TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI

BAROK ÇAĞDAN GÜNÜMÜZE KADAR KONTRBASIN GELİŞİMİ VE ÖNEMİ

Gevher Beliz CANBULAT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2020

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI

BAROK ÇAĞDAN GÜNÜMÜZE KADAR KONTRBASIN GELİŞİMİ VE ÖNEMİ

Gevher Beliz CANBULAT

Danışman: Prof. Celil Hakan ÇUHADAR
Jüri Üyesi: Doç. Rauf MUSAEV
Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Tuba ÖZKAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2020

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

Bu çalışma, jürimiz tarafından Müzik Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Celil Hakan ÇUHADAR
(Danışman)

Üye: Doç. Rauf MUSAEV

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Tuba ÖZKAN

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.
…/…/2020

Prof. Dr. Serap ÇABUK
Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. …. / …. / 2020

Gevher Beliz CANBULAT

ÖZET

BAROK ÇAĞDAN GÜNÜMÜZE KADAR KONTRBASIN GELİŞİMİ VE ÖNEMİ

Gevher Beliz CANBULAT

Yüksek Lisans Tezi, Müzik Ana Sanat Dalı
Danışman: Prof. Celil Hakan ÇUHADAR
Mart 2020, 110 sayfa

Bu tez çalışması, Barok Dönemden günümüze kontrbasın yapısal evrimini, teknik ve müzikal özelliklerini ayrıntılı biçimde incelemek amacı ile yazılmıştır. Tarihsel süreçte kontrbas icra biçimi, akort ve yay sistemi gibi önemli konularda çeşitli değişim ve gelişmelere uğramıştır.

Zaman içerisinde orkestra ve solistlik icra alanlarındaki önemi artmış ses rengi açısından önemli bir çalgı haline gelmiştir. Yaylı çalgılar ailesinin en iri yapılı ve en kalın sese sahip olan çalgısıdır. Kullanım alanı klasik batı müziği ile sınırlı kalmamış, bunun dışında da birçok müzik türünde değer görmüş ve üzerine besteler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kontrbas, Yaylı çalgılar ailesi, Kontrbas solistliği, Orkestra

ABSTRACT

DEVELOPMENT AND IMPORTANCE OF CONTRABASS FROM BAROQUE TO PRESENT

Gevher Beliz CANBULAT

Master's Thesis, Music Master's Department
Supervisor: Prof. Celil Hakan ÇUHADAR
March 2020, 110 pages

The purpose of this thesis is to examine the structural evolution, technical and musical specialties of double bass from Baroque Era until today. In historical process, important matters like playing technique, tuning system and bow system have changed and evolved.

In orchestral and solo playing, the significance of double bass has increased and it became and important instrument because of its timbre. Also, it is the largest and deepest registered instrument in strings family. The usage of double bass has not been remained limited with classical music, it has been used by composers and musicians in different genres.

Keywords: Double bass, String family, Solo playing, Orchestra

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde yardım, emek ve çabalarını esirgemeyen, kaynaklara ulaşmamda desteğini sakınmayan saygı değer hocam Prof. C. Hakan ÇUHADAR hocama, tezimin hazırlanma sürecinde yardım, emek ve çabalarını esirgemeyen değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Tuba ÖZKAN'a sonsuz teşekkürlerimi ve manevi desteklerini bir an olsun esirgemeyen aileme şükranlarımı sunarım. Bu çalışmalarımda benden desteklerini esirgemeyen, onun sayesinde edindiğim deneyimleri ilerleyen zamanlarda aktarabilmem adına bana referans sağlayan, çocukluğumdan beri benden yardım ve desteklerini bir an olsun esirgemeyen saygıdeğer kontrbas hocam Öğr. Gör. Emanuil PETROV'a da minnettarlığımı özellikle belirtmek isterim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET iv
ABSTRACT v
ÖNSÖZ vi
RESİMLER LİSTESİ x

BÖLÜM I
GİRİŞ

1.1. Problem 1
1.2 Araştırmanın Amacı 3
1.3. Araştırmanın Önemi 3
1.4 Sayıltılar 3
1.5. Sınırlılıklar 3
1.6. Yöntem 3
1.6.1. Araştırma Modeli 3
1.6.2. Veri Toplama Kaynakları 3
1.6.3. Araştırmanın Evren ve Örneklemi 4
1.6.4. Verilerin Toplanması ve Analizi 4
1.7. Tanımlar 4

BÖLÜM II
KONTRBASIN GELİŞİMİ

2.1. Yaylı Çalgılar ve Viol Ailesi 7
2.1.1. Viol Ailesindeki Diğer Çalgılar 10
2.1.2. Viol'ün Kullanım Alanları 22
2.1.3. Viol Kullanımının Azalması 22
2.2. Violon Dönemi 23
2.2.1. Violonun Kontrbasa Dönüşmesi 24
2.2.2. Kontrbasın Kuzey Avrupa'daki Gelişimi 25
2.2.3. Kontrbasın Güney Avrupa'daki Gelişimi 25

2.3. Tel Kullanımındaki Gelişmeler 26
2.3.1. Bağırsak Tel Kullanımı 26
2.3.2. Çelik Tel Kullanımı 27
2.3.3. Üç Tel Kullanımı 27
2.3.4. Dört Tel Kullanımı 28
2.3.5. Beşinci Tel Kullanımı 29
2.4. Akort Sistemindeki Değişimler ve Gelişimler 29
2.5. Yay Tekniklerinin Gelişimi 30
2.5.1. Alman Yay Modeli 32
2.5.2. Fransız Yay Modeli 35
2.6. Kontrbas İcrasında Yeni Sol El Tekniğinin Gelişimi 37
2.6.1. Altıncı Pozisyon ve Sonrası İçin Yeni Yaklaşım 66
2.6.2. Egzersizler 67

BÖLÜM III
KONTRBASIN ORKESTRA İÇİNDEKİ TARİHSEL GELİŞİMİ

3.1. Barok Dönem 69
3.1.1. Dönemin Müziksel Özellikleri 70
3.1.2. Dönemin Stil Özellikleri 71
3.1.3. Kontrbasın Gelişimine Katkısı Olan Besteciler 72
3.1.4. Kontrbas Sololarının Gelişimine Katkısı Olan Besteciler 72
3.2. Klasik Dönem 73
3.2.1. Dönemin Müziksel Özellikleri 74
3.2.2. Dönemin Stil Özellikleri 74
3.2.3. Kontrbas Sololarının Gelişimine Katkısı Olan Besteciler 75
3.3. Romantik Dönem 83
3.3.1. Dönemin Müziksel Özellikleri 84
3.3.2. Dönemin Stil Özellikleri 85
3.3.3. Kontrbasın Sololarının Gelişimine Katkısı Olan Besteciler 86
3.4. Yirminci Yüzyıl 90
3.4.1. Dönemin Müziksel Özellikleri 91
3.4.2. Dönemin Stil Özellikleri 92
3.4.3. Kontrbasın Gelişimine Katkısı Olan Dönemin Bestecileri ve Eserleri 93
3.4.4. Kontrbas Sololarının Gelişimine Katkısı Olan Besteciler 94

BÖLÜM IV

SONUÇ VE YORUMLAR

4.1. Sonuç 106
4.2. Yorumlar 106

KAYNAKÇA 107
ÖZGEÇMİŞ 110

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1. Yaylı ailesindeki çalgılar soldan sağa keman, viyola, viyolonsel, kontrbas…..7
Resim 2. Viol ailesi 8
Resim 3. Klasik Viol 9
Resim 4. Pardessus Viol 10
Resim 5. Treble Viol 11
Resim 6. 1650 yılı yapımı Alto Viyol 12
Resim 7. Tenor Viol 13
Resim 8. Bas Viol,..... 14
Resim 9. Division Viol 15
Resim 10. Viola Bastarda 16
Resim 11. Lyra Viol 17
Resim 12. Üç telli Armut Biçimli Rebek 18
Resim 13. Demirli Rebek 19
Resim 14. Viola da Braccio..... 20
Resim 15. Viola d'Amore 21
Resim 16. Soldan sağa Viol ailesinin çalgıları. 23
Resim 17. Violon 24
Resim 18. Yay modeli 31
Resim 19. Alman Yay Modeli..... 32
Resim 20. Dragonetti'nin yay modeli……..……33
Resim 21.Dragonetti'nin kullandığı yay modelinin tutuş biçimi……..….33
Resim 22. Simandl'ın kullandığı yay modeli……..……..……35
Resim 23. Simandl'ın kullandığı yay modelinin tutuş biçimi……..…….35
Resim 24. Fransız Yay Modeli……..……35
Resim 25. Fransız yay modeli tutuş tekniği 36
Resim 26. Franz Simandl Kontrbas Metodundaki Teknik Egzersizler 38
Resim 27. Franz Simandl Kontrbas Metodundaki Teknik Egzersizler 39
Resim 28. Todor Toschev Pozisyon şablonu 40
Resim 29. Birinci Metodik Kitap 2. sayfa..... 41

Resim 30. 7. sayfa 1 numara 41
Resim 31. 2. sayfa 42
Resim 32. 2. Sayfa..... 43
Resim 33. 2. sayfa 43
Resim 34. 7. sayfa 2 numara 44
Resim 35. 8. sayfa 2 numaranın devamı 44
Resim 36. 24. Sayfa 73 numara..... 44
Resim 37. 25. sayfa 76 numara 45
Resim 38. 20. sayfa 54, 55, 56, 57 ve 58 numaralar 45
Resim 39. 68. sayfa 234, 235, 236, 237, ve 238. Numaralar 46
Resim 40. 59. sayfa 204 numara 47
Resim 41. 70. sayfa 241 numara 48
Resim 42. 71.sayfa 244 numara 48
Resim 43. 69.sayfa 240 numara 49
Resim 44. 83. sayfa 287 numara 50
Resim 45. İkinci Metodik Kitap 3. sayfa 1, 2, 3, 4, 5, 6 ve 7 numaralar..... 51
Resim 46. 4. sayfa 8 ve 9 numaralar 52
Resim 47. 14. sayfa 41 numara 52
Resim 48. 15. sayfa 41 numaranın devamı 42 ve 43 numaralar 53
Resim 49. 25. sayfa 65 numara 54
Resim 50. 26. sayfa 66 ve 67 numara..... 55
Resim 51. 27. sayfa 67 numaranın devamı 56
Resim 52. 10. sayfa ve 31 numara..... 56
Resim 53. 28. sayfa 69 numara 57
Resim 54. 6. sayfa 21 ve 22 numara..... 57
Resim 55. 8,9 ve 10. sayfalar 28, 29 ve 30 numara..... 58
Resim 56. 30 numaralı teknik egzersiz 59
Resim 57. 30 numaralı teknik egzersizin devamı..... 60
Resim 58. 20 ve 21. sayfalar 58 numara 61
Resim 59. 21. Sayfa 58 numaranın devamı..... 62
Resim 60. 34. sayfa 80 numara 63
Resim 61. 11. sayfa 32 numara 64
Resim 62. 18. sayfa 51 numara 64
Resim 63. 46. sayfa 98 numara 65

Resim 64. 48. sayfa 101 numara 66
Resim 65. 19. sayfa 54, 55 ve 56 numara 67
Resim 66. 22. sayfa 61 numara 67
Resim 67. 23. sayfa 61 numaranın devamı ve 62 numara 68
Resim 68. Karl Ditters von DİTTERSDORF 75
Resim 69. Johann Matthias SPERGER, ... 77
Resim 70. Franz Anton HOFFMEİSTER 78
Resim 71. Domenico DRAGONETTİ 79
Resim 72. ANTONIO CAPUZZI 1755-1818 81
Resim 73. Wenzel, PİCHL, ... 82
Resim 74. Giovanni BOTTESİNİ 86
Resim 75. Bottesini 1876 yılında Testore yapımı çalgısıyla 88
Resim 76. Franz SİMANDL 93
Resim 77. Sergei KOUSSEVİTZKY 94
Resim 78. Paul HİNDEMİTH 96
Resim 79. Edgar MEYER 98
Resim 80. Francois RABBATH 100
Resim 81. Franco PETRACCHİ, ... 102
Resim 82. Lajos MONTAG 104

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem

Keman ailesinden, yaylılar grubunun en kalın sesli çalgısı olan kontrbasın dört telli ve beş telli olmak üzere iki çeşidi bulunmaktadır. Senfonik orkestra eserlerinin icrasında beş telli olan kontrbas sıklıkla kullanılmaktadır. Kontrbasın üzerinde özel bir tür çelikten elde edilen dört adet tel mevcuttur. Aynı zamanda sadece bağırsak ya da bağırsak üzerine çelik sargı veya başka yapay malzemeler kullanılarak hazırlanmış teller de bulunmaktadır. Çalgının icrası yay kullanılarak ya da parmaklar yardımıyla gerçekleştirilebilmektedir. Diğer yaylı çalgılardan farklı olarak Alman ve Fransız modeli olmak üzere iki farklı yay tekniği kullanılmaktadır. Alman modelde yay yan taraftan kavranarak tutulurken, Fransız modelde yay yukarıdan tutulur. Bunun yanı sıra kontrbas senfonik orkestraların, caz, pop ve rock müzik topluluklarının ana çalgılarından bir tanesidir (https://tr.wikipedia.org/wiki/Kontrbas).

Ferudunoğlu'na göre (2004) kontrbas tarihsel gelişimi başlangıcı 15. yüzyılın sonlarına denk gelmekte, Viol ailesinin en kalın sesli çalgısı olarak tanımlanmaktadır. Orta Çağ döneminde yaylı çalgılar "Viol" ismiyle adlandırılmaktadır.

İcra çeşitlerine göre bu çalgılar;

1. Kolla tutulup omuza yaşlanılarak çalınan *Viola Da Braccio*
2. Bacaklar arasına sıkıştırılarak ya da bir yere dayanılarak çalınan *Viola Da Gamba* olarak ikiye ayrılmaktadır.

Ses rengi açısından ise bu çalgılar;

1. *Soprano*
2. *Alto*
3. *Tenor ve*
4. *Bas* olmak üzere dört grupta incelenmektedir.

Bunların içerisinde Bas Viol (Viola da Gamba) çellonun, bir oktav daha kalın sesli olan "Violon"un ise kontrbasın atası olduğu belirtilmektedir (Akt. Bayazıtoğlu, 2019, s. 7).

Yaylı çalgılar ailesinin diğer üyeleri beşli aralıklarla akort edilirken kontrbas dörtlü aralıklarla akort edilmektedir. Kontrbasın yaylı çalgılar ailesinin diğer üyelerinden farkı transpozisyonlu (aktarımlı) bir çalgı olmasıdır. Keman, viyola ve viyolonsel çalgılarında duyurulan sesler yazılan seslerin aynısıdır, fakat kontrbasta duyurulan sesler yazılan seslerin bir oktav aşağısıdır. Kontrbasın gelişim sürecinden bu yana pek çok akort sisteminin kullanıldığı görülmektedir. Bu akort sistemlerinin en yaygın olanları;

1. Orkestra eserlerinin icrasında kullanılan E A D G (Mi, La, Re, Sol) ve
2. Solistlik alanda bestelenen eserlerin icrasında kullanılan F# B E A

(Fa Diyez Si Mi La) olmak üzere iki çeşittir.

Raschen'in ifadesiyle (2009) kontrbas günümüzdeki halini alana kadar ebat, şekil ve akort sistemi bakımından pek çok değişime uğramış ve en fazla evrim geçiren çalgı olmuştur (Akt. Özok, 2019, s. 3).

On altıncı ve 17. yüzyıllarda yaygın olarak kullanılan keman ailesinin bas çalgıları ve Viol ailesinin çalgılarından evrimleşen kontrbasın 500 yıllık tarihi gelişim sürecinin önemli bir bölümünde Viol ailesinin kalın sesli çalgısı olan *"Violone"*a benzediği görülmektedir. Gül'ün anlatımıyla (2002); kemanın dışında yaylı çalgılar ailesinin en büyük çalgı üyeleri için "*Violone"* Portekiz'de ise *"Rabecaon"* olarak adlandırılmaktadır (Akt. Özok, 2019, s. 3).

On dokuzuncu yüzyıla dek sıkça kullanılan Violon'un ilerleyen zamanlarda kontrbasa dönüştüğü görülmektedir (Özok, 2019, s.3).

Bu araştırma, kontrbasın gerek orkestra gerekse solistlik alanda hem yapısal olarak hem de icra biçimleri yönünden tarihsel gelişim ve evrimleşme sürecini konu almaktadır.

Araştırmanın problem cümlesi ise şöyledir.

Barok çağdan günümüze kadar kontrbas çalgısı ne tür bir gelişim göstermiştir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, kontrbasın Barok Dönemden günümüze kadar nasıl bir gelişim geçirdiğine dair veriler toplamak, bu verileri tarihsel bir sıralamaya göre inceleyip ortaya koymaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Yapılan çalışmaya yönelik önemli bilgiler içermesi bakımından ilerleyen zamanlarda yapılması planlanan tez çalışmalarına kaynak bakımından referans olması adına ciddi anlamda fayda sağlamaktır.

1.4 Sayıltılar

Araştırmada yararlanılan tez, makale, kitap, internet kaynakları vb. materyallerin bu alandaki önemli kaynaklardan olduğu bu kaynaklardan elde edilen bilgilerin de araştırma için uygun olduğu varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Araştırma, veri toplama maksadıyla elde edilen, YÖK'ün tez kaynakları ve bu tezlerde yapılmış olan alıntılar ve internet kaynaklarıyla sınırlıdır.

1.6. Yöntem

1.6.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma esnasında içinde bulunulan mevcut durumu ele almak adına, betimsel yöntem ve tekniklere başvurulmuş, literatür tarama modelinin uygulanması esas alınmıştır.

1.6.2. Veri Toplama Kaynakları

Literatür tarama yöntemiyle ele alınmakta olan bu araştırma modeline uygun bir biçimde elde edilen verilerde, kontrbasın Barok çağdan günümüze kadar olan süreçte gerek yapı gerekse repertuar bakımından değişimi ve gelişimi anlatılmış kaynaklardan istenilen verilere ulaşılmıştır.

1.6.3. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Bu araştırmanın evreni, dönemlerin ileri gelen bestecileri tarafından sağlanan reformlarla, kontrbasın tarihsel ve yapısal olarak gelişim sürecidir. Araştırmanın örneklemi ise bu çalgının orkestra içindeki ve solistlik alandaki kullanımıdır.

1.6.4. Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırmayla ilgili kontrbasın barok çağdan günümüze kadar olan gelişim sürecinde gerek yapısal bakımdan gerekse çalma stili ve teknik özelliklerin değişimini, gelişimini inceleyebilmek için, müzik ansiklopedileri, konu ile ilgili yazılmış tezler, bilimsel yayınlar, internet ortamından elde edilebilen veriler kullanılmıştır.

1.7. Tanımlar

Akor: Bir tonalite ya da atonal yapı içerisindeki uyum ve uyumsuzluğun aynı anda barınmasıyla elde edilen üç ya da daha fazla olmak üzere aynı anda duyurulması sağlanan sesler bütünüdür.

Arco (Arşe): Yaylı çalgılarda yay kullanımının gerekliliğini belirten terimdir.

Arpej: Bir tonalite veya atonal yapı içerisindeki iki veya daha fazla sesin ard arda elde edilmesini hedefleyen müzik terimidir.

Barok: 1600'lü yıllarda başlayıp, Johann Sebastian Bach'ın ölümüne kadar olan döneme verilen isimdir (https://tr.wikipedia.org/wiki/Barok_m%C3%BCzik).

Coda (Koda): Sonat formundaki bir eserin geliştirimi ve yeni serim tekrarından sonra veya ayrıntılı eserlerin son kısmında ana tonalitenin duyurularak ve bir durak noktası olarak bitirilerek çalınması öngörülen müzik formudur.

Consort: İlyasoğlu'nun anlatımıyla (2002) Tek bir çalgı familyasından yola çıkılarak bu topluluğun blok flüt ya da viyolden oluşması gibi yaylı ve üflemeli çalgıların bir arada oluşundan da ortaya çıktığı görülmektedir. Rönesans döneminin son zamanlarında çalgılar, onlar için yazılmış olan müzik tekniğinin de gelişim içerisinde olduğu saptanmaktadır (Akt. Bayazıtoğlu, 2019, s. 9-10).

Detaşe: Aktüze'nin (2004) anlatımıyla bu teknik; Yaylı çalgılar ailesinde, birbirini takip eden seslerin, yayın alt ve üst kısımlarının değişimiyle ayrı olarak, eşit bir biçimde tam değerini vererek çalınmasıdır (Akt. Soydan S., 2011, s. 3- 4).

Entonasyon: Bir ses düzeni içerisindeki yüksekliğin ve derecelerin uyumlu kontrolüyle doğru sesi verebilme becerilerinin oluşturulmasını sağlayan terimdir.

Flajole (Alm.): Yaylı çalgılarda tele dokunarak doğuşkanları elde etmeyi amaçlayan teknik yöntemdir. Doğal ve yapay olmak üzere de iki çeşit flajole vardır.

Gam: Diyatonik ya da kromatik olarak notaların sıralı olarak takip edilerek birbirinin peşi sıra devam etmesiyle oluşan sesler dizinidir.

Kadans*:* Kadans terimi iki farklı anlam taşımaktadır;

1. Müzik tümcesinin sonunda var olan akorlar bütünü, bir diğer deyişle karara varış, durgu.
2. İcracının ustalık düzeyinin değerlendirilmesi amaçlanan bu bölümde, bir konçertonun sonlarına doğru solistin, orkestradan ayrılarak kendi icra becerilerini ortaya koyarak eser icra etmekte olduğu saptanmaktadır. Klasik dönem eserlerindeki kadanslar, sadece o anda doğaçtan çalınabiliyordu, fakat günümüze yaklaşıldıkça besteciler veya icracılar tarafından elde edilmekte olan kadansların, yazılı nota örneğinden yola çıkılarak ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Konçerto: Aktüze'nin (2004) anlatımıyla konçerto**;** Orkestra eşliğinde, bir veya birkaç çalgı için yazılmış müzik formudur. Aynı zamanda İtalyanca'da zıtlık anlamına gelmektedir. Orkestra ve solistin birbiriyle yarış halinde olması anlamına gelir. İlk bölümün sonunda solistin ustalığını gösterdiği bir kadans bölümü mevcuttur. Konçerto ilk olarak erken Barok Dönemde ortaya çıkmış ve klasik döneme kadar, gelişimini devam ettirmiştir. Bu dönemin en önemli temsilcisi Antonio Vivaldi'dir. Barok Dönemde konçertolar ve bölüm sayıları bestecilere göre değişkenlik göstermektedir. Klasik dönemde ise konçerto formları üç bölümden oluşmaktadır. Romantik dönemde de bu stil devam etmiştir, lakin Çağdaş dönem müziğindeki konçerto formlarının bölüm sayısı değişkenlik göstermektedir (Akt. Soydan, 2011, s. 5).

Legato: Bir sesin ayırmaksızın yayın aynı gidişat yönü içerisinde bağlı olarak elde edilmesidir.

Ölçü: Müzik parçasının eşit süreli bölünüşüdür.

Ritim: Güçlü ve güçsüz vuruşların bir arada yinelenmesini oluşturmakta olan terim bu yinelenmenin bir kalıp halindeki oluşumuyla ölçünün meydana getirilmesini ifade eden terimdir.

Staccato: Notalarda ifade edilen seslerin birbirine bağlamadan elde edilmesi amaçlanan yorumlama biçimidir.

Spiccato: Noktalı bir biçimde elde edilmesi amaçlanan notaların, yayın tele üstten düşmesiyle zıplama hareketinin kontrollü bir biçimde devam etmesiyle, birbirinden kopuk bir biçimde seslendirme yöntemidir.

Tempo: Müzikte hız karşılığı olarak kullanılan, nota değerlerinin kesin süresini zaman-hız-ölçü birlikteliğiyle belirlenen terimdir.

Tuşe: *(Fr. Touche, Tr. Dokunuş):* Yaylı çalgılarda genellikle abanoz ağacından yapılan notaların basıldığı parmak tahtası anlamına gelmektedir (Dökmeci, 2012, s.3).

Varyasyon *(Çeşitleme):* Bir eser içerisindeki temanın başından sonuna kadar çeşitli çalma biçimleriyle, süslemelerle değişikliğe uğradığı müzik yapıtıdır.

Virtüöz: Herhangi bir çalgıyı, müzikal ve teknik kabiliyet unsurlarını aynı anda barındırarak ustalık seviyesiyle en üst düzeyde yorumlayabilen icracıdır (Soydan, S. 2011, s.7).

BÖLÜM II

KONTRBASIN GELİŞİMİ

2.1. Yaylı Çalgılar ve Viol Ailesi

Yaylı çalgılar ailesi keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas olmak üzere dört üyeden oluşmuştur. Kontrbas yaylı çalgılar ailesinin bir üyesi olduğu için yaylı çalgıların oluşumu, değişimi ve gelişimi bakımından incelenip bu süreçte kontrbasın günümüz standartlarına nasıl ulaştığına ait veriler incelenmiştir. İtalyanların ve daha sonra Fransızların yaylı çalgılar alanında önemli icracılar yetiştirmesiyle Avrupa'daki saray soylularına yönelik "müziksel çiçeklenme" gerçekleştirilmiştir. 17. yüzyılın son zamanları ve 18. yüzyılın ilk zamanlarında keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas çalgılarından oluşmak üzere yaylı familyasındaki çalgıların yapımı İtalya'nın Cremona kasabasında kusursuz çalgı olarak gerçekleştirilmeye başlanmıştır (Say, 1997, s.217-219).

Her ikisi de günümüz şartlarında kullanılmayan, fakat ender görülen bazı Rönesans ve Barok müziği eserlerinde kullanılmakta olan bas keman ve Viol ailesinin bas çalgı üyesi olan Violonun birbirinden farklı oldukları bilinmektedir. Yaylı çalgılar familyasının diğer üyeleri gibi tuşesinde perde olmayan bas keman; dört veya beş telli olmak üzere beşli aralıklarla akort edilmektedir. Beş veya altı telden oluşan Violonda ise tuşenin üzerinde belirli bir pozisyona kadar bağırsak ve ipten yapılmış tellerden elde edilen perdeler bulunduğu tespit edilmektedir (Dökmeci, 2012, s. 3).



Resim 1. Yaylı ailesindeki çalgılar soldan sağa keman, viyola, viyolonsel, kontrbas
Kaynak: http://telli-calgilar.nedir.org

Viol Ailesi

İlk olarak on beşinci yüzyıl ortalarına yakın bir zaman diliminde İngiltere'de ortaya çıkan Viol'ün, Rönesans ve Barok Döneminde en yaygın olarak kullanılan çalgı durumunda olduğu bilinmektedir (Yazıcıoğlu, 2006, s.6).

İspanya'dan İtalya'ya geçerek yaygınlaşmaya başlayan Viol'ün İtalya'da 16. yüzyılda Rönesans Dönemiyle gelişen ekolün ortaya çıkmasıyla dünyaca tanınan merkezi bir konuma geldiği görülmektedir. Cremona şehri yaylı çalgılar yapımı konusunda lider durumdadır. Bu konuda marka olan ve 16. yüzyılda işçilik ve teknik konusunda ekol çıkarmış olan ilk kişi Andrea Amati'dir (*1510-1580*). Aynı zamanda Amati'nin dünyadaki keman ve yaylı çalgılar familyası çalgılarını ilk defa yapan çalgı yapımcısı olduğu bilinmektedir. Oğulları ve torunlarının da bu mesleğe devam ederek çalgı yapımcıları yetiştirdiği, başta kendi ülkesinin çalgı yapımcıları olmak üzere, ilerleyen zaman içerisinde bütün dünya ülkelerindeki çalgı yapımcılarının detay farklılıkları olsa dahi bu altyapıya bağlı kaldıkları saptanmaktadır. Bu durumun günümüzde halen devam ettiği ifade edilmektedir (Akyürek, 2004, s. 17-18).



Resim 2. Viol ailesi

Kaynak: Eryılmaz, 2012, s.36



Resim 3. Klasik Viol

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Viol

2.1.1. Viol Ailesindeki Diğer Çalgılar

Pardessus Viol: On sekizinci yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve soprano Violden daha küçük olan bu çalgı en tiz seslere ulaşabilmek adına yapılmıştır (Dökmeci, 2012 s.6).



Resim 4. Pardessus Viol

Kaynak: https://vichyencheres.wordpress.com/050-1-pardessus-Viole-guersan-jh-bayle

Soprano (Treble) Viol: Kemana oldukça benzeyen bu Viol türünün alt kısmının biraz daha geniş olmasıyla beraber bacakların üstüne konularak çalınır. Bu çalgının ise Re, La, Mi, Do, Sol şeklinde akort edildiği görülmektedir (Dökmeci, 2012, s.6).



Resim 5. Treble Viol

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501556

Tel uzunluğu 36. cm olan Treble Viol'ün notası Sol anahtarı ile yazılmaktadır (Akyürek, 2004, s. 26).

Alto Viol: Alto sesleri alabilmek adına kullanılan Viol grubundaki bu çalgının o dönemdeki kullanımı pek yaygın değildir. Bu çalgının boyu yaklaşık 65 cm olup bacakların üstüne yerleştirilerek çalınır. Aynı zamanda bu çalgı Do, Sol, Re, Si bemol, Fa, Do şeklinde akort edilmektedir (Dökmeci, 2012, s. 6).



Resim 6. 1650 yılı yapımı Alto Viol

Kaynak: https://collections.vam.ac.uk/item/O140025/alto-Viol-unknown

Tenor Viol: Alto Violden biraz daha küçük olan bu çalgı benzer bir biçimde bacak üstüne yerleştirilerek çalınmaktadır. Akort ise Sol, Re, Fa, Do, Sol şeklinde yapılmaktadır (Dökmeci, 2012, s.6).



Resim 7. Tenor Viol
Kaynak: https://Violadagamba.com/tenor_standard.htm

Tel uzunluğu 52 cm. olan Tenor Viol'ün notası dördüncü çizgi üzerindeki Do anahtarı ile yazılmaktadır (Akyürek, 2004, s. 27).

Bas Viol: Neredeyse boyu viyolonsele yakın olan bu çalgı bacak arasında çalınır. Aynı zamanda akort sistemi Re, La, Mi, Do, Sol, Re şeklinde oluşturulmaktadır (Dökmeci, 2012, s. 6).

Fransa'da Monsieur Sainte Colombe tarafından bas Viole bir tane daha tel eklenerek yedi telli olarak kullanılmaya başlanmış olması mevzubahis edilmektedir. Tel uzunluğu 69 cm olan bas Violün telleri Re La Mi Do Sol ve ilk Re'den bir oktav kalına akort edilmektedir. Colombe'un yedi telli bas Violünün tel uzunluğuysa 71 cm olup Re La Mi Do Sol olarak ilk Re 'den bir oktav kalın olan Re ve La 'ya akort edilmektedir. Bu iki bas Violün notası da Fa anahtarıyla yazılmaktadır (Akyürek, 2004, s. 29).



Resim 8. Bas Viol,
Kaynak:http://collection-media.yale.edu/catalog/3903693#.XkV4QGgzaUk

Division Viol: Bu çalgı bas Viola da Gamba'nın İngiliz formu olmakla birlikte özellikle 17. yüzyıl ezgilerindeki süslü varyasyonların serbest bir biçimde icra edilişinde ele alınmıştır. Avrupa'da kullanılmakta olan Viola Bastarda ile aynı şekildedir. Consort bas Viollerinden daha küçük fakat Lyra Violden daha geniştir (Yazıcıoğlu, 2006, s. 7).



Resim 9. Division Viol

Kaynak: http://www.timothyjohnsonluthier.com/?attachment_id=29

Viola Bastarda: İngiliz Divison Violünün İtalyan versiyonu olan küçük Bas Viol 16. ve 17. yüzyıllarda kullanılmış olduğu bilinmektedir (Yazıcıoğlu, 2006, s. 9).



Resim 10. Viola Bastarda

Kaynak: http://www.liuteria-antica.com/bastarda.html

***Lyra Viol**:* On yedinci yüzyıl süresince yaygın olarak kullanılan lyra Viol ile standart bir bas Viol arasında çok az düzeyde farklılık bulunduğu görülmektedir. Repertuarında ise tablature notasyon[1] kullanılan bu çalgıda ağırlıklı olarak çok sesli eserler bulunmasının yanı sıra bu eserler yay ile (arşe) icra edilmektedir. Genel olarak kaynaklarda; bestelenen bu parçaların solo lyra Viol için, yeri geldiğinde daha fazla çalgı ve diğer bir yandan ise şarkılara eşlik etmesi için gerekli olduğu belirtilmektedir. Bu çalgı adına Coprario, John Jenkins, *(1592-1678 İngiliz besteci)* William Laws ve Tobias Hume gibi bestecilerin yazmış olduğu eserler bulunmaktadır (Yazıcıoğlu, 2006, s. 8).



Resim 11. Lyra Viol

[1] **Tablature Notasyon:** Portre üzerinde nota yerine parmak numaralarının ve pozisyonlarının grafik şeklinde gösterildiği bir notasyon biçimidir. Gitar, lut, gibi telli ve perdeli çalgılar için yaygın olarak kullanılmaktadır. Rönesans ve Barok Dönemde yaygın olarak kullanılmış bu sistem günümüzde de birçok müzik formu içinde kullanılmaya devam etmektedir. Avrupa'da Alman, İtalyan ve İspanyol tarzı olmak üzere üç tip tablature notasyon kullanılmıştır.

Kaynak: http://www.merion.co.uk/gallery/lyra/lyra.html

Rebek: Avrupa'da on birinci ve on altıncı yüzyıllarda kullanılmakta olan bu çalgı, armut biçimli gövdesi ile hafif yassı ve ağaç kaplı, göğsü olmasıyla birlikte üç tellidir. Yerini önce Viol ve daha sonra da keman alan bu çalgının Araplar sayesinde İspanya'da daha sonra bütün Avrupa'da yaygınlaştığı bilinmektedir. Yugoslavya'da Gurla, Bulgaristan'da Gadulka ve Türk müziğinde kemençe olarak adlandırılmasıyla birlikte bu çalgı genel olarak beşli aralıklarla akort edilmektedir. Kuzey Avrupa' da omuzda Güney Avrupa'da ise diz üstünde çalınmakta olan bu çalgının genellikle törenlerde, saray danslarında kullanıldığı, daha sonra ise consort müziğinde değerlendirildiği görülmektedir (Yazıcıoğlu, 2006, s.13).

İlkel Rebek ya da rebabın dokuzuncu yüzyılda iki çeşidi bulunduğu görülmektedir. Bunlardan bir tanesinin uzun gövdeli ve armut biçiminde tahta Rebek, diğerinin ise altında demir çubuk olan, icra sırasında bu demir çubuk yoluyla destek alınan geniş ve demirli Rebekler olduğu bilinmektedir. Bu her iki farklı Rebek türünde de bombeli sırt ve perdesiz sap olduğu gibi, iki ya da üç bağırsak tel bulunmaktadır. Kucakta dik tutularak çalınan Rebeğin yüzünün icracıya değil karşı tarafa dönük olduğu ifade edilmektedir (Akyürek, 2004, s.9).



Resim 12. Üç telli Armut Biçimli Rebek Kaynak: http://www.tabulatura.hu/rebek.htm



Resim 13. Demirli Rebek
Kaynak: http://instrumentsmedievaux.org

Viola da Braccio: Sözer'in (2005) anlatımıyla; 16. ve 17. yüzyıllarda kullanılmakta olan bu tanım, omuzda çalınan yaylı çalgıların diğer ismidir. İlerleyen zamanlarda evrimleşen bu çalgı viyolaya dönüşmüştür. 16. yüzyılda üç telli olup 17. yüzyılda ise dört telli olarak kullanılmaya başlanan bu çalgının akort sistemi ise kemandaki gibi "Sol, Re, La, Mi" şeklinde olduğu saptanmaktadır (Akt. Yazıcıoğlu, 2006, s.13).

Diğer ismiyle "Viola da Mano" olarak ta adlandırılan bu çalgının kol Viollerinin ilki olduğu ve bu tanım altında toplanmakta olan diğer kol Viollerinin bu ilkeden yola çıkılarak yapıldığı görülmektedir. 1530'lu yıllarda bu çalgının Rebek gibi üç telli olarak yapıldığı ve beşli aralıklarla kullanıldığı saptanmaktadır. 16. yüzyılda üç, 17. yüzyılda ise dört telli olarak yapılmaya başlandığı bilinmektedir. Üç telli kol Violünün telleri, Sol, Re, La dört telli olanınsa günümüzdeki viyola gibi Do, Sol, Re, La sistemine göre

akort edildiği görülmektedir. 16. yüzyılın ilk zamanlarında Viola da Braccio'nun konsort ve dans müziklerinde kullanılmakta olup, 17. yüzyılda vokal müziğine eklenerek kullanıldığı ifade edilmektedir (Akyürek, 2004, s.31).



Resim 14. Viola da Braccio
Kaynak: https://www.marcosalerno.it/db/Viols/original/coltellini.jpg

Viola d'Amore: On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda sıklıkla kullanılan bir viyola türüdür. 14 tane tel bulunan bu çalgıda yedi esas telin altına eklenmiş olan yedi ahenk teli ile Viola da braccio nun daha gelişmiş biçimidir. Yedi telli olan bu çalgının akort sistemi ise "La, Re, La, Re, Fa#, La, Re" şeklindedir. Yay (arşe) kullanımı ahenk tellerinde gerçekleşmez fakat bu tellerin titreşimlerinin ses rengi bakımından daha parlak çıkmasına imkân verirdi. Bu çalgı viyola boyutunda olmasının yanı sıra arkası geniş, sırtı düz ve eğimli bir omuza sahiptir. Fakat viyola gibi çeneye dayanmadan göğse dayanarak çalınarak icra edilen bu çalgı duygulu ve yumuşak bir ses rengine sahiptir. Bu nedenle besteciler tarafından duygusal eserlerin seslendirilmesinde kullanılmıştır. J. S. Bach kantatlarında ve "Johannes Passionu'nda 1716'da Teleman'ın

yazdığı *"un Der sterbende Jesus passion"* da, "Charpentier Louis" inde Viola d' Amore kullanmıştır (Yazıcıoğlu, 2006, s. 14).



Resim 15. Viola d'Amore

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503196

Bu çalgının alt tablası Viola da Braccio'dan farklı bir biçimde Viola da Gamba gibi bombesiz olarak düz bir şekilde yapılmaktadır. Üst tabla bombeli olup gövde uzunluğu 40 cm'yi bulmaktadır. Burma kılıç şeklinde ses delikleri olan çalgıda 14 tane tel mevcuttur. Bu tellerin yedi tanesi, yaylı familyasındaki diğer çalgılar gibi çelik ya da yedi tanesinin ise "Rezonans" adında sap içine ya da sap dışına yerleştirilen aynı zamanda dokunulmadan diğer yedi telden ses çıkarıldığında titreşime geçen teller olduğu saptanmaktadır (Akyürek, 2004, s.32).

2.1.2. Viol'ün Kullanım Alanları

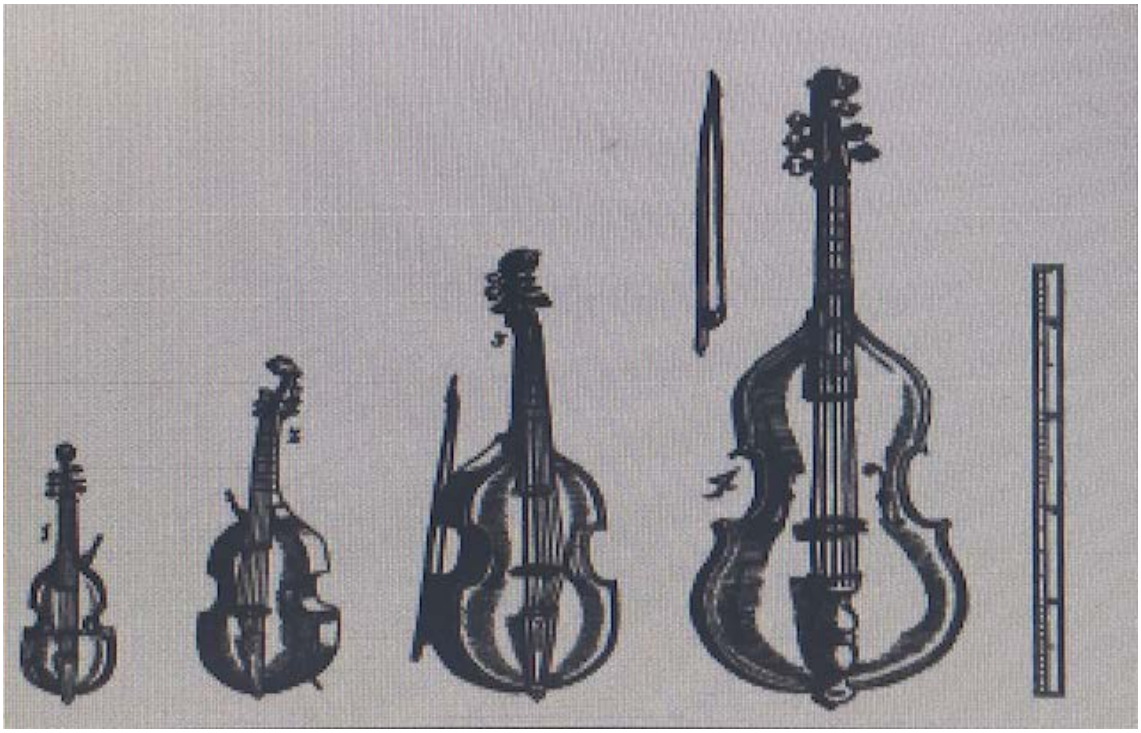
On altıncı yüzyılda Viol müziği özellikle Avrupa'nın pek çok yerinde kullanılmaktadır. İngiltere' de çok ciddi sayıda Viol müziği bestelenmiş ve bu eserlerin icracılar tarafından konserlerde icra edildiği görülmektedir. Sekizinci Henry tarafından 1540 yılında kurulan ve tamamen İtalyan müzisyenlerden oluşan bir consort kurulmuştur. İngiliz ekolünü oluşturan bu consort; Byrd, Jenkins, Henry Purcell ve William Lawes gibi bestecilerden oluşmaktadır. Viyol Almanya'da ise hem solo çalgı olarak, aynı zamanda oda müziğinde kullanılmaktaydı. D. Buxtehude'nin kantatlarında ve sonatlarında J. S. Bach'ın dini müziklerinde ise obbligato (*Bir müzik yapıtında ikinci derecede önemli konsertant parti anlamına gelmektedir. Bu sebeple konçertolarda ikinci solo çalgı değerini taşır)* çalgı olarak kullanılmaktadır. Heinrich Schültz ise bu çalgıyı dinsel müziklerde kullanmaktadır. Daha sonra Viol'ün C. P. E. Bach ve Telemann gibi besteciler tarafından oda müziği eserlerinde değerlendirildiği görülmektedir (Yazıcıoğlu, 2006, s.11).

2.1.3. Viol Kullanımının Azalması

Yumuşak bir ses rengine sahip olan Violler, diğer Viol kombinasyonlarıyla da oldukça uyumlu tınlamaktadırlar. Ancak, Viollerin ses kalitelerini sadece küçük mekanlarda oda müziği gruplarında koruyabilmelerinden ötürü, 17. yüzyıldan itibaren daha büyük mekanlarda konser salonlarında icra edilememesinden, dolayı bu çalgının popülerliğinin gittikçe azalmaya başladığı görülmektedir (Yazıcıoğlu, 2006, s.12).

2.2. Violon Dönemi

Viol ailesinin en iri yapılı ve en kalın sesli üyesi olarak bilinen Violon'un diğer isimleri ise "Bas Viola da Gamba" veya "Kontrbas Viola da gamba" dır. Yaklaşık olarak 90 cm boyu olan bu çalgı kendi içinde "Sol Violon" ve "Re Violon" olmak üzere ikiye ayrılır. Sol Violonun akordu Sol, Re, La, Fa, Do, Sol, Sol şeklindeyken Re Violonun akordu ise Re, La, Mi, Do, Sol, Sol, Re, Re şeklindedir (Dökmeci, 2012 s.7).



Resim 16. Soldan sağa Viol ailesinin Soprano, Tenor, Bas Viol ve Violon çalgıları bulunmaktadır. Kaynak: Dökmeci, 2012, s.7

Yazıcıoğlu'na (2006) göre; Kontrbasın ilk şekli, Viol ailesinin en büyüğü olan Violon'a benzetilmektedir. Eski dönemden kalan kontrbasların ise günümüzdeki Violonlar olduğu ifade edilmektedir (Akt. Eryılmaz, 2012, s. 3).

Yazıcıoğlu (2006) konunun devamına şu şekilde açıklık getirmektedir; 17. yüzyılın ilk zamanlarında Michael Practerius, Viola da Gamba'yı alt bas olarak isimlendirmiştir. Bu beş telli çalgı modeli ise Re, Mi, La, Re, Sol şeklinde akort edilmektedir. Yaklaşık iki buçuk metrelik bu çalgının akordu, modern bas akordu ile benzerlik göstermektedir. Practerius'un notlarında, bu çalgının icracılarının standart bas anahtarı okumaları gerektiğini, fakat bugünün kontrbasları gibi yazılan notanın bir oktav altında duyurulduğunun not düşülmesi gerektiği vurgulanmaktadır (Akt. Eryılmaz, 2012, s.3).

2.2.1. Violon'un Kontrbasa Dönüşmesi

Violon olarak da isimlendirilen 'Great Bass'*(Kontra Basso)* sekizinci yaylı çalgı türü olduğu görülmektedir. Çeşitli büyüklüklerde üretilen Violonların hepsinin ses perdesi *(Pitch)* aynı olduğu bilinmektedir. Bu viyollerin aralarındaki tek fark yay tekniğinin (stringing) kullanım biçimidir. Yapısal olarak Violon viyolonselden daha geniş olmasından ötürü akort sistemi bir oktav aşağıdadır. Genelde dört telli olan Violon nadiren üç telli de olabilmektedir. Geniş olanları ise beş telli olabiliyordu. Beş telli Violonlarda ince perdelerin çalgının sapına yapıştırılmasında; tellerin sap (*klavye)* üzerinde titreşimini engelleyerek daha iyi bir ses elde etmek amaçlanmaktadır. Bu uygulama yoluyla bas çalarken pasajların icra edilebilmesi kolaylaşmaktadır. Brun (2000) Violon ve kontrbas üzerinde yaptığı bir yorumda, düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir;

"Ben, birçok konçerto, trio, solo ve dörtlü sunumun çok güzel bir şekilde sergilendiğine şahit oldum. Ancak ek olarak gözlemlediğim bir husus daha vardır ki; ifade gücüyle birleştirildiği zaman, tellerin basa göre daha yakın ve ince olmalarından dolayı iki telin sesi aynı anda duyurulabilmekteydi" (Akt. Eryılmaz , 2012, s. 3).



Resim 17. Violon. Yukarıdaki resimde görülen bu Violon 1750 yılında Viyanalı çalgı yapımcısı Johann Georg Thirr *1710 – 1779* tarafından yapılmış daha sonra kontrbasa dönüştürülmüştür. Kaynak: Dökmeci, 2012, s.8

2.2.2. Kontrbasın Kuzey Avrupa'daki Gelişimi

Kuzey Avrupa'nın virtüözler çağının on sekizinci yüzyıla denk geldiği bilinmektedir. Mannheim okulu, çalgıdan yeni renkler bulmak adına araştırmalar yaparken özellikle yaylı çalgılara getirdiği reformlarla tarihsel alanda önem taşır. Akdeniz ırkına göre daha uzun olan Kuzey Avrupa ırkının bu nedenle fiziksel özellikleriyle doğru orantılı olarak kullandıkları teknikler de değişkenlik göstermektedir. Viola da Gamba yayına benzer türde yay kullanmaktadırlar. Kollarının uzun olmasından kaynaklanan geniş açı ve omuz kemiklerinin yerden yüksek olmasından dolayı, yayın kendi ağırlığını kullanmak daha kolay olduğundan bu hareket mekanizmasını destekleyen bir teknik elde etmişlerdir. Sol ellerinin büyük olması nedeniyle; hem keman gibi kromatik olarak her notaya bir parmak kullandıkları bir sistem, hem de farklı sistemleri denedikleri bilinmektedir. Bu teknik kolaylıkların eserlerde kullanılarak müziğin karakterini daha iyi yansıttığı görülmektedir. İlerleyen zamanlarda Prag okulunun kurucusu olan Wenzel Hause yazdığı metotla günümüze ulaşan bir ekol kurmuştur (Agoşyan, 2005, s.23, 24).

2.2.3. Kontrbasın Güney Avrupa'daki Gelişimi

Güney Avrupa ırkında Akdeniz insanı tipi özellikleri mevcuttur. Çevik ve kısa boylu bir yapıya sahip olan Güney Avrupa ırkı, Kuzey Avrupalılardan farklı olarak, kendi yapılarına göre teknikler geliştirmişler ve bunu müziğe yansıtmışlardır. Bu konuda zamanının en önde gelen kontrbas solistlerinden ve orkestra şeflerinden, kontrbasta devrim yaratarak yeni bir yay tekniği kullanmış olan Giovanni Bottesini'dir. *İl Devastatore* adını verdiği bu yay, viyolonsel arşesinin büyük hali olup, o zamana kadar kullanılan yaylardan daha değişik bir yapıya sahiptir. Kontrbasa yepyeni bir soluk getirerek pek çok eser yazan Bottesini "Kontrbasın Paganinisi" olarak da anılmaktadır. Annibale Mengoli, İsaia Billie, İtalio Caimmi gibi solistlerin de kontrbasın gelişimine önemli ölçüde katkı sağladıkları görülmüştür (Agoşyan, 2005, s. 26).

2.3. Tel Kullanımındaki Gelişmeler

Kontrbasın ses elde edilişinde, kullanılmakta olan tellerin kalitesinin yüksek ölçüde yarar sağladığı görülmektedir. Özüne bakıldığında çalgı; sadece ses ortaya çıkarma özelliğini korumaktadır. Ek olarak hoparlör, mikrofon ve pikaplarda da kullanılabilmektedir. Bu nedenlerle tellerin çalgıya uygun olanlarının tespit edilmesinin ideal düzeyde bir ses elde edilmesi adına en önemli koşullardan bir tanesi olduğu saptanmaktadır (Akyel, 2012, s.24).

2.3.1. Bağırsak Tel Kullanımı

Tarih öncesi zamanlarda telleri yapmak için hayvan kasları ve bitkisel lifler kullanılmaktadır. Yakın Doğu'daki gelişmiş medeniyetlerde ipek, bağırsak ve at kılı kullanılırken, Akdeniz'deki ilk çağ insanlarının tellerin üretimini gerçekleştirmek için bağırsaktan faydalandığı bilinmektedir. Bir Amerikan kurulu tarafından Hatschesput (*1520-1484 Mısır Kraliçesi'dir*) zamanında yaşamış olan meşhur müzisyen Harmosis'in mezarı tespit edilmiş ve sanatçının kabri başında hiçbir hasar görmemiş dayanıksız olmayan bir ut çalgısı olduğu saptanmıştır. Kahire'de bir müzede sergilenmekte olan çalgıda halen gerçek bağırsak telleri bulunmaktadır (Akyel, 2012, s.25).

Cestzy'nin (2008) anlatımıyla bağırsak tel kullanımı hakkındaki gelişmeler şu sözlerle ifade edilmektedir; İngilizce'de günümüze kadar bağırsak telleri olarak adlandırılan ve yanıltan bir kavram olan Katgüt/Catcut ifadesi kullanılmaktaydı. Bu kavramın kökündeki anlamı küçük bir anekdotla açıklanmaktadır. Küçük Salle Pescara köyündeki İtalyan eyer üreticileri tarafından 1300'lü yıllarda eyerlerini dikmek için kullanmış oldukları yabani koyun bağırsaklarının, çalgı telleri için uygun olduğu tespit edilmiştir. Az zamanda tel üretimi köyün en önemli sanayilerinden bir tanesi olmuştur. Kendilerini rekabete karşı korumak maksadıyla; kullanılan esas malzemeyi saklamış ve katgüt kullandıklarını ifade etmişlerdir. Bu kelimenin İngilizce açıklaması "kedi kesimi" olduğu için kediler hakkında pek çok hurafeler ortaya çıkmış ve kedilerin kesilmesi uğursuzluk olarak adlandırılmıştır. Bu durum, köyde yaşayanların taklitçileri engellemesini sağlamıştır (Akt Akyel, 2012, s. 25).

2.3.2. Çelik Tel Kullanımı

Cestzy'e (2008) göre; Çelik tellerin 1950'li yıllarda ilk defa ortaya çıkarıldığı zaman bağırsak tellerle kıyaslandığında oldukça yüksek maliyetli olduğu görülmektedir. Buna karşın çelik tellerin uzun yıllar boyunca piyasaya hakimiyet kazandırmayı başarabildiği bilinmektedir. El terlemesi ve hava koşullarına karşı çok daha dayanıklı olup uzun ömürlüdür. Aynı zamanda ince çapları olmasından ötürü alçak eyleme diğer bir deyişle; tel ve sap arasındaki mesafenin daha az olmasına imkân sağlamaktadır. Fakat bazı çelik tellerin "metalik" seslere sahip olmakla birlikte hepsinde kolaylıkla yay çekilemediği görülmüştür (Akt. Akyel, 2012, s.26).

Günümüzde üretilen tellerin göbek kısmı için bağırsak, naylon, çoklu filament, çelik bronz teller ya da çelik kablolar kullanılmaktadır. Telden oluşan öbek kısmının dairesel olması şart değildir. Boylamasına kesilmiş ya da altı kenarlı profiller, tabakaya daha etkin bir destek sağlamaktadır. Tabakanın bir ya da birden fazla düz/yuvarlak tel katmanından ya da her her ikisinin kombinasyonundan oluştuğu görülmektedir. Yuvarlak tel kullanıldığı takdirde, pürüzsüz bir yüzey yaratmak ve daha hoş bir duygu uyandırmak adına çalgı telinin ilerleyen zamanlarda düzleşeceği kanısına varılmaktadır (Akyel, 2012, s.26).

2.3.3. Üç Tel Kullanımı

Üç telli kontrbasın, dört telli kontrbasla karşılaştırıldığı zaman daha güçlü bir tını elde edilişiyle, beşli aralıklarla akort edilmesiyle dolgun ve heybetli titreşimler ortaya çıkardığı aynı zamanda akustik bakımından daha hacimli bir ses tonuna sahip olduğu belirtilmiştir. Fakat bu özelliklerine karşın teknik özellikler bakımından dört telli kontrbas kadar kıvrak ve kullanışlı olmadığı görülmüştür. Üç telli kontrbas kullanımını savunan insanlar bile; karmaşık ve hızlı orkestra partilerinde bu çalgıların yeterli olmadığını, daha sakin tempo ve kolaylaştırmaya gerek olduğunu kabul etmişlerdir. Bunun yanı sıra üç telli kontrbaslardaki tellerin kalın, gergin ve birbirinden uzakta oluşunun; forte, piano ve piannisimo bölümlerin çalınmasını zorlaştırdığı fark edilmiştir. Bu nedenlerle Fransa'da heybetli ve genç kontrbasçılar tarafından kuvvet ve enerji dolu bir icra ekolü geliştirilmiştir (Gezen, 2011, s. 42).

2.3.4. Dört Tel Kullanımı

Brun'un (2000) anlatımıyla dört telli kontrbasın kullanılması şu sözlerle ifade edilmektedir;

"On dokuzuncu yüzyılda orkestra için dördüncü tel gereklilik haline gelmiş ve üç telli kontrbasın koyu tonlarının orkestrayı bir arada tutucu bir faktör olarak gerekli olup olmadığı tartışılmaya başlanmıştır" (Akt. Gezen, 2011, s. 42).

Öte yandan Brun (2000) İspanya'da kullanılmakta olan kontrbasların önemli bir bölümü 1818 yılına kadar İtalyan sistemiyle "La Re Sol" şeklinde akort edilerek kullanılan üç telli kontrbasların yanı sıra eski dört telli kontrbaslardan da bir miktar var olduğunu belirtmektedir. 1860'lı yıllarda bu nedenlerle dört telli kontrbasın henüz yaygınlaşmamış olduğu anlaşılmaktadır. Buna rağmen Felipe Pedrell'in (*1841-1922 İspanyol Katalan müzik bilimci ve aynı zamanda Erken Dönem müzik uzmanıdır.*) anlatımını ele almak gerekirse; La, Re, Sol ya da Sol, Re, La şeklinde akort edilen üç telli kontrbasların itibarını kaybetmeye başladığı, bu çalgıların yerini modern akort sisteminde kullanılan dört telli kontrbasların aldığı görülmektedir. Buna ek olarak beşinci telin kullanımı da orkestralarca zaman içerisinde tanınmaya başlanmıştır (Akt. Gezen, 2011, s.40).

Verrimst'in 1865 yılında yazmış olduğu kontrbas metodunda üç telli kontrbasın popülerliğinin giderek azaldığı ifade edilmektedir. Önemli olan birkaç istisna dışında 19. yüzyıla kadar İtalya'da üç telli kontrbas kullanımına devam edilmesidir. 1816 yılında Floransa orkestrası bu istisnalardan bir tanesidir. Almanların sistemi gibi düzenlenmiş olan bu orkestrada kullanılan bütün kontrbasların dört telli olduğu görülmektedir (Gezen, 2011, s. 45).

Brun (2000) bu konuya ilişkin olarak şöyle demektedir;

"Bütünüyle Alman usulüyle düzenlenen bir orkestrayı yalnızca Floransa'da görebildim. Oradaki Şapel direktörü olan Bondi, Klavye başında yüksek konuma erişmiş bir pozisyonda oturup vuruş vererek orkestra çalışmalarının kondüktörlük görevini yapmaktaydı. Buna ilaveten üç telli kontrbaslar tercih edilirken bu orkestrada yalnızca dört telli kontrbaslar bulunmaktaydı" (Akt. Gezen, 2011, s.45).

2.3.5. Beşinci Tel Kullanımı

1880'li yıllarda çalgı yapımcısı ve aynı zamanda Leipzig Gewanhaus Orkestrası üyesi olan Carl Otho'nun (*1840- 1892*) en kalın teli Do notasına akort etmesiyle bu sistem sırasıyla kalın telden ince tele Do, Mi, La, Re, Sol şeklinde oluşturulmuş ve Otho beş telli kontrbası yaparak patent hakkını almıştır (Dökmeci, 2012, s. 21).

Özellikle orkestralarda ses hacminin artmasını sağlayan beşinci tel kullanımının giderek yaygınlaşmaya başlaması önemli ölçüde dikkat çekmiş ve müzik otoritelerinin de ilgi duymasına olanak tanımıştır. Bu çalgı konuşmalarda ve yazılarda ağırlıklı olarak konu edilmiştir. August Reissmann (*1825-1903 Alman besteci ve müzik bilimcidir*) beş telli kontrbası övgüyle anlatarak ilerleyen zamanlarda eklenen "Do" telinin kontrbasa düşük oktavlarda oldukça faydalı dört nota daha eklediğini ifade etmektedir (Dökmeci, 2012, s.21).

Ünlü kontrbas eğitmeni ve icracısı Franz Simandl'ın (*1840-1912*) 1890 yılında ilk etapta bu çalgı beklentilerine hitap etmese de Carl Otho'nun beş telli kontrbasına yazdığı metotta yer vermiş ve Brun'un (2000) anlatımıyla verilen ifadeler şu sözlerle aktarılmıştır;

"Beş telli kontrbasta tuşe ve köprünün yeteri kadar büyük yapılmamasından ötürü ara tellerden bir tanesinde herhangi bir ses çalındığında sağdaki ya da soldaki tele değmemek imkânsızdır" (Akt. Dökmeci, 2012, s.23).

2.4. Akort Sistemindeki Değişimler ve Gelişimler

Bartolomeo Bismantova'nın (*1675-1694 Besteci ve müzik tarihçisidir*) 1677 yılı yazıtları kontrbasın akort sistemiyle ilgili olarak geçmişten günümüze sağlanan ilk kaynaktır. O zamanlarda dahi çalgının "Mi" den yukarı dörtlü aralıklarla akort edildiği saptanmaktadır. 1782 yılında Johann Samuel Petri (*1738-1808 Alman besteci, pedagog, kantor ve yazardır*) pratik nedenlerden ötürü kontrbasın yaylı çalgılar ailesinin diğer üyeleri gibi beşli aralıklarla akort edilemeyeceğini ifade etmektedir (Gezen, 2011, s. 25).

Bunun sebebi ise Petri'nin açıklamalarıyla Brun (2000) tarafından şu şekilde bahsedilmektedir; Akort sisteminin bu şekilde olmasının temel nedeni notalar arasındaki mesafenin fazla olmasından kaynaklanmaktadır. Notalar arasındaki mesafenin uzak olması keman ya da viyolonseldeki gibi tek tel üzerinde bir pozisyonda birbirinin ardı ardına dört notaya basılmasını engellemektedir. Bu çalgıda bir pozisyon içerisinde en

fazla üç notaya basılabilir olduğundan rahatlık sağlanması adına bir sonraki telin kesinlikle dörtlü aralıklarla akort edilmesi şarttır. Buna ek olarak çalgıda sesleri temiz basabilmek için büyük bir el ve uzun parmakların olması önemli ölçüde gereklidir (Akt. Dökmeci, 2012, s. 19).

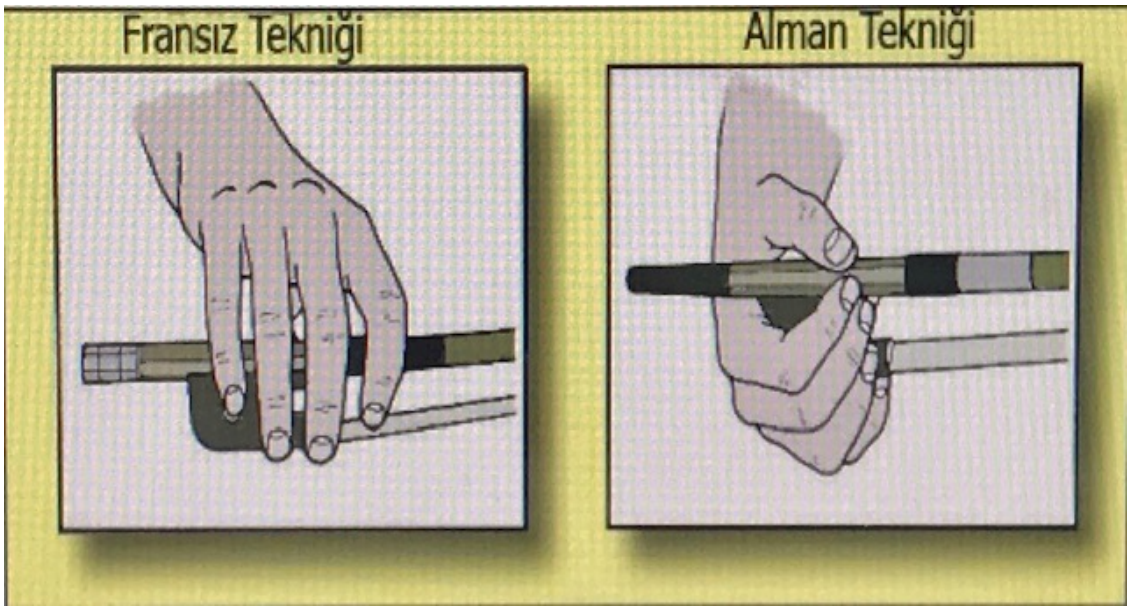
2.5. Yay Tekniklerinin Gelişimi

Kontrbasın tarihsel gelişim süreciyle doğru orantılı olarak, kullanılan yayların gelişimi de paralel olmuştur. Kontrbas çalarken kullanılan yay teknikleri ise Alman ve Fransız yay teknikleri olmak üzere iki çeşittir. Alman modeli yay daha geniştir ve avuç içi yukarı bakacak şekilde tutulur. Fransız yay modeli ise, keman ailesinin diğer üyelerinin kullanılmakta olduğu yaylara benzer ve onların ki gibi avuç içi aşağıya bakacak şekilde tutulur. Kolun değişik şekillerde hareket etmesini sağlayan bu iki farklı yay teknikleriyle aynı zamanda tele farklı oranlarda güç dağılımı sağlanmaktadır (Dökmeci, 2012, s. 27).

Alman yay modelinde, avuç içerisinde kavranan bir topuk biçimi mevcut olup Fransız yay modelinin ise tutuş şekli ve biçim olarak viyolonsel yayına benzediği görülmektedir. Kontrbas literatüründe ciddi reformlar gerçekleştirmiş olup önemli ölçüde eser bırakan bestecilerden Domenico Dragonetti Alman modelindeki avuç içi yay stilini, Giovanni Bottesini viyolonsel yay modeli ekolünü esas alarak Fransız yay modeline uygun yayı el içinde değerlendirmektedir. Alman yay modeli ise Franz Simandl sayesinde biçimlendirilmiş olup 20. yüzyılda tüm Avrupa'da yaygınlaşmıştır (Özok, 2019, s. 3).

Görünüm itibariyle Alman yayı modelindeki topuk kısmının Fransız yay modelindekinden daha büyük olduğu tespit edilmektedir. Bu iki farklı yay modelinin teknik özelliklerini ele almak gerekirse avuç içi yukarı bakacak şekilde tutulan Alman yayı orta parmağın üstünde dengede durmasıyla bu modeldeki bir yayın tutulması için aşırı enerjiye ihtiyaç duyulmamaktadır. Öte yandan; Alman yay tekniğinde ön kolun sıfır pozisyonunda olmasından ötürü sarf edilen güç sesin elde edilmesi sırasında sırt kaslarından kesintiye uğramadan kullanılmakta olan yaya aktarılmaktadır. Bu sayede Alman yay modelinde sesi elde ederken direkt olarak güç aktarımından dolayı icra sırasında kullanılan yön değişimlerinin daha net bir biçimde ortaya çıktığı görülmektedir. Viyolonsel yay modelini andıran Fransız tekniğinin ise başparmak ve orta parmak arasında tutulması zorunludur. Dolayısıyla bu yay tekniğinde el

pozisyonundan dolayı sıfır notasından uzaklaşarak ön kola destek vermek adına üst kol manivela işleviyle çalışmaktadır. *(Manivela; bir ucunun bağlı bulunduğu bir nokta çevresinde dönebilen kol anlamına gelmektedir.)* Bu nedenle güç, sesin elde edilmesi sırasında kayba uğrayarak kullanılmakta olan yaya aktarılmaktadır. Diğer bir yandan Fransız yay modelindeki kontrol mekanizmasında dirseğin ve omuzun hareketli olmasından ötürü ses hacminin Alman yay modelinde elde edilen ses rengine oranla çok daha az bir düzeyde olduğu saptanmaktadır (Agoşyan, 2005, s. 50).



Resim 18. Yay modeli

Kaynak: Dökmeci, 2012, s. 27

2.5.1. Alman Yay Modeli



Resim 19. Alman yay modeli
Kaynak: Dökmeci, 2012, s. 29

Alman yayının kullanılmaya başlanma tarihi, kontrbastan önceye dayanır. Bu yayın gelişim süreci ve ortaya çıkışı, yaylı sazlarla paralel zamanda olmuştur. Yayın tutuş şekli ve tasarımında ise Viol ailesinin çalgılarından esinlenilmiştir. İlk zamanlarda kıllardaki gerilimi sağlamak adına; yayı vida kullanarak gerdirmek yerine, iki parmağın arasına yayın sopasını ve kıllarını alıp çekerek gerilim sağlanmıştır. Müzik tarihçisi ve yazar David D. Boyden' a göre (*1910 – 1986 Amerikalı müzikolog ve keman icracısı)* 1694 yılında ilk vidalı ve hareketli topuk ortaya çıkmış fakat yaygınlaşamamıştır. 1780 yılında, saat tamircisi François Tourte' nin (*1747 – 1835 Fransız saat tamircisi, sonradan yay yapımcısı olmuştur)*yay mekanizması üzerine olan çalışmaları sonuç vermiş ve böylelikle günümüzde kullanılan yay mekanizması ortaya çıkmıştır. Tourte' nin aynı yıl yapmış olduğu yayı İtalyan keman virtüözü Giovanni Battista Viotti'ye götürmesiyle bu yeni model, geniş kitlelere yayılmıştır (Akt. Dökmeci, 2005 s. 28).

Mannheim okulunun katkıları 1700'lü yılların ortalarında biçim kazanan Alman ekolünün gelişimine önemli ölçüde fayda sağlamaktadır (Agoşyan, 2005, s. 27).

Alman yay modeli gelişimine önemli ölçüde katkı sağlayan isimlerden olan Franz Simandl ve Domenico Dragonetti'nin gerçekleştirdiği reformlar oldukça önemlidir.

Domenico Carla Maria *DRAGONETTİ* (*1763-1846*): Dragonetti yayının tutuş biçiminde el doğal pozisyonuna geçer ve parmakların yay kıllarının desteklenmesi amacıyla organize bir biçimde çalıştığı görülmektedir. İlaveten; bilek ile yapılan çeyrek dönüşlerle güç üretimi sağlanmaktadır ve aynı zamanda gidiş ve dönüş hareketleriyle bilek öne arkaya da hareketlerle kullanılmaktadır. Böylelikle kolun aşırı efor harcamadan yayın tel üstünde kolaylıkla gidip gelebildiği saptanmıştır (Agoşyan, 2005, s.32).

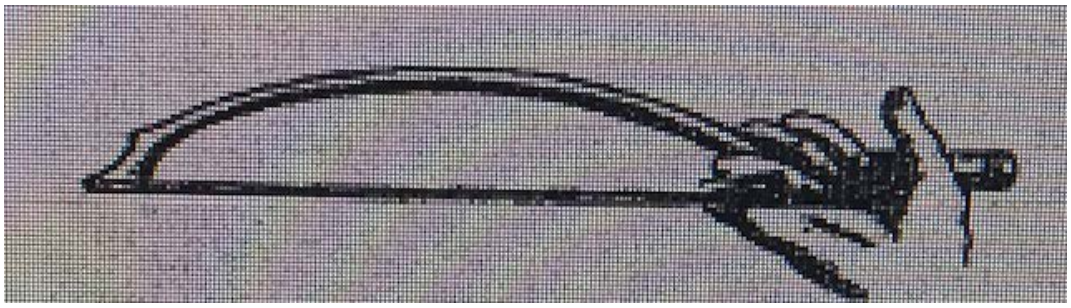
Palmer (1997) Dragonetti'nin kullandığı yay modeliyle ilgili olarak bu konuya şu sözlerle açıklık getirmektedir;

"Kimileri Alman yay tekniği kullanımının bileğin serbestliğini engellediği kanısındadır. Bu konuda ben aynı fikirde değilim. Çünkü bu teknik hem aşağı hem de yana doğru hareketlerde daima serbesttir. Kullanmakta olduğumuz yay modelinin prestiji fortissimo pasajlarda daha yüksek ölçüde güç ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır."

Böylelikle Palmer Dragonetti yayındaki güç potansiyelinin Fransız yay modelinden daha fazla olduğunu ifade etmektedir (Akt. Özlü, 2006 s. 14).



Resim 20. Dragonetti'nin yay modeli
Kaynak: Dökmeci, 2012, s.29



Resim 21. Dragonetti'nin kullandığı yay tutuş tekniği
Kaynak: Özlü, 2006, s.14

Birmingham Conservatoire'den elde edilen verilere göre Dragonetti yay modelinin ebatları şu şekilde ifade edilmektedir;

Orjinal Adı "*Double bass bow in the Dragonetti style*." olarak bilinen yay modelinin yapımcısı 1850 yılında Dodd Çalgı Yapım Okulu olmuştur. Teknik olarak bu yay modelinin yapısı incelendiği zaman: Ahşap uç ve abanoz kök, yuvarlak gövde, Alman gümüşünden elde edilen vida ve kökte küçük bir tane inci sedeften oluşmaktadır. 697 mm. uzunluğa sahip olan bu yay modelinin 224 gr. ağırlığa sahip olduğu kıl uzunluğunun ise 507 mm. olduğu bilinmektedir. 270 mm. denge uzunluğu olan yay modelinin; 17milimetrelik baş uzunluğu bu başın 33 milimetrelik genişliği olduğu 19.5 – 19 milimetrelik kök kıvrımıyla birlikte, uç yüksekliğinin 74 mm. olduğu 12-16 milimetrelik bir gövde uzunluğuyla 23 milimetrelik düğme uzunluğunun ve 14 milimetrelik bir vida uzunluğuna sahip olduğu belirtilmiştir (Söker, 2019, s. 18).

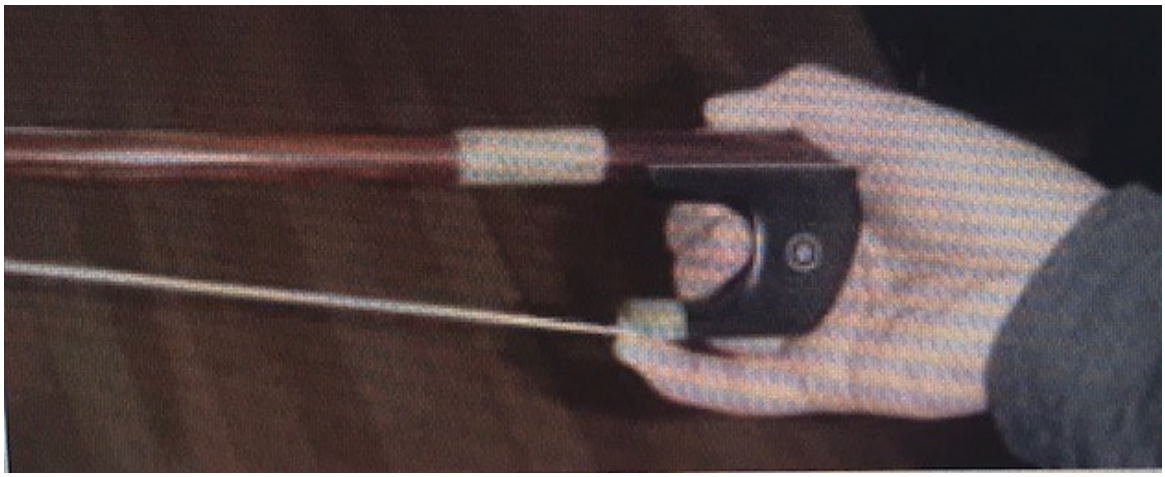
Franz SİMANDL (1840-1912): Bohemya'nın Bretlana şehrinde dünyaya gelen Simandl kontrbas çalışmalarını Prag Konservatuvarı'nda Profesör Josef Hrabe ile (*Kontrbas eğitmeni 1816-1870*) sürdürmüştür. Mezun olmasının ardından Viyana Saray Orkestrası'nda birinci kontrbas olarak çalışmaya hak kazanmış, bu orkestradan 1869 yılında ayrılarak Viyana Konservatuvarı'nda kontrbas eğitmeni olmuş ve ömrünün sonuna kadar burada görev yapmıştır. Ludwig Manoly ile de birlikte (*Kontrbas sanatçısı ve eğitmeni 1856-1932 İlerleyen zamanlarda ünlü besteci Antonin Dvorak tarafından New York Konservatuvarına gönderilmiştir*) birçok sanatçı yetiştirmiş ve kontrbas için pek çok eser bestelemiştir. Yazmış olduğu eserlerin en fazla bilineni günümüzde kullanılan kontrbas metodudur (http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Simandl).

Farklı olarak Simandl Dragonettti yayının topuk kısmını değiştirerek Fransız yayının tahta kısmına monte etmiştir. Bu yay tekniğindeki tutuş biçimi Dragonetti'nin yay tekniğine benzer fakat aynısı değildir. Orta parmakla yayın tel üzerinde dengede durması sağlanır. Baş parmak topuk üzerinden serçe parmak ise topuğun alt kısmındaki yüzük adı verilen metalden yayı kavramaktadır. İşaret parmağı orta parmağın yanındadır. Yüzük parmağı ise topuk boşluğu arasında havada durur. Parmakların işlevi amortisör görevi görerek omuzdan gelen gücü yumuşatarak yaya aktarmaktır. İcra sırasında kimi yay tekniği ekollerinde baş parmakla, kimi ekollerde ise baş parmakla yayın tahta kısmına baskı uygulanır. Rus ekolünde baş parmağı işaret parmağı tarafından kavranıp bu şekilde baş parmak tahta kısmına basınç uygulamaktadır. Bilek

Dragonetti yayında olduğu gibi öne ve arkaya hareket edilmektedir (Agoşyan, 2005 s. 35).

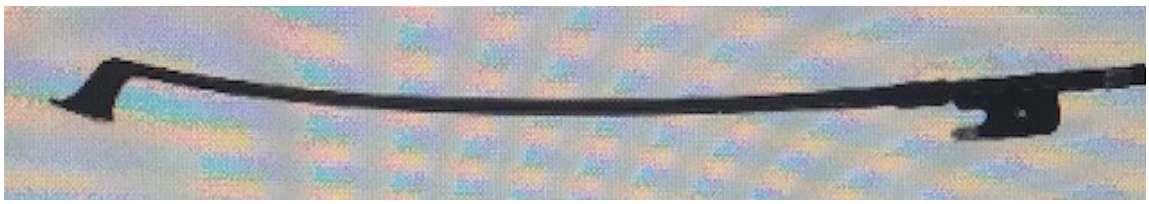


Resim 22. Simandl'ın kullandığı yay modeli
Kaynak: Agoşyan, 2005, s.34

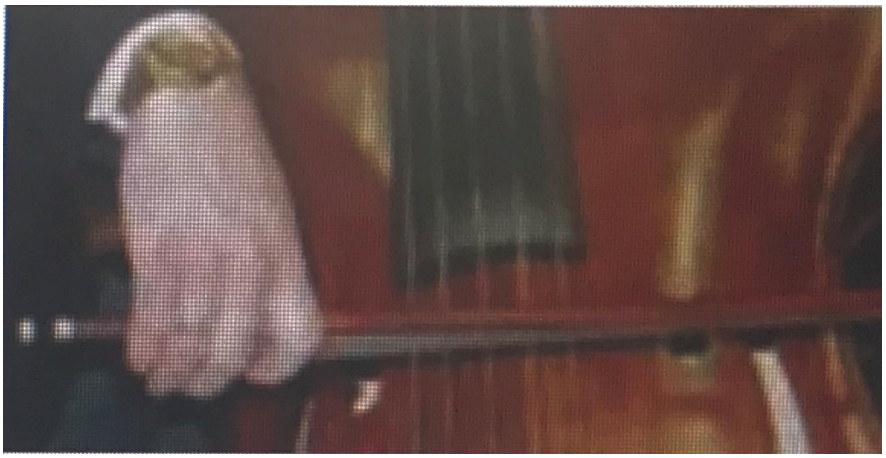


Resim 23. Simandl'ın kullandığı yay modelinin tutuş biçimi
Kaynak: Agoşyan, 2005, s.3

2.5.2. Fransız Yay Modeli



Resim 24. Fransız Yay modeli
Kaynak: Yazıcıoğlu, 2006 s.3



Resim 25. Fransız yay modeli tutuş tekniği
Kaynak: Agoşyan, 2005, s.48

On yedinci yüzyıldan kalan materyaller ele alındığı zaman Fransız yay modelinin Alman yay modelinden çok daha eski zamanlarda geliştiği saptanmaktadır. Bunun sebebi ise viyolonselde kullanılan yay tekniğinin taklit edilmiş olmasıdır (Agoşyan, 2005 s.41).

On yedinci yüzyılın sonlarına dek yaylı ailesindeki çalgıların icra edilişinde değerlendirilen yaylar iki farklı biçimde kullanılmaktadır. 19. yüzyıla kadar bu iki farklı yay tutma tekniği özel bir tanımla isimlendirilmemiştir. Yalnızca tutuş yöntemi itibariyle Fransız yay tekniği "el altı" Alman yay tekniği ise "el içi" tutuşu olarak adlandırılmıştır. Viyolonsel ya da kontrbas gibi omuzda çalınamayacak boyuttaki büyük çalgılar için el içi, keman ve viyola gibi daha küçük ve omuzda çalınabilecek çalgılarda ise el altı tutuşu kullanılmaktadır (Dökmeci, 2012 s.31).

Brun (2000) bu konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir;

"Daha eski zamanlarda el içi tutuş tekniğini kullanmakta olan İtalyan bas keman icracıları, 17. yüzyılın başlarında çalgılarından el altı tutuşuyla ses elde etmeye başlamış ve bu stil Avrupa'da hızla yaygınlaşmıştır. Fakat o dönemde az gelişmiş bölgelerde yaşamakta olan ve adetlerine bağlı olan kimi icracılar bu stili reddetmişler ve bir süre daha el içi yay tekniği tutuşuyla ses elde etmeye devam etmişlerdir" (Akt. Dökmeci, 2012, s.31).

Buna karşın günümüzde kullanılan Fransız yayı Dragonetti'nin kendi denetiminde geliştirmiş olduğu yayın değiştirilmesiyle şimdiki halini almıştır. 1860 yılında bu yay modeli İtalya Floransa'da Prof. Carlo Compostrini sayesinde

kullanılmaya başlanmış olup Belçikalı ve İngiliz icracılar Dragonetti'nin geliştirmiş olduğu bu yay modelini uzun süre kullanmışlardır. Hana Richter 20. Yüzyılın başlarında İngiltere'de Fransız yay modeli kullanımını yaygınlaştırmıştır (Agoşyan, 2005, s. 41).

Öte yandan Brun (2000) 19. yüzyılın başlarında Paris Konservatuvarı'nda kontrbas sınıfı açılmasıyla çalgıda kullanılan yay tekniği ve akort sisteminin tartışma konusu olmaya başladığını söyler. O zamanlarda Paris'te yaşayan Gioacchino Rossini *(1792-1868 İtalyan Besteci)*, İngiltere seyahatlerinde aşina olduğu Dragonetti yayını Paris'e gönderir fakat bu yay modeli Fransız orkestraları tarafından reddedilir. Konservatuvar yönetiminin kararıyla yayın o dönemde okulun çalgı yapımcısı olan Gand tarafından değiştirilmesi istenmektedir (Akt. Dökmeci, s.31).

Fransız yay modeli tekniğindeki tutuş ve ses elde edilmesi bakımından asıl olarak en büyük gelişim ve reform hareketlerine imza atan kişi kontrbas virtüözü ve ünlü opera şefi Giovanni Bottesini'dir (Agoşyan, 2005 s.41).

Mezun olmasının ardından yazmış olduğu kontrbas metodundan daha önemli yaptığı bir diğer gelişim ise yay tekniğinde yapmış olduğu devrimdir. O döneme dek ünlü kontrbas virtüözü Domenico Dragonetti'nin de icra sırasında kullandığı klasik yay modeli değerlendirilirken, Bottesini'nin *İl Devastatore* adında geliştirmiş olduğu yay modeli ortaya çıkmıştır. Bu yay modeli viyolonsel yayına benzemektedir ve ortaya çıkardığı tiz perdelerdeki virtüöz yapıda geliştirilebilen becerilerle kontrbasta yeni teknik ve renk çeşitlerinin değerlendirilebilmesine olanak sağlamaktadır (Agoşyan, 2005, s.42).

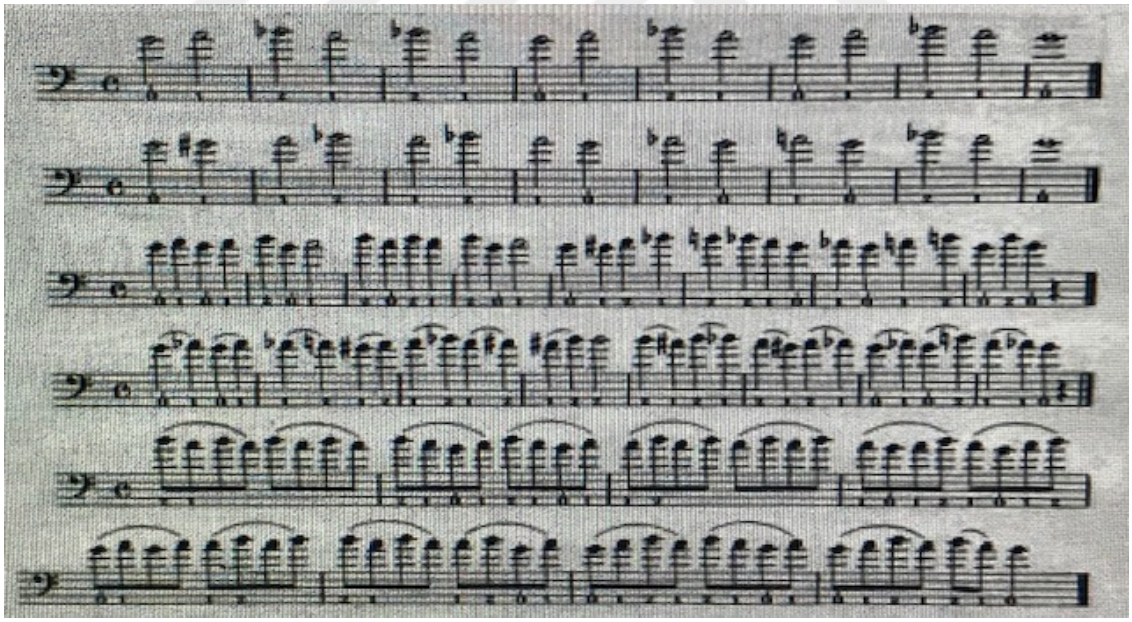
2.6. Kontrbas İcrasında Yeni Sol El Tekniğinin Gelişimi

Kontrbasın, yaylı ailesindeki diğer çalgılardan farkı; dörtlü aralıklarla akort edilmesinin yanı sıra intervaller (*Ses aralığı anlamına gelmektedir*) arasındaki mesafenin uzak olmasından dolayı değerlendirilmekte olan pozisyonel parmak numaralandırma sisteminin değişkenlik göstermesidir. Bu nedenle icracıların parmak numaralarını daha pratik bir şekilde kullanabilmeleri için bilmesi gereken esas koşulları öğrenmesi gerekmektedir. Parmak numaralarının değişik olarak birçok farklı pozisyonda kullanılabilmesi için bu yönde gerçekleştirilen gam, arpej, teknik egzersiz ve etüt çalışmalarının icracının değerlendirmekte olduğu sol el tekniğine önemli ölçüde katkı sağladığı görülmektedir. Bu çalışmaların sonucunda icracıların mantıksal ya da

fizyolojik yapılarına uygun olarak kullanmakta olacağı parmak numaralarını kendilerinin belirlemesi gerektiği öngörülmektedir (Kömürcü, 2004, s.38).

On sekizinci ve yirminci yüzyıldan günümüze kadar ***Franz Simandl*** ve ***Todor Toschev*** gibi bestecilerin kontrbastaki icra tekniklerinin pek çok açıdan gelişimine olanak sağlayan metotları bulunmaktadır. Dünyanın pek çok ülkesinde bu metotlar değerlendirilmektedir (Agoşyan, 2010, s.6).

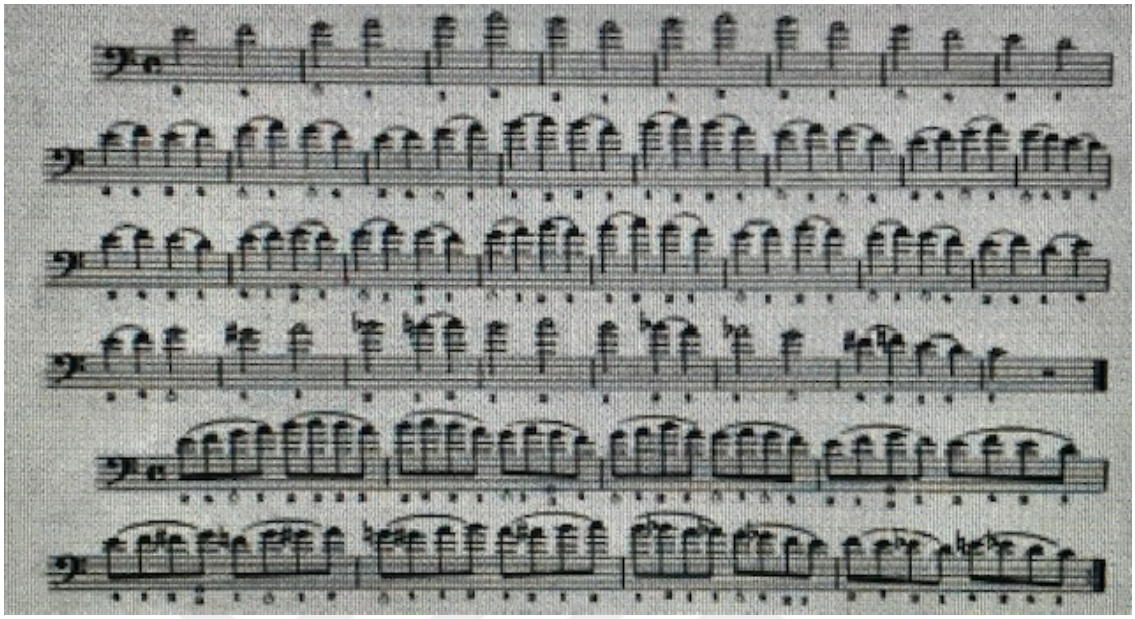
Franz SIMANDL: İki ciltten oluşan bir metodu mevcuttur. Birinci metotta altıncı pozisyona kadar etütler ve egzersizler bulunmaktadır. 1-2-4 parmak tekniği kullanılan bu metot diğer metotlardan farklı bir şekilde süsleme işaretleri ve orkestra yazısında öğrencinin karşılaşabileceği yazım şekillerinin de öğrenimini sağlamaktadır. İkinci metotsa altıncı pozisyon ve sonrasında başparmak kullanımı ve bu pozisyonların, aşağıdaki pozisyonlarla birleştirilmesi olmak üzere iki ayrı grupta incelenmektedir. Parmak tekniğinin altıncı pozisyon sonrasında teknik kullanımı+-1-2-3 olup ***NANNY***[2] ile aynı sistemi değerlendirmiştir (Agoşyan, 2010, s. 12-13).



Resim 26. Franz Simandl'ın Kontrbas metodundaki teknik egzersizler
Kaynak: Agoşyan, 2010, s.12, 13

[2] **Eduard NANNY (1872-1942):** Fransız kontrbas virtüözü, eğitmen ve bestecisi.

Bununla birlikte, altıncı pozisyonun yukarıdaki pozisyonlarla birleşimini sağlayan egzersizler de bulunmaktadır.



Resim 27. Franz Simandl'ın Kontrbas Metodundaki teknik egzersizler

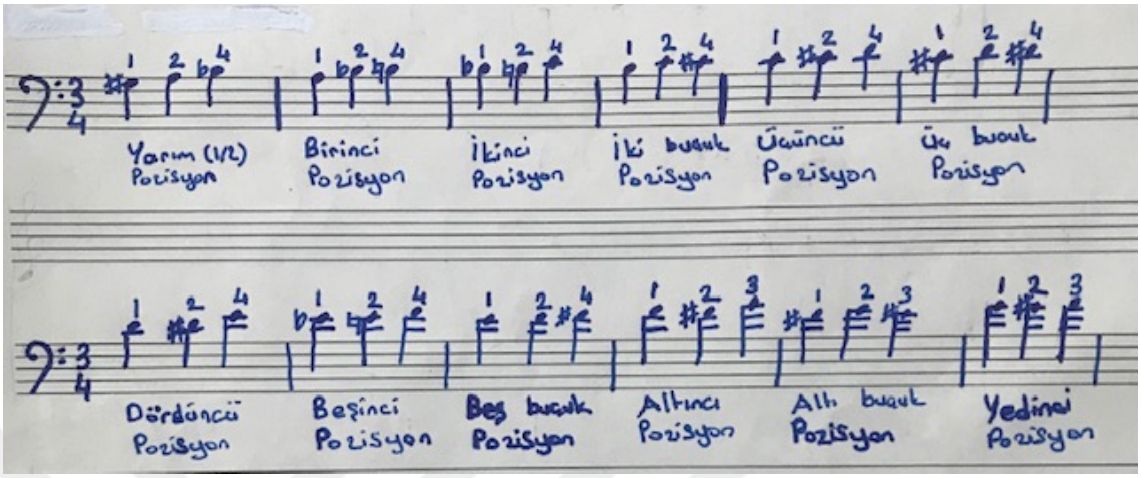
Todor Toschev: Başlangıç ve orta seviyedeki icracılar için yazmış olduğu iki adet metot bulunmaktadır. Toschev'in kitabında kontrbas yedi pozisyona bölünmüştür. Bu kitaplar Birinci Metodik Kitap ve İkinci Metodik Kitap olarak adlandırılmaktadır. Birinci Metodik kitap 88 İkinci metodik kitap ise 79 sayfadan oluşmaktadır. Teknik ve müzikal becerilerin oluşturulması bakımından bu materyallerin incelenmesi önemli ölçüde katkı sağlamaktadır.

Birinci Metodik Kitap

Pozisyonlar: 7. ve 8. sayfalardan 17. sayfaya kadar birinci pozisyon kullanımına ilişkin egzersizler bulunmaktadır. 17. sayfaya gelindiğinde ise yarım pozisyon öğrenimiyle ilgili egzersizler mevcuttur. Yarım pozisyonun birinci pozisyondan farkı; İkinci parmak icracının göz hizasıyla aynı düzlemde olmalıdır. Birinci pozisyon ise birinci parmağın göz hizasında tutulmasıyla elde edilir. Diğer bir fark ise; Birinci pozisyonda boş tel sesiyle dördüncü parmakla elde edilen ses arasında iki tam perdelik bir büyük üçlü aralığı bulunmaktadır. Yarım pozisyonda ise boş tel sesiyle dördüncü

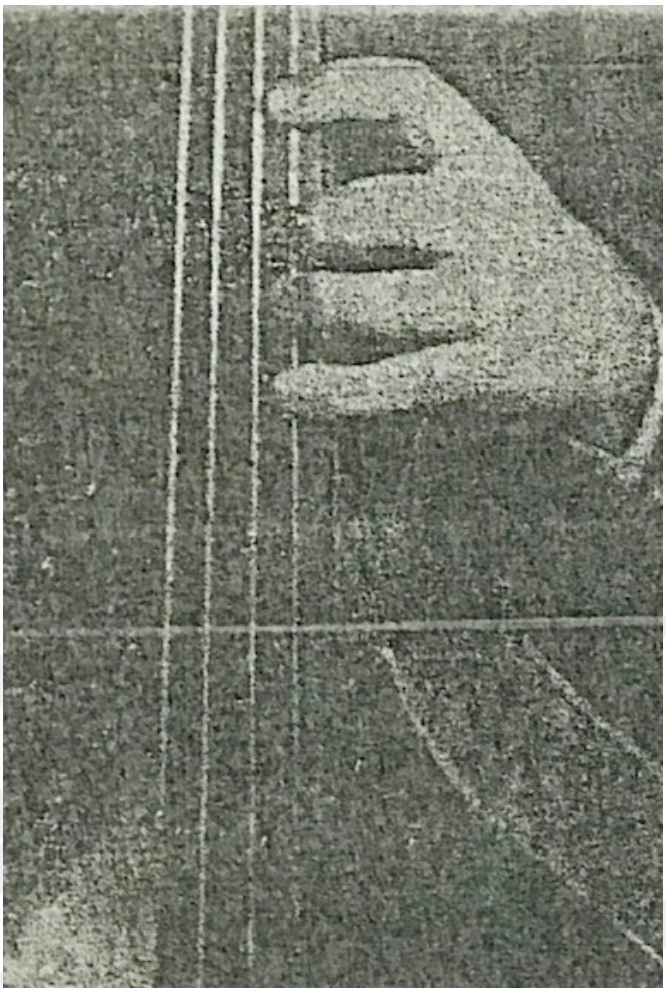
parmakla elde edilen ses arasında bir buçuk perdelik bir küçük üçlü aralığı elde edilmektedir.

Genel olarak Toschev'in birinci metodik kitabındaki pozisyon sıralaması aşağıdaki şablonda yazıldığı gibi gösterilmektedir;

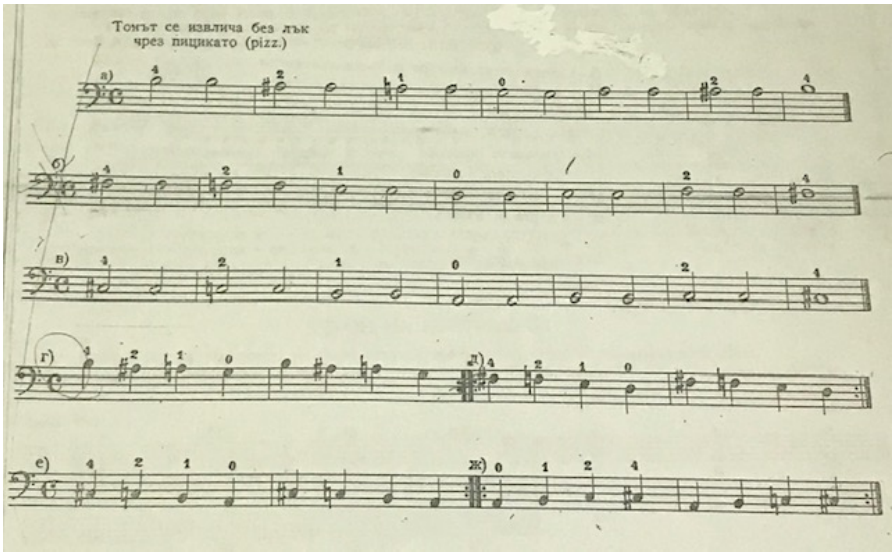


Resim 28. Pozisyon şablonu

İlk olarak Pizzicato (*teli parmakla çekerek*) çalma tekniğiyle pozisyonda çalınması gereken seslerin elde edilmesi sağlanmaktadır. Burada icracının sol el tutuşunu doğru bir biçimde yerleştirerek pozisyon içerisindeki sesleri özümseyerek çalışmalarını sürdürmesi amaçlanmaktadır.



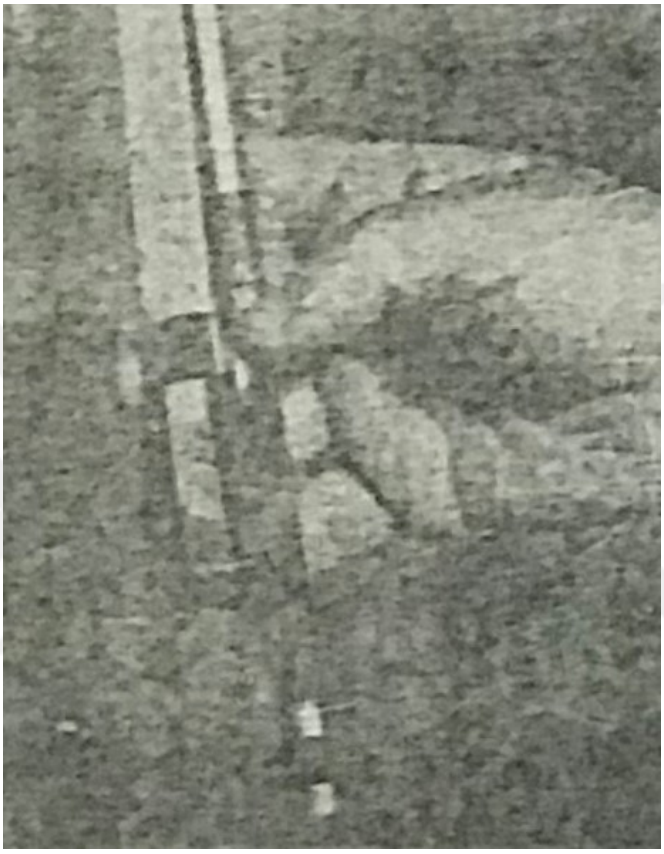
Resim 29. 2. sayfa



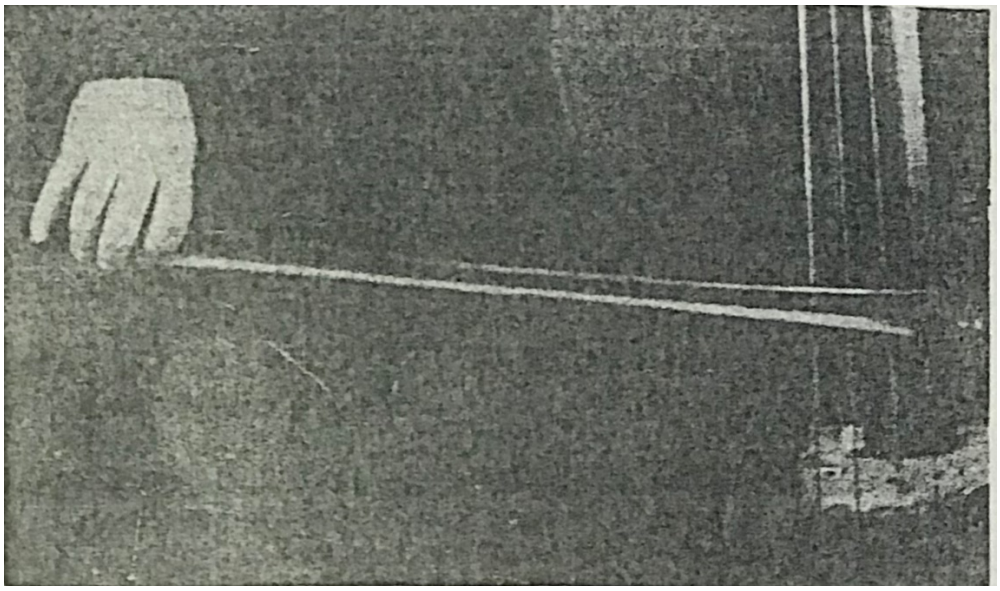
Resim 30. 7. sayfa 1 numara

Yay Kullanımı

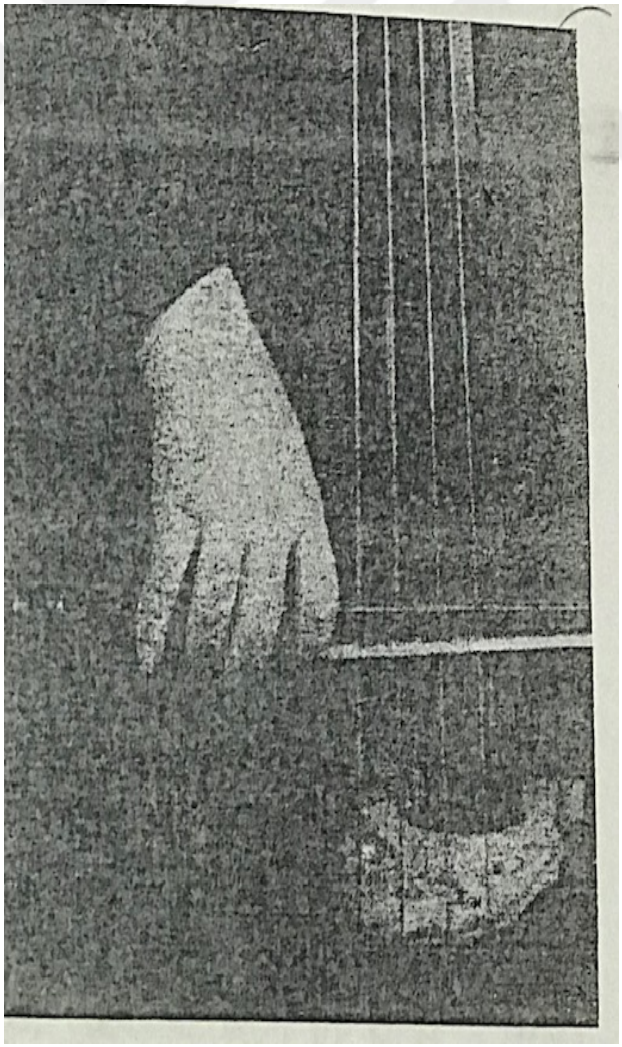
Fransız yay tekniği için yazılan egzersizler bulunan bu kitapta ilk olarak yayın tek bir tel üzerinde çekilerek ses elde etmeye çalışılmaktadır. Yayın doğru tutuşu baz alınarak dengeli bir biçimde tutulması sağlanarak icracının doğru çalma tekniği ve fizyolojik koşullarına göre kontrol mekanizmasını oluşturması hedeflenmektedir.



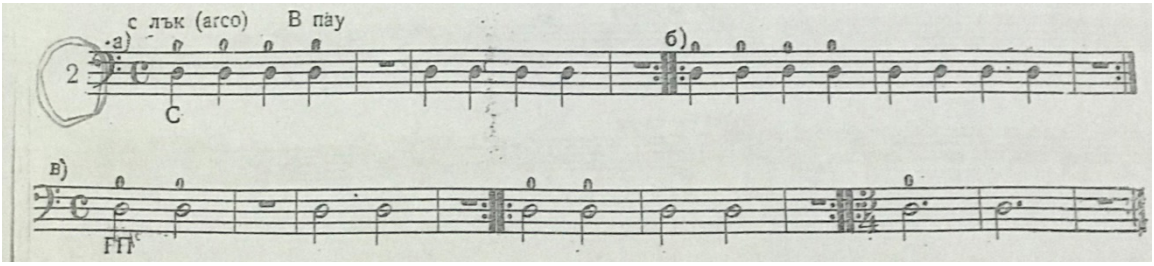
Resim 31. 2. sayfa



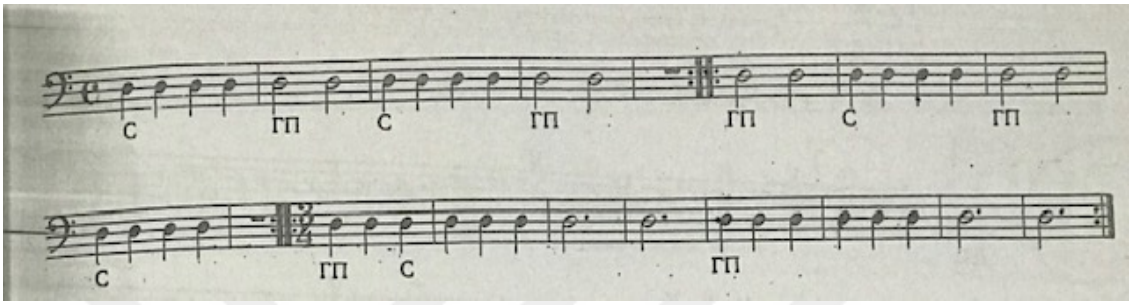
Resim 32. 2. Sayfa



Resim 33. 2. sayfa

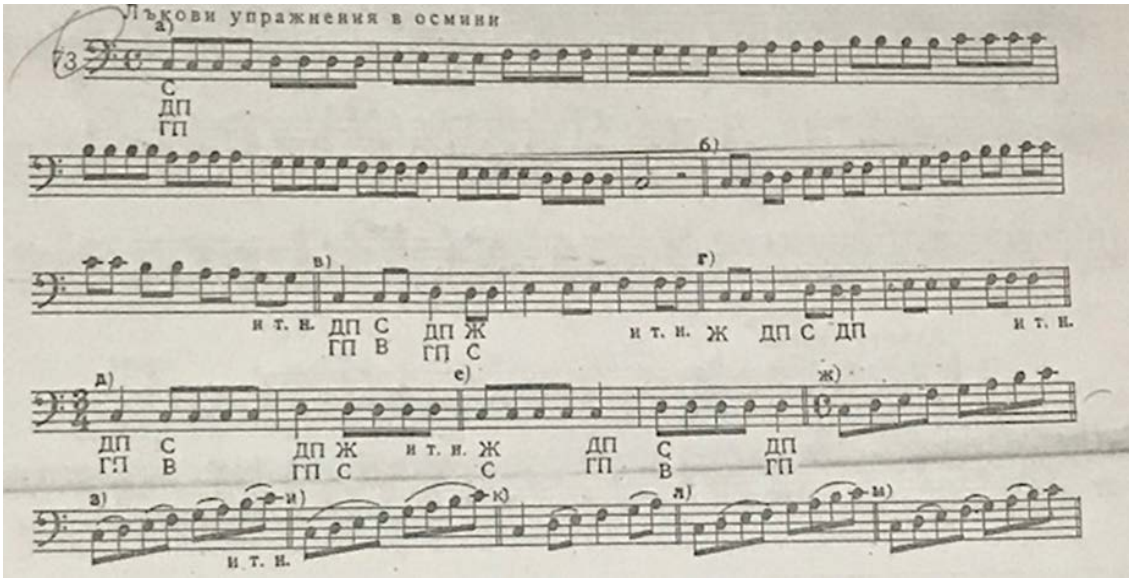


Resim 34. 7. sayfa 2 numara

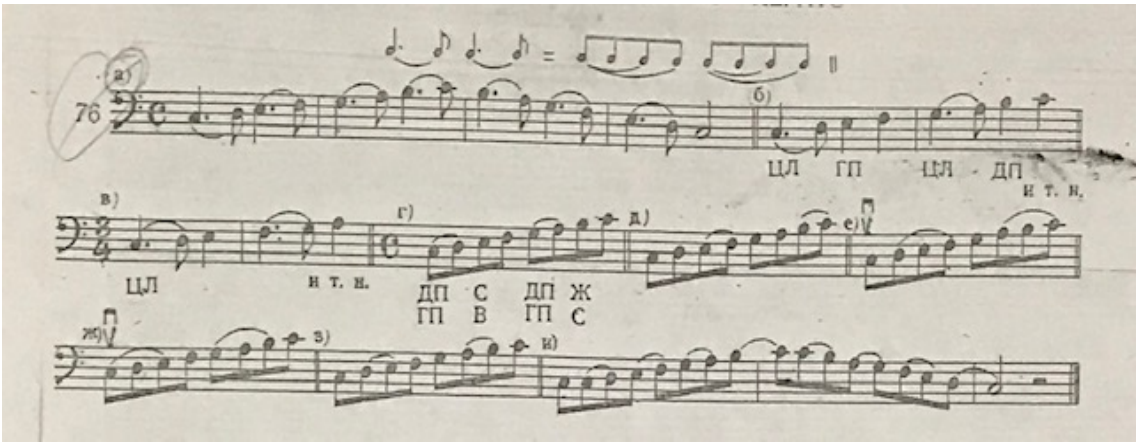


Resim 35. 8. sayfa 2 numaranın devamı

İlerleyen sayfalarda ise bu egzersizlerin farklı teller üzerinde birden fazla farklı ritmik kombinasyonları ve çeşitli çalma teknikleri üzerinde oluşturulduğu saptanmaktadır. Amaç icra sırasında gerek mental düşünme becerilerinin gerekse edinilen pozisyona göre kazanılmış fizyolojik alışkanlıklarla birlikte zihinsel koordinasyonları oluşturarak çalışma becerilerini geliştirmektir.



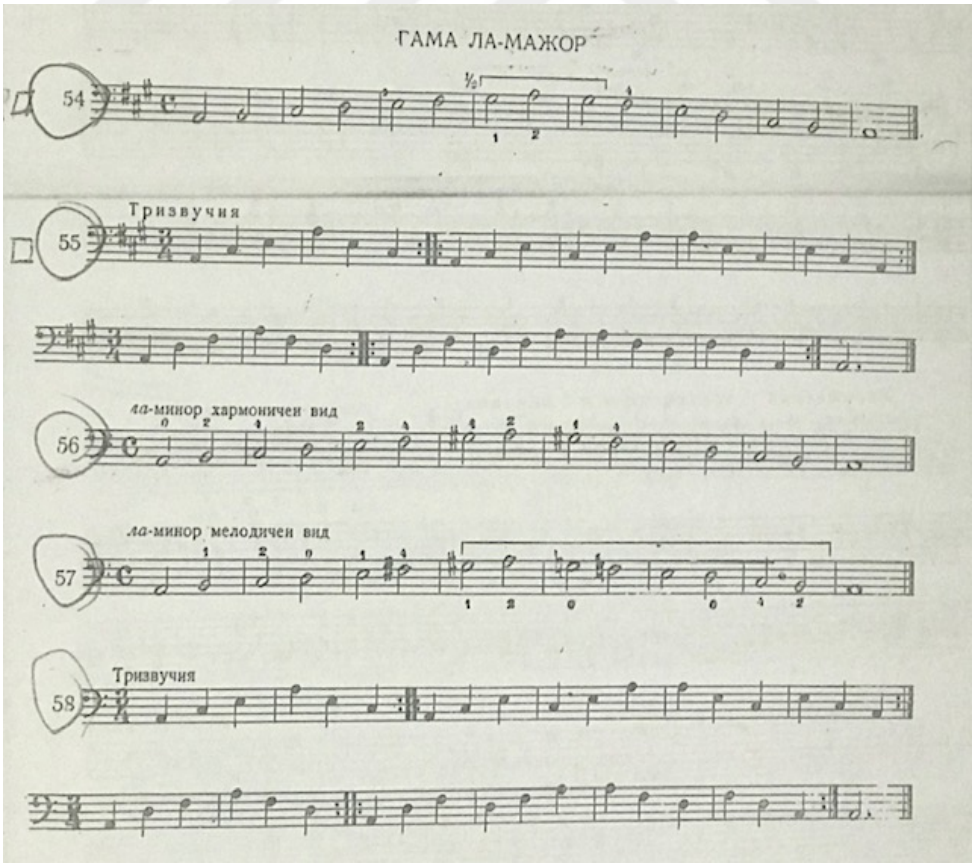
Resim 36. 24. Sayfa 73 numara



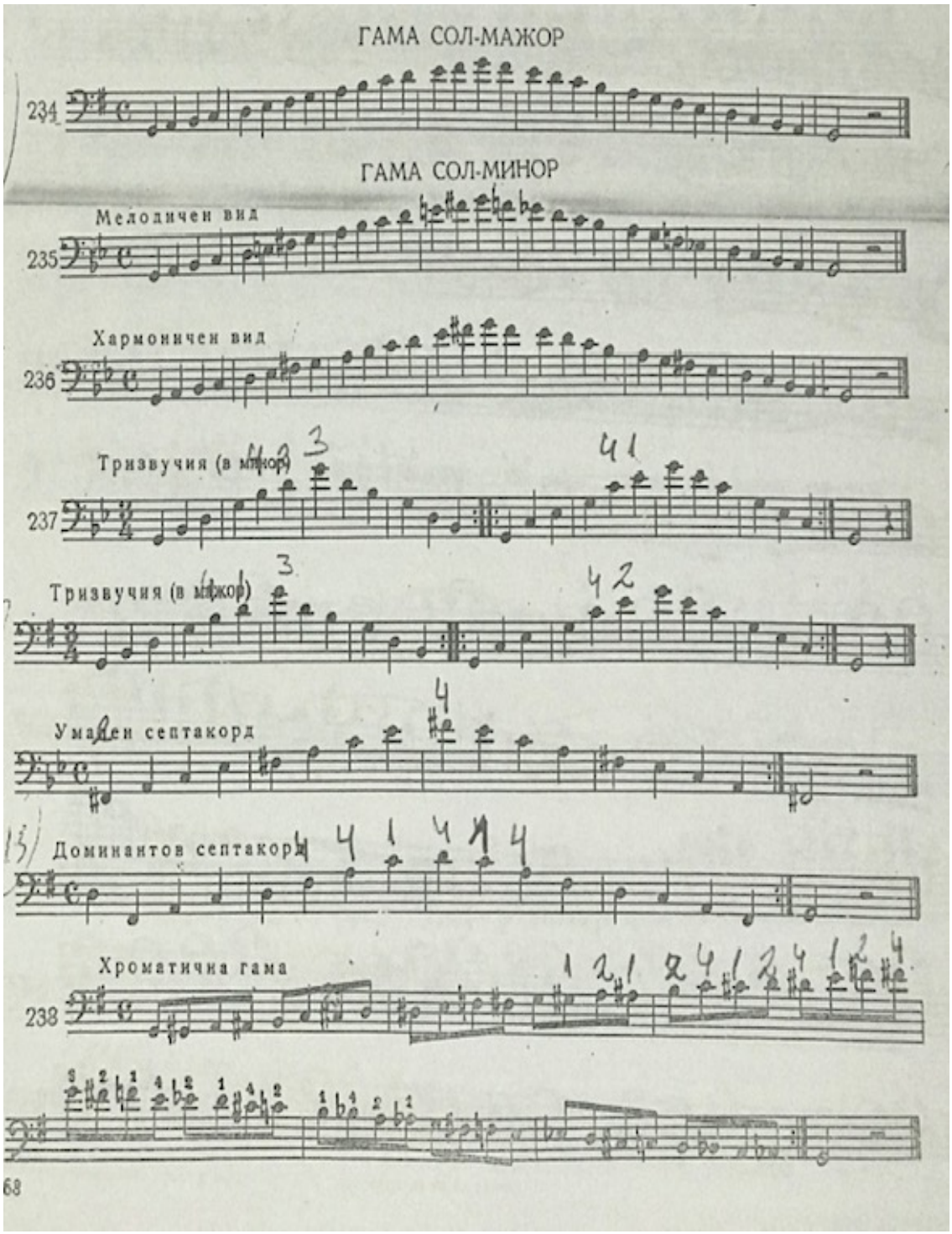
Resim 37. 25. sayfa 76 numara

Gam ve Arpej Çalışmaları

Birinci metodik kitaptaki gam ve arpej çalışmaları ilk olarak tek oktav üzerine kurulmuş olup ilerleyen sayfalarda bu çalışmalar iki oktavlık egzersizler olarak gösterilmektedir. Bu kitaptaki gam ve arpej çalışmaları iki oktavı geçmemektedir. Yazılan gamlar ve arpejlerin bazılarının majör tonalite üzerine kurulmuş, daha sonra çeşitli minör tonalitelerde hazırlanmış olduğu görülmektedir.



Resim 38. 20. sayfa 54, 55, 56, 57 ve 58 numaralar

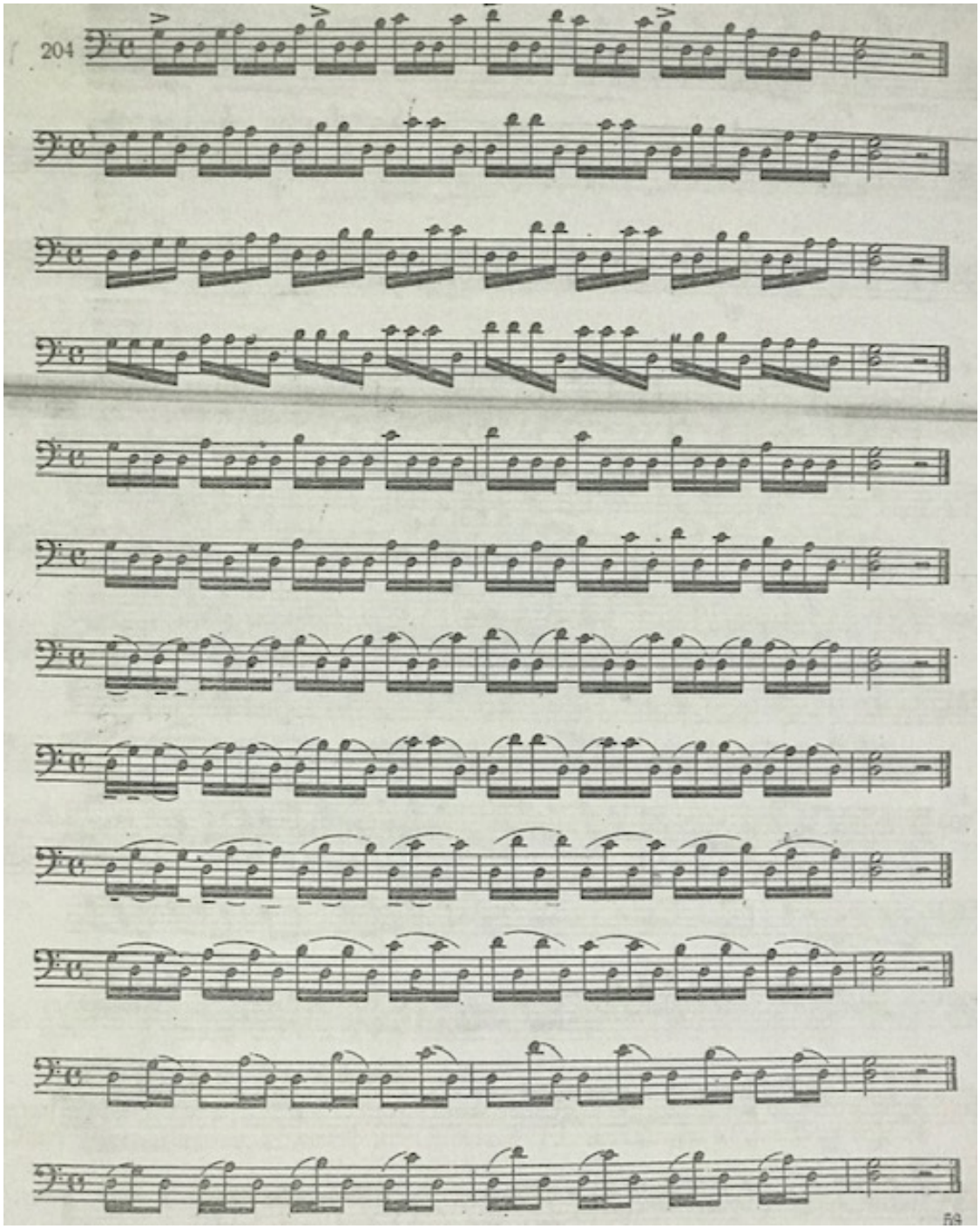


Resim 39. 68. sayfa 234, 235, 236, 237, ve 238. Numaralar

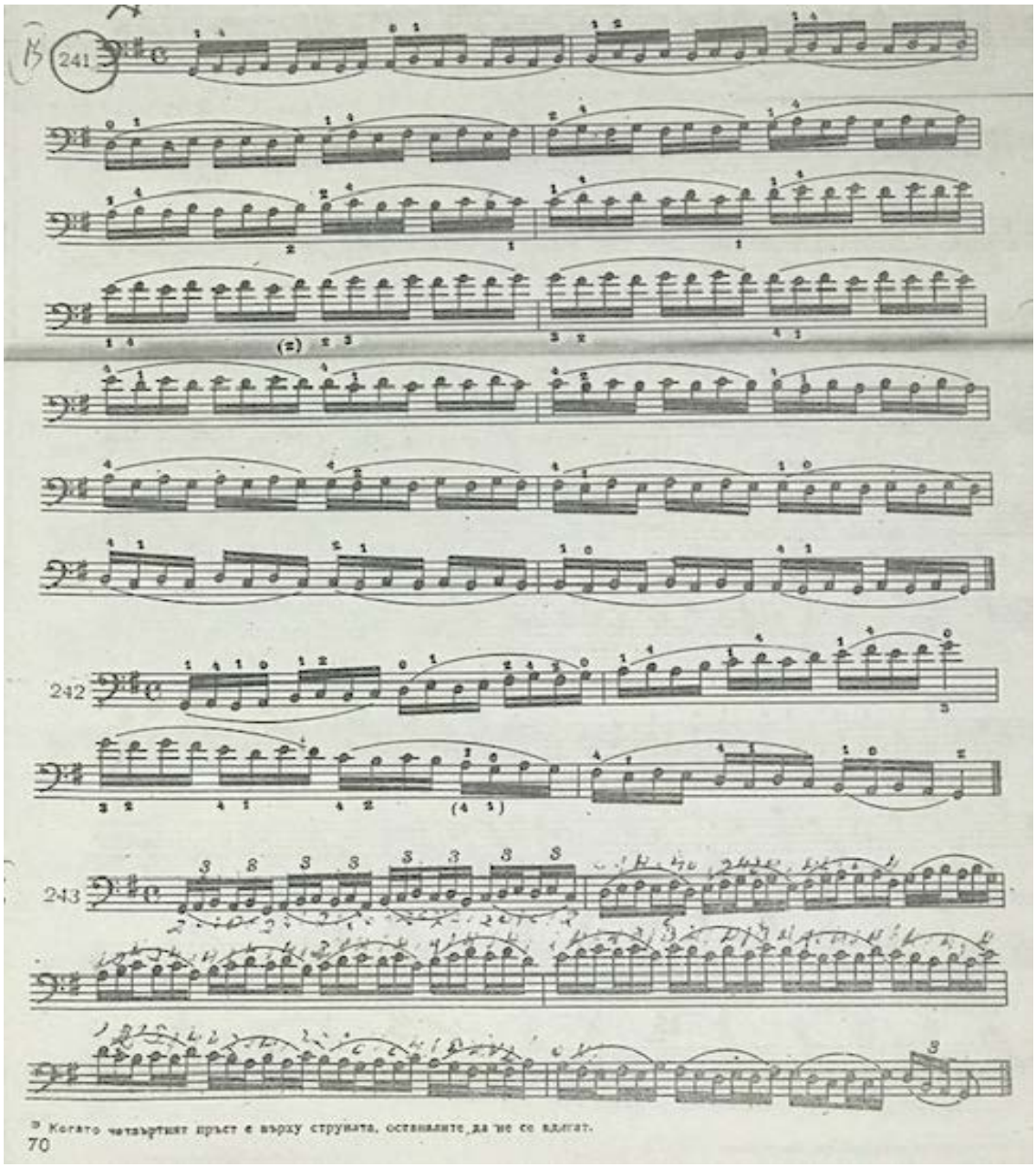
Bazı çalışmaların son kısmında, sol elin parmaklarının hızlı artikülasyon becerilerinin geliştirilmesi amaçlanan kromatik gamlar da bulunmaktadır.

Egzersiz ve Etütler

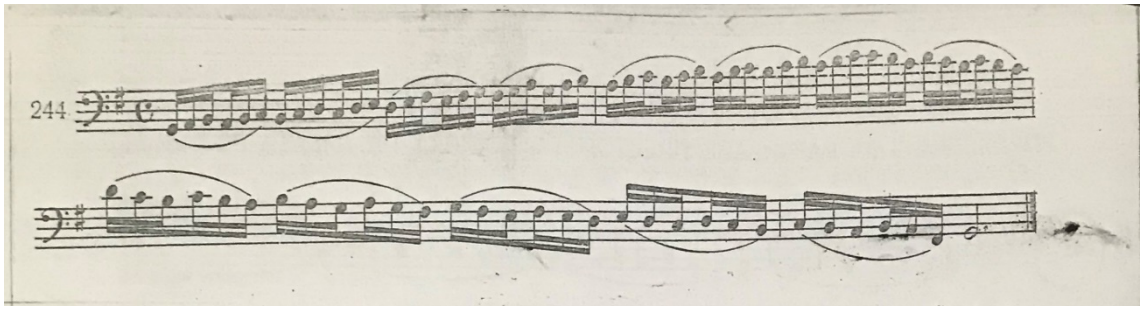
Sağ el ve sol el koordinasyon becerilerinin gelişimini destekleyen çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmaların icracının zihinsel ve fiziksel olarak koordinasyon kapasitesinin arttırılması yönünde gelişim sağlayan becerilerinin ortaya çıkarılması sağlanmaktadır.



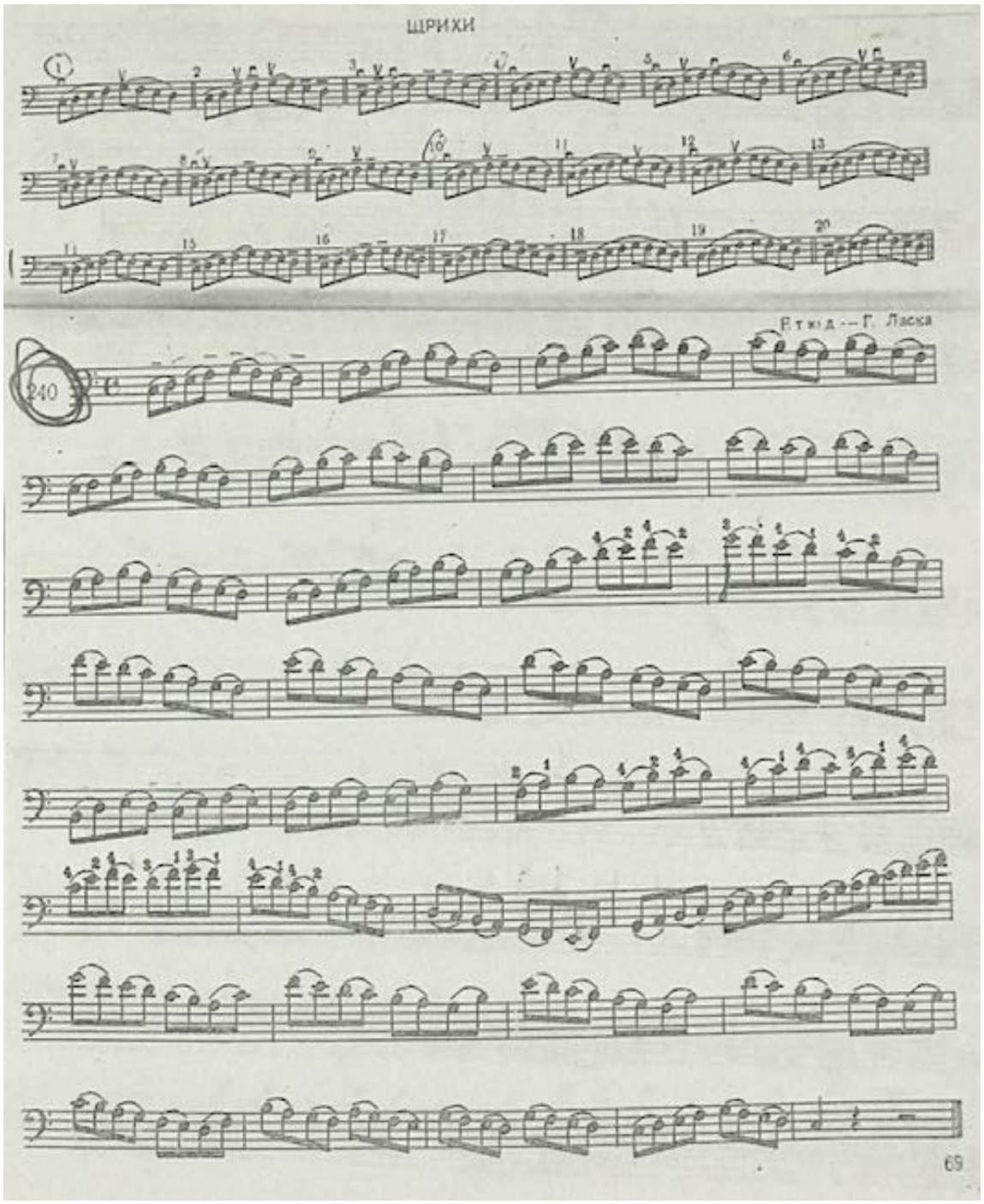
Resim 40. 59. sayfa 204 numara



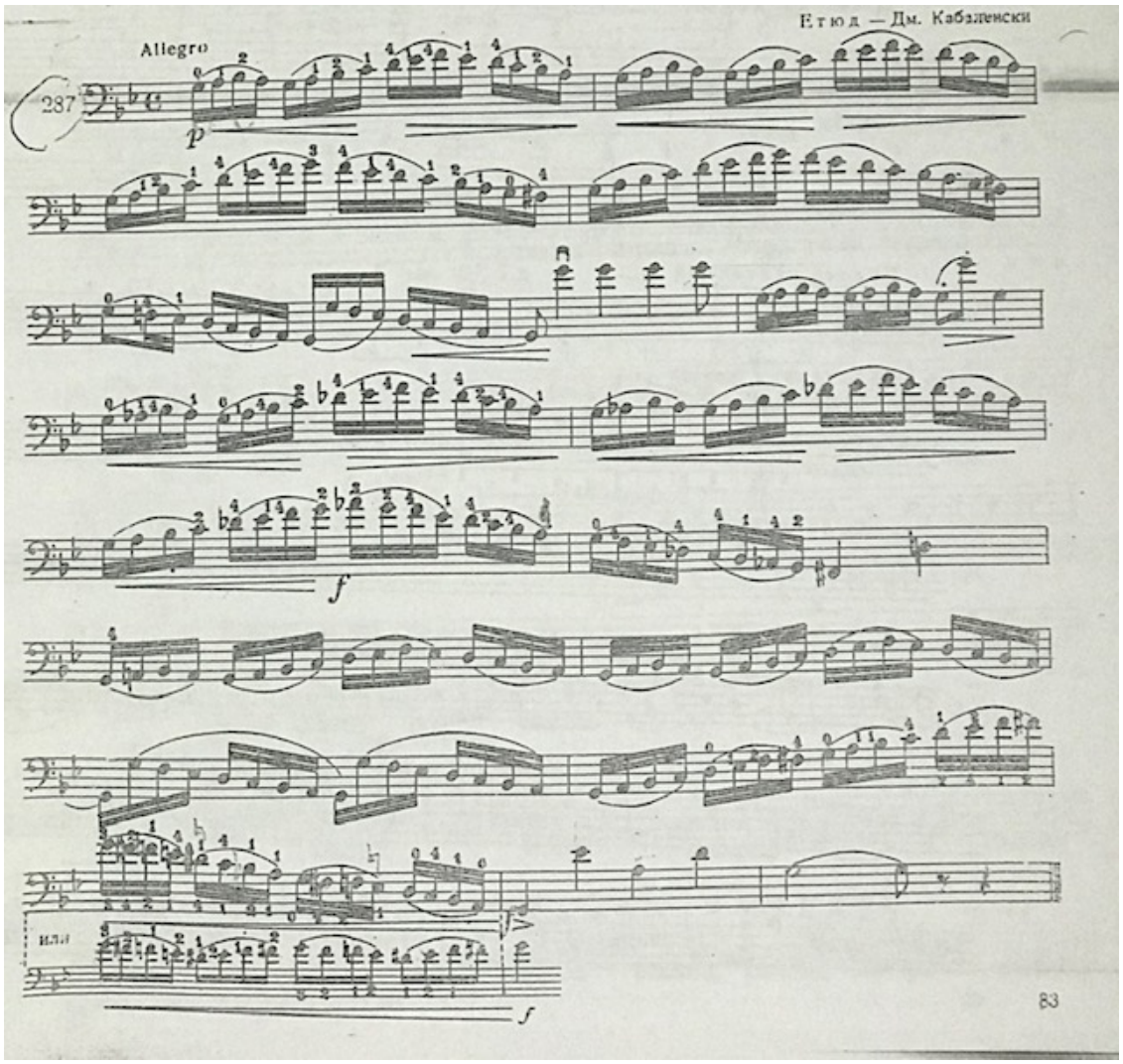
Resim 41. 70. sayfa 241 numara



Resim 42. 71.sayfa 244 numara



Resim 43. 69.sayfa 240 numara

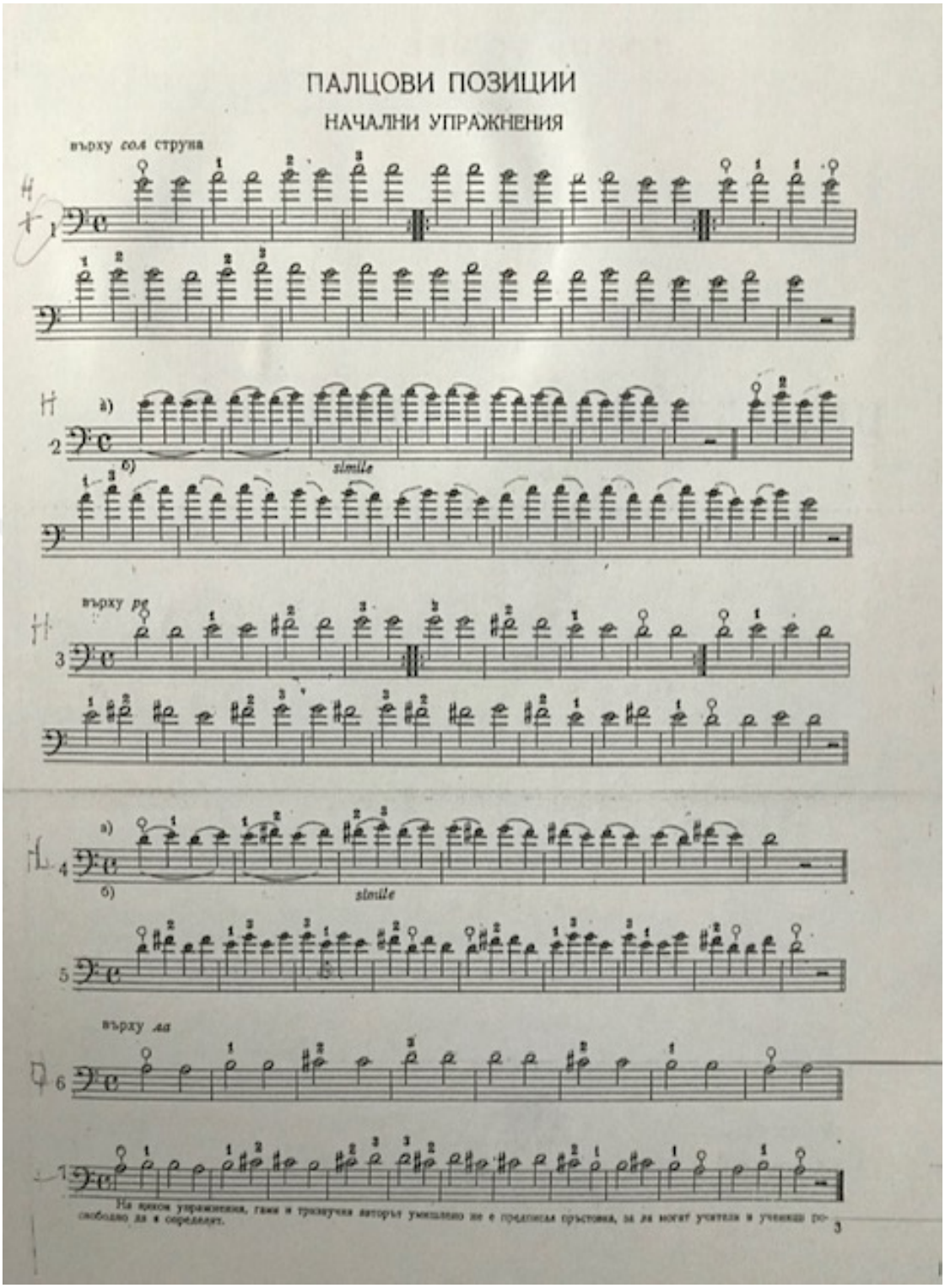


Resim 44. 83. sayfa 287 numara

İkinci Metodik Kitap

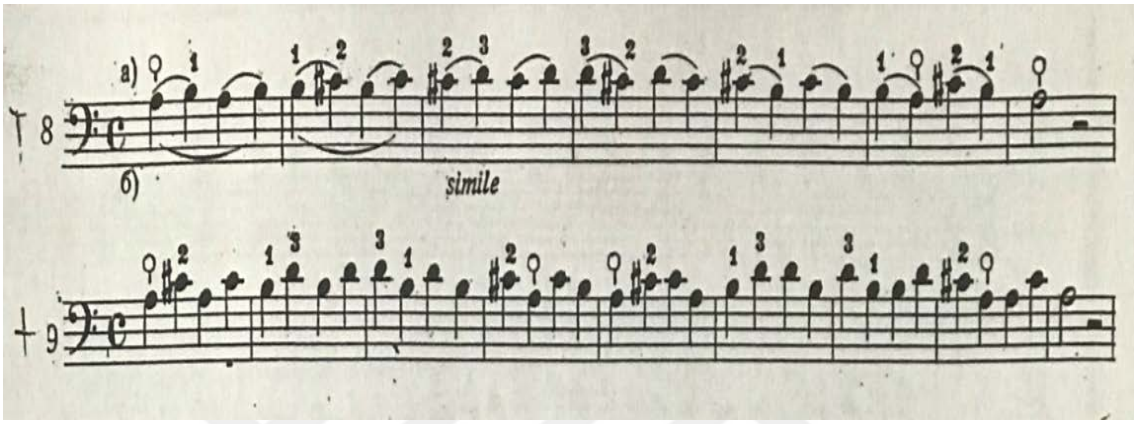
Baş Parmak Pozisyonları

Bir diğer deyişle Pus pozisyon (*Fr. Pouce*) olarak adlandırılan bu sistemle çalışmalarla ilgili olarak kitabın ilk iki sayfasında Sol, Re ve La telleri üzerine yazılmış egzersizler bulunmaktadır. Bu çalışmalarda icracının aşağıdaki pozisyonları fiziksel ve zihinsel koordinasyonları temel alarak çalışmalarını sürdürmesi hedeflenmektedir. Bu kitapta iki buçuk perdelik tam dörtlü aralığından oluşan egzersizler bulunmaktadır. İcracının doğru pozisyon tutuşu esas alınarak yazılan sesleri öğrenmesi amaçlanmaktadır. Bir, iki, üç, dört, altı, yedi ve sekiz numaralı egzersizlerde seslerin sıralı olarak verildiği görülmektedir. Bu egzersizlerde icracının pozisyon içerisindeki sesleri uygulanması gereken parmak numaralarıyla öğrenmesi sağlanmaktadır.



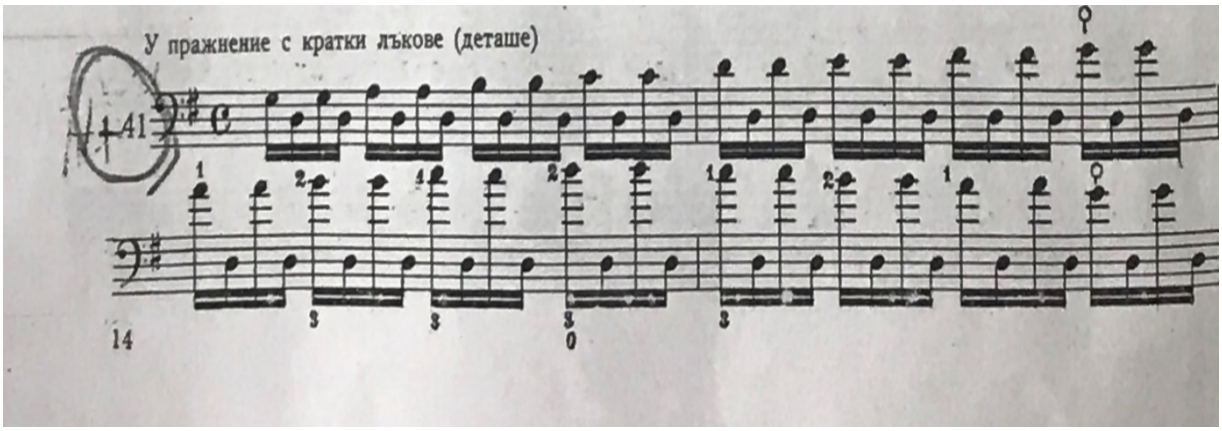
Resim 45. 3. sayfa 1, 2, 3, 4, 5, 6 ve 7 numaralar

+-1-2-3- parmak sistemi uygulanan pozisyonlarda iki numaralı egzersizin sekizinci ölçüsünden başlayarak beş ve dokuz numaralı egzersizlerde ise büyük üçlü ve küçük üçlü aralıklarını oluşturan egzersizler bulunmaktadır. Bu egzersizlerde başparmak ve ikinci parmak kullanımını, aynı zamanda birinci ve üçüncü parmak kullanımını elin doğru tutuş biçimini bozmadan mental koordinasyon ve fizyolojik rahatlığın sağlanarak çalışılması gerektiği vurgulanmaktadır.

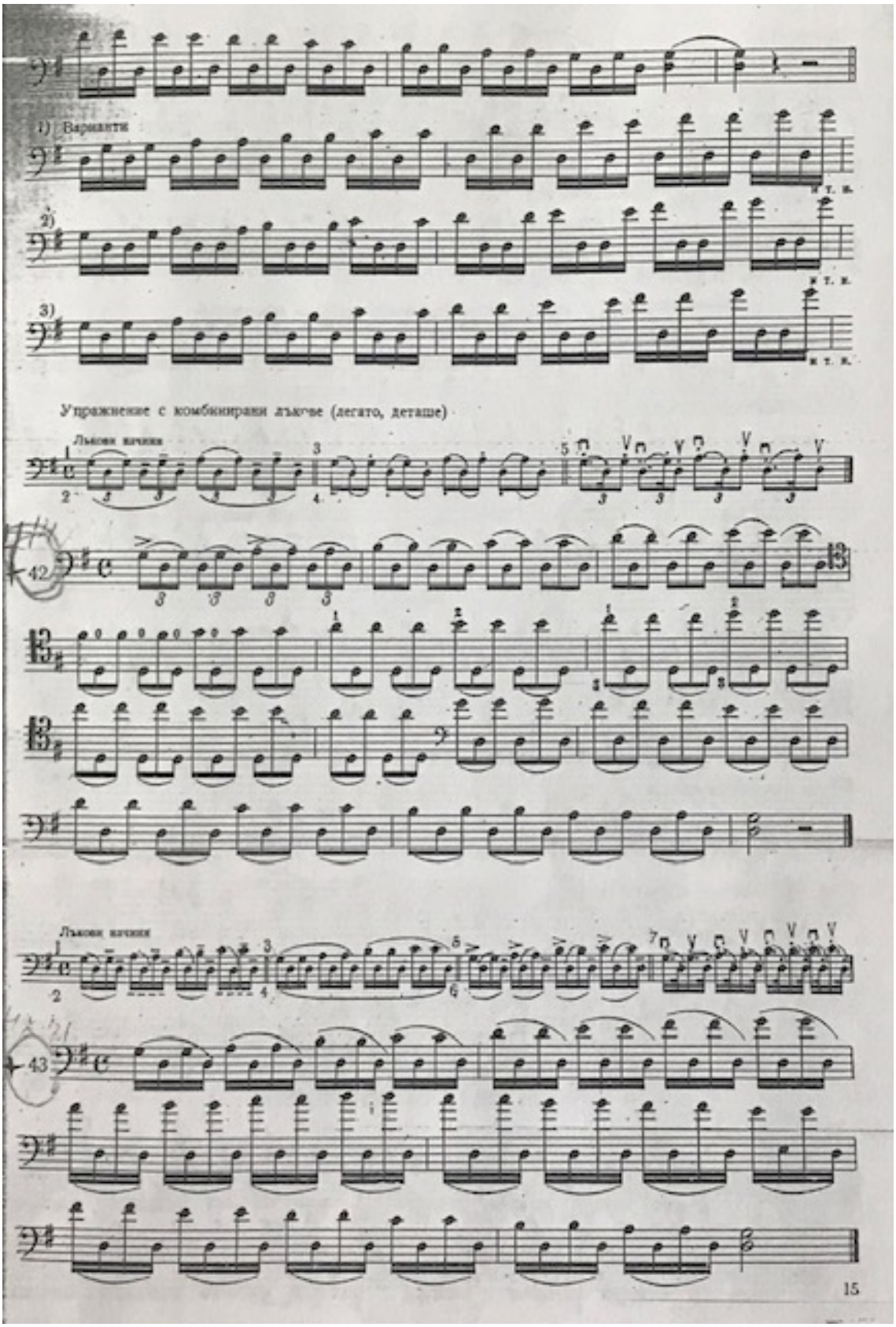


Resim 46. 4. sayfa 8 ve 9 numaralar

Yay Kullanımı: Bu kitapta birinci metodik kitaptaki egzersizlerle kıyaslandığında daha karmaşık ve daha komplike çalışmalar içerdiği görülmektedir. 14. ve 15. sayfalarda çeşitli ritmik kombinasyonların barındığı yay egzersizleri bulunmaktadır. Bu egzersizlerin çalışılmasındaki ön koşul; sağ el tekniğinin doğru tutuş temeli üzerine oturtularak sabit bir tempo içerisinde eşit bir denge oluşturularak çeşitli icra yöntemlerinin gelişimine olanak sağlamaktır.

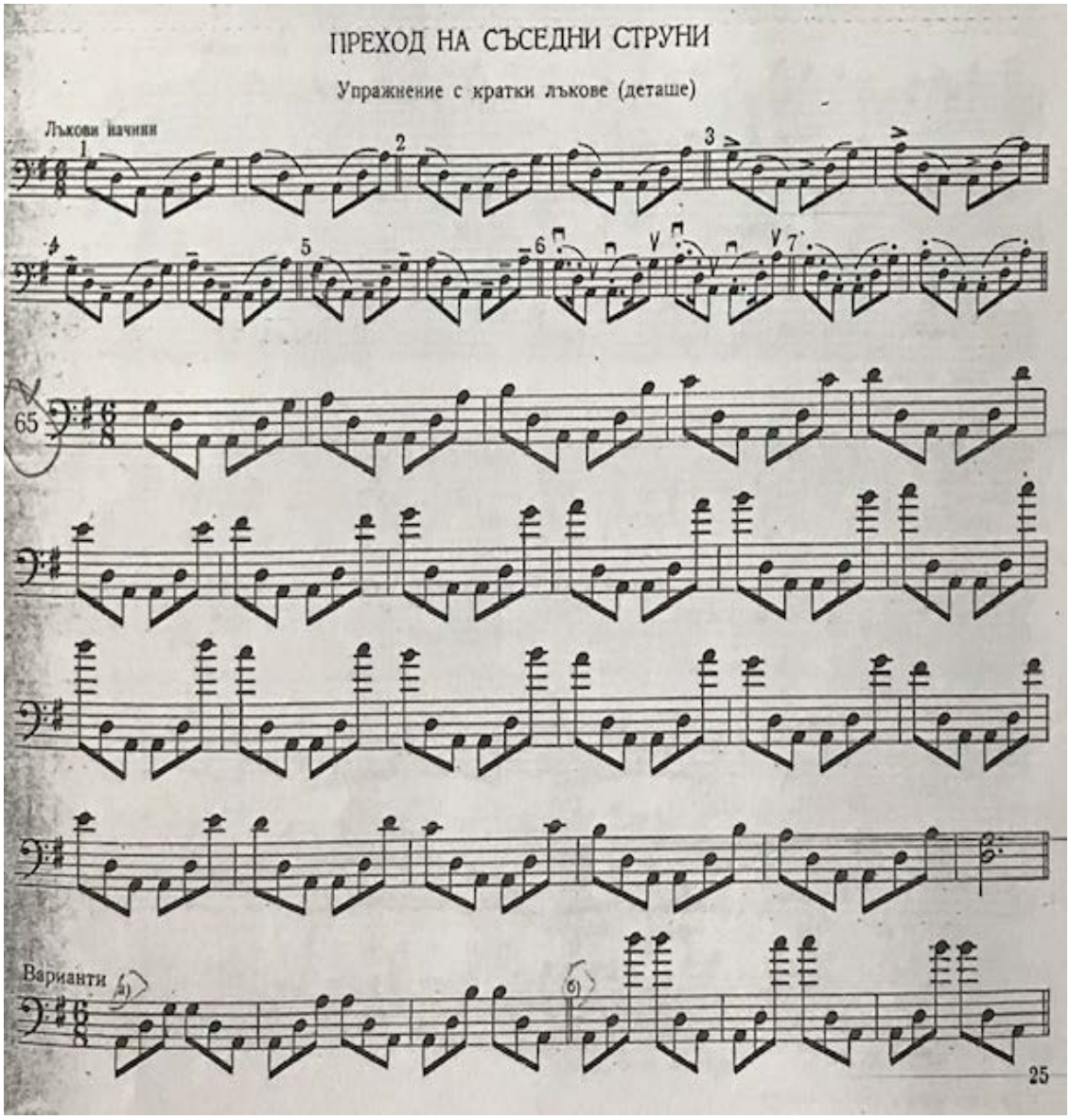


Resim 47. 14. sayfa 41 numara)

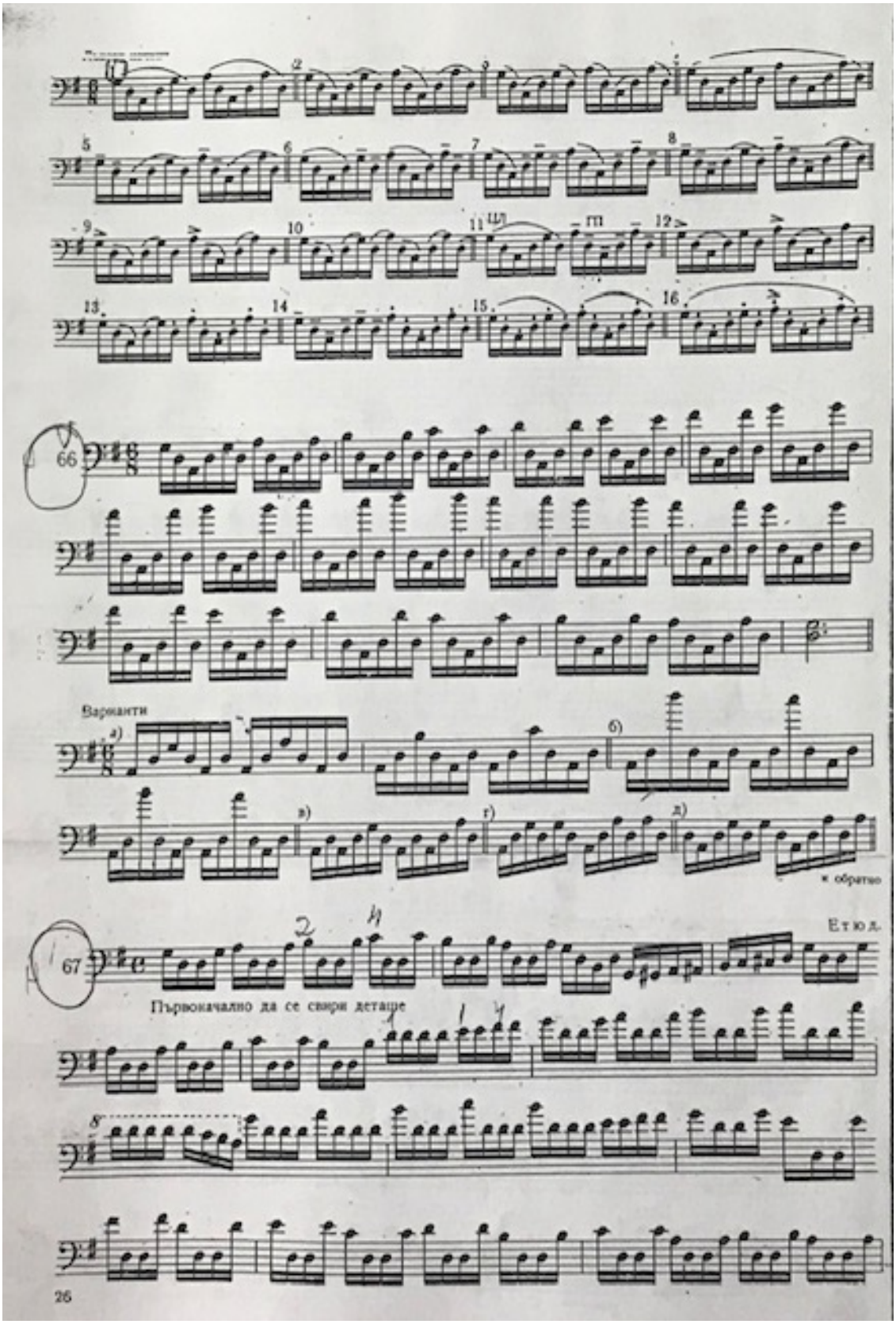


Resim 48. 15. sayfa 41 numaranın devamı 42 ve 43 numaralar

İlerleyen sayfalarda ise telden tele geçişler yöntemi üzerine temel oluşturulan egzersizler bulunmaktadır. Bu çalışmalarda farklı tellerde verilen ritmik kalıplarla ses elde edilmesi gerektiğinin yanı sıra sağ kolun denge unsurunu gözeterek icra yöntemlerinin gerçekleştirilmesinde olası adaptasyon sorunlarının da önüne geçilmesi mümkündür.

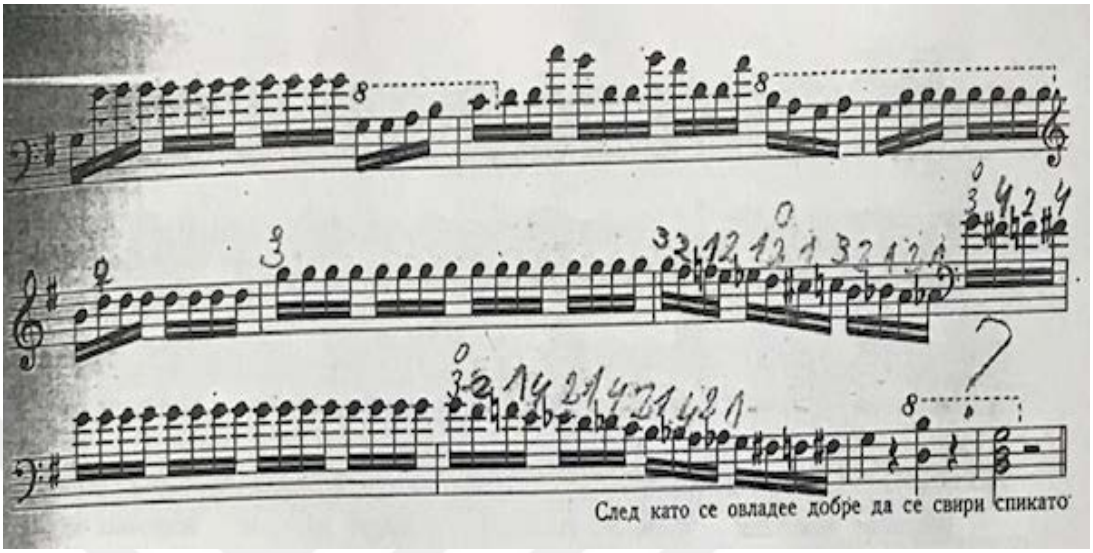


Resim 49. 25. sayfa 65 numara



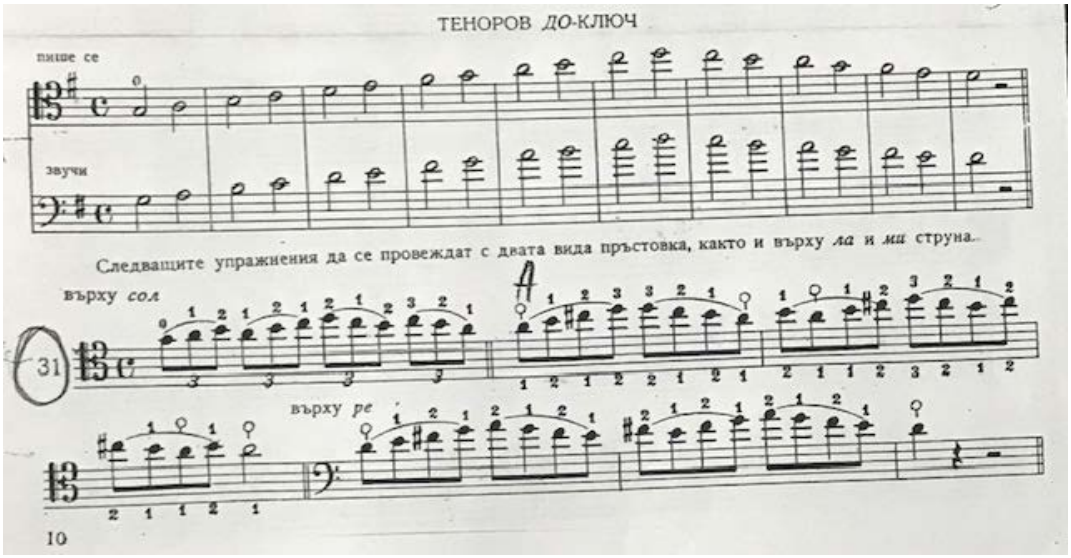
Resim 50. 26. sayfa 66 ve 67 numara

67 numaralı egzersizin devamında pus pozisyon kullanımına ilişkin kısımlar da bulunmaktadır. Bu durum icracının aşağıdaki pozisyonlarda da hakimiyet kazanmasını amaçlamaktadır.

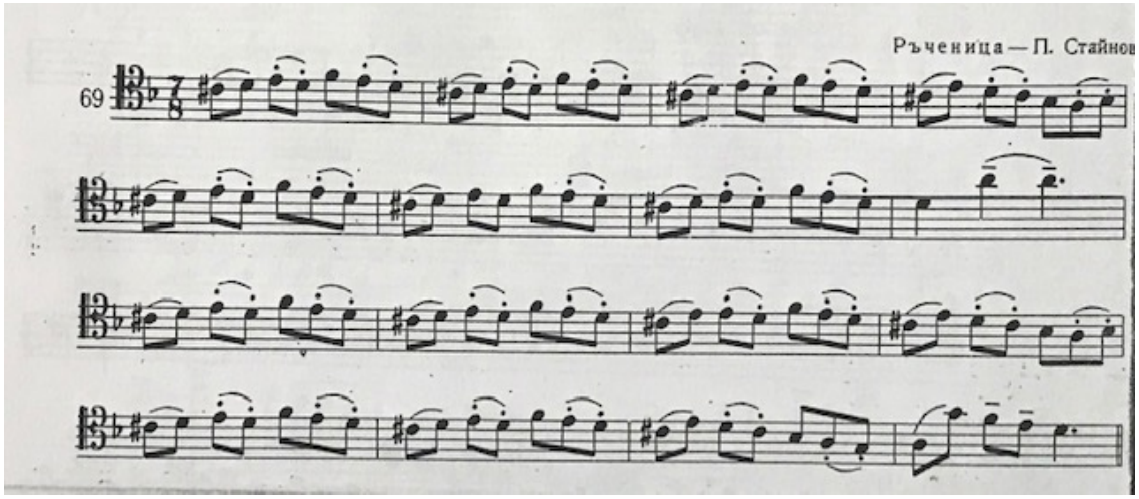


Resim 51. 27. sayfa 67 numaranın devamı

Dördüncü Çizgi Do Anahtarının Kullanımı: Küçük oktav grubu ve üzerindeki seslerin Fa anahtarı dizeğinde yazıldığı zaman okunması ve öğrenilmesi daha karmaşık bir hal aldığından, 4. çizgi do anahtarı kullanımının kontrbasta kullanılan seslerin öğrenimini zorlaştırmadan öğretilmesi öngörülmektedir. 4. çizgi do anahtarında duyurulan sesler Fa anahtarındaki seslerin tam beşli yukarısındadır. Burada Do anahtarı kullanımına ilişkin egzersizler bulunmaktadır.

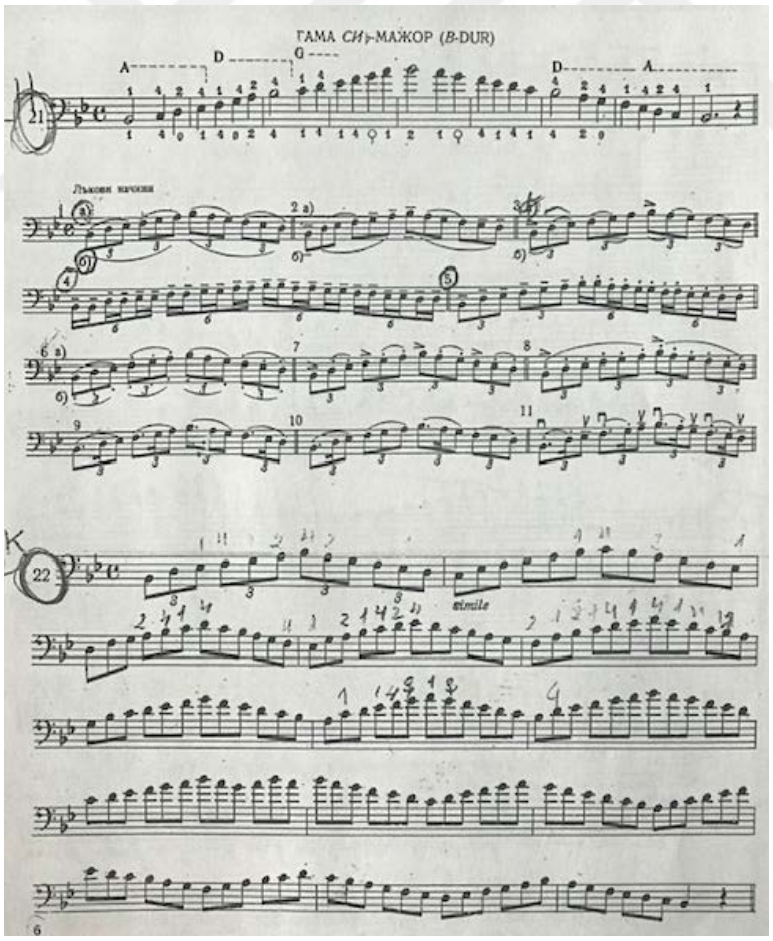


Resim 52. 10. sayfa ve 31 numara

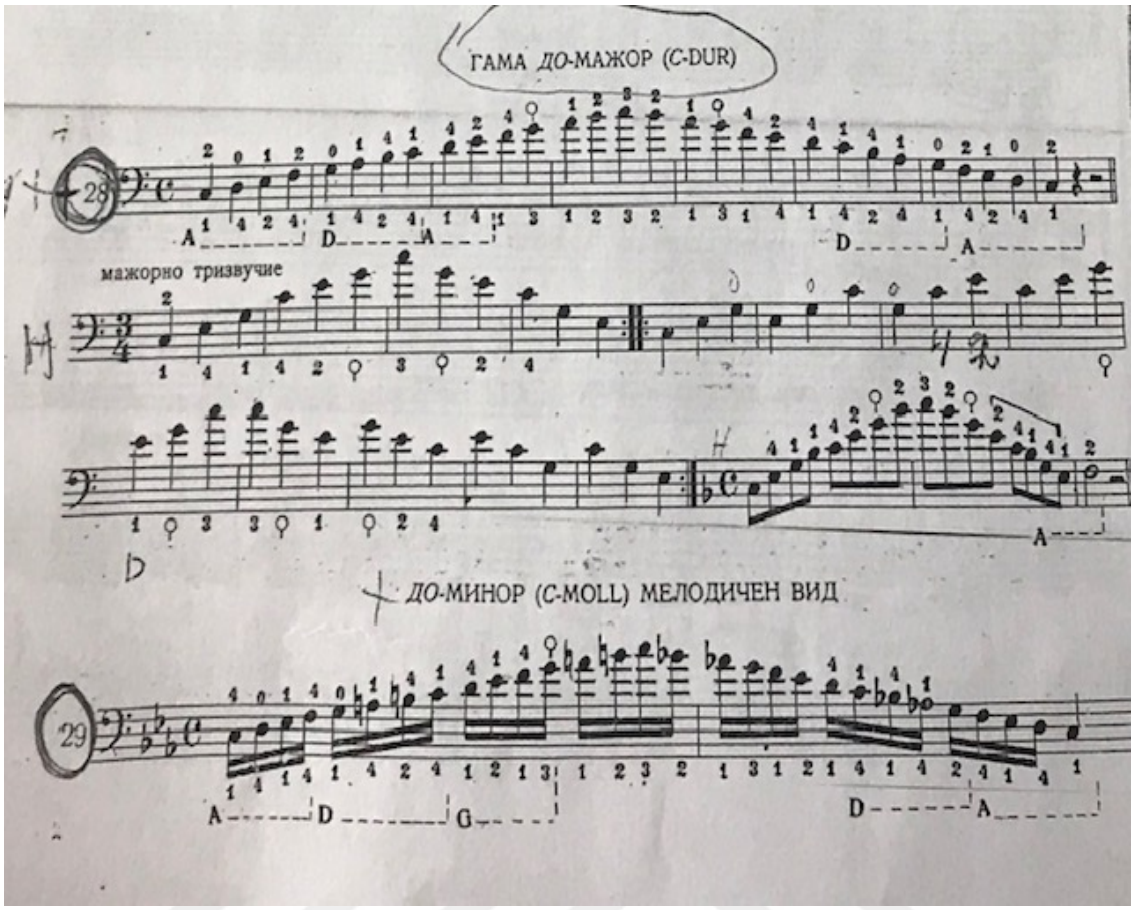


Resim 53. 28. sayfa 69 numara

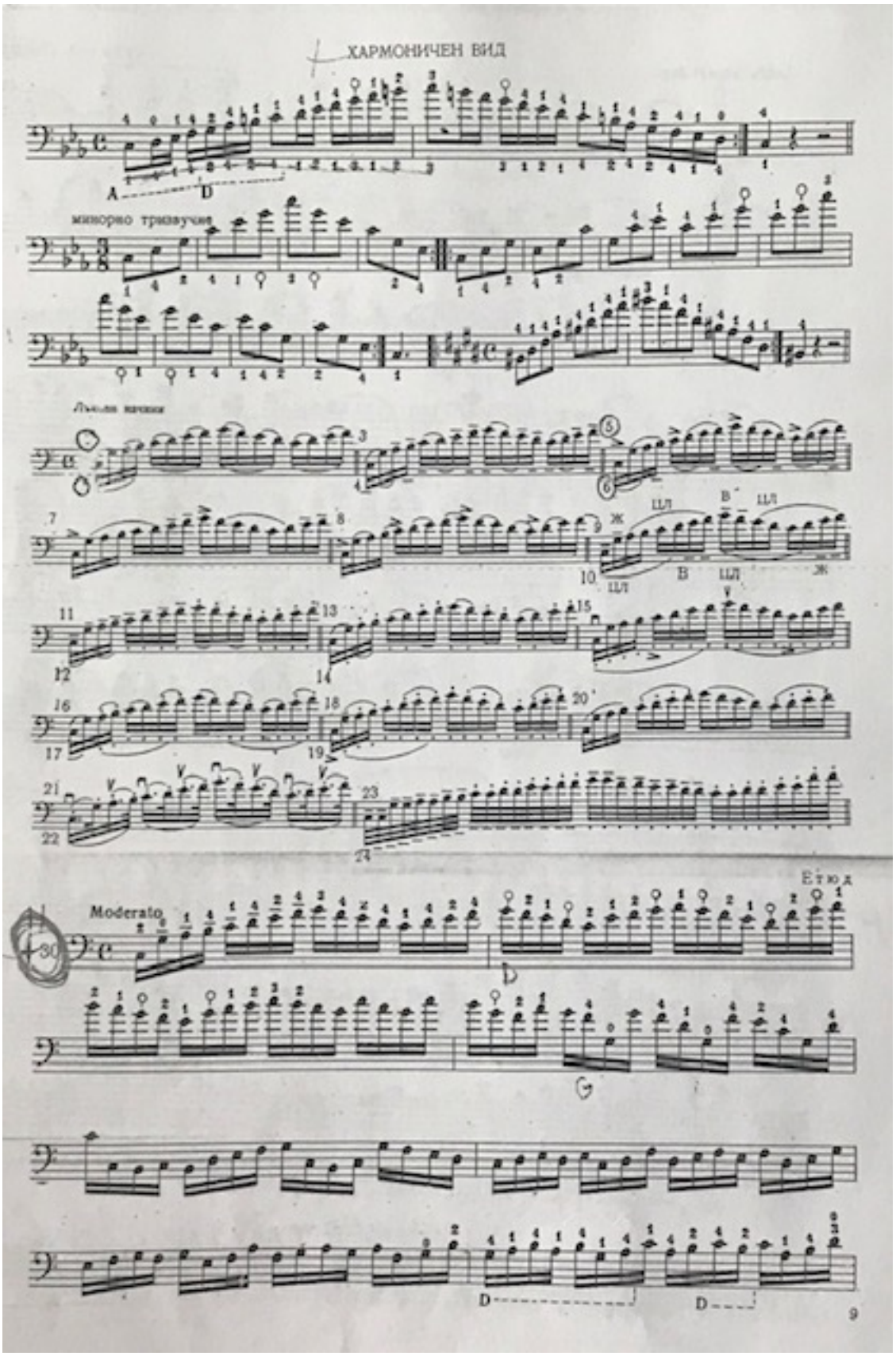
Gam ve Arpej Çalışmaları: İki oktavdan başlayan gam ve arpej çalışmaları bulunan kitabın, ilerleyen sayfalarında üç oktavlık gam ve arpej çalışmaları mevcuttur. Bu gam ve arpej çalışmalarıyla birlikte sağ el ve sol el koordinasyonlarının eşit bir dengede oluşturulması amaçlanan etütler ve egzersizler de bulunmaktadır.



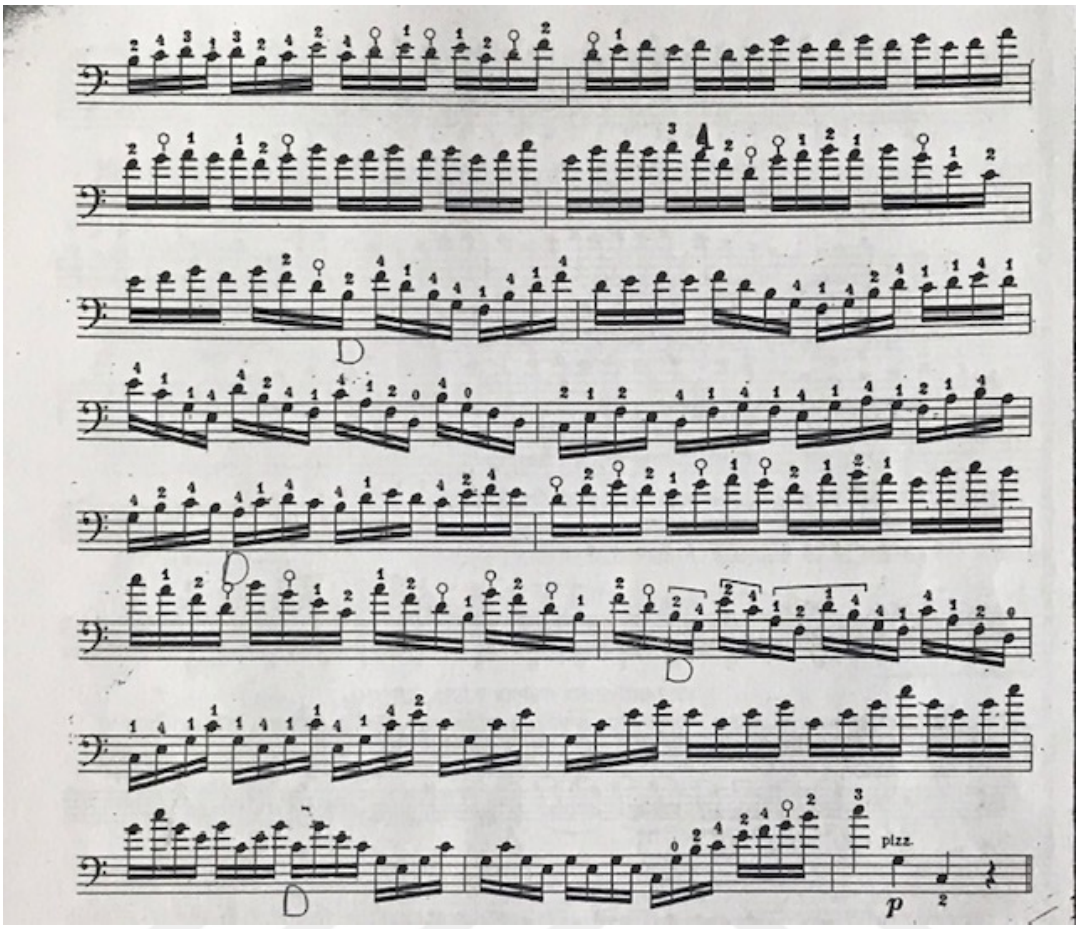
Resim 54. 6. sayfa 21 ve 22 numara



Resim 55. 8, 9 ve 10. sayfalar 28, 29 ve 30 numara

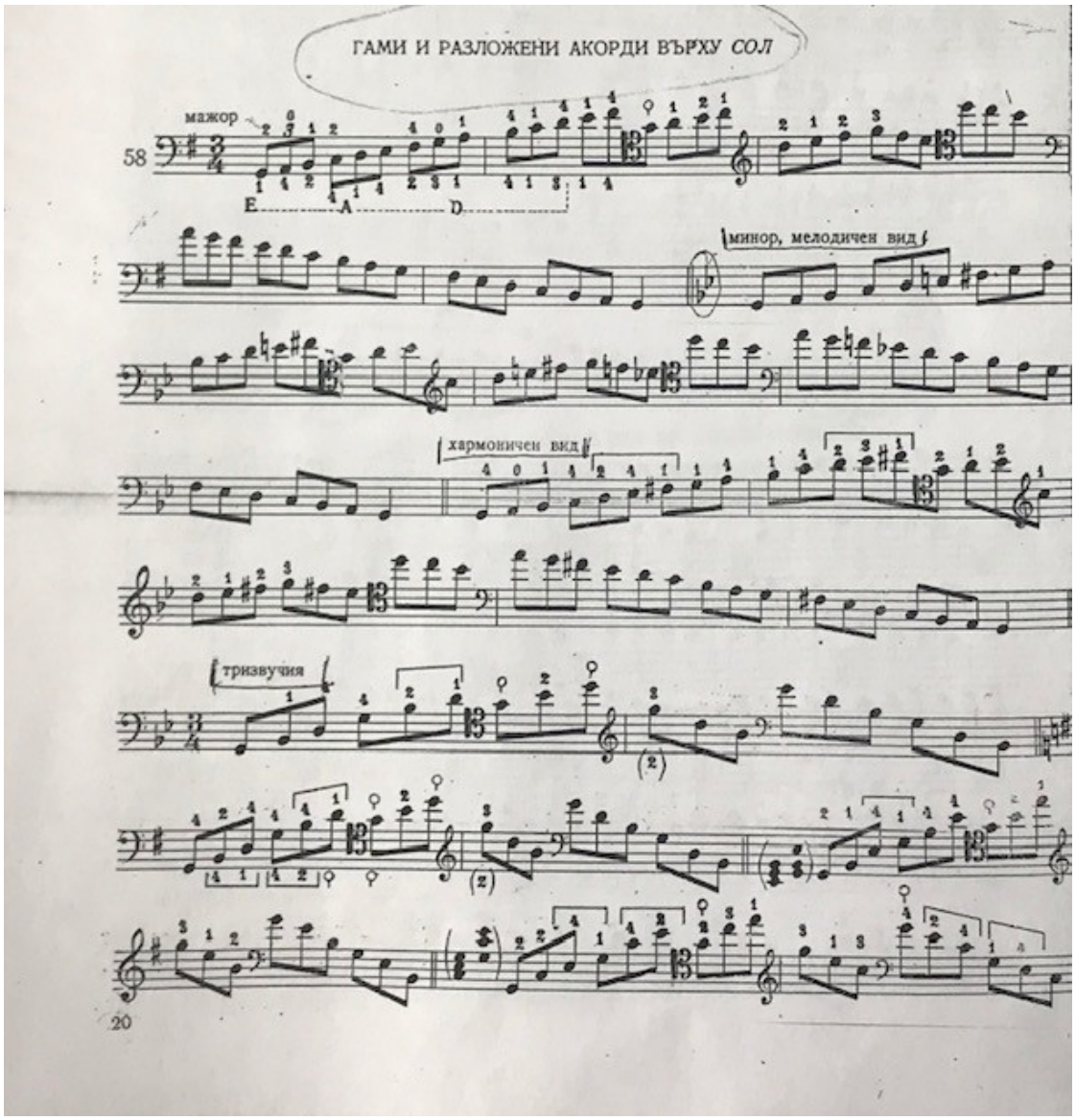


Resim 56. 30 numaralı teknik egzersiz

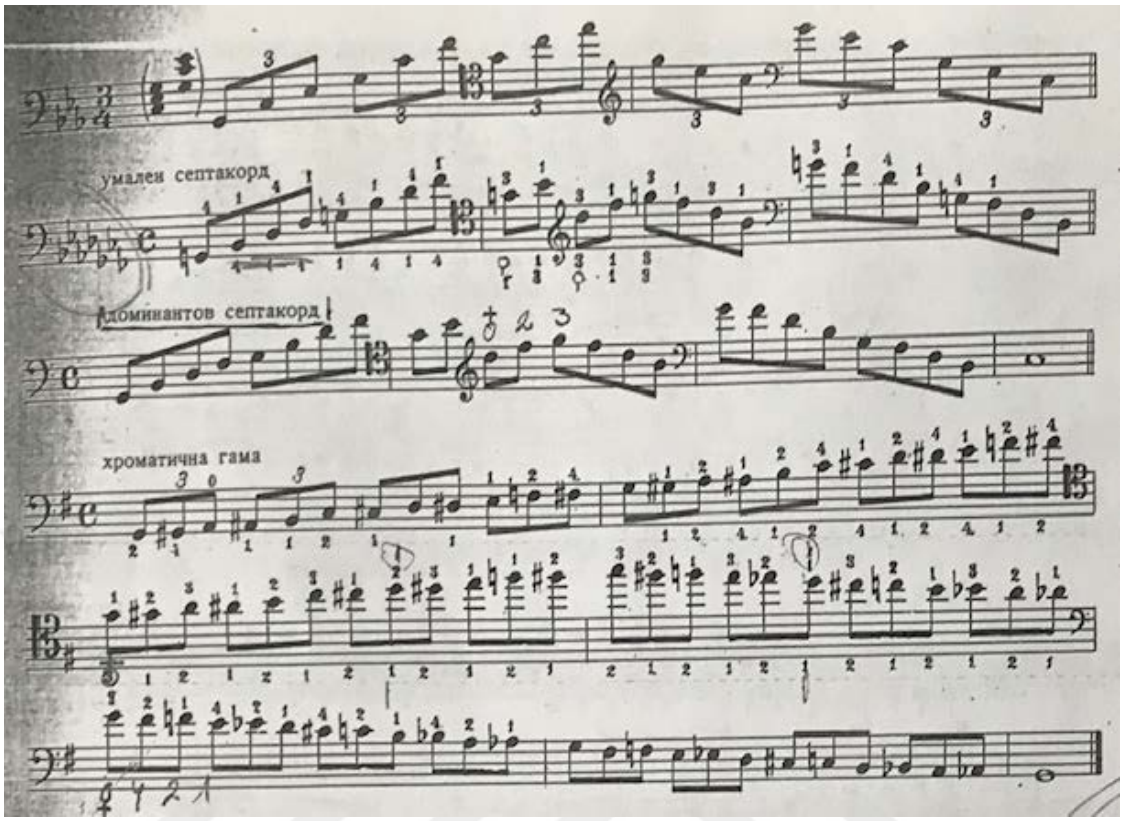


Resim 57. 30 numaralı teknik egzersizin devamı

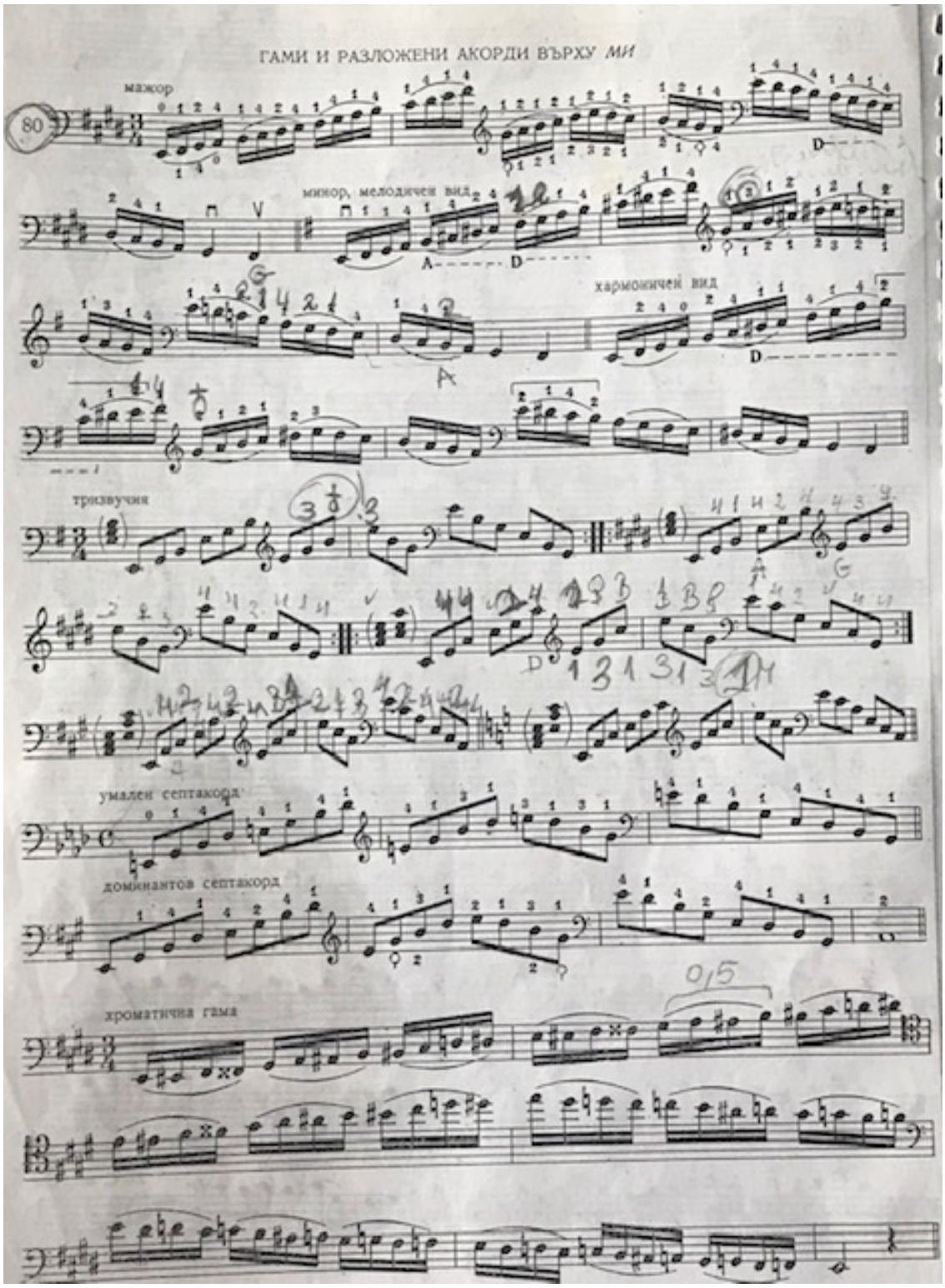
Üç oktavlık gam ve arpej çalışmalarında dördüncü çizgi Do anahtarı ve çalgının en ince seslerinin belirtilmesinde Sol anahtarının kullanıldığı da görülmektedir.



Resim 58. 20 ve 21. sayfalar 58 numara



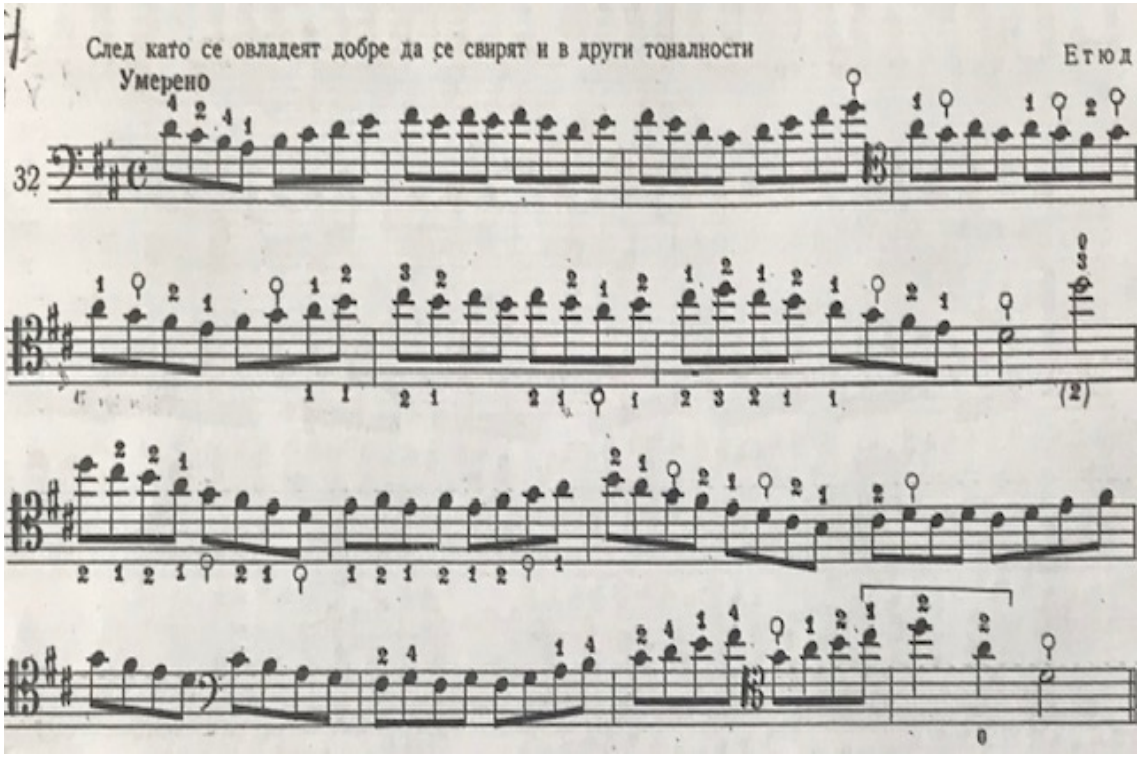
Resim 59. 21. Sayfa 58 numaranın devamı



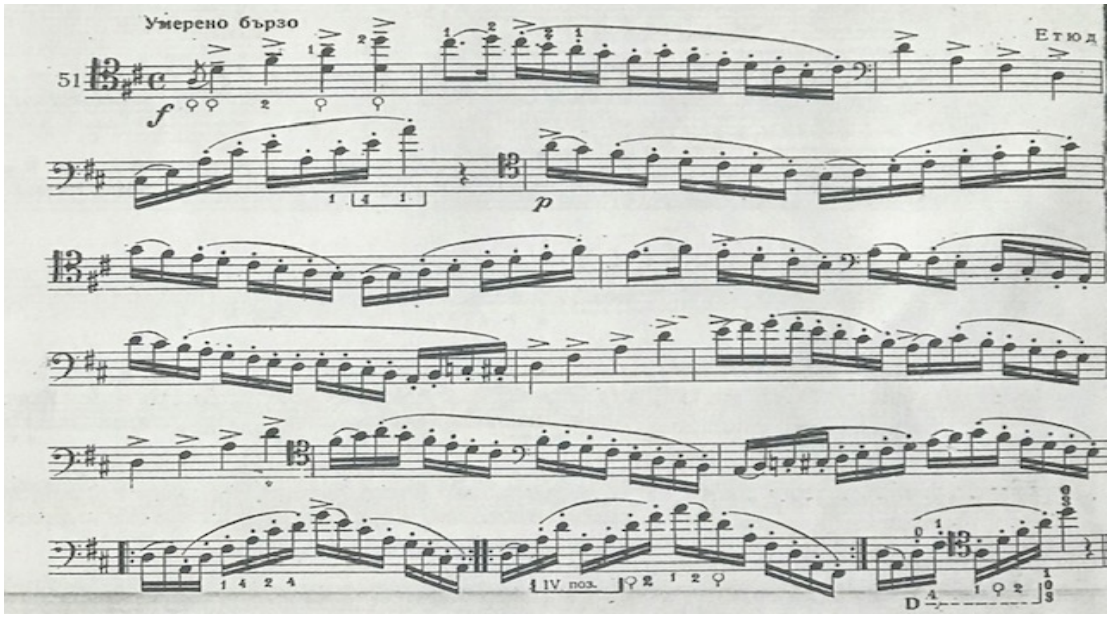
Resim 60. 34. sayfa 80 numara

Etütler ve Egzersizler

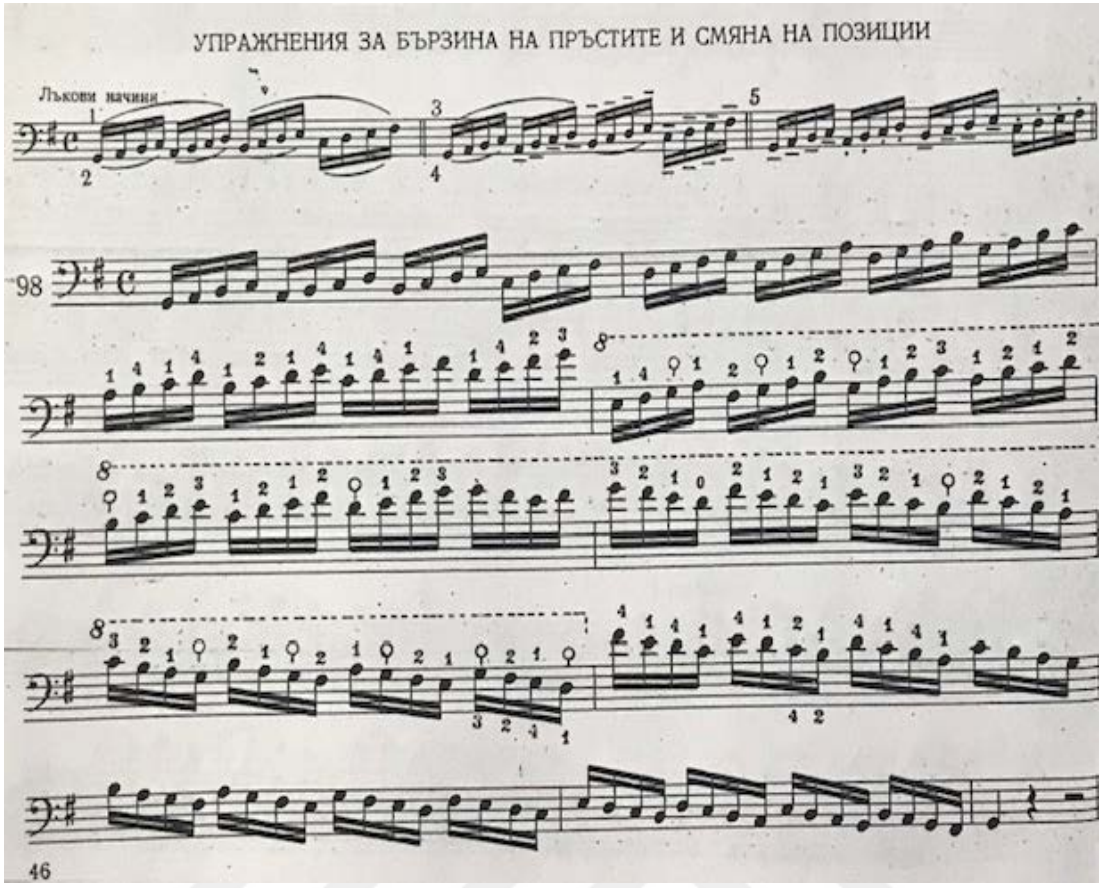
Çok amaçlı çalışmaların bulunduğu bu kitapta çeşitli yay tekniği hakimiyeti, sol el artikülasyon becerileri, pus pozisyonlara gelindiğinde de dördüncü çizgi Do anahtarı okuyabilme becerilerini aynı anda geliştirilmesi hedeflenen özellikler bulunmaktadır.



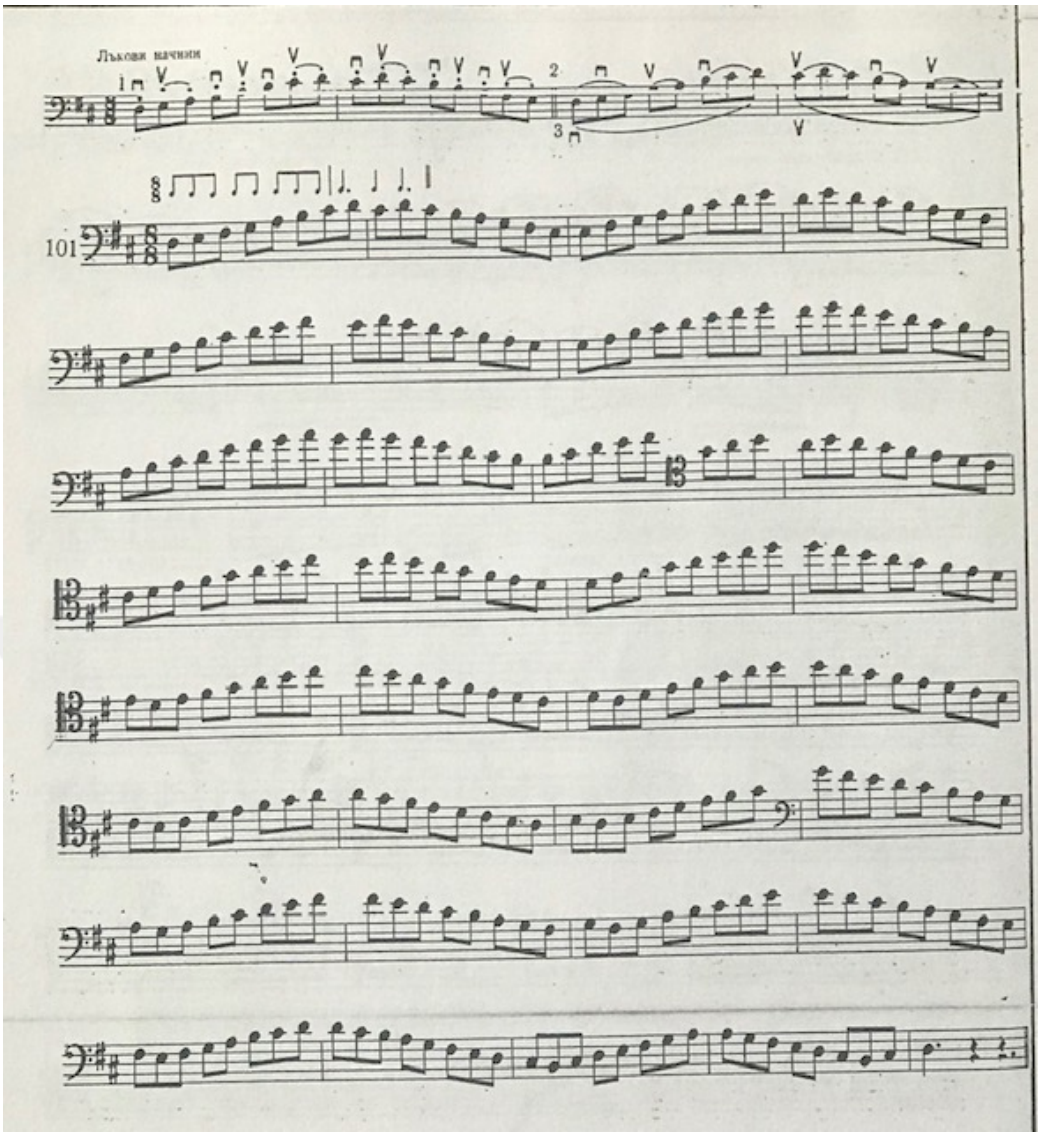
Resim 61. 11. sayfa 32 numara



Resim 62. 18. sayfa 51 numara



Resim 63. 46. sayfa 98 numara



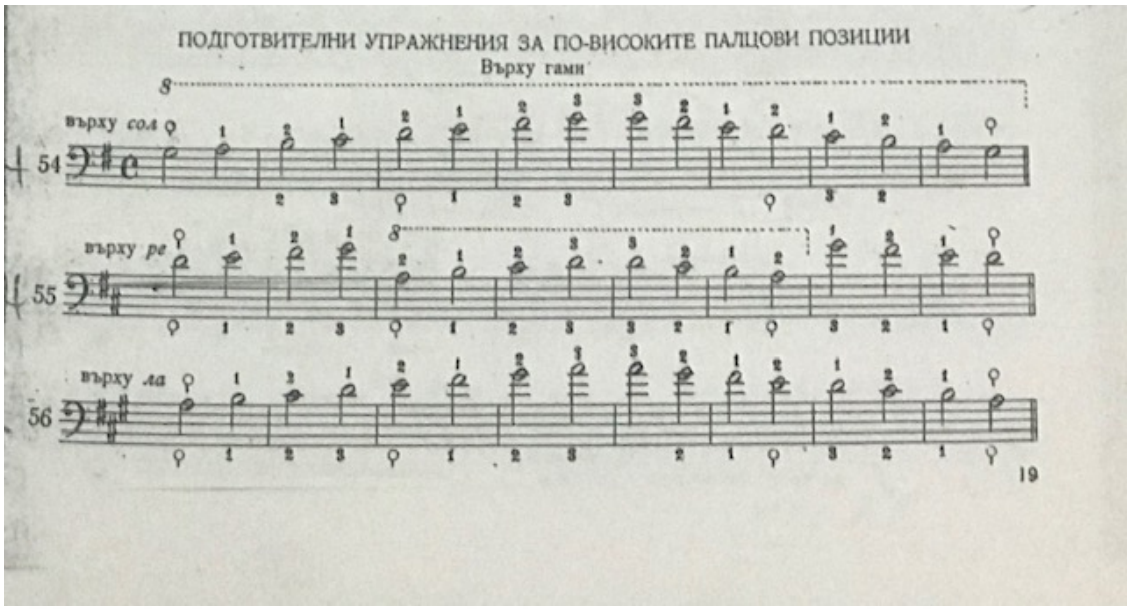
Resim 64. 48. sayfa 101 numara

Sağ el ve sol elin artikülasyon ve koordinasyon becerilerinin aynı anda geliştirilmesi hedeflenen bu egzersizlerin kondisyon ve teknik kapasiteyi arttırma çalışmaları için önemli oranda fayda sağladığı görülmektedir.

2.6.1. Altıncı Pozisyon ve Sonrası İçin Yeni Yaklaşım

Ağırlıklı olarak solistlik alandaki eserlerin icrasında kaliteli ses düzeni, denge, kontrol ve fizyolojik rahatlık içerisinde çalışma ve çalma becerilerini geliştirmek amacıyla materyal hazırlığı yapılması amaçlanan egzersizlerin çalışılması hedeflenmektedir.

Aşağıda verilen egzersizlerde Sol, Re ve La tellerinde verilen bir oktavlık gam egzersizleri bulunmaktadır.

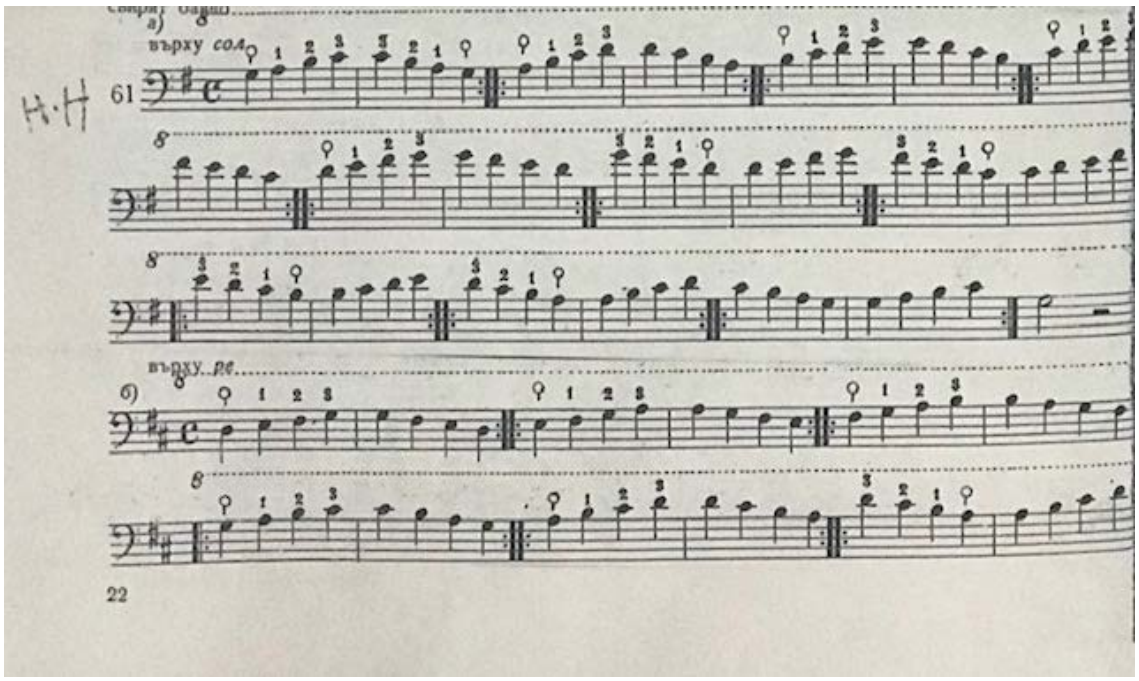


Resim 65. 19. sayfa 54, 55 ve 56 numara

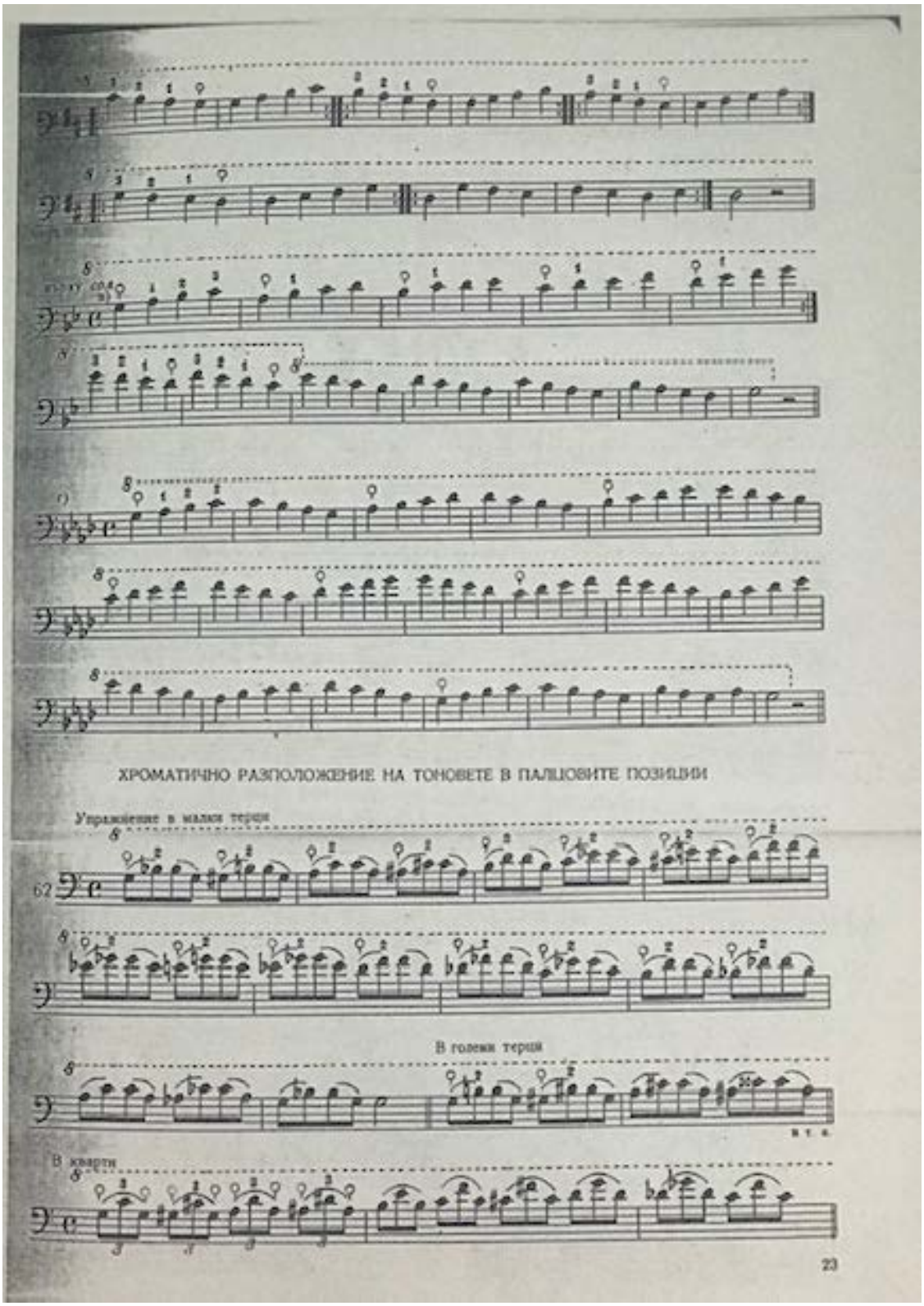
2.6.2. Egzersizler

Sol el tekniğinin aşağıdaki pozisyonlarda hakimiyet kazandırılabilmesi bakımından önemli ölçüde katkı sağlayan egzersizler bulunmaktadır.

61 numaralı egzersizde sesler sıralı olarak verilmiş, elin pozisyon tutuş biçimini bozmadan bu seslerin çalınması amaçlanmıştır.



Resim 66. 22. sayfa 61 numara



Resim 67. 23. sayfa 61 numaranın devamı ve 62 numara

62 numaralı egzersizde ise kromatik olarak ilerleyerek sesler hem küçük üçlü hem de büyük üçlü aralığıyla verilmiş, sol elin parmaklarının esneklik ve hakimiyet kazanması amaçlanmıştır.

BÖLÜM III

KONTRBASIN ORKESTRA İÇİNDEKİ TARİHSEL GELİŞİMİ

3.1. Barok Dönem

İlyasoğlu'nun (2009) "Zaman İçinde Müzik" kitabındaki anlatımıyla, pek çok kaynağa göre Barok Dönemin başlangıç tarihi 1580 ya da 1600 olarak, bitiş tarihi ise Johann Sebastian Bach'ın vefat ettiği tarih olan 1750 yılı olarak belirtilmektedir. Bazı müzik tarihçileri bu dönemi Genç, Orta ve Olgun Barok olmak üzere üç evreye ayırırken bazıları da Erken ve Olgun Barok olmak üzere iki evreye ayırarak incelemektedir. Barok Dönem, müzik tarihinde Rönesans özellikleri ele alınarak 150 yıllık bir süreç içerisinde armoni tekniğinin çok ileri düzeye ulaştığı, opera ve kantata gibi sahne sanatlarının gelişiminin yeşerdiği senfoni orkestralarının ilk temellerinin atıldığı J.S. Bach, Haendel ve Vivaldi gibi isimlerin yetiştiği çağdır. Barok müziğin doğuş noktası İtalyan bestecilerden oluşur ve onların önderliğinde gelişim gösterir. Barok Dönem müziğini anlatmak için kullanılması gereken ilk kelimenin "Karşıtlık (Kontrast)" olduğu ifade edilmektedir (Akt. Bayazıtoğlu, 2019, s.19).

Portekizce "Çarpık İnci" anlamında olan "Barok" tanımının kendi zamanında değil 18. yüzyılın ikinci yarısında kullanılmaya başlandığı bilinmektedir. Bu adlandırma da küçümseme eğilimine yatkınlık olduğu görülmektedir. Gombrich'in (1976) ifadesiyle; Bu terim 17. yüzyılın bakış açısına karşı çıkılarak bu perspektifleri alaycı bir yaklaşımla değerlendiren eleştirmenler tarafından kullanılmaktadır. Bu kelime asıl anlamıyla "Gülünç" ya da "Saçma" olarak tanımlanmaktadır (Akt. Say, 1997, s.173).

Müziğin gelişiminde oldukça önemli gelişmelerin yaşandığı bu dönemin adlandırılmasında kullanılan aşağılayıcı sıfatların Barok'u genel anlamından uzaklaştırdığı görülmektedir. En kısa tabirle Barok "Saray Sanatı" anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Barok'un aristokrasinin beğeni anlayışının süslenmesine yakınlık duyulan incelikli anlayışı yansıttığı belirtilmektedir (Say, 1997, s.173).

Hanning'e (1998) göre; Barok Dönem sanat ve bilimde büyük gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Batı medeniyetinin tarihindeki bu dönemin ihtişamını göstermek için bazı büyük yazar ve sanatçıların adını anmak yeterlidir. Örneğin; Fransa'da Corneille, Racine ve Moliere, İngiltere'de Donne ve Milton ve İspanya'da Cervantes. Hollanda'da müziğin altın çağı bittiği zaman, resimde Rubens ve Rembrandt ortaya çıkmıştır. İspanya müzik alanında yeterli öneme sahip değilken, Velazquez ve

Murillo'yu yetiştirmiştir. İtalya, heykeltraş Bernini ve mimar Borromini ile sanata katkı vermiştir. 17. yüzyıl aynı zamanda felsefe ve bilimin de altın çağıdır. Modern bilim, matematik ve rasyonel düşüncenin kuruluşunda öncülük eden isimler olan; Bacon, Descartes, Leibniz, Galileo, Kepler ve Newton bu dönemde yaşamıştır (Akt. Gezen, 2011, s. 3-4).

3.1.1. Dönemin Müziksel Özellikleri

On yedinci yüzyılın, yaylı çalgıların gelişim gösterdiği bir dönem olduğu bilinmektedir. Giovanni Paolo Magnini ve Gasparo da Salo, Brescia'daki atölyelerinde kemanı geliştirip, Andrea Amati ile birlikte "Cremona okulu"nu kurdukları bilinmektedir.
(Say, 1997, s. 184).

Hanning 'in (1998) öngördüğü bir başka parametre ise şu şekildedir; Barok Dönemde Rönesans polifonisindeki devamlı ritmik akışın tam zıttı olarak, müzik ya çok serbest ya da kurallara bağlıdır. Daha önceki dönemlerde düzenli dans ritimleri çalgı müziğinin etkilenmesine olanak sağlamaktadır. Fakat on yedinci yüzyıldan bu yana müzik ağırlıklı olarak *(sadece dans için yazılan müzikten farklı olarak)* ölçü çizgileriyle ayrılmış şekilde yazılmaktadır. Bu durum, kuvvetli ve zayıf vuruşlarda düzenli bir kalıp olduğuna işaret edilmesini göstermektedir. Barok bestecileri tarafından belirli duyguları uyandırmak adına, konuşma benzeri reçitatif (*Ezgilerin ölçü yapısına bağlı kalınmaksızın, konuşur gibi söylenerek icra etme yöntemidir)* düzenli ritimler ve doğaçlamaya yönelik *toccata ve prelüd* formundaki solo çalgı parçalarını bestelerken serbest ritimler kullanıldığı görülmektedir. Bu iki ritim türünün aynı anda kullanılamamasıyla birlikte, art arda yerleştirildikleri zaman kasıtlı kontrastlar meydana getirebildiği belirtilmektedir. Arya ile reçitatifin bir araya getirilmesi sonucu, toccata ya da prelüdün füg ile birleştirilmesi uygulamalarının aynı yaklaşımdan hareketle değerlendirildiği ifade edilmektedir (Akt. Gezen, 2011, s.5).

3.1.2. Dönemin Stil Özellikleri

Hanning'in (1998) anlatımıyla; Vokal ve çalgı müziği yazımının ele alındığı polifoni (*çok seslilik*) ise bir eserde çalgı ve vokal partisyonlarının neredeyse birbirinin yerine değerlendirilebileceği derecede tek tipleştirilmiştir. Fakat lavta, org veya klavsen için yazılmış olan en eski sololarda dahi çalgıya özgü bir nitelik vardır. Solistin önde gelen rolü; gerek şarkıcı, gerek kemancı, gerekse üflemeli çalgı icracısı olsun, bestecilerin yazımlarını (*keman veya solo ses gibi*) belirli bir ortama göre adapte etmelerini sağlamıştır. Üflemeli çalgılarda oluşturulan teknik ilerlemeler ise bu çalgıları da solo performans için uygun hale getirmiştir. Şarkı söylemenin ve öğretiminin ünlü isimleri, virtüözlüğün, rengin ve vokal sunumun standartlarında yenilenme ve gelişim sağlanmıştır. Çalgı müziği ve vokal stiller yavaş yavaş birbirinden ayrılıp kendilerine has üsluplarını kazanmalarının ardından besteciler tarafından bu stiller taklit edilebilmeye başlanmıştır (Akt. Gezen, 2011, s. 4-5).

Braun'a (1981) göre Barok sanatının özelliklerinden şu şekilde bahsedilmektedir; Varlıkların güzelliğinden oluşan duygusal etkileşim baskındır ve Barok anlayışın bu etkiyi en ince detayına dek dikkat çekici bir şekilde işlediği görülmektedir. Barok anlayış görkem ve ihtişama oldukça düşkündür ve abartılı bir biçimciliği koşul kılar. Bu anlamda işçiliğe ve sanatta icra kabiliyetlerine (*virtuosite*) değer verdiği görülmektedir. Hayattan keyif alma isteğini betimleyen ayrıntılı süslemelerle devinim duygusu arasındaki dinamik gerilimi her zaman muhafaza eder. İnsanın fani bir varlık oluşu ya da evrende ufacık bir parça olması Barok sanatı çelişkiye götüren başlıca sebeplerden bir tanesidir. Bir yandan hayatın kısa oluşu ve diğer yandan insanın dünyada küçücük bir nokta oluşunu anlatmaktadır (Akt. Say, 1997, s.174).

3.1.3. Kontrbasın Gelişimine Katkısı Olan Besteciler

Hanning'in (1998) anlatımına göre;

Fransız-Barok stilinin ustası olarak kabul edilen İtalya doğumlu Fransız besteci ***Jean-Baptiste de Lully'in (1632 – 1687)*** etkisi opera ve balenin çok daha ilerisindedir. Onun Fransa ve Almanya'daki orkestrasında yöneticiliği ve orkestralama metodundaki disiplin, besteci ve müzisyenler tarafından örnek alınmış, oldukça ilgi çekmiştir. Buna ek olarak Lully şefliği, uzun bir baston ile yere vurarak yapmıştır. 24 çalgıdan oluşan yaylı çalgılar orkestrası "*vingt-quatre Violons du roy"*da yer alan çalgılar şunlardır;

Modern keman ile aynı şekilde akort edilen altı soprano keman, modern viyola şeklinde akort edilen ancak üç ayrı partiyi icra eden çeşitli boyutlarda 12 adet alto ve tenor keman, bir ton altına akort edilen altı bas keman. Bu beş parçalı doku, yaylıları destekleyen ve solo ezgilerle genellikle üçlü olarak iki obua ve bir fagot kullanımının zıtlık yaratan pasajların icrasını üstlenen tahta üflemeli çalgılarla daha da zenginleştirilmesine olanak tanıdığı görülmektedir (Akt. Gezen, 2011, s.8).

3.1.4. Kontrbas Sololarının Gelişimine Katkısı Olan Besteciler

Michel Pignolet de MONTECLAIR (1666–1737): Fransa'nın Haute-Marne şehrinin Chaumont Kasabasında dünyaya gelen Monteclair, Barok Dönemde bilinen ilk kontrbas solisti olarak tarihe geçmektedir. Yoksul bir dokuma ustasının çocuğu olan Monteclair, dokuz yaşında Langres Katedrali'nin koro okulunda eğitime başlayıp 1687 yılında Paris'e gidip Opera Orkestrasında bas keman çalmaya başlamış ve bu esnada Fransız besteci, Jean-Baptiste Moreau (1656 -1733) ile kompozisyon çalışmalarını sürdürmüştür. 17. yüzyılın sonlarında Vaudemont Prensi'nin sarayına müzik eğitmeni olarak girmeye hak kazanmış olup bu durum prens ve ailesiyle sıkça seyahat etmesine olanak tanımıştır. Bir İtalya seyahatinde orkestralarda kullanılan kontrbasları gördükten sonra bu çalgıları almış olup ve Fransa'da kendi çaldığı orkestrada değerlendirmeye başlamıştır. 30 yıl boyunca Paris Opera Orkestrası'nda birinci kontrbas olarak çalışmış bununla birlikte keman da çaldığı bilinmektedir. Bu çalgı için bir eğitim kitabı yazıp 1737'de çalışmayı bırakmış ve aynı sene St. Denis'de vefat etmiştir. Eserleri arasında kontrbas ve flüt için düetler, iki keman ve kontrbas için yazılmış altı tane sonat ve birçok opera mevcuttur (Dökmeci, 2012, s. 85).

3.2. Klasik Dönem

Sözer'e (1996) göre Klasik kelimesinin tanımı; modayla değişime uğramayan, aradan çok fazla zaman geçse dahi değerini korumakta olan türünde örnek olarak görülen sanatçı ya da eser anlamını taşımaktadır (Akt. Eryılmaz, 2012, s.7).

İlyasoğlu'nun (2009) anlatımıyla; Genel olarak Klasik dönem müzik tarihinde, 18. yüzyılın ikinci yarısından Johann Sebastian Bach'ın ölüm tarihi olan 1750 yılından başlayıp Ludwig van Beethoven'ın ölüm tarihi olan 1825 yılına kadar devam eden bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Klasik dönem Haydn, Mozart ve Beethoven gibi isimlerin müzikte getirmiş olduğu operada ise Gluck'un getirmiş olduğu gelişim ve reformlarla bilinmektedir. Senfonik yapıtların hızla gelişmesi, orkestra ailesinin kurulmuş olması piyanonun tanınmaya başlaması müzik yapısında biçim ve dengenin sağlamlaşarak dinamik bir yapı halini alması, sonat ve oda müziği formlarının sade bir anlatımla büyük ve geniş kitlelere hitap etmesi ve dünyanın her yerinde her zaman için geçerli olan müziğin bestelendiği dönem olarak tarihteki yerini almıştır (Akt. Bayazıtoğlu, 2019, s.20).

Klasik dönemde ortaya çıkan bir akım olan Aydınlanma Akımı'nın, insana verilen değerin artmakta olduğu bir bakış açısını esas alarak 18. yüzyıla etki sağlayan önemli bir akım olduğu görülmektedir. Zamanının sosyal yaşam şartlarını önemli ölçüde etkileyen bu akımın ardından sanatın ve düşünce zihniyetinin bireye odaklanması, müziğin halka sunulması, aristokratların anlayışına uygun olmak yerine halka hitap edilmeye çalışıldığı saptanmaktadır (Özok, 2019, s. 14).

Say'a (1994) göre Aydınlanma şu şekilde ifade edilmektedir; Genel olarak aydınlanma bireyin düşündüğü ve değerlendirme yaptığı zaman gelenek ve dine bağlı olmaktan kurtularak kendi yaşamını, kendi aklı, mantığı ve hür iradesiyle yön vermesidir. Akıl ve bilime dayalı olarak gelişen bu anlayış Barok zamanında egemen olan saray sanatı anlayışıyla çelişip, Klasik dönem müziğinin akımında Barok müzik üslubu geride bırakılmıştır (Akt, Gezen, 2011, s.14).

3.2.1. Dönemin Müziksel Özellikleri

Çalgı müziğinin form ve tını bakımından gelişmesiyle doğru orantılı olarak, klavyeli ve üflemeli çalgılarda (bu arada yüzyılın sonlarına doğru artık kanıksanmış olan piyanoda) kazanılan müziksel nitelikler, beraberinde çalgı metotlarının hazırlanmasını sağlamaktadır. Çağın zevk anlayışına uygun olarak karışık ve uzun isimleriyle bu eserler, flüt, keman ve klavye için birer metot görevi görmektedir. 1752 yılında Prusya Kralı Büyük Frederik'in öğretmeni, aynı zamanda oda müziği ve saray bestecisi olan Johann Joachim Quantz'ın *Yan Flüt Çalma Metodu Üzerine Bir Deneme* yayınladığı bilinmektedir. Bununla birlikte Carl Philipp Emmanuel Bach'ın 1753'den 1762'ye kadar, *Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen* (Klavyeli Çalgı Çalmanın Gerçek Yolu Üzerine Bir Deneme) ve Salzburg'da Leopold Mozart'ın oğlu Wolfgang'ın doğum yılı olan 1756'da, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Keman Çalma Metodu Üzerine Bir Deneme) adlı yapıtını, eserlerini yayınlamış olduğu ifade edilmektedir. Carl Phillip Emmanuel Bach'ın bestelediği Versuch *über die wahre Art Clavier zu spielen* eseri Haydn "okulların okulu" olarak adlandırmıştır (Say, 1997, s.288).

Klasik müzik yapısı değerlendirildiği zaman, Barok müziğin yapısal özelliklerinden nasıl ayrıldığına dikkat edilmektedir. Barok tarzın süslenmiş, görkem ve gösterişe düşkün yapısından sıradanlıktan uzaklaştırılmış üsluba karşılık klasik üslubun yalınlığı önemli ölçüde vurgulanmaktadır. Nasıl Barok anlayışın özellikle plastik sanatlarda Rönesans tarzına karşıtlık oluşturuyorsa, Klasik üslupta da Barok çağının anlayış tarzına karşıtlık gösterdiği gözlemlenmektedir (Eryılmaz, 2012, s.8).

3.2.2. Dönemin Stil Özellikleri

Klasik dönem müziğinin stil bakımdan en belirgin özellikleri şunlardır;

Yapısal belirginlik ve kesinlik oluşturularak bir eseri oluşturan biçimsel yapıtaşlarının açıklık ve netlik kazanarak birçok ezgisel çizginin aynı anda duyulmasıyla oluşan karmaşık dokunun (polifoni) yerini sadece tek bir ezgisel çizginin dikey olarak armonize edilerek daha sade bir dokusal yapının elde edilmesi, bununla birlikte Barok müziğindeki sürekli akışkanlığa karşıt olarak, müzik cümlelerinin kadanslar vasıtasıyla birbirlerinden ayrıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra; Müzik cümleleri genel olarak dört ölçülük birimlerden oluşmaya başlamıştır ve armonideki değişimlerin Barok Dönem müziğiyle kıyaslandığında daha yavaş olduğu

belirtilmektedir. Tonalitelerin kök akorlarının merkezi olarak değerlendirilmesiyle bir eserin yapısal oluşumunda belirleyici etken olmaya başlamıştır. Orkestranın boyut ve ses hacmi bakımından geliştiği saptanıp klavsen kullanımı kaldırılarak senfoni biçiminin gelişim gösterdiği saptanmaktadır (Gezen, 2011, s. 14-15).

3.2.3. Kontrbas Sololarının Gelişimine Katkısı Olan Besteciler

Karl Ditters von DİTTERSDORF (1739-1799):



Resim 68. Karl Ditters von DİTTERSDORF
Kaynak: Dökmeci, 2012, s.88

Avusturyalı keman sanatçısı ve besteci olan Dittersdorf, 2 Kasım 1739 yılında Viyana'da doğmuş ve 24 Ekim 1799 yılında Sobeslav, Bohemya, Çek Cumhuriyeti'nde hayata gözlerini kapamıştır. Grave ve Lane'in (2001) anlatımlarıyla; Viyana'da küçük yaşta pek çok anlamda ilgi odağı olmuş, bu durum genç yaşında başarılarla dolu bir kariyer oluşturmasına imkân sağlamıştır. Şef ve yönetici olarak çalışan Dittersdorf'un yöneticilik işinin çok zamanına almasına rağmen, bestecilikte de oldukça verimli

çalışmalar gerçekleştirdiği görülmektedir. Ortaya çıkardığı kaliteli işler sonucunda Viyana klasik okulunun öncüsü olmuştur (Bulut, 2019, s.18).

1785 yılında yakın arkadaşları olan J. Haydn, W.A. Mozart ve öğrencisi Vanhal yaylı quartet'i (*dörtlüsü*) oluşturarak ve bir konser icra etmişlerdir. Bu konserde Haydn ve Dittersdorf keman, Mozart viyola, Vanhal viyolonsel çalmıştır. 29 yıl Gotthard'ın sarayında çalıştıktan sonra, 1794'de Baron İgnaz von Stillfried, onu Güney Bohemya'daki kalesine davet etmiş ve ömrünün sonuna kadar burada yaşamasına olanak tanımıştır. Hayatı boyunca kontrbas için üç konçerto ve iki sonat, yaklaşık 120 tane senfoni, oda müziği eserleri, orotoryolar, piyano parçaları ve diğer birçok çalgı için konçerto ve sonatlar bestelemiştir (http://www.naxos.com/person/Carl_Ditters_von_ Dittersdorf/27161.htm).

Sadie'nin (2001) anlatımıyla; Viyana çalgısal müziğinin on sekizinci yüzyıl boyunca değişen yaklaşımı evrimin bir parçasına yansıması olarak adlandırılmaktadır. İlk üç bölüm çalışma grubunun dışında neredeyse bütünüyle dört hareketlidir. Dittersdorf'un ilk senfonileri kısa süreli, hırçın bir enerjisi olan ve ılımlı çalgısal özelliklere sahipken ilerleyen zamanlarda yazmış olduğu senfoniler daha genişletilmiş bir yapıda, daha basit temalar, zengin uyum ve daha karmaşık orkestrasyon özellikleri barındırmaktadır. Birçok açılış hızlı (*Allegro*) bölümleri sonat tarzı özelliklerini gösterir, fakat başlangıçtaki yavaş bölümlerde ikili form yaygındır ve ilk finallerin çeşitli şekilleri ilerleyen zamanlarındaki birçok çalışmalarında rondo düzenlemesine yön verir. Son finalin mühim olan bir özelliği daha ise yazmış olduğu bazı senfonilerinde olduğu gibi "recapitulate" (yineleme) olarak düzenlenmiş olmasıdır, eserlerinde kullandığı rondo formu daha eski zamanlardaki hareketlerden temaları anımsatan bir iskelet işlevi görmektedir (Akt. Eryılmaz, 2012, s.17).

Johann Matthias SPERGER (1750-1812):



Resim 69. Johann Matthias SPERGER,
Kaynak: Dökmeci, 2012, s.90

Bohemya'nın Valtice şehrinde dünyaya gelen Sperger'in ailesi çiftçilikle geçinmekteydi. Yaşadığı şehir, o dönemin en önemli müzik merkezlerinden bir tanesi olup bu durum çocukluğundan beri müziğin içinde olan Speger'in, küçük yaşlarda kontrbas eğitimine başlamasına katkı sağlamıştır. Sperger'in kontrabası beş telliydi. Aynı zamanda bestecilikle de oldukça ilgili olan Sperger bu nedenle 1767 yılında besteci Johann Georg Albrechtsberger' le *(Avusturyalı besteci ve müzik eğitmeni, (1736 – 1809)* kompozisyon çalışmalarını gerçekleştirmek için Viyana'ya gittiği iki yıl sonra kompozisyon derslerini bitirmesinin ardından, virtüöz Friedrich Pischelberger ile kontrabas çalışmalarına başladığı bilinmektedir (Dökmeci, 2012, s. 89).

Brun'un (2000) anlatımına göre; Schwerin şehrinden ayrılıp, konserler vererek ülkeyi dolaşmaya devam eden Sperger'in bu dönemde Schwerin Dükü için üç tane senfoni bestelediği bilinmektedir. Bunun üzerine Viyana'ya geri döndüğü zaman, Dük onu saraya almıştır. 23 yıl boyunca bu sarayda yaşadıktan sonra 1812 yılında vefat eden Sperger oldukça üretken bir besteci olmasının yanı sıra bestelerinin arasında, kontrbas için bestelemiş olduğu çok sayıda sonat, 18 kontrbas konçertosu, 44 senfoni, şan için birçok eser ve diğer çalgılar için konçertoları bulunmaktadır (Akt. Dökmeci, 2012, s.90).

Sadie'ye (2001) göre; Schwern'in el yazısı dokümanları incelendiğinde Sperger'in partita ve senfonileri için olağanüstü bir yetenek olduğundan dolayı çalgısında obligato, solo konçertoları, nefesli çalgıları daha geniş kapsamlı bir biçimde kullanmasının da çok keyif verdiği gösterilmektedir. Bu anlamda düşünüldüğü zaman, birçok senfoninin dönemin popüler senfoni konçerto eserleriyle alakalı olduğunu söylemek mümkündür. Sanatçının kontrbas solistleri için yazdığı konçertoların hem yenilikçi hem de teknik olarak çalışılması gereken materyaller olduğu ifade edilmektedir. (Akt. Eryılmaz, 2012, s.24, 25).

Franz Anton HOFFMEİSTER (1754-1812):



Resim 70. Franz Anton HOFFMEİSTER

Kaynak: https://www.wikiwand.com/en/Franz_Anton_Hoffmeister

Almanya' nın Rottenburg şehrinde dünyaya gelen Hoffmeister 14 yaşındayken ailesi tarafından hukuk eğitimi alabilmesi için Viyana'ya gönderilmiş fakat müziğe olan ilgisinden dolayı eğitimini yarıda bırakarak müzik eğitimi almaya başladığı bilinmektedir. 1785 yılında Viyana'nın ilk müzik matbaasını kurmasıyla beraber 1780 yılında Viyana'nın en ünlü bestecisi konumuna gelmiştir. Bu matbaada o dönem gerek kendisinin gerekse Haydn, Mozart ve Beethoven gibi birçok ünlü bestecinin eserleri basılmıştır. Bestelemiş olduğu eserleri arasında üç kontrbas konçertosu, sekiz tane opera ve 50'den fazla senfoni mevcuttur. Bunların yanı sıra diğer çalgılar için de bestelediği çok sayıda konçerto, şarkılar ve oda müziği parçaları da mevcuttur (Akt. Dökmeci, 2012, s.90-91).

Sadie (2001); Hoffmeister'in bir besteci olarak üretkenliğinin sıradışı bir boyutta olduğunu söyler. Viyana çalışmalarının büyük bir kısmının yabancı şehirlerde ünlü olmaya başladığı görülmektedir. 1803 yılına kadar en ünlü operası *Der Königsshon aus Ithaka* (*Viyana 1795*) Budapeşte, Hamburg, Prag, Temeşvar (bugünkü Timişoara), Varşova ve Weimar'da temsil edilmiş; pek çok oda müziği çalışmalarının Amsterdam, Londra, Paris, Venedik ve Almanca konuşulan bölgelerde yayınlandığı belirtilmektedir. Senfonileri hatalı melodileri yüzünden eleştirilse dahi Schubert, eğitim ve bilimsel çalışmaları hoşnut edici ve yol gösterici bulunmuştur (*Gerber*). Genel olarak stilinde derinlik ve orijinallik olduğu söylenemez (Akt. Eryılmaz, 2012, s.19-20).

Domenico DRAGONETTİ (1763-1846):



Resim 71. Domenico DRAGONETTİ

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Domenico_Dragonetti

İtalya'nın Venedik şehrinde fakir bir ailenin çocuğu olarak hayata gözlerini açan Dragonetti'nin babası berber olarak çalışmaktaydı. Fakat bazı balolarda amatör olarak kontrbas ve gitar çaldığı belirtilmektedir. Müziğe babasının gitarını çalarak başlayan Dragonetti 11 yaşındayken bir baloya babasının yerine çalmak için gitmiş ve gösterdiği performans dinleyicilerin önemli ölçüde takdirini toplamıştır. Bu zaman süresince çalgı tamiri de yapmaya başlayan Dragonetti'nin tamirlerden biriktirmiş olduğu parayla o dönem Venedik'te yaşayan ve dönemin en iyi kontrbasçısı olan Michele Berini'den ders almaya başladığı bilinmektedir (Dökmeci, 2012, s.92).

On iki yaşında, yalnızca 11 ders yaptıktan sonra eğitim bakımından kendisine daha fazla bir şey veremeyeceğini anlayan Venedik'teki en iyi kontrbas eğitmeniyle Michele Berini'yle (*18.* yüzyıl *kontrbas virtüözü*) çalışmalarını sürdürmüştür. 13 yaşına geldiği zaman Venedik'teki Opera Buffa'ya (*Komik Opera*) birinci kontrbas olarak çalışıp, 14 yaşındayken St.Benedetto Tiyatrosunda Grand Opera Seria'da (*Ciddi Opera*) birinci kontrbas olarak çalışmaya hak kazandığı ifade edilmektedir (Soydan, 2011, s.24).

On üç Eylül 1787 tarihinde Venedik'teki St. Mark Kilisesi'nde beşinci kontrbas olarak ayda 25 Venedik Dukası karşılığı maaşla çalışmaya hak kazanmış olup çok fazla zaman geçmeden bu orkestradaki birinci kontrbas olan Berini'nin konumunda birinci kontrbas olarak çalışmaya başladığı görülmektedir. Venedik'teki popüler kompozitör ve müzisyenlerle samimi dostluklar içinde bulunmuş ve ağırlıklı olarak besteci Ferdinando Gasparo Bertoni ile görüştüğü bilinmektedir (Özlü, 2006, s.5).

Klasik dönemde yaşamış olan kontrbas icracılarının kullandıkları çalgının hantal olduğu tekniklerin de sınırlı olduğu tespit edilmiştir. Dragonetti tarafından bu sıkıntılar ortadan kaldırılmıştır. Bu durum ilk büyük icracı olan Dragonetti'nin çalışmaları kontrbasın orkestrada daha çok görev üstlenmesine olanak sağlamaktadır. Dragonetti'den kontrbas icracılık yöntemleri aynı şekilde kalmamış, pek çok sayıda bıraktığı parçalar ve konçertonun onun keşfettiği tekniğin, döneminin en kapsamlı devrim ve reform hareketleri olduğu görülmektedir (Eryılmaz, 2012, s.25).

Yazıcıoğlu'na (2006) göre, Dragonetti'nin çok büyük bir ünü olmasıyla beraber, orkestrada çalışan şefler ona birinci kemanın yanında yer veriyorlardı. Bu durum Dragonetti'nin keman ve viyolonsel partilerini icra ederek seyircilere güzel bir gösteri sunmasına imkân sağlıyordu. Vefatından kısa bir zaman geçmesinin ardından senfonik müzik formunda da opera eserlerindeki bas partilerinin viyolonsel partilerinden bağımsızlaştığı bilinmektedir (Akt. Eryılmaz, 2012, s.25).

50 yıl boyunca Londra Filarmoni Topluluğu'nun kalıcı bir üyesi olarak Londra'da birçok etkinliğe katılmıştır. Bu zaman içerisinde İngiltere'de Leinster Dükü ve Veliaht Prensi gibi soylu kişilerle de tanışma imkânı bulmuştur. Teknik bakımdan Dragonetti'nin becerilerinin eserlerinde belirtilerek çalgı adına yazmış olduğu teknik pasajlar bestecinin bilgi ve donanımını göstermektedir. Eserleriyle birlikte kontrbasın, viyolonselden farklı bir parti çalması gerektiğini öngörmüştür. Günümüzde "Dragonetti Yayı" olarak bilinen ve bestecinin yaşamı süresince üzerinde çalışmış olduğu bu yayın süreç içerisinde gelişim sağlayarak kullanıldığı görülmektedir (Söker, 2019, s. 10).



Resim 72. ANTONIO CAPUZZI 1755-1818

Kaynak: https://alchetron.com/Antonio-Capuzzi

ANTONIO CAPUZZI (1755-1818): 1 Ağustos 1755 tarihinde Breno, Brescia' da doğan İtalyan çellist ve besteci Giuseppe Antonio Capuzzi 28 Mart 1818 tarihinde Bergamo'da vefat etmiştir. 1805'de Bergomo'ya yerleşen Capuzzi, St. Maria Maggiore'de ilk çellist olarak Istituto Musicale'de profesör olmaya hak kazanmış,

Teatro Riccardi'de şeflik yapmıştır. Burada hem orkestra şefi hem de yorumcu olarak sürdürdüğü çalışmalarınca kabul görmüştür.

Saddie'ye (2001) göre;

Capuzzi'nin bilinen tüm besteleri, Venedik yıllarında bestelenmiş olup Londra başarısının dışında baleleri operanın bölümleri arasında icra edilmesi için tasarlanmış ve İtalya'da yaygın olarak tanındığı bilinmektedir. Uyumlu ve memnun edici olarak nitelendirilen konçertoların ve yaylı kuartetlerin melodi içinde yer alması fakat yapı içerisindeki aşırı basitliği ilgi çekmektedir. Kontrbas için yapılmış klasik eserlerin nadirliği gibi Capuzzi'nin konçertolarında da "Violona modern repertuar" içinde küçük bir rol verildiği görülmektedir (Akt. Eryılmaz, 2012, s. 21).

WENZEL PICHL (1741-1805):



Resim 73. Wenzel, Pichl,

Kaynak: https://alchetron.com/Wenzel-Pichl

25 Eylül 1741 yılında Bechyne'de dünyaya gelen Çek asıllı besteci, sanatçı, çellist, müzik yöneticisi ve yazar olarak tanınan Wenzel Pichl (Pichel), 23 Ocak 1805 yılında Viyana'da vefat etmiştir. Çellist, sanatçı, yazar ve müzik yöneticisi olarak tanınmaktadır (Eryılmaz, 2012, s. 21).

Pichl'in çalışmaları ve eserleri incelendiğinde, yaşadığı dönemin önemli müzisyenlerinden bir tanesi olarak kabul edilmektedir. Müzik alanındaki çalışmaları ve duruşu ise, Yüksek Klasik stil çerçevesinde değerlendirilir. Saddie'nin (2001) anlatımına göre; 1769 ile 1803 yılları arasında sanatçının ortaya koyduğu senfonilerin birçoğunun yazıldığı görülmektedir; bazı kaynaklar stil olarak Dittersdorf'a ve Haydn'ın orta dönemlerine benzerlik gösterdiği savunulmaktadır (bazı eserleri bu bestecilerle karıştırılır). Bu kaynaklar, senfonilerinin üç veya dört bölüm içerdiğini, bazen yavaş bir girişi olduğunu hem orkestrada hem de oda müziği çalışmalarında sonatlarındaki kullanımıyla enerjik bir başlangıç ile ahenkli ikincil tema arasındaki karşıtlığı gösterdiğini ve bazılarının özenle hazırlanmış gelişme bölümleri olduğunu belirtmektedir (Akt. Eryılmaz, 2012, s, 22).

3.3. Romantik Dönem

Müzik tarihinde 19. yüzyıl Romantik Dönem olarak adlandırılır. Bununla beraber 100 yılı kapsayan uzun bir zaman dilimine yayıldığından dolayı değişim göstererek farklı evrelere ayrılmıştır. Romantik dönemin genel olarak üç farklı evreye ayrılmaktadır.

1. Erken Romantik Dönem (1800-1830)
2. Yüksek Romantik Dönem (1830-1850)
3. Geç Romantik Dönem (1850-1890)

Undine operası (1816) Romantik dönemin ilk örneklerinden bir tanesi olup E.T.A Hofmann'ın masalsı ögelerinden oluşmuştur. İlk büyük romantik yapıt olarak bu dönemde kabul edilen bir diğer eser ise Weber'in *Freischültz*'üdür (1821). Halk arasında yüzyıllardan beri anlatılmakta olan masallardan faydalanarak ormanların gizemli renkleriyle bezenmiş bu operanın başkarakterleri hayaller ülkesinin insanlarıdır. Bunun yanı sıra romantik akımın Avusturya'ya has en önemli örneklerinden bir diğeri ise Schubert'in *lied*'leridir. Erken romantik dönemde; hafif İtalyan operasının son ve en

büyük temsilcisi olan Rossini'nin "yapay" ve "oyunsu" nitelikteki operaları tüm Avrupa'da, daha sonra Amerika'daki kitlelerce yaygınlaşmıştır. İkinci evre olarak adlandırılan Yüksek Romantik (*Hochromantik*) döneminin farklı bir boyut kazanmaya başlamasının sebebi; 1830 yılındaki Temmuz devriminin politik etkileriyle yönlenmesi olmuştur. Bu nedenle artık romantik dönemin merkezi Viyana değil, Paris olmuştur. Yükseliş evresini derinden etkileyen yazarlar ise Fransız edebiyatından *Victor Hugo* ve *Alexandre Dumas* gibi isimlerdir. Müzikte ise bu evreyi temsil eden ilk başyapıt Berlioz'un *Fantastik Senfoni' si* olmuştur (1830). Liszt'in piyanoda virtüözite özelliğini (çalgı icra ustalığını) olağanüstü geliştirmesi gibi etkenlerin yanı sıra, Paganini'nin çifte kişiliği ve çalgı icra ustalığını inanılmaz bir pratiğe ulaştırması, aynı zamanda Schumann'ın şiirsel müziği ve zihinsel derinliği, Mendelssohn'un romantik klasisizmi ve Chopin'in büyüleyici tınıları, bu evrenin temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. 1848 Devrimi'nin duraklatılmasının sebebiyet verdiği Geç Romantik dönem kısa bir süreçten sonra ivme kazanmıştır. 1847'de Mendelssohn'un, 1849'da Chopin'in, 1856'da Schumann'ın vefat etmesinin ardından, Liszt'in *Senfonik Şiirleri'nin 6.sı Wagner'in Musikdram* kavrayışı ve Verdi'nin operalarıyla, yeni dönemi açan başyapıtlar, bu olgun dönemi yansıtmaktadır. Daha sonra ise Franck, Bruckner ve Brahms gibi bestecilerin dönemin kişiliğinin bulunmasını sağlayan yeni bir jenerasyon gelişmiştir. Dolayısıyla düşünsel ve estetik açıdan Geç Romantik dönem; Tarihçilik (*Historismus*), Doğalcılık (*Naturalismus*) ve ulusalcılık renklerini birbirinin ardı ardına gösteren dinamik bir dönemi oluşturmaktadır.1890-1914 yılları arasındaki yüzyıl dönüşümünü yansıtan dönem Debussy, Mahler, Puccini ve Richard Strauss gibi bestecilerin yaratıcı kişilikleriyle tarihteki yerlerini almaktadırlar (Say, 1997, s. 337).

Mimaroğlu'na (1995) göre Jean Jacques Rousseau Romantik dönem deyince akla gelen ilk isimlerdendir. Rousseau "ben herkesten başkayım; belki daha iyi değilim ama, gene de başkayım" demiş olması Romantik davranışın özünün, kişinin başkalığın bilincine varmış olmasını göstermektedir (Akt. Gezen, 2011, s.29).

3.3.1. Dönemin Müziksel Özellikleri

Hanning (1998); Çalgı müziğinin kelimelerle anlatımıyla yetinmeksizin saf duyguları verebilmenin Romantik dönem anlayışının en temel özelliği olduğunu belirtmektedir. Böylelikle, sonsuz renk ve doku alternatifi elde eden orkestranın,

Romantik dönem müziğine mükemmel bir ortam sunduğu saptanmaktadır (Akt. Gezen, 2011, s.30).

Romantik dönemde armoninin, klasik armoniyi, kromatizm, alterasyon ve anharmonik yapılarla devam ettirerek atonalite'nin (ton dışı müziğin) sınırlarına dayandırdığı bilinmektedir. Sekvens tekniği ve kadansların romantik armoniyi yansıttığı belirtilmektedir. Kromatik çizginin giriş ve çıkışları, Liszt ve Wagner'de olduğu gibi, tonaliteye uzak akorlara götürülmüş, böylece elde edilen "güvercin boynu renkleri" çeşitli ruhsal durumların betimlenmesine olanak sağlamıştır (Say,1997, s.340).

3.3.2. Dönemin Stil Özellikleri

Plantiga'ya (1984) göre; On dokuzuncu yüzyılın en başından beri Romantik dönem müzik alanını etkilemiştir. Kesin olmayan soyut, hayal gücüne dayalı, mantık ve düzen aramaksızın bu döneme ait bütün faktörlerin hepsini içinde bulunduran Romantik dönem anlayışı, Klasik dönem estetiğinin denge ve mantığı gözeten, yapısalcı, salt ve biçimselci yaklaşımına karşıt olarak, sanatçının bireysel ve özgür olmasından dolayı estetikte yapı ve mantık kaygılarıyla bağlanmamasını savunur (Akt. Gezen, 2011, s.29).

Michels'e (1991) göre; Romantik dönemin müzikte form, tür, armoni, ritim, tını ve renkleri bakımından kendine özgü yenilikler, köklü değişimler getirdiği görülmektedir. Melodinin çok ciddi derecede önem kazanmış olması iki kuşak sonra Richard Strauss'un dahi "Schubert müziğinin incelenmesi" gerektiğine inandığı bilinmektedir. Melodik çizginin belirlenmesinde eski kurallar geride bırakılmış, "ruhsal açılım"ın ifade edilmesi amaçlanmıştır. Tema oluşumu, Schubert'in *Bitmemiş Senfoni*'sinde "tehlike", "sıkıntı", "ateş"gibi olguların anlatımında, aralıkların daraltılması ve kromatik çizginin yinelenmesiyle sağlanmıştır. Bu yaklaşım, temayı belirleyen ilginç bir örnektir (Akt. Say, 1997, s. 340).

3.3.3. Kontrbasın Sololarının Gelişimine Katkısı Olan Besteciler

Giovanni BOTTESİNİ (1821–1889):



Resim 74. Giovanni Bottesini
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bottesini

İtalya'nın Cremona şehrinde 22 Aralık 1821 yılında dünyaya gelmiştir. Babası Pietro Bottesini amatör olarak klarnet çalıp bestecilikle uğraşmaktadır. Zengin ve kalabalık bir ailede büyümüştür. Ailesinde herkes müzikle ilgilidir. 1825 yılında babası Cremona'da kurulan Filarmoni Topluluğu'nun kurucu üyeleri arasında bulunmaktadır. Evlerinin geniş salonunda her hafta, amatör veya profesyonel fark etmeksizin pek çok müzisyen, çeşitli konserler icra etmektedir. O dönemde Bottesini'nin yaşadığı ev Cremona'nın önemli müzik merkezlerinde bir yerdedir. Henüz beş yaşındayken, müziğin içinde doğup büyüyen Bottesini Cremona Katedrali'nde kompozitörlük (şeflik) ve keman eğitmenliği yapan, katedralin rahibi kuzeni Carlo Cogliati'den keman dersi

alarak müziğe başlamıştır. Yalnızca bir yıl sonra Teatro Sociale'de verdiği ilk konserinde oldukça takdir görmüştür. 10 yaşına geldiğinde katedralin orkestrasına girerek timpani çalmaya başlamış ve 1835' e kadar bu orkestrada timpani çalmaya devam etmiştir. Pietro Bottesini, aynı yıl Milan Konservatuarı'nın burs vermek için yarışma açacağını duymuş, yalnızca fagot ve kontrbas için burs seçeneği olduğunu öğrenmiştir. Bottesini'ye babası hangi çalgı için başvurmak istediğini sorduğu zaman, yaylı sazlara olan ilgisi nedeniyle Bottesini kontrbası tercih etmiştir (Dökmeci, 2012, s. 98).

Martin'e göre (1983); Babası ile birlikte sınavdan bir hafta önce Milan'a giden Bottesini'nin, kontrbas öğretmeni olan Profesör Luigi Rossi ile tanışma ve birkaç ders yapma imkânı bulduğu bilinmektedir. Sınavda Rossi'yi ve diğer jüri üyelerinin dikkatini çekmeyi başaran Bottesini, sınavdan sonra okula girmeye hak kazanmış ve bursu almaya layık görülmüştür (Aydoğmuş, 2019, s.15).

Brun (1989) ve Warnecke (1909)'in anlatımıyla Bottesini bu sayede Luigi Rossi ile kontrbas çalışmalarını sürdürmüştür. Oldukça aktif bir öğrenci olan Bottesini'nin yeteneklerini fark eden eğitmenleri Bottesini'nin piyano, müzik teorisi ve kompozisyon derslerini de almasını sağlamışlardır. Bottesini P. Ray, F. Bassily ve N. Vaccay gibi isimlerden bu dersleri almış ve altı senelik konservatuvar eğitimini dört yılda tamamlamıştır (Akt. Aydoğmuş, 2019, s.15-16).

Öte yandan Warnecke (1909); Bottesini'nin bu başarısından dolayı okul yönetimi tarafından 300 Frank para ödülü ile şereflendirildiğini söyler. Aynı zamanda para ödülünün üzerine Bottesini'nin bir akrabası olan Racchetti'nin verdiği 600 Frank'lık borcu da ekleyen sanatçı, Testore tarafından yapılmış kontrbas satın aldığını ifade etmektedir (Akt. Aydoğmuş, 2019, s. 16).

Bottesini'nin kullandığı çalgının olağanüstü bir ses rengiyle eşi benzeri olmayan bir çalgı olduğu belirtilmekteydi. 1716 yılında Carlo Antonio Testore tarafından yapımı gerçekleştirilen bu çalgının Milano'daki bir kukla tiyatrosunda sahne arkasındayken neredeyse 1830'lu yıllarda bittiği söylenmektedir. Bottesini Testore'yi 1838'de 900 liret karşılığında satın almıştır. Testore'nin çalgısı, dört telli bir çalgı olarak değerlendirilmiş ve daha sonra üç tel kullanılmıştır. En sonunda yeniden, dört telli sisteme geri dönülmüştür. Günümüzde Japonya'da özel bir toplayıcıda bulunmaktadır. Bottesini, kontrbas için Fransız yay tekniğini kullanan ilk virtüözlerden bir tanesidir. Bu yay tekniği daha eski zamanlarda yalnızca kemancılar, viyolacılar ve viyolonselciler tarafından kullanılmaktaydı (https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bottesini).



Resim 75. Bottesini 1876 yılında Testore yapımı çalgısıyla
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bottesini

Bottesini’nin virtüöz becerisinin, kemandaki Paganini’nin becerisine paralel olduğu bilinmektedir. Bottesini'nin (Sperger ve Dragonetti ile birlikte) bas tekniğine katkıları sayesinde, kontrbasın çeşitli ve çok yönlü bir çalgı olarak değerlendirilmesine imkân tanımıştır. En önemlisi, kontrbasın erken Rönesans’ından ilham alan birçok virtüöz basçı bulunmaktadır (https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bottesini).

Eserleri

- Adagio melanconico e appassionato
- Allegretto Capriccio "Alla Chopin"
- Allegro di Concerto "Alla Mendelssohn" (diğer adıyla "Gran Allegro")
- Capriccio Di Bravura
- Kontrbas, çift bas ve orkestra için F♯ minörde (bazı yayınlarda / düzenlemelerde / düşük aktarımlarda Öğrenciler için Konçerto olarak da bilinir, Alman yayınlarında studienkonzert olarak da bilinir)
- Kontrbas B konçerto, kontrbas ve orkestra için minör
- A Konçertosu
- Concerto di Bravura (bazı yayıncılar tarafından *Konçerto No. 3 olarak* adlandırılır)
- Gran Duo Concertante
- A ve bas ve orkestrada klarnet için Gran Duo
- Çello ve kontrbas için ikili- Rossini
- Elegia yeniden no. 1
- Elegia No.2, "Romanza Drammatica"
- Elegia No.3, "Romanza Patetica"
- Bellini "Fantasia sulla" Beatrice di Tenda "
- Fantasia sulla "Cerrito"
- Bellini di Faniniia sulla "La Sonnambula"
- Bellini di Faniniia sulla "Norma"
- Bellini fantasia sulla "Straniera"
- Gaetano Donizetti adlı hikâye "Lucia de Lammermoor"
- Bellini di Faniniia sulla "I Puritani"
- Önde kontrbaslara göre Gran Duo Passione Amorosa
- Introduzione e Bolero
- Introduzione e Fuge
- Introduzione e Gavotta
- Rossini içinde "Carnivale di Venezia" ve Intramuzione ve Variazione'da
- Meditazione (Aria di Bach) (Bach'ın Orkestra Dairesi'nden D major'daki *Havanın* düzenlenmesi)
- Melodia No.1

- Melodi No.2
- Rêverie (aslen viyolonsel ve orkestra için)
- La minore'de Tarantella (*Elegia e Tarantella* olarak anılan ve sık sık *Elegia No 1* ile eşleştirildi. Bottesini'nin kendisi tarafından yapılan çok sayıda el yazması, bu iki parçanın açıkça birlikte yapılması amaçlandığını gösteriyor)
- Kontrabassi başına Tre gran
- Paisiello di Palazello " Nel cor più non mi sento "

Oda Müziği Eserleri

- Tutto il mondo serra - soprano, kontrbas ve piyano
- Un Bacio Solo - Soprano, kontrbas ve piyano
- Guardami Ancor - Soprano, kontrbas ve piyano
- È il pianto del mio cor - soprano, kontrbas ve piyano
- Canta Roberto! - soprano, kontrbas ve piyano
- Retourner a la paix des champs - soprano, kontrbas ve piyano
- Une bouche Aimée - soprano, kontrbas ve piyano
- Duetto - klarnet, kontrbas ve piyano

(https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bottesini).

3.4. Yirminci Yüzyıl

Bilimde, teknolojide ve toplumsal yaşam biçimindeki reformların yaşandığı dönem olan 20. yüzyılda sanattaki yaratıcı deneysel gelişmelerle bilim ve teknolojideki gelişmeler birbiriyle paralel bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Tonal müziğin kalıp ve kurallarının müziğin gelişiminde aşılması dayatılmıştır. Çünkü insanın tanımında eskiyle yetinmek yerine, yeniyi yaratmak var olduğundan ötürü bu olağandır. Çok sayıda akımın yer aldığı bir dönem olan 20. yüzyılın önceki dönemlerde görülmemiş özellikleri kapsadığı belirtilmektedir. Stil çoğulculuğu içerisinde yeni müzik, zamanının düşünsel ve sanatsal gelişiminin hızla değiştiğini yansıtan çarpıcı bir süreçtir. Öz bakımından geleneksel duyuş ve düşüncelerle olan bağların kopartılması, 20. yüzyılda gerçekleştirilen "yeni" akımlarda olduğu kadar, hiçbir dönemde görülmeyen bir değişimle meydana gelen radikal oluşumu meydana getirmektedir (Say, 1997, s. 468).

Müzik dili ve grameri yenilenerek; bir eserde tek bir tonalite kullanımı yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmaya başlandığı görülmektedir. İlaveten tonalite düzeni geride bırakılmış ve kromatik dizideki on iki notadan her birinin yalnızca bir diğeriyle ilintisine dayanan özgür bir yazı olan on-iki ton sistemi ortaya çıkmıştır. Tonaliteden uzaklaşılması neticesinde armoni kuralları, akorların ilerleyişi ve zincirlenişini yöneten kurallar artık geçersiz sayılmıştır (Gezen, 2011, s.53).

3.4.1. Dönemin Müziksel Özellikleri

Kütahyalı'ya (1981) göre; Majör ve minör gamları tonal armoni içerisinde kullanılmamış, özgürce değerlendirilmiştir. Tonal gamlar yerine, doğu ülkelerinin makamları, antik makamlar (modlar) ve pentatonik diziler kullanılmıştır. Böylelikle bütün seslerin eşdeğer bir kromatik dizi içerisinde olmasından yola çıkılarak tondışı / tonsuz (atonal) ezgi kavramı ortaya çıkmıştır. Buna ek olarak, ezginin tümüyle ortadan kaldırılması insiyatifi değerlendirilmiştir. Standart bir tonal armoni yapısındaki tonik ve dominant gibi karşıt akor grupları eski zamanda bırakılmıştır. Uygu çeşitleri arttırılarak, gittikçe tonal yönteme bağlı çözümleme yapılmasını imkânsız kılacak bir armoni anlayışı benimsenmiştir. Tonalite kavramı kalktıktan sonra "tonal armoni"den söz edilmesi zaten mümkün değildir (Akt. Say, 1997, s. 469-471).

Farklı ölçülerin ve bunların koşulladığı farklı ritimlerin üst üste, aynı anda kullanılmasına özen gösterilmiştir. Diğer bir yandan, eski biçimlerle yetinilmekten uzaklaşılmış, sonat kalıbı ve bilinci iyice kırılarak, hazır kalıplara uymayan yeni bir yapı anlayışı geliştirilerek yeni özgür biçimler araştırılmıştır. Çalgılama ve orkestrasyon alanlarında, daha önce denenmemiş olan tını birleşimlerine yönelinmiş, çalgıların kapasiteleri zorlanmış, bunların hitap etmesi beklenen amaçlara yeterli gelmediği noktada elektronik gereçlerden yardım alınmıştır.

Başka bir deyişle 20. yüzyıl müzik yoluyla anlatıma yeni ortamlar ve yeni gereçler sağlamıştır. İlhan Mimaroğlu (1995) 20. yüzyılın müziğine bakış açısını şu sözlerle ifade etmektedir.

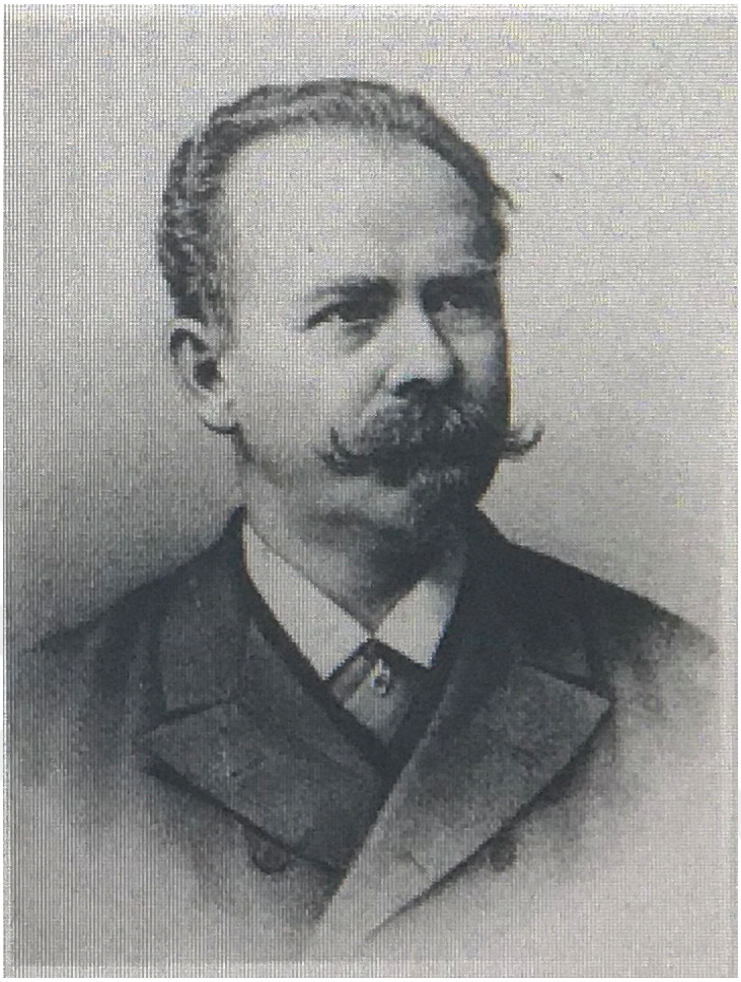
Debussy, Bartok, Webern, Penderecki ve Ligeti gibi bestecilerin kimi eserleri, orkestranın kullanımı açısından devrimsel niteliktedir; bu eserler o zamana dek bilinmeyen ve kullanılmayan birçok yeniliği bünyesinde barındırmaktadır (Akt. Gezen, 2011 s. 53).

3.4.2. Dönemin Stil Özellikleri

Müzik artık güzel ve uyumlu olanı değil, gerçeği yansıtmakta, yani gerçeğin çirkin tarafını yansıtmaktadır. Esasen modern sanat çirkin bir sanattır. Müzikte izlenimciliğin ahenginden, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçildiği görülmektedir. Resimle ilgili değerler yıkılmış, müzikte melodi ve tonalite, şiirdeyse imgeler kaldırılmıştır. Hoş ve güzel olan her şeyden sinirli bir kaçış içerisinde bulunulduğu görülmektedir. Debussy Alman romantik anlayışının duygusallığına karşı saf bir armonik yapı ve ton soğukluğu kullanmış ve bu romantik anlayışın karşıtlığı Stravinski, Schönberg ve Hindemith'de bir espressivo-karşıtı halinde yoğunlaşarak 19. yüzyılın duygulu müziğiyle tüm bağlantılar koparılmıştır. Modern sanatta duyuların değil, aklın ele alınarak, resmetme ve besteleme amaçlanmıştır. Hauser'in (1984) anlatımıyla; Gerilimli titreşimler bazen yapının katkısızlığına, bazen de metafizik görüşün aşırı sevincine yönelmiştir. Fakat ne olursa olsun şu bir gerçektir ki izlenimci dönemin kendini beğenmiş duyusal estetizminden kaçış isteği kendini göstermektedir. Şüphesiz izlenimcilik, modern estetik kültürün içinde bulunduğu kritik durumun bilincindedir; fakat bu kültürün enteresanlığına ve sahteciliğine ilk defa dikkat çeken vurgulayan, izlenimciliğin devamında sanat ortaya çıkar (Akt. Say, 1997, s. 468-469).

3.4.3. Kontrbasın Gelişimine Katkısı Olan Dönemin Bestecileri ve Eserleri

Franz SİMANDL (1840-1912):



Resim 76. Simandl

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Simandl

Bohemya'nın Bratlana şehrinde dünyaya gelen Simandl, kontrbas eğitimini Profesör Josef Hrabe'den *(Kontrabas eğitmeni 1816 – 1870)* Prag Konservatuarı'nda almıştır. Mezun olduktan sonra Viyana Saray Orkestrası'nda birinci kontrbas olarak çalışmaya hak kazanmış olan Simandl 1869 yılında buradan ayrılarak kontrbas öğretmeni olmuş ve yaşamının sonuna kadar çalışmıştır. Ludwig Manoly *(1856 – 1932 Kontrbas virtüözü ve eğitmeni)* de dahil, daha sonradan A. Dvorak'ın referansıyla New York Konservatuarı'nda çalışmaya başlamıştır. Simandl'ın günümüzde kullanılan kontrbas metodu, kontrbas için bestelediği eserler arasında en iyi bilinenidir (http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Simandl).

Antonin DVORAK (1841-1904): Çek besteci, keman ve org sanatçısıdır.

3.4.4. Kontrbas Sololarının Gelişimine Katkısı Olan Besteciler

Serge_Koussevitzky:



Resim 77. Kousszevitzky

Kaynak: https://www.wikiwand.com/tr/Serge_Koussevitzky#/overview

Koussevitzky 26 Temmuz 1874 tarihinde yoksul bir Musevi ailenin oğlu olarak Vişni Voloçyok, Tver Oblastı'nda, Moskova'nın yaklaşık 250 km kuzeybatısında dünyaya gelmiştir. Profesyonel müzisyen olan anne ve babası Koussevitzky'ye keman, viyolonsel ve piyano çalmasını öğretmiştir. Bunun yanı sıra Kousszevitzky trompet çalmayı da öğrenmiştir. Moskova'da Musevilerin yaşamasına izin verilmeyince 14 yaşında vaftiz edilmiştir. Moskova Filarmoni'ye bağlı Müziko-dramatik Enstitüsü'nden burs almış ve orada Çek kontrbasçı Josef Rambusek ile (*1845-1901*) kontrbas ve müzik teorisi çalışmalarını sürdürmüştür. Kontrbasta kendisini geliştiren ve 1894'te yirmi

yaşındayken Bolşoy Tiyatro Orkestrası'na giren Kousszevitzky hocası Rambusek'in ardından 1901'de birinci kontrbas olarak çalışmaya hak kazanmıştır. Aynı yıl 25 Mart günü Moskova'da solist olarak ilk kez seyircilerin karşısına çıktığı ve 1903 yılında Berlin'de ilk resitalini verdiği bilinmektedir

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Serge_Koussevitzky).

1894 yılında eğitimini tamamlayıp Filarmoni Konservatuarı'ndan mezun olmuştur. Aynı yıl St. Petersburg'da bir yarışma olacağı açıklanmış, bu yarışmanın galibi kazananın Moskova Senfoni Orkestrası ile birlikte solo olarak çalmaya hak kazanacağı açıklanmıştır. Koussevitzky her ne kadar o dönemde durumundan memnun olsa da kendini denemek için bu yarışmaya başvurmuştur. Yarışmada sergilediği performans ile onu dinleyen herkesin ilgi odağı olmuş ve birincilikle kazanmıştır. Çok geçmeden mezun olduğu Filarmoni Okulu'nda eğitmen olarak göreve başlamıştır. Artık Koussevitzky, orkestraların aranılan solistidir fakat bu bile onu tatmin etmeye yetmez. Bu durum 1896 yılında Rusya'da ve Batı Avrupa'da birçok konser vermesine neden olmuştur. Fakat performansları arasında akılda en çok iz bırakanı 1898 yılında Berlin'de vermiş olduğu resitaldeki performansı olduğu bilinmektedir (Dökmeci, 2012, s. 107-108).

Öğrenci orkestrasında iki yıl süresince şef olarak çalıştıktan sonra Berlin Filarmoni Orkestrası'nı 1908 yılında kiralamış hem besteci hem de piyanist olan Rachmaninoff'un katıldığı Do minör piyano konçertosunun icra edildiği bir konser verdiği bilinmektedir. Rusya'ya döndüğü zaman Editions Russes de Musique isimli basım şirketini kurmuş ve Skryabin, Stravinski, Medtner, Prokofiev ve Rachmaninoff ile notalarını yayınlamak için anlaşma yapmıştır. Solistlik alandaki icra çalışmalarıyla Avrupa turnelerinin devam etmesiyle beraber Moskova'da kendi orkestrasını kurduğu görülmektedir. 1917'deki Bolşevik ihtilalinden sağ çıkmış, servetine karşın Petrograd Devlet Senfoni Orkestrası'ndan şeflik teklifi almıştır. SSCB'den ise 1920 yılında ayrılmış, önce Berlin'e sonra Paris'e gitmiş burada çağdaş eserlerin icra edildiği kendi adını taşıyan bir orkestra kurmuştur. 1922'de Paris'te Ravel'in orkestrasyonu ile Musorgsky'nin Bir Sergiden Tablolar eserinin şefliğini üstlenmiştir. 1924'te Honegger'in Pasific prömiyerini (ilk icra demektir) gerçekleştirdiği söylenmektedir. 1924'te Boston Senfoni Orkestrası'nda şef olarak çalışmaya başlayıp, neredeyse bu göreve çeyrek yüzyıl boyunca devam ettiği belirtilmektedir. 20. yüzyıl çağdaş müziğinin en tutkulu savunucularından bir tanesidir (Yazıcıoğlu, 2006, s.35-36).

Paul HİNDEMİTH (1895-1963):



Resim 78. Hindemith
Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Paul_Hindemith

Çağdaş ve evrensel müziğin önemli temsilcilerinden olan Paul Hindemith 16 Kasım 1895'te Almanya'nın Hanau şehrinde dünyaya gelmiştir. Müzik eğitimine çocukluk döneminde aldığı keman eğitimine başlamıştır. İlk keman derslerini ilkokulu bitirdiği Mülheim'da almıştır. Rickards'a (1995) göre; Anna Hegner ile 10 yaşındayken eğitimine devam etmiş ve Adolf Franklin Rebner'le 1908 yılında çalışmaya başlamıştır. Hocası Adolf tarafından Hindemith'in yetenekleri fark edilmiş, Frankfurt'a Hoch Konservatorium'a gönderilmiştir. Almanya'nın Frankfurt am Main şehrindeki Hoch Konservatorium'da eğitim görmeye hak kazanan Hindemith orkestra şefliği, kompozisyon ve keman sanat dallarında eğitim almıştır. Müzik eğitimini aldığı dönemde icracı olarak ve müzikal komedi konserlerinde eşlikçilik yaparak ve şehrin etrafındaki dans balolarında çalışarak geçimini sağlamıştır (http://tr.wikipedia.org/wiki/Paul_Hindemith).

1949 yılında kontrbas ve piyano sonatını yazmış olup bu yıl kontrbas repertuvarının gelişimi adına çok ciddi bir dönüm noktası olmuştur. Çünkü bu eser 20. yüzyılda uluslararası düzeyde tanınan bir besteci tarafından yazılmış olan ilk eserlerdendir. Aynı dönemde yazılan E. Tubin'in Konçertosu (1948) ve Gunther Schuller'in Bass Dörtlüsü (1947) bu anlamda önemli olmasına rağmen, bu besteciler Hindemith kadar popüler değillerdi. Hayes'e (2014) göre; öbür yandan hala kontrbasa özgü bestelerin ortaya çıkması ve besteciler tarafından çalgı olarak kontrbasa ilgi duyulması için kontrbas virtüözü Gary Karr'ın yardımlarına ihtiyaç duyuluyordu. Gary Karr'ın çalışmaları, bestecileri kontrbas besteleri yazmaya teşvik etmiş, bu anlamda onlara ilham kaynağı olmuştur. Kontrbas bestelerine yönelik ilginin artması ise sayısız kontrbas sanatçısının binlerce yeni eser geliştirmesine ve icra etmesine imkân sağlamış, kontrbas eserlerinden oluşan albümlerin hazırlanmasına olanak tanımıştır. Böylelikle bu dönemde kontrbas için tam anlamıyla bir "Altın Çağ" yaşandığı ifade edilmektedir (Akt. Çevirme, 2014, s. 15).

Gary Karr bu sonatı iki kez kaydetmiş olarak tecrübesini şu ifadelerle aktarmaktadır: "Hindemith'in müziği Haydn'ınki gibi aşırı akademik temsile dayalıdır ve yine Haydn'ın tarzına benzer şekilde oldukça lirik ve üst düzeyde duygu yüklüdür. Hindemith'le çalışırken ve kendisinin eşliksiz viyola eserlerini Walter Trampler'dan dinlediğimde bu özellikler oldukça belirgindir. Fakat kontrbas sonatında bu özellikler değişkenlik gösterir" (Akt. Çevirme, 2014, s.16).

6 Mayıs 1951'de Amerikalı kontrbasçı Phyllis Edwards, piyanist George Hunter ile Hindemith'in sonatının ilk temsilini Illinois Üniversitesi'nde gerçekleştirmiştir. İngiltere'deki ilk temsili ise 1950 veya 1951'de Liverpool'da Kontrbas sanatçısı Roy Watson ve piyanist Hubert Dawkes tarafından bir orkestra dersinde çalınmıştır. Roy Watson'ın kontrbas bölümünde öğretim üyesi olduğu bir dönemde yapılan bu dersle ilgili Hubert Dawkes: "İyi bir denge yakalayabilmek için tek çareyi piyanonun kapağını tamamen kapatmakta ve müziği öne çıkarmakta bulduk" demiştir. Hindemith'in sonatını Türkiye'de ilk defa Ankara Radyosu'nda Tahir Sümer seslendirmiştir (Çevirme, 2014, s.16-17).

Edgar MEYER:



Resim 79. Meyer
Kaynak: https://www.discogs.com/artist/561465-Edgar-Meyer

Klasik bir solo kontrbas sanatçısıdır. Meyer St. Paul Oda Orkestrası ile Hugo Wolff şefliğinde, Bottesini'nin keman ile kontrbas için yazdığı düeti olan Gran Duo eserini, Joshua Bell ile birlikte icra etmiştir. Bottesini 'nin viyolonsel ile kontrbas için yazmış olduğu Double Concerto For Bass and Cello 'yu Yo Yo Ma ile birlikte icra etmiştir. Bottesini'nin ikinci Si minör kontrbas konçertosu, kendisinin yazmış olduğu D majör (Re Majör) kontrbas konçertosu ve Bach'ın viyolonsel süitlerini icra etmiş olduğu bir albüm kaydetmiştir. 2006 yılında piyano, gitar, mandolin, dobro, banjo, gamba ve kontrbasın bulunduğu tüm müziklerini kendisinin yapmış olduğu kendi adını taşıyan bir solo kayıt yayınlamıştır. 2007 yılında ise Sony/BMC tarafından Meyer'in geniş kapsamlı kayıt başarıları fark edilmiş olup bu kayıtların en iyilerinden oluşan bir derleme yayınlanmıştır. 2011'de çellist Yo Yo Ma, mandolinist Chris Thile ve Stuart Duncan'ın katılmış olduğu ve Sony Masterworks kaydı olan "The Goat Rodeo Sessions" aynı zamanda en iyi halk albümü olarak 2012 yılında Grammy Müzik Ödülü'ne layık görülmüştür. Meyer aynı zamanda bir besteci olarak, müzik dünyasında dikkat çekici ve benzersiz çalışmalara imza atmıştır. En son bestelerinden birisi ise; Temmuz 2012'de dünya prömiyeri yapılan Joshua Bell ile birlikte Boston Senfoni

Orkestrası'yla Tanglewood Müzik Festivali'nde icra etmiş olduğu kontrbas ve keman için ikili konçertosudur.

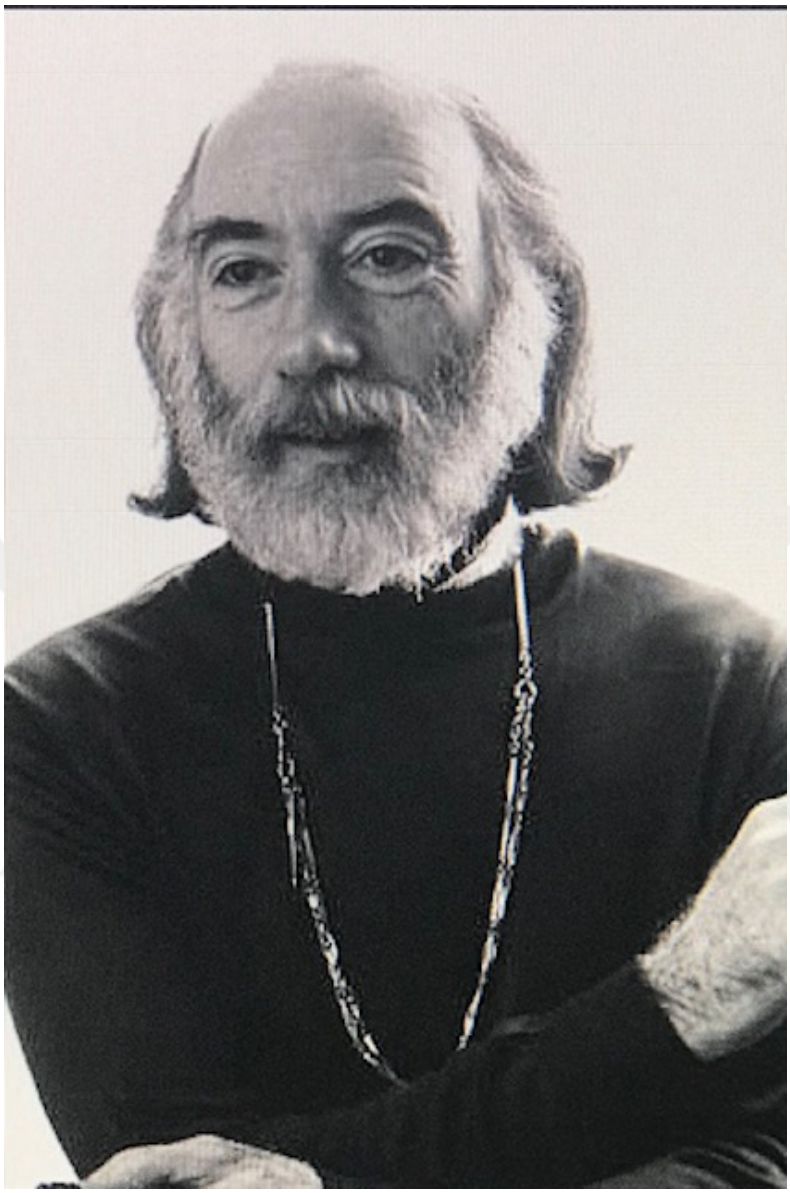
Meyer ve Bell ise Los Angeles Filarmoni, Aspen Müzik Festivali, Nashville ve Toronto senfoni orkestraları ile Holywood Bowl çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Bunun yanı sıra Meyer Alabama Senfoni'ye gittiği zaman kontrbas ve orkestra için bestelediği üçüncü konçertosunu dünya prömiyeri olarak seslendirmiştir. Béla Fleck ve Zakir Hussein ile kontrbas, banjo ve tabla çalgılarını barındıran üçlü bir konçerto yazmak için işbirliği yapmıştır, bunun üzerine Nashville Schermerhorn Senfoni Merkezi'nin açılışı için görevlendirilmiştir. Üçlü konçertosu Leonard Slatkin kondüktörlüğünde Detroit Senfoni Orkestrası'yla kaydedilmiş, 2009 yılında ritim/melodi kaydı özellikli üçlü koleksiyonu, Meyer, Fleck ve Hussain tarafından ortak bestelenmiştir. İlk kontrbas konçertosunu Edo de Waart'la Minnesota Orkestrası'yla icra etmiş ikinci kontrbas konçertosunu ise Los Angeles Oda Orkestrası'yla icra etmiştir. Meyer'in diğer besteleri ise şunlardır;

Keman/Piyano için çalışma (Joshua Bell tarafından New York Lincoln Center'da icra edilmiştir.)

Kontrbas ve Yaylı çalgılar dörtlüsü için Quintet (Emerson String Quartet ile prömiyer olarak Deutsche Grammaphon'da seslendirilmiştir.)

Viyolonsel ve Kontrbas için ikili konçerto (Prömiyer Yo Yo Ma ile birlikte Seiji Ozawa kondüktörlüğünde Boston Senfoni Orkestrası'yla prömiyer olarak seslendirilmiştir.) ve Hilary Hahn için yazdığı bir adet keman konçertosu (Bu eserin prömiyeri ise Hilary Hahn tarafından St. Paul Oda Orkestrası'yla Hugh Wolf kondüktörlüğünde seslendirilmiştir) (edgarmeyer.com).

Francois RABBATH:



Resim 80. Rabbath
Kaynak: https://www.liben.com/FRBio.html

12 Mart 1931'de Halep/Suriye' de dünyaya gelmiştir. Bir terzi vasıtasıyla keşfetmiş olduğu Nanny'nin metotlarıyla kontrbas çalmayı kendi kendine öğrenmiştir. Nanny'le tanışmak amacıyla 1955' te Paris'e gitmiş fakat Nanny'nin vefat etmesiyle tanışamamışlardır. Bununla beraber Rabbath "Kontrbasın Paganinisi" olarak ünlenmesinin yanı sıra solo kariyerine devam etmektedir (Agoşyan, 2010, s.9).

1964 yılından itibaren filmler ve tiyatro için birçok müzik bestelemiştir. Aynı zamanda önce Fransa'da sonra Avrupa'da solo resitaller icra etmiş olup 1975 yılında

Carnegie Hall'da ilk icrasını sunmuştur. Rabbath'ın kontrbas icra yeteneğindeki eşsizliği, geleneksel kalıpları reddetmektedir. Dikkat çekici kompozisyonlarını, başkalarının müziğini veya klasik repertuarını icra etse de her zaman derin müzisyenliği ve göz kamaştırıcı virtüöz yeteneğini sergilemektedir. Eserlerinde ki en zor pasajlarında dahi icracıların kabiliyetlerini geliştirmede güven verdiği fark edilmektedir (https://www.liben.com/FRBio.html).

Bir virtüöz olarak bas müziğine, farklı müzik türlerinde de ilham vermiştir. Bununla birlikte solist ve besteci olarak çalışmalarına ve dünyayı dolaşmaya devam etmektedir. Amerikalı besteci Frank Proto ile 1977'de iş birliği yapmış, özellikle Proto'nun Rabbath adına bestelediği kontrbas ve orkestra için beş tane büyük eseri bulunmaktadır. Kontrbas repertuarında orkestrayla icra edilen iki çeşit eser bulunmaktadır. Bunlar;

Paganini'deki *Carmen Fantasy* ve dokuz varyasyondan oluşan çeşitlemeden oluşmaktadır (Wikipedia/ Francois Rabbath).

Franco PETRACCHI:



Resim 81. Petracchi,
Kaynak: http://www.francopetracchi.com/foto/03_01_07/07.htm)

Kontrbas solisti, orkestra şefi, pedagog ve besteci olan Petracchi 22 Eylül 1937'de Toskana'da dünyaya gelmiştir. Guido BATTISTELLI ile kontrbas çalışmalarını sürdürmüş olup solist olarak Bernstein, Karajan, Celibidache gibi ünlü şeflerle beraber konserler verdiği bilinmektedir. Aynı zamanda kendisi için yazılan eserlerin dünya prömiyerlerini gerçekleştirmiştir. Solo kariyerine ve diğer dallarda faaliyetlerine devam etmektedir (http://www.francopetracchi.com/biography.htm).

Kontrbas tekniklerini yorumlamak, sentezlemek ve resmileştirmeyi diğer yaylı çalgıların seviyesine getirmek adına piyano (hafif gürlükte) çalma tekniğinin dahi benzersiz olduğu bilinmektedir. Petracchi'nin öğretiminin bu tuhaf yönü, öğrencilerinin pek çoğunun kendilerini Cenevre, Bucchi, Munchen, Crema-Parma-Cremona

(Bottesini), Isle of Man gibi en önemli yorumlama yarışmasına empoze etmesini sağlamıştır. Petracchi tarafından öğretilen bu teknik mükemmellik, kendi içinde değil son derece yorumlayıcı niteliğe ulaşmak için bir araçtır. Kompozisyon çalışmaları ve besteleri hem orkestra sanatçıları hem de solistler adına bu çalgı için bestelenen eserlerin derinlikleri pek çok öğrencinin dikkatini çekmiştir. Bununla beraber kontrbas literatüründe ünlü besteciler tarafından çok ciddi ilgi ve övgü alan başka eserler de vardır. Bunlar;

Nino Rota "Divertimento"
Virgilio Mortari "Concerto for Franco Petracchi", "Rapsodia elegiaca", "Duettini", " Elegia e Capriccio"(Ricordi)
Franco Donatoni "Lem" (Ricordi)
Armando Trovajoli "Sconcerto", (Ricordi) performed in 2002 with the Santa Cecilia Orchestra in Rome
Luciano Berio "Duetti"
Viozzi "Trio"
Brero "Dialoghi"
Firmino Sifonia "Concerto"

Bunun yanı sıra Petracchi tercihen stüdyolarda kayıt yapmayı reddetmiştir. Fakat CD'de yayınlanan konserlerinin kayıtları aşağıda belirtilmiştir.

Bottesini – Gran Duo (Sony)
Bottesini – Passioni Amorose (ASV)
Sifonia– Concerto (Edipan Roma)
Bottesini – Tarantella (Pull)
Zbinden – Divertimento (Espace Suisse Romande)
Rota – Divertimento (Panne Enterpreise – Takuma Foundation Tokyo)
(http://www.francopetracchi.com/biography.htm).

Lajos MONTAG:



Resim 82. Montag
Kaynak: Keskin, 2018, s.5

1906'da Macaristan'da dünyaya gelen eğitmen, kontrbas solisti ve bestecidir. Budapeşte' de Bertalan TINTNER ve Ferenc SCHWALM ile Kraliyet Müzik Akademisi'nde kontrbas çalışmalarını sürdürmüştür. Macaristan kraliyet orkestrasında birinci kontrbas olarak çalışmış, 1997 yılında vefat etmiştir. Beş ciltlik metodu, bir konçertosu ve çeşitli sayıda küçük parçaları mevcuttur (Agoşyan, 2010, s.16).

Kontrbas için yazdığı bir konçerto, piyanolu küçük parçalar ve üç tane konser etüdü bulunmaktadır. İlk etapta yazdığı üç etüt çalgının kapasitesini zorlayan bir armoni ve form yapısıyla bestelenmiştir. Birinci etüt yay tekniğinin hakimiyetini geliştirmek adına iki telin kesintisiz bir biçimde bağımsız olarak sürekli bağlanmasıyla yazılmıştır.

İkinci etüt *spiccato (Yaylı çalgılarda ağırlıklı olarak hızlı bir tempoda yayın tel üzerinde kontrollü bir şekilde zıplatılmasıyla oluşturulan yay tekniği)* yay tekniği baz alınarak, üçüncü etüt ise çift sesler ve bağlı yay tekniği baz alınarak yazılmıştır. Bu üç etüdün yazımında kontrbasın bütün olanaklarını kullanmak ve çalgının solistlik icra alanında ön plana çıkması amaçlanmıştır.

Montag'ın ilk olarak bestelemiş olduğu üç etüdün yanı sıra, kontrbas literatürüne kazandırdığı küçük piyanolu parçalar da bulunmaktadır. Bunlar;

Piece Eccentrique (1934)
Extreme (1936)
Elkesset Vallomas (1939)
Humeresque
Capriccio
Miniature ve
Melodia isimli piyano eşlikli parçalardır (Keskin, 2018 s.13).

BÖLÜM IV

SONUÇ VE YORUMLAR

4.1. Sonuç

Araştırma süresince elde edilen verilerin kontrbas çalgısının gerek tarihsel süreç açısından gerekse teknik ve müzikal icra becerilerinin gelişiminin desteklenmesi bakımından yapılacak olan çalışmalara referans sağlayabileceği düşünülmektedir. Çalgının büyüklüğü nedeniyle teknik zorlukları beraberinde getiren kontrbasın, zaman geçtikçe Domenico Dragonetti, Franz Simandl, Giovanni Bottesini ve Todor Toschev gibi besteciler tarafından, icracıların fiziksel uyumlarını sağlayabilecek şekilde yeni tekniklerin geliştirilmesi çabalarının icracılara önemli avantajlar sağladığı görülmektedir.

4.2. Yorumlar

Ağırlıkla eşlik çalgısı olarak kullanılan kontrbasın solistlik icra alanında da değerlendirilebilecek bir çalgı olduğu görülmüş ve bu çalgının icra yöntemleri geliştirilerek daha da ön plana çıkartılabileceği kanısına varılmıştır. Bu durumun kontrbasın popülerliğini arttırmaya olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

Bunların dışında Türk kontrbas dağarcığı için yazılmış fazlaca eser ve metotların bulunmadığı araştırma sırasında gözlemlenmiştir. Bu bağlamda çağdaş çalgı eğitimi ve çağdaş müzik dağarımıza Türk bestecilerinin yapacağı katkıların çok önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Agoşyan, A. A. (2005)*; Kontrbas Tekniğinde Alman ve Fransız Tekniklerinin Karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Agoşyan, A. A. (2010)*; Kontrbasın İcrasında Yeni Sol El Teknikleri*, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Akyel, U. R. (2012); *Kontrbas Tutuş ve Çalım Tekniklerinin Ses Üzerindeki Etkileri,* Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Akyürek, S. (2004); *Müzik Tarihinde Viyolanın Yeri ve Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana.

Aydoğmuş, İ. (2019); *Giovanni Bottesini'nin Fa Diyez Minör Kontrbas Konçertosunun İncelenmesi,* Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Bayazıtoğlu, Ç. (2019); *J.S Bach'ın Solo Viyolonsel İçin 1. Süitinin Kontrbas İçin Düzenlemelerinin İncelenmesi*, Yüksel Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana.

Bulut, Ş. (2019); *Karl Ditters Von Dittersdorf Kr. 172 Mi Majör Kontrbas Konçertosu'nun İncelenmesi,* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Çevirme, C. (2014); *Paul Hindemith Kontrbas Sonatının Analizi*, Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Dökmeci, S. C. (2012); *Solo Kontrbasın Gelişim Süreci*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.

Eryılmaz, U. (2012); *Viyana Klasik Döneminde Kontrbas Çalgısının Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar.

Gezen, G. (2011); *Orkestranın Evrim Sürecinde Kontrbasın İşlevsel Gelişimi*, Yüksek Lisans Tezi Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

İlyasoğlı, E. (2009); Zaman İçinde Müzik, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009

Keskin, S. İ. (2018); *Lajos Montag Kontrbas Metodunun Teknik Açıdan İncelenmesi*, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Kömürcü, İ. (2004); *Kontrbas Dersi Uygulamalarının Hedefler Düzeyinde İncelenmesi, Bir Taslak Önerisi*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Özlü, H. (2006); *Solo Kontrbasın Öncüsü Domenico Carlo Maria Dragonetti,* Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Özok, E. (2019); *Klasik Dönem Oda Müziği Repertuarında Kontrbasın Yeri,* Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Say, A. (1997); *Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları*, Üçüncü Basım, Ankara.

Soydan, S. (2011); *Domenico Carlo Maria Dragonetti, La Majör Kontrbas Konçertosunun Formal Analiz ve İcra Açısından İncelenmesi,* Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.

Söker, F. G. (2019); *Domenico Dragonetti'nin No. 3 Kontrbas Konçertosunun Analizi,* Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Toschev, T. (1970); *Birinci Metodik Kitap* Kontrbas Metodu, Bulgaristan.

Toschev, T. (1969); *İkinci Metodik Kitap* Kontrbas Metodu, Bulgaristan.

Yazıcıoğlu, S. (2006); *Kontrbasın Yapısı ve Tarihsel Gelişimi,* Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

https://tr.wikipedia.org/wiki/Kontrbas Erişim Tarihi 17/02/2020

https://tr.wikipedia.org/wiki/Barok_m%C3%BCzik Erişim Tarihi 11/02/2020

http://telli-calgilar.nedir.org/ Erişim Tarihi 11/02/2020

https://en.wikipedia.org/wiki/Viol Erişim Tarihi 11/02/2020

https://vichyencheres.wordpress.com/050-1-pardessus-Viole-guersan-jh-bayle/ Erişim Tarihi 11/02/2020

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501556 Erişim Tarihi 11/02/2020

https://collections.vam.ac.uk/item/O140025/alto-Viol-unknown/ Erişim Tarihi 11/02/2020

https://Violadagamba.com/tenor_standard.htm Erişim Tarihi 11/02/2020

http://collection-media.yale.edu/catalog/3903693#.XkV4QGgzaUk Erişim Tarihi 11/02/2020

http://www.timothyjohnsonluthier.com/?attachment_id=29 Erişim Tarihi 11/02/2020

http://www.liuteria-antica.com/bastarda.html Erişim Tarihi 11/02/2020

http://www.merion.co.uk/gallery/lyra/lyra.html Erişim Tarihi 11/02/2020

http://www.tabulatura.hu/Rebek.htm Erişim Tarihi 11/02/2020

http://instrumentsmedievaux.org Erişim Tarihi 17/02/2020

https://www.marcosalerno.it/db/Viols/original/coltellini.jpg Erişim Tarihi 11/02/2020

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503196 Erişim Tarihi 11/02/2020

http://www.naxos.com/person/Carl_Ditters_von_Dittersdorf/27161.htm Erişim Tarihi 11/02/2020

https://www.wikiwand.com/en/Franz_Anton_Hoffmeister Erişim Tarihi 17/02/2020

https://en.wikipedia.org/wiki/Domenico_Dragonetti Erişim Tarihi 11/02/2020

https://alchetron.com/Antonio-Capuzzi Erişim Tarihi 17/02/2020

https://alchetron.com/Wenzel-Pichl Erişim Tarihi 17/02/2020

https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bottesini Erişim Tarihi 17/02/2020

http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Simandl Erişim Tarihi 17/02/2020

https://www.wikiwand.com/tr/Serge_Koussevitzky#/overview 17/02/2020

https://tr.wikipedia.org/wiki/Serge_Koussevitzky 17/02/2020

https://tr.wikipedia.org/wiki/Paul_Hindemith Erişim Tarihi 17/02/2020

http://tr.wikipedia.org/wiki/Paul_Hindemith Erişim Tarihi 17/02/2020

https://www.discogs.com/artist/561465-Edgar-Meyer Erişim Tarihi 17/02/2020

edgarmeyer.com Erişim Tarihi 17/02/2020

https://www.liben.com/FRBio.html Erişim Tarihi 17/02/2020

Wikipedia/Francois Rabbath Erişim Tarihi 17/02/2020

http://www.francopetracchi.com/foto/03_01_07/07.htm Erişim Tarihi 17/02/2020

http://www.francopetracchi.com/biography.htm Erişim Tarihi 17/02/2020

ÖZGEÇMİŞ

Gevher Beliz CANBULAT

1995 yılında Adana'da dünyaya gelmiştir, ilkokul öğrenimini Özel Çukurova Bilfen İlköğretim Okulları'nda tamamlamış aynı zamanda absolüt kulak olduğunu fark eden Prof. Farhang Hüseyinov'un teşvikleriyle, 2006 yılının Haziran ayında Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın sınavına girmiş tam puan alarak birincilikle kazanmıştır. Aynı yılın Eylül ayında Kontrbas bölümünde Emanuil Petrov'un öğrencisi olarak eğitimin başlamıştır. Tsvetelina Tunteva, İbrahim İsmailov, Oya Şen, Efe Tanman gibi isimlerden solfej, armoni ve temel müzik teorisi derslerini almıştır.

Tsvetelina Tunteva'yla korrepetisyon (piyano eşlikli icra) çalışmalarını sürdürmüş, Boris Hristov Tuntev'le oda müziği derslerini, orkestra ve form bilgisi derslerini de Tsvetan Krumov'dan almıştır. Eğitim öğretim hayatı boyunca Canbulat, 2012 yılında Gençlik Türk Yunan Orkestrası'nda Orhun Orhon kondüktörlüğünde orkestra çalışmalarını gerçekleştirmiş, 2012-2013 yılları arasında Türkiye'nin ilk ve tek çocuk orkestrası olan Doğuş Çocuk Senfoni Orkestrası'nda Prof. Dr. Rengim Gökmen, Oğuzhan Kavruk, Hasan Niyazi Tura ve Tolga Taviş gibi şeflerle çalışmıştır. Öte yandan 2015 ve 2017 yıllarında Türkiye Ulusal Gençlik Filarmoni Orkestrası'nda Cem Mansur ve Gültekin Ulutaş'la orkestra çalışmalarında bulunmuştur. Bu orkestranın üyesi olarak Almanya (Berlin Konzerthaus), İtalya (Venedik, Verona, İmola), Slovakya (Bratislava), ve Çek Cumhuriyeti'nde (Prag) çeşitli sayıda konserlere katılmıştır. Masterclass çalışmalarını ise 2013'te Prof. Petia Bagovska'yla 2014'te Doç. Onur Özkaya ve Bozo Paradzik'le 2016 yılında ise Burak Karaağaç ve Rinat İbragimov'la gerçekleştirmiştir. Aynı yıl Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nden pedagojik formasyon almıştır. 2016 yılının Kasım ayında Bulgaristan/Plovdiv'de gerçekleşen 9. Uluslararası üç aşamalı Dobrin Petkov Müzik Yarışması'nda ikincilik ödülü almış, 2016-2017 yılında Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası'nda misafir sanatçı olarak çalışmaya başlamıştır. 2017 yılının Haziran ayında eğitim gördüğü Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan okul birincisi olarak mezun olmuştur. Aynı yıl Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası'nın açtığı sınavı kazanmış, ve bu orkestrayla çalışmaya hak kazanmıştır.

Halen Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası'nda sözleşmeli sanatçı olarak çalışmaktadır.