başlamadan önce öğrencilerin notaları sol elde uygun pozisyonlarda çalarak egzersiz yapmaları sağlanmıştır. Yazar ilk pozisyon yaklaşımını benimsemiştir. Sol eldeki notaların tuşedeki yerleri ve parmak numaraları fotoğraflanmıştır.

Metodun zayıf yönleri; alman arşenin bölümleri ile ilgili tartışma yarım kalmıştır. Yazar sağ kolun uzunluğunun kontrbasın yüksekliğinin ayarlanması için önemi olduğundan bahsetmemiştir. Kontrabas çalan kişiyi uygun pozisyonda gösteren fotoğraflar tutarsızdır. Sol elin tuşedeki yerini gösteren fotoğraflar tutarsızdır. Fransız arşe tutuşu sırasında sağ elin pozisyonundan bahsedilmemiştir. Pizzicato çalım tekniği metotta yer almamaktadır. Yazar açık telleri öğrenciden açık teli çalarken üzerinde

tanıdık bir melodiyi sözleriyle söylemesi yöntemiyle öğretmiştir. Yazara göre bu melodik yaklaşım armonik yaklaşımla öğretmeye göre daha etkilidir. Metot öğretmen için yeterli pedagojik bilgi vermemektedir. Gamlar ve tanıdık melodiler orijinal tonlarından bir oktav daha kalında yazılmıştır. Majör ve minör gamlar eşzamanlı tanıtılmıştır. Yazara göre öğrencinin önce majör gamların duyuluşunu sonra minör gamların duyuluşunu öğrenmesi uygundur. Mi telindeki ilk pozisyondaki notalar doğru tanıtılmamıştır. Ritimler uygun açıklama yapılmadan ve düzensiz bir sıralamayla tanıtılmıştır.

2.16. “Montag Lajos” Kontrabas Metodu

Birinci kontrabas metodunun içeriğine genel olarak bakıldığında, kontrabas öğreniminin ilk konularını ve başlangıç seviyesindeki üç pozisyonu kapsadığı görülmektedir (Ara pozisyonlar dahil, toplam altı pozisyondan oluşan egzersizler). Egzersizler, öğrencinin birinci yılın sonuna kadar anlaşılır ve kolay bir şekilde öngörülen yeterlilik düzeyine ulaşması için seçilmiştir. Bugüne kadar yazılmış olan kontrabas metotlarında, birinci pozisyon egzersizleri sadece belli birkaç nota ile aktarılmışken, Montag çoğunlukla egzersizleri, melodik olmayan zor notasyon sistemi ile yazarak notaları anarmonik şekilleriyle de göstermiş ve öğrencinin bu alışlagelmemiş teknik egzersizler ile kontrabası öğrenmesi için çaba göstermiştir.

Kontrabasının özgün karakteri, gam konusunda üst düzey bilgi gerektirmektedir. Kontrabas, çalgının büyüklüğü ve tuşenin uzunluğundan kaynaklı geniş bir ses aralığına sahiptir ve her gam için alternatif duate seçeneği sunmaktadır. Bu nedenle bütün gamlar ayrı ayrı ele alınmış ve buna uygun çalışmalarla ön plana çıkmıştır. Metot, pozisyonlara teorik ve pratik açıdan hakim olmayı, pozisyon bilincini ve pozisyonlar arası değişim gibi temel faktörlerin kusursuzluğunu baz alarak aşamalı bir şekilde geliştirmeyi hedeflemektedir.

Metodun giriş kısmında, çalgı öğreniminde bilinmesi gereken kurallar ile ilgili ön bilgiler verilmektedir. Bu bilgiler arasında; solfej, (notalar, nota değerleri,

kontrabas eserlerinde kullanılan fa anahtarı, arızalar, ölçüler ve ölçü birimleri) müzik terimleri ve kısaltmaları, nüanslar, yay ve kontrabas tutuşu, kontrabasin bölümleri, bakımı, dış etkenlerden nasıl korunması gerektiği ve akort sistemi yer almaktadır.

Metot içerisinde yer alan solfej ile ilgili bazı temel bilgiler, herhangi bir çalgı öğrenmeye ve egzersizleri uygulamaya başlamadan önce bilinmesi gereken esas kurallar niteliğindedir. Giriş kısmında kontrabas tekniği dışında sunmuş olduğu detaylı solfej bilgileriyle öğrenciyi aşamalı bir şekilde metodun kullanımına hazırlamaktadır. Bunun bir sonucu olarak, müzik eğitimi görmeyen bir öğrenci de kolaylıkla kontrabas çalmasına adapte olabilmektedir.

Solfej ile ilgili temel bilgilerden sonra, metodun kontrabas eğitimine giriş aşamasında, kontrabası dış etkenlerden korumak için, nemli olmayan ve rüzgar almayan yumuşak zemine sahip bir odada veya kontrabas kılıfının içerisinde muhafaza edilmesi gerektiği, çalışma bittikten sonra, reçine ve tozların arınması için kontrabasin silinmesi gerektiği ile ilgili bilgiler verilmektedir. Montag'ın kontrabas öğrenimi için metodunda yazdığı temel bilgiler, alt başlıklar halinde aşağıda açıklanmıştır.

Montag, her pozisyona uygun orkestra pasajlarından örnekler vermiştir. Kontrabas eğitiminin birinci kitabı olmasına rağmen, öğrencilere yalnızca teknik bilgiler sunmamıştır.⁸⁵

⁸⁵ Seçil İrem Keskin, , Lajos Montag Kontrabas Metodu'nun (1) Teknik Açından İncelenmesi, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara 2018

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KONTRABAS SEÇİMİ, DURUŞ POZİSYONU, YAY TUTUŞU VE AKORT EDİLMESİ

3.1. Uygun Kontrabas Seçimi

$\frac{3}{4}$ veya $\frac{1}{2}$ boyutlarındaki kontrabaslar pek çok okulda standart olarak yer almaktadır. Öğrenciler eğer $\frac{3}{4}$ lük sazla çalabilecek kapasiteye sahipse $\frac{1}{2}$ lik bir saz çalmamalıdır çünkü büyük boyutuna rağmen $\frac{3}{4}$ lük sazların tonal kapasitesi daha fazladır. $\frac{1}{4}$ boyutunda sazlar mevcuttur ancak pek tercih edilmemektedir.

Öğrencinin hangi saza elinin uygun olduğu sol elin dört parmağının da ilk pozisyonda yerleştirilmesiyle karar verilir. Eli ufaksa $\frac{1}{2}$ bir saz çalabilir. Eli daha da ufaksa öğrencinin birkaç yıl beklemesi veya başka bir çalgı çalması daha uygundur.

Başka bir önemli faktör, öğrencinin arşe tutan elinin sol el tuşede iken uygun yerde duruyor olması gerekir. Öğrencinin arşe tutan kolunun doğru yere ulaşmıyor olması problemi genelde kontrabasının gövdesi çok büyük olduğunda yaşanır. Bu durumda daha küçük gövdeli bir kontrabas çalınmalıdır.

Kontrabasının yüksekliğinin ayarlanması şu şekildedir; Kişi kontrabasının karşısında ayakta durduğu zaman kolları aşağı doğru saldıığında ve ellerini tam açtığına, işaret parmağı köprü hizasına geliyor olmalıdır.



Resim 1: Kontrabassın boyunun uygun ayarlanması

3.2. Duruş Pozisyonu

Kontrabas çalım pozisyonları temel olarak iki şekilde incelenebilir. Bu seçimler çalgıcının kontrabası hangi amaç ile çalacağına bağlı olarak yine çalgıcının tercih edeceği seçeneklerdir. Her ne kadar bu seçimler çalgıcı tarafından belirlenecekse de temelde ayakta çalmak solistik konserlerde, oturarak çalmak kontrabassın eşlik edeceği konserlerde tercih edilir.

Oturarak çalım biçimi genellikle orkestra konserlerinde görülmektedir. Kontrabasçı yüksek bir sandalyeye oturarak kendi sol ayağını sandalyenin yüksekte bulunan ayak koyma yerine ya da özel hazırlanmış bir yükseltiye koyar. Sağ ayağını ise gerek vücudunu, gerek çalgıyı dengelemek için yere ya da yine sol ayak gibi özel bir yükselti ya da sandalyenin ayak koyma yerine koyar. Bu oturuş pozisyonu çalgıcının orkestrada çalınacak olan uzun eserler esnasında daha az yorulmasına ve

daha uzun performans göstermesine yarayacaktır. Oturuş pozisyonu esnasında kontrabasçının sol dizi kontrabasin arka göğsüne dayanır.

Bu oturuş pozisyonu için önceleri sadece yüksek bir sandalye yeterli iken, gelişen teknoloji ve arz talep gelişmeleri sonucu kontrabasçılara özel sandalyeler üretilmeye başlanmıştır. Bu sayede iki ayağın da yer ile teması kesilmiş kontrabas sağ ayağın katılımıyla daha dengede durabilecek hale gelmiştir. Sağ ayak ile sol ayağın yükseklik farkı temel duruş pozisyonunun yakalanmasını sağlamaktadır. Fakat bu dengenin sese olan etkisi sazın gövdesine temas eden her nesnenin etkisi olan titreşim kaybı yaşatarak şüphesiz ses açısından eksi yönde olmuştur.

Bu çalım pozisyonunda bir diğer faktör sol kolun hareket halinde olması ve pus pozisyonunda sazın sol omzuna yaslanarak güç alması ve bu nedenle ses kaybının yaşanmasıdır.

Kontrabası ayakta çalmak genellikle solo konserlerde çalgıcıların tercih ettiği bir çalım biçimidir. Bu tutuş pozisyonunda kontrabasin sağ üst köşesi çalgıcının sol kasiğine yaslanır. Bu pozisyonda çalgıla temas az olduğundan ses kaybı da aynı oranda az olmaktadır. Bu pozisyonun diğer oturuş pozisyonu ile benzerliği, pus pozisyonunda sol kolun aynı şekilde kontrbaasin sol omzuna konulmasıdır.⁸⁶

3.3. Yay Tutuşu

Standart kontrabasin yüksekliği, öğrencinin boyuna göre kontrabasin altında yer alan pik vasıtasıyla kısaltılarak ve uzatılarak ayarlanmaktadır. Baş eşik yaklaşık olarak göz hizasında olmalıdır. Çalgı, öğrencinin bedenine doğru yatırılarak, sol diz ve bacağın üst kısmına dayanarak tutulur. Kontrabas eğitiminde kullanılan iki farklı yay tutma tekniği vardır. Bunlar Fransız ve Alman yay teknikleridir. Montag, Alman tekniği üzerine bu metodu yazmıştır. Alman yay tekniğinde, sağ elin başparmağı yukarıdan, işaret ve orta parmaklar yayın tahta çubuğunun yan tarafından yayı kavrarırken, yüzük parmağı ve küçük parmak yayın topuğuna alt tarafından destek verir.

⁸⁶ AKYEL, Rıfat, Kontrabas Tutuş ve Çalım Tekniklerinin Ses Üzerindeki Etkileri, Sanatta Yeterlilik Tezi, Sayfa:39-41, İstanbul, 2012

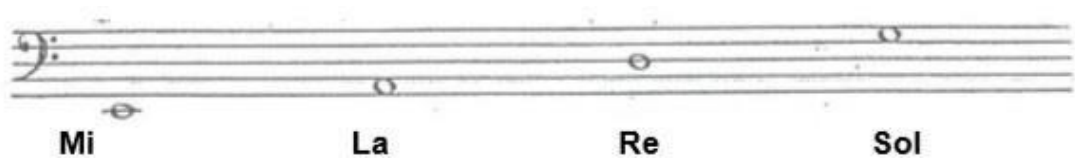
Yayın kullanımında net bir ses elde etmek için yay, tuşenin ve köprünün arasında, eşiğe paralel olarak kullanılmalıdır.



Resim 2: Doğru yay tutuşu

3.4. Kontrabasin Akort Edilmesi

Kontrabasin dörtlü aralıklarla akort edilen dört teli vardır. Nota yazımını zorlaştıracak unsurları önlemek ve nota okumayı kolaylaştırmak için dizek üzerinde notalar gerçekte işitildiğinden bir oktav tiz olarak yazılır. Kontrabas icrasında fa anahtarı kullanılmaktadır.



Resim 3: Kontrabasin Akort Edildiği Seslerin Sıralı Bir Şekilde Fa Anahtarı Üzerinde Yazılışı

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KONTRABAS İÇİN TEKNİK EGZERSİZLER

4.1. Gamları Yavaş Çalmak (Slow Scales)

Hedefler: İyi ses kalitesi sağlamak. Yayın tel üzerindeki en iyi rezonans sağladığı noktayı bulabilmek.

Uygulama:

- Yay tel üzerinde köprüye paralel çekin.
- Her zaman telin aynı yerinde iken yayın kökünden ucuna tutarlı bir ses elde edin. Yayın tel üzerinde yukarılara çıkmasına veya aşağıya inmesine izin vermeyin
- Yay köprüye yaklaşır ve burada sürdürülebilir iyi kalitede ses elde edin.
- Daha iyi vibrato kontrolü sağlayın. Gam boyunca sabit hızla vibrato yapın. Vibratonuzun tel ve pozisyon geçişlerinde durmasına izin vermeyin.
- Daha iyi bir hız ve temiz çalmayı hedefleyin. Her zaman sol elinizin parmakları yuvarlak olsun.
- Fa Majör ile başlayıp tüm gamları çalışmalısınız. Aynı gamı bir hafta boyunca çalışmalısınız.
- Gamları üç oktav olarak çalışın.

4.2. Değişen Sesler Çalışması (Shifting Drill)

Hedefler: İyi ses kalitesi sağlamak. Yayın tel üzerindeki en iyi rezonans sağladığı noktayı bulabilmek.

Uygulama:

- Yay tel üzerinde dümdüz çekin.

- Yay sol el hangi pozisyonda olursa olsun kökten uca telin aynı yerinde çekerek tutarlı bir ses elde edin.
- Sol elde küçük hareketler ile çalmaya başlayın. Sol elin gittiği sesler arasındaki mesafeyi duyun ve hissedin.
- Her değişen ses çalışmasını iki kere tekrarlayın.
- Tüm parmak kombinasyonlarını çalışın: 1-1, 1-2, 1-3, 1-4, 2-1, 2-2, 2-3, 2-4, 4-1, 4-2, 4-3, 4-4. Yukarı pozisyonlarda 3-1, 3-2, 3-3, 3-4 parmaklarını da çalışın.
- Aynı gamı hafta boyunca çalışın. Her hafta yarım perde daha yukarıdaki gama geçin. La majör ile başlayın.
- Bir oktav süren hareketlerle başlayın ve amacınız sol telindeki oktavı tamamlayabilmek olsun. Sonrasında diğer tellerde aynı çalışmayı yapın.
- Sol el parmaklar yuvarlak pozisyonda olsun ve her zaman köprüye yakın çalın.
- Bir önceki egzersizdeki gibi vibratolarda iyi bir kontrol sağlamaya çalışın. Vibratoyu genişletmek ve salınımların daha vurgulu ve daha iyi kalitede ses elde etmek üzerine yoğunlaşın.

Clark Thumb Drill #1

Fingering III

2 + 1 2 + 1 2 + 1 2 3 1 2 + 1 2 + 1 2 + 1 2 + 1 2 1 + 2 + 2 1 + 2

sim.

Resim 4: Değişen seslerle parmak egzersizleri

Clark Thumb Drill

Fingering II

1 3 + 1 3 + 1 3 + 1 3 + 1 3 + 1 3 + 1 3 + 1 3 + 1 3 1 3 1 + 3 1

sim.

Resim 5: Değişen seslerle parmak egzersizleri

4.3. Aşamalı Gam Çalışması (Progressive Scales)

Hedefler: İyi kalitede ses elde etmek. Tel üzerinde yayın en iyi ses çıkardığı noktayı bulmak.

Uygulama:

- Yay teli üzerinde düz çekin. Uyumlu, güzel tınıyı yakalamaya çalışın.
- Önce dört notalı egzersizle başlayın. Daha sonra üçlü egzersiz üzerinde çalışın. Daha sonra beş notalı egzersiz üzerinde çalışın.
- Her zaman dört notalı egzersiz grubuna birinci parmak ile başlayın.
- Dört notalı egzersizde her zaman ikinci ve üçüncü notalar arasında kayma yapın. Her materyali en az iki kere tekrarlayarak egzersiz yapın.
- Önce mekanik olarak doğru çalabilmek için yavaş çalışın. Sonra daha az yay kullanarak hız üzerinde çalışın.
- Aynı materyali değişik ritim ve değişik yaylarla çalışın.
- Çalışmanın amacı; müzikte en çok kullanılan parmak hareketlerini ve hızlarını geliştirmektir.
- Hafta boyunca aynı gam üzerinde çalışın. Her hafta yarım perde yukarı çıkın. La Majör ile başlayın. Sol telinde bir oktav şeklinde çalışın daha sonra bunu tüm tellere uygulayın.

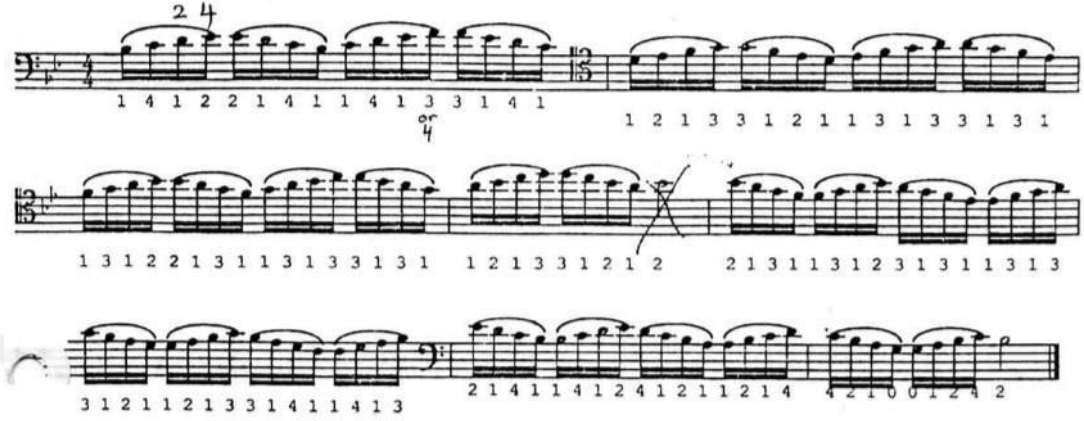
3 Note Finger Pattern Drill

Resim 6: Parmak numarasi ile egzersizler

5 Note Finger Pattern Drill

Resim 7: Parmak numarasi ile egzersizler

4 Note Finger Pattern Drill



Resim 8: Parmak numarasi ile egzersizler

4.4. Değişeni Olmayan Gamlar (Shifting Scales)

Hedef: İyi kalitede ses elde etmek. Tel üzerinde yayın en iyi ses çıkardığı noktayı bulmak.

Uygulama:

- Yay tel üzerinde düz çekin. Uyumlu, güzel tınıyı yakalamaya çalışın.
- Kaydırma yapmadan bir oktav gamı çalın. Kalın pozisyonlarında kullanım: Mi Majör, Fa Majör vs. çalarken La telinde 2-4, Re telinde 1-2-4, Sol telinde 1-3-4 parmak numaralarını kullanın.
- Sol elde tam perdeleri çalmak için 2-4 parmaklarını kullanın ancak kayma yapmayın. Özellikle iki bağlı, iki ayrı olacak şekilde değişik yay şekillerini kullanın.
- Tüm gamlar değişim gerektirir ve çoğu pozisyon geçişleri için çalışılmalıdır. Hız için çalışın.
- Si bemol ile başlarken parmak pozisyonları; La telinde 1-3, Re telinde 0-1-3, Sol telinde 0-2-3. Do Majör için parmak pozisyonlar: La telinde 2, Re telinde 0-1-2- Sol telinde 0-1-2-3.

Shiftless Scale

2 4 1 2 4 1 3 4 4 3 1 4 2 1 4 2
A D G D A

sim.

Resim 9: Değişkeni olmayan gamlar

4.5. Tel Geçişli Materyal (String Crossing Drill)

Hedef: İyi kalitede ses elde etmek. Tel üzerinde yayın en iyi ses çıkardığı noktayı bulmak.

Uygulama:

- Yayı tel üzerinde düz çekin. Uyumlu, güzel tınıyı yakalamaya çalışın.
- Yumuşak ama etkili tel geçişleri yapabilmek için kendinizi geliştirin.
- Yay tutan elinizle mümkün olduğunca az hareket yapın. Bir telden diğerine yay geçişlerinde mümkün olan en kısa mesafeyi kullanın.

- Önce bağlı yay sonra ayrı yay ile çalışın.
- Çok yavaş başlayın sonra hızlanmaya çalışın.
- Her zaman önce boş telle başlayın ve bir oktav çalışın. Özellikle sol ve re telleri arasında çalışmaya başlayın.
- İlk başlarda dört notalı materyaller üç notalıya göre daha kolaydır. Üç nota materyalinin birincil zorluğu; her üç notada geçiş hareketini tersine çevirmesidir.

String Crossing Drill

0 0 0 1 0 1 4 0 4 0 0 0 1 0 1 1 0 1 2 0 2 1 0 1 4 0 4 1 0 1 4 0 4 1 0 1

2 0 2 1 0 1 4 0 4 1 0 1 4 0 4 1 0 1 3 0 3 1 0 1 4 0 4 2 0 2 3 0 3 1 0 1

3 0 3 1 0 1 3 0 3 1 0 1 2 2 0 2 3 0 3 1 0 1 2 0 2 1 0 1 4 0 4 1 0 1 3 0 3

1 0 1 4 0 4 1 0 1 4 0 4 1 0 1 2 0 2 1 0 1 4 0 4 1 0 1 4 0 4 1 0 1 2 0 2

1 0 1 1 0 1 0 0 0 4 0 4 1 0 1 0 0 0 4 0 4 1 0 1 0

Resim 10: Tel geçişli materyal

4.6. Üçlüler (Thirds)

Hedef: İyi kalitede ses elde etmek. Tel üzerinde yayın en iyi ses çıkardığı noktayı bulmak.

Uygulama:

- Yayı tel üzerinde düz çekin. Uyumlu, güzel tınıyı yakalamaya çalışın.
- Parmak hareketlerini majör ve minör üçlüler halinde oluşturun.
- Majör üçlüler her zaman 1-2, minör üçlüler her zaman 1-4, yukarı pozisyonlarda ise 1-3 parmak numaraları ile çalınmalıdır.
- Birinci parmak her zaman üstteki telde kullanılmalıdır. Sol elin parmakları yuvarlak olmalıdır.
- Değişik yay hareketleri ve değişik ritimlerle çalışın. Önce bir oktav ile başlayın sonra iki oktav çalışın.

Thirds Drill #1

Separate Notes

The image shows a musical drill titled "Thirds Drill #1" with the subtitle "Separate Notes". It consists of six staves of music, each with a different fingering pattern. The first staff is in bass clef, the second in bass clef, the third in treble clef, the fourth in treble clef, the fifth in treble clef, and the sixth in bass clef. Each staff contains a sequence of notes with a specific fingering pattern indicated by numbers 1, 2, 3, 4. The patterns are: 2 1, 4 1, 4 1, 2 1, 2 1; 3 1, 3 1, 2 1, 2 1, 2 1; 2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1; 1 2, 1 2, 1 2, 1 2, 1 2; 1 3, 1 2, 1 3, 1 3; 1 2, 1 2, 1 4, 1 4, 1 2, 2.

Resim 11: Üçlü egzersizler

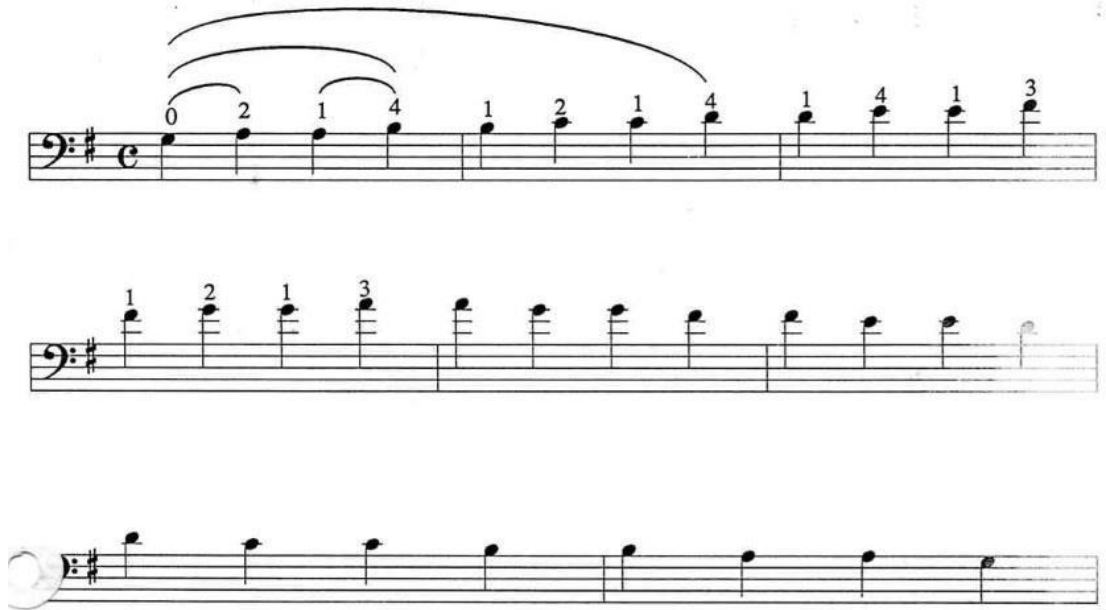
4.7. Entonasyon / Değişken Parmak Çalışmaları (Intonation / Replacement Fingerings)

Hedef: İyi kalitede ses elde etmek. Tel üzerinde yayın en iyi ses çıkardığı noktayı bulmak.

Uygulama:

- Yayı tel üzerinde düz çekin. Uyumlu, güzel tınıyı yakalamaya çalışın.
- Her notayı iki kere çalın. Önce 2,3 veya 4. parmak ile çalın sonra aynı notayı 1. parmak ile çalın.
- Notayı ikinci kere çalarken entonasyonun tutmasına özen gösterin. Sonra geçişin fark edilmemesi ve yumuşak olması üzerine yoğunlaşın.
- Önce Sol telinde Sol majör ile başlayın sonra açık Re ile aynı çalışmayı sürdürün. Bağlı yay ile çalışın. 2, 4, daha sonra da 8 nota tek yayda olsun.

Intonation/Replacement Fingerings



Resim 12: Entonasyon için değişken parmak çalışmaları

SONUÇ

Öğrenci yetiştirme temel başlangıç (tutuş, stil, pozisyon) gereksinimlerini karşılayacak ilk kaynak olan metodların yöntem ve önerilerinin araştırıldığı bu çalışmada, metod seçimlerinin öğrencinin fiziksel yapısı, çalacağı stil ile bağlantılı olması ve metodun zayıf yönlerinin tespiti ve bu zayıf yönler üzerine eğitmenin yapması gereken çalışmaların önemi tespit edilmiştir.

Eğitmenin repertuarındaki metodlara dayalı çalışma programlarını oluşturması özellikle metodların güçlü yanlarının tespiti ve bundan faydalanılmasının geliştirici yönleri belirtilmiştir.

Metodlardaki mevcut resim, solfej, ve teknik hatalara değinilmiş, bu hataların öğrenciler üzerindeki eksi yönleri açıklanmıştır.

Sonuç olarak metod seçiminde stilin, amacın seçim konusunda en önemli husus olduğu, metodlara yönelik karşılaştırma sonucunda temel sorunun hızlı ilerleme beklentisinin öğrencinin yapabileceğinden fazla olduğu, metodlardaki beklentinin sadece çalgının çalışılmasının dışında, solfej bilgisine ihtiyaç duyulduğu için eş değer çalışmaların solfej alanında da yapılması gerektiği saptanmıştır.

KAYNAKÇA

- Akkor, Ö. (2009) “Kontrabas Eğitiminde Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Yeri Ve Değerlendirilmesi“, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi” Sayı: 22, Bursa
- Akyel, U.R. (2012) “Kontrabas Tutuş Ve Çalım Tekniklerinin Ses Üzerindeki Etkileri”, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- Akyel, U.R., (2019) “Osmanlı İmparatorluğu Müzik Kurumlarında Kontrbas Çalgısı” Makale, Konservatoryum, Conservatorium, 5(2), 287-305
- Alimdar, Selçuk, (2016) Osmanlıda Batı Müziği, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Aracı, Emre, (2014) Donizetti Paşa, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 219
- Baines, F. (1977) “ What Exactly Is A Violine “, Early Music, Cilt: 5, Sayı: 2, Oxford
- Baines, F. (1988), “ The Five String Fretted Double Bass “, The Galpin Society Journal, Sayı:41, Oxford
- Bowman, R. (1977) “ Lower Strings “, The Musical Time, Cilt: 118, Sayı: 1618, Londra
- Brun, P. (2000) “ A New History Of The Double Bass “, Birinci Basım, Paul Brun Productions, Villeneuve D’Ascq (France)
- Butler, D. M. (1966) “An Investigation Of The Musical Identity Of The Double Bass”, Presented In Partial Fulfillment Of The Requirements For The

- Dematteo, Edward D.. (1957) Degree Master Of Arts, The Ohio State University
"The History And Development Of The Double Bass", Eastman School Of Music OF The University Of Rochester
- Dökmeci, S. C. (2012) "Solo Kontrabasin Gelişim Süreci", Yüksek Lisans Tezi, Edirne.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp, (1955) Türk Askeri Müzikleri Tarihi, Maarif Matbaası, İstanbul.
- Greenberg, Michael. (2000) La Classe De Contrebasse Au Conservatoire De Paris 1826 – 1832“, Revue De Musicologie, Cilt: 86e, Sayı: 2e, Paris
- Halfpenny, Eric. (1948) "A Note On The Genealogy Of The Double Bass", The Galpin Society Journal, Cilt: 1, Oxford
- Hughes, Charles. (1944) "The Music For Unaccompanied Bass Viol“, Music And Letters, Cilt: 25, Sayı: 5, Oxford
- İlyasoğlu, Evin. (2003) "Zaman İçinde Müzik" Yedinci Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Keskin, Seçil İrem. (2018) "Lajos Montag Kontrabas Metodu'nun (1) Teknik Açısından İncelenmesi", Yüksek Lisans Sanat Çalışması, Ankara.
- Kösemihal, Mahmut Ragıp, (1939), Türkiye Avrupa Müzik Münasebetleri, Numune Matbaası, İstanbul.
- Midhat Sertoğlu, (1978) "Son Osmanlı Veliahdı Ve Son Halife Abdülmecid Efendi", Yıllar Boyu Tarih Dergisi, 6, 1978, s.11-19
- Say, Ahmet. (2003) Müzik Tarihi, Beşinci Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

Slatford, R. (1970)

“Domenico Dragonetti“, Proceeding Of The
Royal Music Association, Sayı: 97

Soydaş, Emine ve Beşiroğlu, Ş. Şehvar, (2007)

“Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı
Çalgılar”, İTÜ Dergisi, 1, 2007, s.3-12

http://www.billbentgen.com/bass/5_string-basses.htm 03.06.2012)

http://en.wikipedia.org/wiki/double_bass 30.05.2012)

http://en.wikipedia.org/wiki/double_bass 02.06.2012



ÖZGEÇMİŞ

1989 yılında İstanbul'da dünyaya geldi. 2000 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Kontrabas Sanat Dalı'nda müzik eğitimine başladı ve 2010 yılında mezun oldu. 19-25 Temmuz 2004 tarihleri boyunca Aykut Durşen'in düzenlediği Masterclass'a aktif olarak katıldı. Eskişehir'deki AKM salonunda Kontrbas Düetleri, Trioları ve Kentetleri konserlerinin icrasına katıldı. 2006 – 2007 yıllarında İstanbul Devlet Tiyatrosunda “Dünyanın Ortasında Bir Yer” adlı oyunda kontrabas çaldı. 2010 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Kontrabas bölümünde Yüksek Lisans eğitimine Yard. Doç. Melih Balçık ile başladı. 2013 yılında Yüksek Lisans Programını Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda tamamladı. 2015 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Sanatta Yeterlilik programına Yard. Doç. Onur Özkaya ile başladı. 2010-2018 yıllarında Tekfen Filarmoni Orkestraları'nda misafir sanatçı olarak kontrabas çaldı. Halen İstanbul Devlet Senfoni Orkestr 8asında misafir sanatçı olarak kontrabas çalmaktadır.