T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI
KOMPOZİSYON SANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ELEKTRİK BAS GİTARIN ÇAĞDAŞ KLASİK MÜZİKTEKİ YERİ, İCRA TEKNİKLERİ VE NOTALAMA YÖNTEMLERİ

Neyzen ÖZSARI
2501141472

TEZ DANIŞMANI
K. Mete SAKPINAR

İSTANBUL - 2019

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	NEYZEN ÖZSARI	**Numarası**	:	2501141472
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	MÜZİK ANASANAT DALI/ YÜKSEK LİSANS	**Danışmanı**	:	KEMAL METE SAKPINAR
Tez Savunma Tarihi	:	13.09.2019	**Saati**	:	12.00
Tez Başlığı	:	ELEKTRİK BAS GİTARIN ÇAĞDAŞ KLASİK MÜZİKTEKİ YERİ, İCRA TEKNİKLERİ VE NOTALAMA YÖNTEMLERİ			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. ZEHRA MÜGE HENDEKLİ		KABUL
2- DOÇ. SİNAN ERŞAHİN		Kabul
3- KEMAL METE SAKPINAR		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. BURCU AKTAŞ URGUN		
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ İLKE KARCILIOĞLU		

ÖZ

ELEKTRİK BAS GİTARIN ÇAĞDAŞ KLASİK MÜZİKTEKİ YERİ, İCRA TEKNİKLERİ VE NOTALAMA YÖNTEMLERİ

Neyzen ÖZSARI

Elektrik bas gitar, kontrabas icracılarının yaşadığı sorunları büyük ölçüde çözüme kavuşturması bakımından oldukça etkili bir buluştur. 1950'li yıllardan itibaren Amerika'dan başlamak üzere üretimsel olarak dünyaya yayılmış ve dönemin önde gelen popüler müzik türlerinde yer alarak kullanımı dünya çapında benimsenmiş bir enstrümandır.

Kendine has çalım teknikleri, tınısal zenginlikleri, istenilen düzeyde ses seviyesi elde edebilme özelliği hem kendi icracısını hem de bulunduğu müzik topluluğu içindeki diğer icracıları memnun edebilecek şekilde gelişmiştir. Gitar ve, keman ailesinin en bas sesli üyesi kontrabasın bir sentezi olarak tanımlayabileceğimiz bu enstrümanı günümüzde eşlik haricinde solo olarak da kullanabilmekteyiz.

Bu araştırmada, söz konusu enstrümanın yapısal unsurları, tarihsel olarak kaydettiği gelişim süreci, notalamadaki çeşitli gelişme ve yenilikleri, başta batı sanatının günümüzdeki sahası çağdaş klasik müzik yörüngesinde olmak üzere ne tür müziksel alanlarda nasıl kullanıldığı, bu alanlara neler kattığı ve onlardan neler kazandığı gibi soru ve hususlar, yetmişli yıllardan günümüze değin üretilmiş kompozisyon örnekleri zemininde incelenip tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Elektrik Bas Gitar, Çağdaş Klasik Müzik, Yeni Müzik, Klasik Batı Müziği, Notasyon, Notalama**,** İcra Tekniği, Çalım Tekniği

ABSTRACT

THE ROLE, THE PERFORMANCE TECHNIQUES AND NOTATION METHODS OF THE ELECTRIC BASS GUITAR IN CONTEMPORARY CLASSICAL MUSIC

Neyzen Özsarı

The invention of the electric bass guitar effectively brought along solutions to many problems experienced by double bass players. Since its origins in the USA in the 1950s it has, in terms of manufacturing, spread worldwide and has since been adapted as an instrument by the vanguard of the popular musical styles of our times.

Its original performance techniques, timbral multifariousness and its ability to produce sounds at nearly any desired dynamic level have since evolved to a point that satisfies the needs of performers their members of the ensembles which they play with. The instrument, which may roughly be defined as a synthesis of the guitar and which is the lowest pitched instrument of the violin family - the double bass - can today be used besides an accompaniment also as a solo instrument.

The present thesis analyzes and discusses the physical properties of the instrument, its development throughout history, innovations concerning its notation, and its areas of application with a strong focus on contemporary classical music especially reflecting on the questions and matters concerning its contributions and benefits, on the basis of exemplary compositions from the 1970s to the present.

Key Words: Electric Bass Guitar, Contemporary Classical Music, Notation**,** Performance Techniques, Playing Techniques

ÖNSÖZ

Çalışma sürecimde emeklerini esirgemeyen başta değerli danışman hocam Kemal Mete Sakpınar'a, sorduğum soruları cevapsız bırakmayan Prof. Emel Çelebioğlu'na, bazı orkestral partisyonlara ulaşmama aracı olan çok değerli besteci Prof. Kamran İnce'ye ve Prof. Karl Grill'e, teknik konularda deneyimlerinden faydalandığım çalgı yapım ustası Seyrani Cihan'a, her zaman yanımda olan, beni bugünlere getiren çok sevgili annem Serpil Özsarı ve babam Celal Özsarı'ya teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Neyzen Özsarı
İstanbul 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....iii
ABSTRACT.....iv
ÖNSÖZ.....v
İÇİNDEKİLER.....vi
PARTİSYONLAR LİSTESİ.....x
TABLOLAR LİSTESİ.....xi
GÖRSELLER LİSTESİ.....xii
KISALTMALAR LİSTESİ.....xiii
GİRİŞ.....1

BİRİNCİ BÖLÜM

ELEKTRİK BAS GİTARIN YAPISI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. Elektrik Bas Gitar.....3
1.2. İcadı ve Yaygınlaşma Süreci.....3
1.2.1. California'dan Dünyaya Yayılması.....10
1.3. Yapısı ve Elektronik Unsurları.....12
1.3.1. "Singlecoil" (Tek Bobinli) Manyetik Ses Alıcılar.....17
1.3.2. "Dualcoil" / "Humbucker" (Çift Bobinli) Manyetik Ses Alıcılar.....18
1.3.3. "Splitcoil" (Bölünmüş Çift Bobinli) Manyetik Ses Alıcılar.....19
1.3.4. Piezo Ses Alıcılar.....20
1.3.5. "Optical" (Optik) Ses Alıcılar.....21
1.4. Elektrik Bas Gitarın Türleri ve Akort Çeşitleri.....22
1.4.1. Beş, Altı ve Daha Fazla Telli Bas Gitarlar.....22
1.4.2. Akustik Bas Gitar.....25
1.4.3. Perdesiz Bas Gitar.....25
1.4.4. "Tic-Tac" Bas Gitar.....27
1.4.5. "EADGC" ve "ADGC" Akort Düzenleri.....28
1.4.6. Pikolo Bas Gitar.....29

1.5. Tel Çeşitleri.....**29**
1.5.1. “Roundwound” (Dairesel Sarım).....**30**
1.5.2. “Flatwound” (Düz Sarım).....**30**
1.5.3. “Halfwound” / “Groundwound” (Yarı Sarımlı).....**31**
1.5.4. “Tapewound” (Naylon Sarım).....**31**
1.6. Teknik Ek Aparatlar ve Yapısal Geliştirmeler Hakkında Bilgiler.....**31**
1.6.1. “Multi-Scale Fingerboard” (Çoklu-Ölçek Tuşe).....**31**
1.6.2. “Detuner” (Akort Değiştirici).....**33**
1.6.3. “Headless Neck” (Burguluksuz Sap).....**33**
1.6.4. “Bridge-Side Dampener” (Köprü Susturucusu).....**34**
1.6.5. “Fretwrap” (Tuşe Susturucusu).....**34**
1.6.6. Kapo.....**34**
1.7. İmalinde Kullanılan Ağaç Yapı Malzemeleri Hakkında Bilgiler.....**35**

İKİNCİ BÖLÜM

İCRA TEKNİKLERİ VE NOTALAMA YÖNTEMLERİ

2.1. Notalama ve İcraya Yönelik Teknik Bilgiler.....**37**
2.1.1. Pozisyon Bilgisi.....**37**
2.1.2. Salınım Süresi.....**40**
2.2. “Fingerstyle” (Parmakçalım) Teknikleri ve Notalama Yöntemleri.....**41**
2.2.1. Sol El Parmakçalım Teknikleri.....**43**
2.2.1.1. “Hammer-On” ve “Pull-Off”.....**43**
2.2.1.2. “Bend” ve “Pre-Bend” (Bükme ve Önbükme).....**44**
2.2.1.3. “Slide” (Glissando / Kaydırma).....**46**
2.2.2. Sağ El Parmakçalım Teknikleri.....**46**
2.2.2.1. “Palm Muting” (Avuçla Susturma).....**47**
2.2.2.2. “P.I.M.A.” Tekniği.....**47**
2.2.2.3. Üç Parmak.....**48**
2.2.2.4. “Scratch” (Kazıma).....**49**
2.2.2.5. Tremolo.....**50**
2.2.3. İki El Etkin Kullanılan Teknikler.....**50**

2.2.3.1. “Tapping” (Dokuma).....**50**
2.2.3.2. “Raking” (Tırmıklama).....**51**
2.3. “Slap-Popping” (Tokat-Telçekme) Tekniği ve Notalama Yöntemi.....**51**
2.4. Harmonic (Flajole) Teknikleri ve Notalama Yöntemleri.....**54**
2.4.1. Sol El Flajole Teknikleri.....**54**
2.4.1.1. Doğal Flajole.....**54**
2.4.1.2. Yapay Flajole.....**58**
2.4.2. Sağ El Flajole Teknikleri.....**59**
2.4.2.1. “Tap Harmonics” (Dokuma Flajole).....**59**
2.4.2.2. “Pinch Harmonics” (Çimdik Flajole).....**60**
2.5. Bazı Suni Ses ve Efekt Teknikleri.....**61**
2.5.1. “Neck Bend” (Sapı Esnetme).....**61**
2.5.2. “Nut Bend” (Baş Eşik Arkasından Tele Bastırma).....**61**
2.5.3. “Pickup Tapping” (Ses Alıcıyı Tıklatma).....**62**
2.5.4. “Volume / Control Knob Wobbling” (Volüm Kontrol Düğmeleriyle Sesi Dönüştürme).....**62**
2.6. Tablatür Notalama Hakkında Bilgi ve Görüşler.....**65**
2.7. Bazı Harici Efekt Aygıtları.....**66**
2.7.1. “E-Bow” (Elektronik Yay).....**66**
2.7.2. Kablosuz Efekt Kontrol Aygıtı.....**66**
2.7.3. Kompresör Efekt Pedalı.....**67**
2.7.4. “Fuzz” Efekt Pedalı.....**67**
2.7.5. “Chorus” Efekt Pedalı.....**68**
2.7.6. “Wah” Efekt Pedalı.....**68**
2.8. Amplifikatör Seçimi Hakkında.....**68**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ELEKTRİK BAS GİTARIN

ÇAĞDAŞ KLASİK MÜZİK BESTE VE İCRASI İLE ETKİLEŞİMİ

3.1. Çağdaş Klasik Müzik Dağarcığındaki Kullanım Analizleri.....**70**
3.1.1. Krzystof Penderecki (*1933) - *“Devils of Loudun”*..... **70**

3.1.2. Leonard Bernstein (1918-1990) - *"Mass"*.....**86**
3.1.3. Alfred Schnittke (1934-1998) - *"Symphony No.1"*.....**96**
3.1.4. Louis Andriessen (*1939) - *"De Staat"*.....**108**
3.1.5. Hans Werner Henze (1926-2012) - *"El Rey de Harlem"*.....**126**
3.1.6. Steve Reich (*1936) - *"Electric Counterpoint"*.....**131**
3.1.7. Arvo Pärt (*1935) - *"Miserere"*.....**136**
3.1.8. Jeff Beal (*1963) - *"Concerto for Jazz Bass and Orchestra"*.....**138**
3.1.9. Kamran İnce (*1960) - *"Symphony No.2: Fall of Constantinople"*.....**142**
3.1.10. Steve Martland (1954-2013) - *"Horses of Instruction"*.....**150**
3.1.11. Pelle Gudmundsen-Holmgreen (1932-2016) - *"Traffic"*.....**155**
3.1.12. Giya Kancheli (*1935) - *"Styx"*.....**165**
3.1.13. Jeremy Mayall (*1983) - *"The Electric Bass Concerto"*.....**173**

SONUÇ.....179

KAYNAKÇA.....182

PARTİSYONLAR LİSTESİ

Partisyon 1: *"Devils of Loudun"* (Penderecki, K.).....**72**

Partisyon 2: *"Devils of Loudun"*.....**74**

Partisyon 3: *"Devils of Loudun"*.....**75**

Partisyon 4: *"Devils of Loudun"*.....**77**

Partisyon 5: *"Devils of Loudun"*.....**79**

Partisyon 6: *"Devils of Loudun"*.....**81**

Partisyon 7: *"Devils of Loudun"*.....**83**

Partisyon 8: *"Devils of Loudun"*.....**85**

Partisyon 9: *"Mass"* (Bernstein, L.).....**87**

Partisyon 10: *"Mass"*.....**89**

Partisyon 11: *"Mass"*.....**91**

Partisyon 12: *"Mass"*.....**93**

Partisyon 13: *"Mass"*.....**95**

Partisyon 14: "*Symphony No.1"* (Schnittke, A.).....**97**

Partisyon 15: "*Symphony No.1"*.....**99**

Partisyon 16: "*Symphony No.1"* bas gitar partisi (63. mark).....**100**

Partisyon 17: "*Symphony No.1"*.....**101**

Partisyon 18: "*Symphony No.1"*.....**103**

Partisyon 19: "*Symphony No.1"*.....**104**

Partisyon 20: "*Symphony No.1"*.....**105**

Partisyon 21: "*Symphony No.1"*.....**106**

Partisyon 22: "*Symphony No.1"*.....**107**

Partisyon 23: *"De Staat"* (Andriessen, L.).....**111**

Partisyon 24: *"De Staat"*.....**113**

Partisyon 25: *"De Staat"*.....**115**

Partisyon 26: *"De Staat"*.....**117**
Partisyon 27: *"De Staat"*.....**119**
Partisyon 28: *"De Staat"*.....**121**
Partisyon 29: *"De Staat"*.....**123**
Partisyon 30: *"De Staat"*.....**125**
Partisyon 31: *"El Rey de Harlem"* (Henze, H. W.).....**127**
Partisyon 32: *"El Rey de Harlem"*.....**129**
Partisyon 33: *"Electric Counterpoint"* (Reich, S.).....**132**
Partisyon 34: *"Electric Counterpoint"*.....**133**
Partisyon 35: *"Electric Counterpoint"*.....**134**
Partisyon 36: *"Electric Counterpoint"*.....**135**
Partisyon 37: *"Miserere"* (Pärt, A.).....**137**
Partisyon 38: *"Concerto for Jazz Bass and Orchestra"* (Beal, J.).....**139**
Partisyon 39: *"Concerto for Jazz Bass and Orchestra"*.....**140**
Partisyon 40: *"Concerto for Jazz Bass and Orchestra"*.....**141**
Partisyon 41: *"Symphony No.2: Fall of Constantinople"* (İnce, K.).....**144**
Partisyon 42: *"Symphony No.2: Fall of Constantinople"*.....**146**
Partisyon 43: *"Symphony No.2: Fall of Constantinople"*.....**147**
Partisyon 44: *"Symphony No.2: Fall of Constantinople"*.....**149**
Partisyon 45: *"Horses of Instruction"* (Martland, S.).....**152**
Partisyon 46: *"Horses of Instruction"*.....**154**
Partisyon 47: "*Traffic"* (Gudmundsen-Holmgreen, P.).....**157**
Partisyon 48: "*Traffic"* bas gitar partisi.....**158**
Partisyon 49: "*Traffic"*.....**159**
Partisyon 50: "*Traffic"* bas gitar partisi.....**159**
Partisyon 51: "*Traffic"*.....**160**

Partisyon 52: "*Traffic"* bas gitar partisi.....**160**

Partisyon 53: "*Traffic"*.....**162**

Partisyon 54: "*Traffic"* bas gitar partisi.....**162**

Partisyon 55: "*Traffic"*.....**163**

Partisyon 56: "*Traffic"* bas gitar partisi.....**164**

Partisyon 57: *"Styx"* (Kancheli, G.).....**166**

Partisyon 58: *"Styx"*.....**168**

Partisyon 59: *"Styx"*.....**170**

Partisyon 60: *"Styx"*.....**172**

Partisyon 61: *"The Electric Bass Concerto"* (Mayall, J.).....**175**

Partisyon 62: *"The Electric Bass Concerto"*.....**177**

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: 4 ilâ 6 telli, 24 perdeli standart bas gitarda açık tellerin hertz bazındaki değerleri.....**24**

Tablo 2: Doğal flajole tekniğinin doğuşkan sırasına göre sembollendirilmesi.....**55-56**

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Joseph Bohmann üretimi "New Grand Concert Contra Bass Guitar" ve "Contra Bass Harp Guitar" türleri.....**4**

Görsel 2: Leo Fender kendi icadı elektrik bas gitar ile.....**5**

Görsel 3: Hull'un tasarladığı "Amplified peg" aygıtına ait patent.....**6**

Görsel 4: Paul Tutmarc'ın üretimi "Model 736 Bass Fiddle" (sağda).....**7**

Görsel 5: Bud Tutmarc'ın üretimi "The Serenader Electric String Bass" (solda), Serenader modelinin sahnede kullanımına ait bir görsel.....**8**

Görsel 6: Fender 1952 yapımı "Precision Bass" patent çizimi ve sağda arkasında "Fender Bassman Combo" amfisi ile gerçek görünümü.....**9**

Görsel 7: Bas gitarın yapısı ve görünür aksamı.....**13**

Görsel 8: Tek bobinli manyetik ses alıcı örnekleri.....**17**

Görsel 9: Çift bobinli manyetik ses alıcı örnekleri.....**18**

Görsel 10: Bölünmüş çift bobinli manyetik ses alıcı örnekleri.....**19**

Görsel 11: Piezo ses alıcı örnekleri.....**20**

Görsel 12: Optik ses alıcı örneği.....**21**

Görsel 13: 4, 5 ve 6 telli bas gitar ses sahalarının piyano tuşesi üzerinde gösterimi.....**23**

Görsel 14: 4, 5 ve 6 telli bas gitar ses sahalarının dizek notasyonunda gösterimi.....**24**

Görsel 15: 5 ve 6 telli bas örnekleri.....**25**

Görsel 16: "Çoklu-Ölçek Tuşe" patent çizimleri (en soldaki bas gitar).....**32**

Görsel 17: "Headless neck" örneği.....**34**

Görsel 18: Dizek notalaması için kullanılan anahtarlar.....**37**

Görsel 19: Elektrik bas gitar için pozisyon şeması.....**38**

Görsel 20: Pasif ve aktif ses alıcılı gitarlar arasındaki salınım sürekliliği karşılaştırması.....**41**

Görsel 21: Üç ana tekniği ifade için kullanılan nota başlıkları.....**41**

Görsel 22: "Hammer-on" ve "Pull-off" tekniklerine ait örnekler.....**44**

Görsel 23: "Hammer-on" tekniğiyle çalınabilecek bir süsleme notası örneği.....**44**

Görsel 24: Bükme ve Önbükme tekniklerine ait notalama sembolleri.....**45**

Görsel 25: Yarım ses aralığından daha küçük oranda bükmeleri gösteren sembol.....**45**

Görsel 26: Kaydırma tekniğini sembolle ifade etme şekli.....**46**

Görsel 27: Avuçla susturma tekniğini gösteren notalama örneği.....**47**

Görsel 28: Gary Willis'in url'de yer alan videodaki doğaçlamasında "scratch" tekniği kullandığı pasajın tırnak sembolüyle notaya aldığım bir kesiti.....**50**

Görsel 29: Victor Wooten'in doğaçlamasında "tapping" kullandığı bir kesit.....**51**

Görsel 30: Larry Graham'ın Graham Central Station grubunun 1974 tarihli aynı adlı ilk albümünden *"Hair"* isimli parçaya ait intro.....**53**

Görsel 31: Marcus Miller'in 2007 tarihli *"Free"* albümünden *"Blast"* isimli parçanın doğaçlama icrasının bir kesiti.....**53**

Görsel 32: Flajole tekniklerini ifade için kullanılan semboller.....**54**

Görsel 33: Doğal flajole örneklendirmesi.....**57**

Görsel 34: Dört telde oranlara göre flajole sıralaması.....**57**

Görsel 35: Yapay flajole tekniğini ifade eden semboller.....**59**

Görsel 36: Kurtalan Ekspres basisti Ahmet Güvenç'in *"Dönence"* isimli esere eşlikte icra ettiği parmakçalım örneği.....**62**

Görsel 37: Hadrien Feraud'un bir eşliksiz doğaçlamasından parmakçalım örneği.....**64**

Görsel 38: *"De Staat"* yerleşim planı.....**109**

Görsel 39: "*El Rey de Harlem"*in notasyon açıklamaları.....**130**

Görsel 40: "*Traffic"* adlı Eserin sembol açıklamaları.....**156**

KISALTMALAR LİSTESİ

bkz. : bakınız

ç.k.m. : Çağdaş Klasik Müzik

Fr. : Fransızca

g/cm^3 : gram bölü santimetreküp

İng. : İngilizce

İt. : İtalyanca

kıs. : kısaltma

no. : numara

örn. : örneğin

s. : sayfa

vb. : ve bunun gibi

yy. : yüzyıl

KKTC : Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti

ppp **:** ***pianissisimo***

pp **:** ***pianissimo***

p **:** ***piano***

mp **:** ***mezzopiano***

mf **:** ***mezzoforte***

f **:** ***forte***

ff **:** ***fortissimo***

fff **:** ***fortissisimo***

sf **:** ***sforzando***

GİRİŞ

Geçtiğimiz yüzyılın yarısından itibaren yaygınlaşan bu temel enstrümanı ben de on altı yıldır şevkle icra ediyorum. Henüz bir lise öğrencisiyken, ailemden aldığım perküsyon ağırlıklı müzikal birikimim üzerine eklemlediğim bas gitar icracılığını güncel yenilikler zemininde faal tutmaya çalışmak hala en fazla mesai ayırdığım uğraşlardan biridir.

Bu etkileyici enstrümanın teknik bakımdan son yirmi otuz yılda çok büyük ilerleme katettiğini söylemek mümkün. Dörtlü akort sisteminin ve perdeli olmasının getirdiği avantajlar düşünüldüğünde halihazırda adapte olması çok zor bir çalgı olmamakla birlikte uygulamada, müzik türlerine göre değişen tınısal renk çeşitliliği, "grooving" şeklinde nitelediğimiz stile özgü çalım hissiyatı ve üslubu icracıların önünde her zaman aşılması gereken koca bir dağ gibi durmaktadır. Geçmişte kabul olduğu gibi sadece "uygun bas hattı kurabilme" anlayışının ötesinde, kendi başına katma değer yaratan özgün teknikler meydana gelmiştir.

Enstrümanın yaygın hale gelmesinden bu yana çokça usta çalım dağarcığına yenilikler getirmiştir. Larry Graham, James Jamerson, Jaco Pastorius, Marcus Miller, Victor Wooten gibi isimler kendi geliştirdikleri teknikler ve bu teknikleri kullanarak ürettikleri eserler sayesinde ünlenmişlerdir. Kitle iletişimin de gelişmesiyle son on beş yılda bu tekniklerin büyük bir sıçrama yarattığını belirtmek gerekir.

Üzerinde çalıştığım araştırmanın hedefi bu teknikleri 1968 ve sonrası örneklerle tanıyarak henüz yeni yeni filizlenen; 21. yy. çağdaş klasik müzikte elektrik bas gitarın nasıl konumlandırılabileceği, ve diğer ilgili türlere nasıl adapte edilebileceğine ışık

tutmak olacaktır. Bu bağlamda kaleme aldığım çalışma bir "gitar metodu" formatından ayrılır. Daha çok, icracı ve bestecilerin ilgili alanda fikir edinmek maksadıyla göz atması gereken alternatif bir kaynak şeklinde tanımlanabilir.

Bu çalışmada verili tüm oktav numaralandırma sistemi "uluslararası bilimsel frekans notasyonu" sistemini esas alır ve harf notalarıyla temsil edilmiştir.[1] Bu çalışmadaki tüm teknik tarifler yönsel olarak sağ elini kullanan icracılar esas alınarak yazılmıştır, solak icracılar tarifleri ters yönde düşünmeye dikkat etmelidir.

1 Young, W. Robert. Terminology for Logarithmic Frequency Units**.** The Journal of the Acoustical Society of America, Cilt 11, Sayı 1, 1939, s. 134-139.

BİRİNCİ BÖLÜM

ELEKTRİK BAS GİTARIN YAPISI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. Elektrik Bas Gitar

Boyun, sap, gövde, tutuş şekli vb. unsurları tipik gitar yapısından, akort ve sağ el icra tekniğini keman ailesinin en pest sesli enstrümanı kontrabastan alan melez, elektrikli amplifikatör vasıtasıyla ses üretebilen telli çalgıdır. Bir fikir olarak 1930'lu yıllardan beri vardır. Olgun bir icat haline gelmesi 1951 yılını bulmuştur.[2] Bu tarihten itibaren yirmi yıllık bir süre zarfında atası olan kontrabastan hem icra tekniği hem icra alanı hem de repertuarı ile ayrılmıştır. Kontrabas arşe ve parmaklar ile çalınabildiği için Batı Sanat Müziği toplulukları haricinde Amerika menşeli; bakır üflemeli enstrümanların ağırlıkta olduğu big band oluşumlarında da yer edinebilmektedir. Bas gitarın standart yapısı arşe ile çalıma uygun tasarlanmamıştır.[3] Bundan dolayıdır ki bas gitara Batı Sanat Müziği topluluklarında 1970'lere kadar pek az rastlanmaktadır ve tonal işlevselliğin egemen olduğu Batı Sanat Müziği türlerinde bu yirmi yıllık süreçte varlık göstermemiştir. 1970'li yıllardan itibaren çağdaş kompozisyonlarda[4] artan sıklıkla görülmeye başlamıştır. Bunun yanında Elektrikli/amplifiye bir enstrüman oluşu; ses düzeyinin kolaylıkla artırılabilmesi, kontrabasa nazaran icracıya taşıma problemi yaşatmaması, tınısal yelpazesi, teknik çeşitliliği gibi etkenler onu hem ayrı bir kategoriye yerleştirmiş hem de tercih sebebi haline getirmişse de günümüzde dahi sanat müziği topluluklarında yer edinebilme süreci, enstrümanın bireysel gelişim süreciyle orantılı durumda yürümektedir.

1.2. İcadı ve Yaygınlaşma Süreci

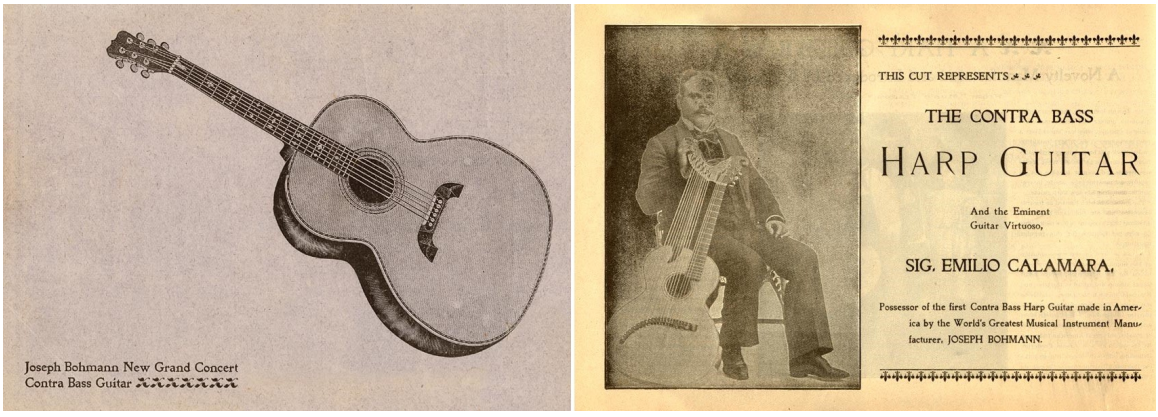
2 Bacon, T., Moorhouse B., The Bass Book: A Complete Illustrated History of Bass Guitars, San Francisco, Backbeat Books, London (UK), 2008, s. 5.

3 Bas gitar arşe kullanımına uygun tasarlanmadığı için "sostenuto" ses üretme kapasitesi sınırlıdır ve tınısal olarak gitar ailesine daha yakındır. Parmak ve plektrum kullanıldığı için başlangıcı ataklı şekilde ses üretir.

4 Örn.: Alfred Schnittke'nin *"Symphony No.1"* adlı eseri.

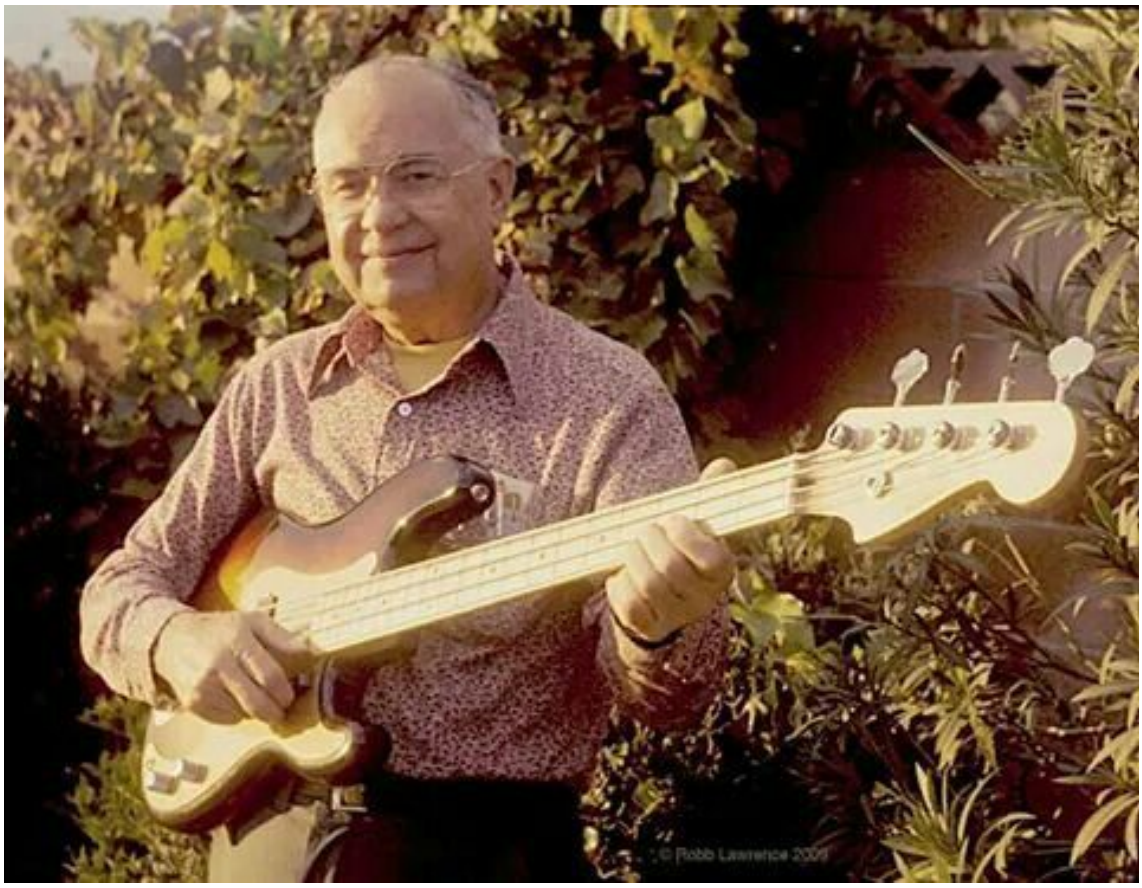
"Bas" ve "gitar" kelimelerinin ilk bir araya gelişi aslında 19.yy sonlarında Amerika'nın Chicago eyaletinde telli çalgılar imal eden yapımcı Joseph Bohmann'ın, 1890'lı yıllarda "arp-gitar" ailesinin bir yan çeşidi olarak ürettiği "Contra Bass Harp Guitar" tanımı ile başlar.[5] Arp-gitar ailesi birkaç kromatik bam telini ikinci bir sap üzerinde bulunduran bir gitar türüdür. Bohmann, standart gitar gövdeli bir diğer türe de daha sonra "New Grand Concert Contra Bass Guitar" adını vermiştir. Bu tarihlerden itibaren aradan geçen altmış yılda değişip gelişen gitar ailesi, Amerika'da yepyeni bir müzik kültürünün parçası olmuştur.

Bas ve gitar kelimelerinin ikinci biraraya gelişi 20.yy ortasına rastlar: 1951 yılının ortalarında Amerikalı gitar yapımcısı Leo Fender'in California'daki atelyesinde çeşitli denemeler sonucunda ortaya çıkan ve patent başlığında "gitar" ve "bas" tanımlarının bulunduğu ilk çalgı "Fender Precision Bass" isimli enstrümandır. Leo, bu enstrümanı sadece üretmekle kalmamış, pazarlama esnasındaki süreci de başarılı yöneterek yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. Bu sebeptendir ki Fender; gitar ve bas gitar üreten bir marka olarak yıllar içinde kültleşmiş, Amerika'dan dünyaya yayılmış, kendisinden sonraki yapımcıların üretim modellerine de örnek olmuştur.



Görsel 1: Joseph Bohmann üretimi "New Grand Concert Contra Bass Guitar" ve "Contra Bass Harp Guitar" türleri.

5 İlgili çevrimiçi makale: http://www.harpguitars.net/history/bohmann/bohmann1.htm (Erişim tarihi: 04.07.2019)



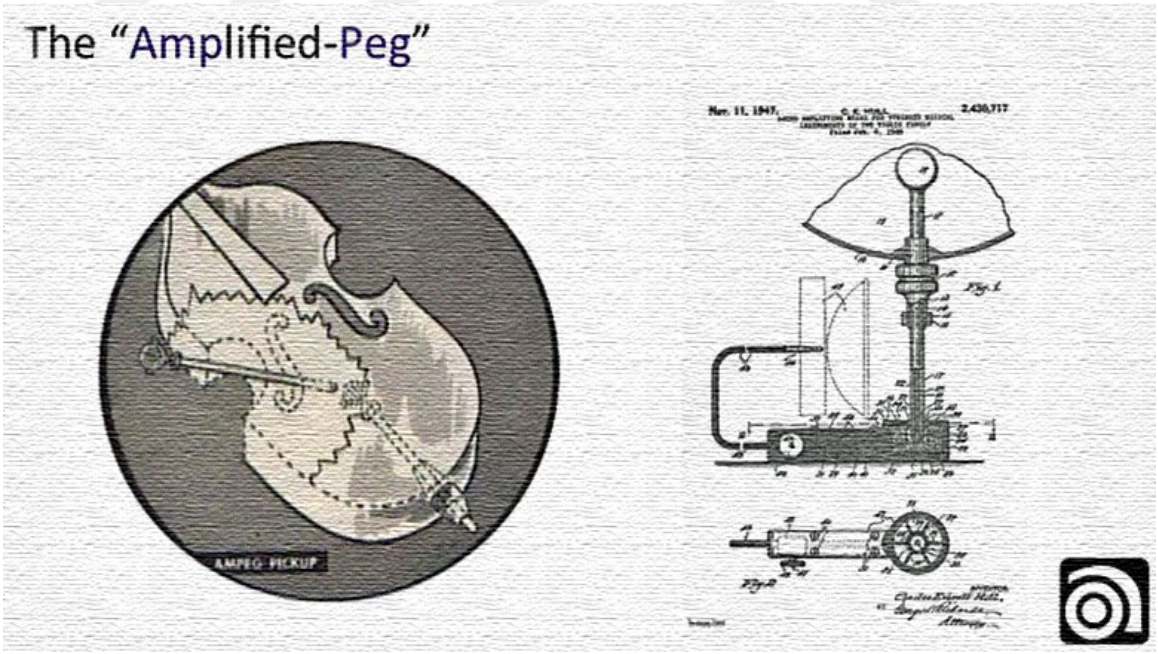
Görsel 2: Leo Fender kendi icadı elektrik bas gitar ile.

Fender'in bu icadından biraz daha eski tarihlere gittiğimizde 1920'lerin Amerika'sında dans müziği toplulukları döneminin sonlarına doğru orkestral ses seviyesinin yükselmesi (davul kitlerinin büyümesi, gitaristlerin amplifikatör kullanmaya başlaması vb.) ile keman ailesinin en iri yapılı üyesi kontrabası çalanların da kendilerini duyurmak için yeni yöntemler aramaya başladıklarına rastlamaktayız. Esasen renk olarak diğerlerinden ayrık bir tınıya sahip olsa da, hem perküsyonların aralıksız devam eden gürültüsü hem de bakır enstrümanların kuvvetinden ötürü kontrabas, bas hattını yeterince duyurmakta zorlanıyordu.

1900'lerin başından itibaren mandolin ve gitar türevleri üreten Gibson firmasında tasarımcı olarak çalışan Lloyd Loar, 1924'te bir elektrikli kontrabas tasarımı yaptı. Aynı

yıl tanıtımı yapılan bu enstrümanın icracılar tarafından benimsenmesi beklendiği seviyede olmadı. Daha sonraları Loar, bu enstrümanı Gibson firmasındaki yönetimsel sorunlar nedeniyle kendi kurduğu Vivi-Tone firması çatısı altında üretmeye başlasa da firmanın iflasından ötürü üretim sonuç vermedi.[6]

New York menşeli basist Everett Hull, kullandığı bası elektronik malzeme ile amfilendirme girişiminde bulunduğunda takvimler 1946 yılını gösteriyordu. Enstrümanın dip kısmına iliştirilen bu mikrofonlu aygıt sayesinde ses dalgaları doğal halini koruyarak yükseltilebiliyordu. Bu yeni icadın mandal vasıtası ile iliştirilme şekli "amplified peg" olarak anılıyordu. Hull ve ortağı Stanley Michaels, kurdukları amfi türleri üreten şirkete söz konusu yöntemden hareketle kısaltılmış olarak; "Ampeg" adını vermiştir.[7]



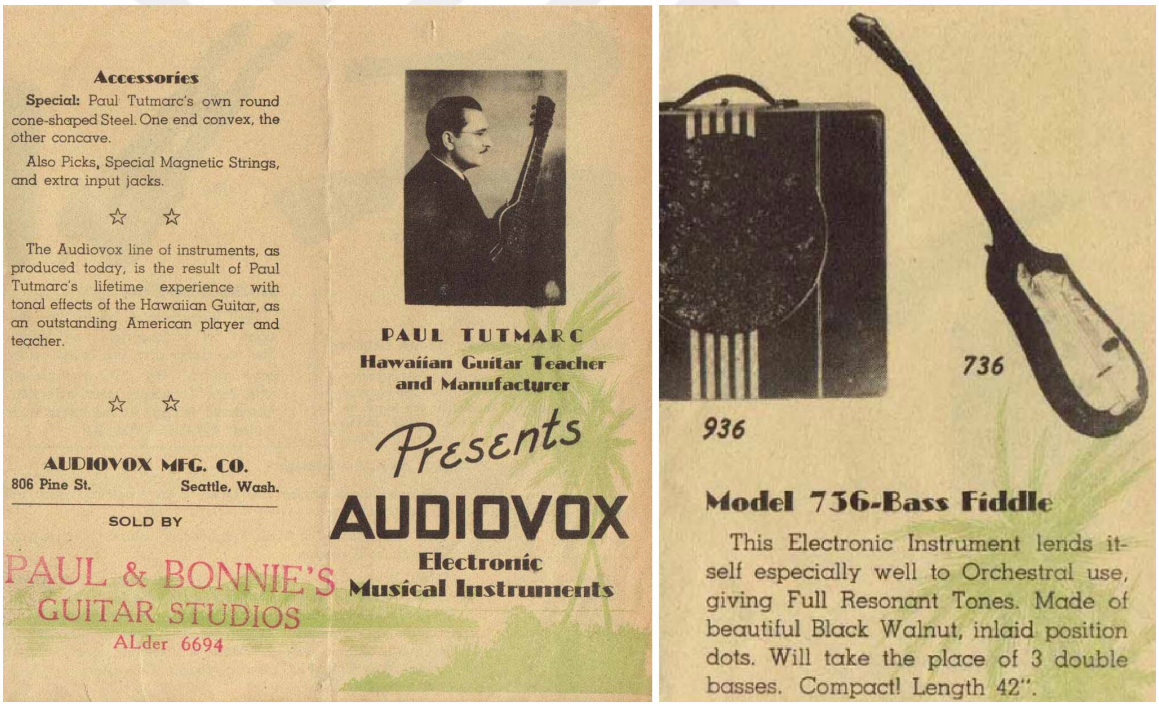
Görsel 3: Hull'un tasarladığı "Amplified peg" aygıtına ait patent.

Bir diğer girişim ise enstrüman yapımcısı ve müzisyen Paul Tutmarc tarafından

6 Bellson, J., The Gibson Story, 1973, chapter XV.

7 Hopkins, G., Moore, B., Ampeg: The Story Behind The Sound. Hal Leonard, Milwakuee (USA), 1999, s. 21.

1936 yılına tarihleniyor. Tutmarc, kendi şirketi Audiovox bünyesinde çeşitli elektrikli enstrümanlar üretiyordu. "Model 736 Bass Fiddle" adıyla kayıtlara geçen, erken bir bas gitar modeli olarak tanımlanabilecek ilk girişim "bas keman" şeklinde tariflenmişti. Pazarlama açısından önceki girişimlerle aynı kaderi paylaşan bu deneyim de, bize henüz söz konusu arz üzerinde yeterli yeterli talep oluşmadığını gösteriyordu. Paul Tutmarc'ın oğlu Bud Tutmarc da 1947 yılında benzer bir tasarımla "Serenader String Bass" isimli bir model piyasaya sürdü fakat bu da beklenen ilgiyi getirmedi.[8]



Görsel 4: Paul Tutmarc'ın üretimi "Model 736 Bass Fiddle" (sağda).

8 Tutmarc ailesinin blog adresinden çevrimiçi makale: http://tutmarc.tripod.com/paultutmarc.html (Erişim tarihi: 21.08.2019)



Görsel 5: Bud Tutmarc'ın üretimi "The Serenader Electric String Bass" (solda), Serenader modelinin sahnede kullanımına ait bir görsel.

Ta ki, 1951 yılında Leo Fender adında bir enstrüman, amfi yapımcı ve satıcısı "bas gitar" terimleriyle tanımlanmış ilk enstrüman *"Fender Presicion Bass"*ı vitrinlerine yerleştirene kadar. Elbette ki bu girişim de gerçekleştiği anda büyük geri dönüşler almadı. Enstrüman henüz estetik ve yapısal olarak ilkel görünüyordu. Özel üretim telleri yoktu, üzerinde piyano telleri kullanılıyordu, eksiklikleri vardı ancak Fender bu enstrümanı geliştirmek için yoğun çalışma içerisindeydi. Patenti alınan enstrüman 1952 yılında NAMM'da[9] sergilendiğinde şeklen kano küreğine benzetip dalga geçenler dahi oldu.[10] Gelişen süreçte elektrik bas gitarın gerek fikirsel, gerek uygulamada yarattığı etki rakip firmalar tarafından da yavaş yavaş fark ediliyordu ki onlar da "bas gitar" modellerini birer birer piyasaya sürmeye başladılar.

9 Açılımı "The National Association of Music Merchants" olan büyük Amerikan müzik ürünleri fuarı.

10 Lee, G., Geddy Lee's Big Beautiful Book of Bass, HarperCollins Publishers, New York (USA), 2018, 1. bölüm, s. 21-22



Görsel 6: Fender 1952 yapımı "Precision Bass" patent çizimi ve sağda arkasında "Fender Bassman Combo" amfisi ile gerçek görünümü.

Fender'in ilk şoku yaratmasının ardından, pazarlama kısmında yakaladığı ivme halihazırda ilişki içerisinde olduğu yerel müzisyenler sayesinde hız kazanmıştır. Üretilen enstrüman modellerini elektronik yapısından konforuna, tonundan akort sistemine, sap boyu genişliğinden tel yapısına vb. Birçok konuda üretim öncesi safhalarda test etmiş olan bu müzisyenler, üretim sonrasındaki süreçte de yaygınlaşmanın hız kazanmasında önemli rol oynadılar. Bas gitar artık ülkesel boyutta, caz dergilerindeki konuyla ilgili bölümlerde kendinden söz ettirmeye başlamıştı.[11] Bu süreç sonrasındaki on yıl içinde bas gitar, dünya çapında bilinirliğe kavuştu. Dünya turnesine çıkan müzisyenler sayesinde

11 Örn. Amerikan caz dergisi *"DownBeat"* Temmuz 1952.

giderek ünlendi, dönemin hakim (popüler) müzik türlerine ait stüdyo ve sahne icralarında yer almaya başladı.

1.2.1. California'dan Dünyaya Yayılması

Basist Joe Osborn'un beyanını ele alırsak Fender'in tanıtım ve pazarlama alanındaki başarısını sağlayan yöntemi dayanaklandırmak mümkün olacaktır;

> "1960 yılında Ricky ile (Rick Nelson orkestrası olarak) Avustralya turundaydık. Fender firması bizden kendi teçhizatını götürmemizi istemişti"..."Konser için en büyük amfilerini ve bir bas gitar istedim; sadece Precision modelini ürettiklerini sanıyordum. Precision yerine Jazz Bass modeli geldiğinde biraz içerledim ancak sonra çok sevdim çünkü ince olan sap kısmı, benim kısa parmaklarım için harikaydı."

Üstteki beyanı esas alırsak Fender'in irtibatta olduğu icracılara bireysel özelliklerine uygun enstrümanlar önerdiği anlaşılıyor. Fender bu yolda adım adım ilerleyerek markasının sürekliliğini sağlamıştır.

Buna bir diğer örnek Carol Kaye'dir. Los Angeles stüdyolarında kayıt müzisyenliği yapan Kaye de orkestra kayıtlarında gerek bas hattını katlama, gerek tek başına olmak üzere çok sayıda esere imzasını atmıştır. Ayrıca söz konusu kayıtlar sayesinde diğer birçok orkestra müzisyeni de bu yeni enstrümanın sesine aşina oldu.

Joe Osborn, Carol Kaye aslen gitaristlerdi. James Jamerson ise lisede kontrabas eğitimi almıştı. Bas geleneğine daha yatkındı. Jamerson 60'lı yıllarda Motown kayıtlarının öncü stüdyo müzisyenlerinden biri olmuştur. '62 model Precision Bass ya da bilinen lakabıyla "The Funk Machine" enstrümanını kullanırdı.

Allan Slutsky'e göre (James Jamerson biyografisinin yazarı) başlangıçtaki çalım

stili bile kendine has ve geleneksel çalımdan farklı idi. Klişe cümlelerin, beylik icranın ötesine geçiyordu. 50'lerin sonu ve 60'ların ilk yıllarının siyahi müziği bu eski moda kayıtlarla doluydu.[12] Jamerson, bir meslektaşının iknasıyla denemeye aldığı Precision Bass'ı kayıtlarda kullanmaya başlar[13], kayıtlarda gösterdiği başarı neticesinde de Motown prodüktörleri tarafından "icrada serbestiyet" ile ödüllendirilir. 60'ların ortalarında Jamerson artık teknik manada uç noktadadır. Slutsky, bu tarihlerden itibaren Jamerson'un kişisel icra stilini aniden bambaşka bir yöne kaydırdığını ve icrada aşkın bir melodik dil uyguladığını söyler. Bir nevi altyapı solisti olmuştur. Bu sayede pop ve R&B arasındaki duvarları yıkmış, Motown'u başarıya ulaştıran etkenlerden biri haline gelmiştir.[14]

Eş zamanda Paul McCartney, Beatles'in 5 kişi olduğu kuruluş esnasında aklından dahi geçirmediği basistlik statüsüyle, sonraki yıllarda öncü kabul edileceği sürecin içindeydi. McCartney solak bir icracı olarak tercih ettiği Hofner 500/1 modelli keman gövdeli enstrümanı kullanırdı. McCartney'in melodik ve ritmik çalımda Jamerson'dan etkilendiği bilinmektedir. Zira o dönemlerde dinlenilebilecek bas gitar icracılarının sayısı bir elin parmaklarını geçmiyordu. Jamerson da bu stilde çığır açmıştı. Ayrıca Beach Boys'tan Brian Wilson, McCartney'in rock tarzında armonik konularda etkilendiği diğer bir isimdir. Türler icracılar aracılığıyla birbirine karışmaya başlamıştır. McCartney, Hofner'den sonra Rickenbacker 4001S modelini ana enstrümanı olarak kullanmıştır. Dönemin en ünlü üreticisi ve bu enstrümanın mucidi olmasına rağmen birincil olarak Fender kullanmaması dikkat çeker. Ancak bas gitar fikri artık benimsenmiş ve yaygınlaşmıştır. McCartney de bas gitarın özgün kimlik oluşturmasına öncülük eden bir icracı kabul edilir. Özellikle rock'n roll ve klasik rock türündeki icranın ana hatlarını oluşturmuştur. Bu gelişimle ilgili olarak;

> "Akorlara göre, var olmayan küçük bir parça dahi çalabilirim diye düşünüyordum.

---

12 Standing in the Shadows of Motown: The Life and Music of Legendary Bassist James Jamerson. Milwaukee, Hal Leonard, 1989.

13 Forte, D. "James Jamerson: Preminent Motown Bassist", Guitar Player, Haziran 1989, s. 45.

14 İlgili çevrimiçi makale: https://www.premierguitar.com/articles/Escape_From_the_Dog_House_Fenders_Bass_Revolution?page=2 (Erişim tarihi: 21.08.2019)

> Belki de bağımsız bir ezgi olabilirdi bu. Sgt. Pepper (Tam adı Sgt. Pepper's Lonely Hearts Clup Band isimli The Beatles albümü ile aynı adı taşıyan şarkı) benim bastaki güçlü, bağımsız ezgilerimle bitiyordu. Örneğin; 'Lucy in the Sky with Diamonds' (aynı albümden bir başka şarkı). Kök sesleri kolayca duyabilirsiniz ancak onda da bağımsız ezgiler çalıyordum ve bu bana ait bir şey oldu. Gerçekten sadece Do'dan Fa'ya geçmek gibi bir şey ama ilginç bir yolunu buluyorsunuz."

beyanında bulunmuştur.[15]

1.3. Yapısı ve Elektronik Unsurları

Bas gitarı yapısal olarak sap, boyun ve gövde kısımlarına ayırabiliriz. Aşağıdaki görselde temel parçaları ve üzerindeki detaylar açıklanmıştır.

15 Roberts, J.H. How The Fender Bass Changed The World, Backbeat Books, San Francisco (USA), UK, 2001.



Görsel 7: Bas gitarın yapısı ve görünür aksamı.

Burguluk kısmında bulunan akort burguları, tellerin sarılmış olduğu bir vidayı oynatarak gerginliği değiştirir. Tel ağacı ise Fender veya Musicman enstrümanlarında olduğu gibi tüm burguların üst kısımda veya burguların çoğunun üstte olduğu sistemlerde birinci, ikinci tellerin basıncını ayarlamak için kullanılan bir ek parçadır. Yeni sistemlerde bu parça kullanılmayabiliyor. Bunların dışında burguluk kısmı olmayan "headless" modeller de üretildi. Hofner ve Steinberger gibi Alman üreticiler köprü kısmının arkasına yerleştirdikleri dairesel fiks burgularla enstrümanın sap kısmından

feragat edip toplam uzunluğu skala[16] boyuna indirmeyi başardılar. Böylelikle enstrüman hem hafifledi hem de boy olarak küçüldü. Ancak bu yöntem de telin salınım sürekliliğini olumsuz etkileyebildiğinden dolayı kalıcı hale gelememiştir. Ergonomik sebeplerle tercih edilen bir model olarak bilinir.

Burgular ve tel ağacı dışında bu kısımda (eğer akort sistemini aniden düşürebilen özel mekanik bir sistem yaptırılmadıysa) başka bir unsur yoktur. Eğer çalgı fabrikasyon üretimi ise marka ve model görselleri genelde bu bölümde uygun bir yere konumlanır.

Sap kısmı ile burguluk arasında kalan Baş eşik, Ceviz ağacından yapılan sert bir parçadır. Teller, üzerindeki tel oyuklarından geçerek burgu vidalarına bağlanır. Bu küçük parça sayesinde teller yerinden oynamaz, gerilim dengesi sağlanır. Tuşe (Fr. touché) ise parmakların doğrudan temas ettiği, Akçaağaç, Abanoz veya Gül ağacı gibi ahşap maddeden üretilen pürüzsüz denilebilecek düzeyde tesviye edilmiş bir parçadır. Üzerine 21 veya 24 metal perde çakılır veya enstrüman perdesiz olarak kullanılacaksa bu işlem yapılmaz. Tuşe üzerine 3. 5. 7. 9. perdelerde tek, 12. perdede üst üste iki sedef veya killi fenolik reçineden üretilmiş noktalar kakılır. Söz konusu ilk dört perde, oktavın minör üçlü, tam dörtlü, tam beşli ve majör altılı aralıklarının bulunduğu seslerin isabet ettiği alanı belirtir. 12. perde telin ikinci oktavının başladığı nokta olduğundan üst üste iki sedef nokta ile vurgulanır. 24 perdeli modellerde her tel üzerinde iki oktav ses sahası mevcuttur. Bu sayıdaki perdeli enstrümanlarda sedef noktalar 12. perdeden itibaren ikinci oktavda da aynı sıra ile tekrarlanır.

En karmaşık yapıya sahip kısım olan gövde kısmı gitarın aynı zamanda en ağır bölgesidir. Bedenimizle doğrudan temas halinde olan bu bölge masif ahşap malzemeden üretilir. Başta en çok kullanılan Akçaağaç olmak üzere, Kızılağaç, Maun, Ceviz vb. birçok ağaç türü yapımcıların tercihleri arasındadır. Gövdenin köprü arkasında kalan yan kısmı ile, üst uç kısmında burguluğun bulunduğu yöne bakacak şekilde yerleştirilen askı vidaları, enstrümanın ayakta çalınabilmesine olanak sağlar. Bu durumda eller serbest

16 Enstrümanın baş eşik kısmından köprü kısmına kadar olan tel uzunluğu. En sık tercih edilen skala 34 inç uzunluğundadır. 35 veya 33'ten 30 ince kadar kısalan skala uzunlukları da mevcuttur. Skala ölçüsü büyüdükçe köprüye doğru tel aralıkları açıldığından çalım da görece zorlaşır.

bırakıldığında gitarın duruş dengesi bozulmaz.[17] Böylelikle icracının vücudu dengeye alıştığında uzun süreler ayakta çalma olanağı doğar. Standart tipte elektrik bas gitarların kütlesel ağırlığı 3.5 ilâ 7 kilogram arasında değişkenlik gösterir. Değişkenlikteki en büyük etken tel sayısı, gövde tasarımı ve masif ton ağacı türüdür.

İngilizce ismiyle *"Pickguard"* olarak tabir edilen yüzey koruyucu, gövde yüzeyinde yani tellerin alt kısmında kalır. Genel kullanımda bu parça manyetikleri ve kontrol düğmelerini çevreleyecek şekilde yüzeye yerleştirilir. Kullanım amacı sağ el parmak, tırnak veya plektrum darbelerinden dolayı zamanla gövde yüzeyinde oluşan aşınımı önlemektir. Bu parça manyetik yüzeyini korumaz, sadece çevresindeki çalım alanlarında oluşabilecek çizikleri önleyebilir. İnce ama sert plastik veya hafif metal bir plaka yapısındadır.

Manyetikler bas gitarın tınısal renklerini ciddi oranda etkilediğinden ötürü enstrümanın herhangi bir müzik türü üzerinde daha etkin olma statüsünü de belirler. Bunun için çeşitli manyetikler zamanla o türlerle özdeşleşmiştir ki o isimle dahi anılabilirler.[18] Görsel 7'de sunulan "P" tipi manyetiktir. Bu manyetik türü, Fender'in ilk bas gitar tasarımı olan "Precision Bass" modelinde kullanılmış manyetiklere bir gönderme olarak modelin baş harfi belirtilerek adlandırılır.

Ses alıcılar (İng.: Pickup) elektrik bas gitarın tınısal özelliğini şekillendiren en önemli etkendir. Çok kaliteli ahşap malzemeden üretilmiş bir enstrümana iyi bir ses alıcı ve (eğer aktif devreliyse) preamp[19] düzeneği yerleştirilmediğinde tatmin edici bir sonuç almak mümkün olmaz. Elektrik bas gitarın özgün kullanımı, ses alıcıdan çıkan sesin gövde üzerindeki kontrol düğmeleri ve/veya preamp'taki eşitleyici[20] ile ilk işlemi görmesinin ardından harici bir amfi aygıtında tekrar işlenmesi ve bu sesin icracının

17 Örneğin kontrabasta bu durum zorluk yaratır; eğer herhangi bir sabitleyici, askı vb. aksesuar yoksa kontrabasın ayakta durması için tek elle bile olsa tutulması gerekir.

18 Örn. J tipi manyetik. Açılımı Jazz Bass tipi manyetiktir.

19 Preamp: Öncül amfi; Aktif devreli bas gitarlarda ses rengini bir diğer arabirime ulaşmadan önce iki ya da üç değişkenli (tiz, [mid], bas) eşitleyici ile düzenleyebilen, enstrüman gövdesi üzerindeki elektronik birim.

20 Equalizer, (Kıs. EQ)

müzikte yaratmak istediği etkiye göre düzenlenmesi sıralaması ile uygulanır. Buradaki ilk elektronik işlemi tellerden aldığı sinyalleri sese dönüştürmeye yarayan ses alıcılar yürütür. İcracının icra edeceği müziğe uygun türde ses alıcı elektroniğe sahip bir enstrüman seçmesi ve ses alıcı elektroniğin kullanımı hakkında bilgi sahibi olması gerekir. Bu noktada tercih edilebilecek alternatiflerden mıknatıslı malzemeden üretilen manyetikler pasif ve aktif olarak ikiye ayrılırken, daha az yaygın kullanımda olan çeşitler aşağıda belirtilmiştir.

Pasif ses alıcılar, çektiği sinyalleri elektronik devreye göndermeden önce sade ve yalın biçimde işleyen güçlü manyetik malzemeden üretilir. Dairesel bobin dişleri dışarıdan görünecek şekilde her tel altına konumlanır. Bu yapıya ait devreler gelen sinyal üzerinde sadece ses alıcıdaki sesi kısma işlemi uygulayabilirler. Böylece örneğin iki ayrı ses alıcı varsa ikisinden biri volüm-ton düğmeleri vasıtasıyla kendi aralarında kısılarak/açılarak uygun tını elde edilir. Daha sıcak, daha analog ve akustiğe yakın ses elde edilebildiğinden olsa gerek, preamp teknolojisi sayesinde oldukça gelişen aktif devreli ses alıcıların yanında hala sıklıkla tercih edilen bir türdür.

Aktif ses alıcılar genelde 9 voltluk bir veya iki pil ile çalışan, sesi enstrüman üzerindeki preamp'a bağlı eşitleyici ile pasif türden daha detaylı biçimde işleyebilecek donanıma sahiptir. Bu eşitleyici istenen tınıya göre bas, mid ve tiz frekansları güçlendirebilir. Yani bu frekansların volümünü yükseltebilir. Pasif türlerde olmayan özellik budur. Gövde üzerinde 2, 3 ya da 4 bant eşitleyici kontrol düğmeleri bulunur. Günümüzde pasif tınıları da kapsayan ses alıcı teknolojileri mevcuttur. Enstrüman üzerindeki kontrollerde aktif elektroniği devre dışı bırakan mini vites kolları, düğmeler vb. eklentiler bulunabilir.

Yaygın kullanılan ses alıcı çeşitlerini şöyle sınıflayabiliriz:

- Tek bobinli manyetikler (pasif veya aktif)
- Çift bobinli manyetikler (pasif veya aktif)

- Bölünmüş çift bobinli manyetikler (aktif veya pasif)
- Piezo ses alıcılar
- Optik ses alıcılar

1.3.1. “Singlecoil” (Tek Bobinli) Manyetik Ses Alıcılar

Tek bobinli manyetik ses alıcılar pasif ya da aktif olabilirler. Bu türdeki ses alıcılar açık, parlak ses rengine sahiptir. Hertz cinsinden üst-orta ve tiz frekansları toplamakta maharetli olduğu için ortamdaki bazı elektromanyetik dalgaları da çekebilmektedir. Bu durum enstrümanın çalınmadığı anlarda rahatça işitilebilen oldukça ince, cızlama şeklinde bir gürültü oluşturmasına sebebiyet verir. Eğer enstrümanda bir adet tek bobinli manyetik ses alıcı bulunuyorsa bu gürültü kaçınılmaz olmakla birlikte, iki adet tek bobinli manyetik ses alıcının bulunduğu enstrümanlarda ses alıcı dengesi gövde üzerindeki volüm-ton kontrol düğmeleri üzerinden eşit hale getirildiğinde gürültü asgari düzeye indirilmiş olur.



Görsel 8: Tek bobinli manyetik ses alıcı örnekleri.

Üstte örnekleri görülen “J” kombininde, yani orijinal Fender Jazz Bass türünde tek bobinli manyetik ses alıcılardır. Aktif veya pasif türde olabilirler.

1.3.2. “Dualcoil” / “Humbucker” (Çift Bobinli) Manyetik Ses Alıcılar

Bu türdeki ses alıcılar da pasif ya da aktif olabilirler. Tek bobinlilerin aksine üst frekansları kırpabildiği için bu türde gürültü sorunu yaşanmaz. Bu nedenle *Humbucker* yani “gürültü azaltıcı” manasında bir sıfatı da vardır. Yapı olarak iki ayrı tek bobinin yekpare bir kalıp içine yan yana yerleştirilmesinden teşekkül eder. Tahmin edilebileceği üzere tek bobinli türden daha güçlü bir sesi vardır. Tiz frekansları azaltmasının yanında orta frekansları öne çıkartır. Tınısal açıdan tek bobinliye karşıt oluşturan bir türdür ancak onunla kombine edilebilir.



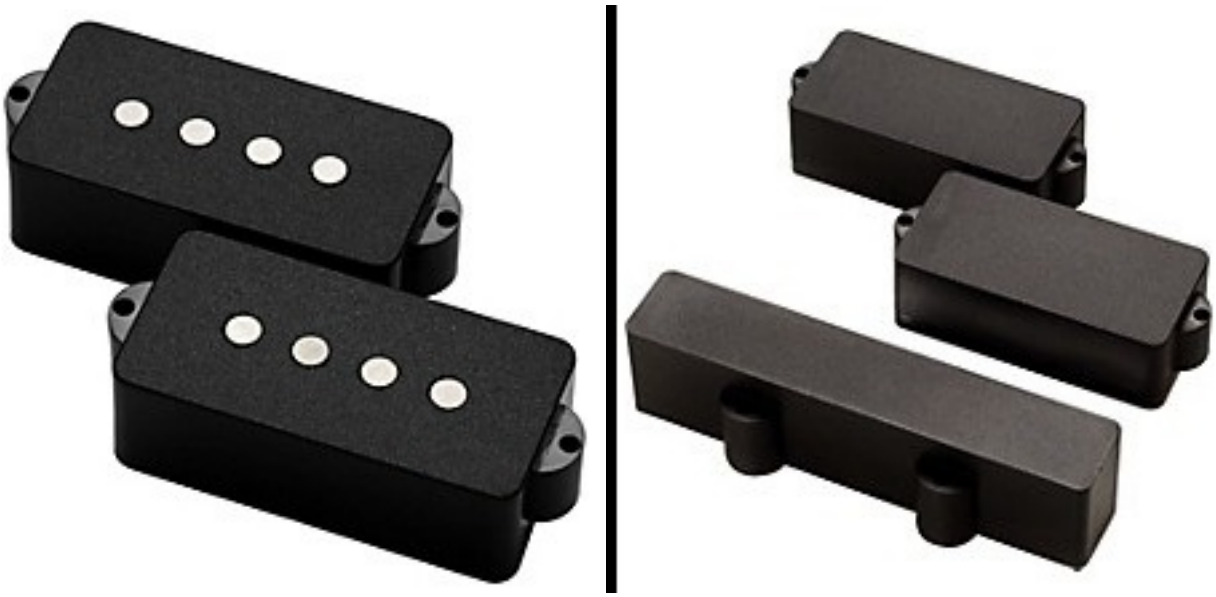
Görsel 9: Çift bobinli manyetik ses alıcı örnekleri.

Üstte soldaki resimde görülen çift bobinli manyetik ses alıcıdır. Sağdaki resimde olduğu gibi SH yani Single + Humbucker kombiniyle kullanılabilirler, HH (İki ayrı

Humbucker) kombiniyle de kullanılabilirler. Tüm bu kombinler aktif veya pasif türde olabilir.

1.3.3. “Splitcoil” (Bölünmüş Çift Bobinli) Manyetik Ses Alıcılar

Çift bobinlilerin bir çeşidi olarak genellikle çaprazlama iki ayrı kalıba yerleştirilmiş, yaygın kullanılan çift bobinli manyetik türüdür. Bu düzeneği Leo Fender, ilk üretimi Precision Bass’ta kullandığı için P tipi olarak anılır. Üstte kalan kısım üst iki telin, altta kalan da alt iki telin titreşimlerini çeker. Bölünmenin sebebi akustik kaynaklıdır. Ayrıca bu iki parçanın tele yakınlık yükseklikleri gövde üzerinde yarıçap alacak şekilde açılanmaları doğru akustik sesi tayin eder.



Görsel 10: Bölünmüş çift bobinli manyetik ses alıcı örnekleri.

Üstte soldaki resimde görülen bölünmüş çift bobinli manyetik ses alıcıdır. Soldaki haliyle yalnız kullanıldığında P yani Precision tipi, sağdaki resimde yer alan kombinle kullanıldığında PJ yani Precision + Jazz tipi olarak adlandırılır. Bu kombin genelde aktif türde kullanılır. Tını yelpazesi iki ayrı türü de kapsadığından ötürü icracılar arasında kullanımı yaygındır.

1.3.4. Piezo Ses Alıcılar

Köprü sistemine yerleştirilen kristaller vasıtasıyla telden alınan titreşimin yarattığı basıncı elektrik sinyaline dönüştüren bir ses alıcı türüdür. Söz konusu kristaller de telle birlikte titreşime geçer ve ses üretimine katkı sağlar. Genelde akustik bas veya modern elektrik kontrabas, hatta akustik kontrabas türlerinde kullanılır ve akustiğe yakın karakterde ses üretir. Bas gitarlarda kullanımı çok yaygın olmamakla birlikte bu türün icracıyı tatmin edebilecek sesi vermesi için yüksek kalitede olması gerekmektedir ancak yine de manyetik türlere göre daha az maliyetli bir sistemdir. Tüm tel çeşitlerinin titreşimlerini algılayabilme kabiliyeti vardır. Piezonun sinyal çıkış gücü zayıf olduğundan aktif devre preamp ile daha güçlü bir ses çıkışı elde edilir.



Görsel 11: Piezo ses alıcı örnekleri.

1.3.5. “Optical” (Optik) Ses Alıcılar

1960’lı yılların sonunda geliştirilmesine rağmen günümüze değin geçen zamanda pek rağbet görmeyen bu teknoloji, teldeki titreşimin aynen piezo ses alıcılardaki gibi köprü sistemine entegre edilmiş optik led ve fotodiyot duyaçlarıyla algılanması ve alınan ışık dalgalarının elektrik akımına çevrilmesi esasına dayanır. 1973 yılında çalgı yapımcısı Ron Hoag tarafından patenti alınan optik sistem, midi teknolojisiyle de uyumlu olarak çalışabilme imkanın sahiptir. Aşağıdaki örnek resimde yer alan optik ses alıcılı perdesiz bas gitar prototipi, bütünüyle Ron Hoag tarafından tasarlanmış ve imal edilmiştir.



Görsel 12: Optik ses alıcı örneği.

1.4. Elektrik Bas Gitarın Türleri ve Akort Çeşitleri

1.4.1. Beş, Altı ve Daha Fazla Telli Bas Gitarlar

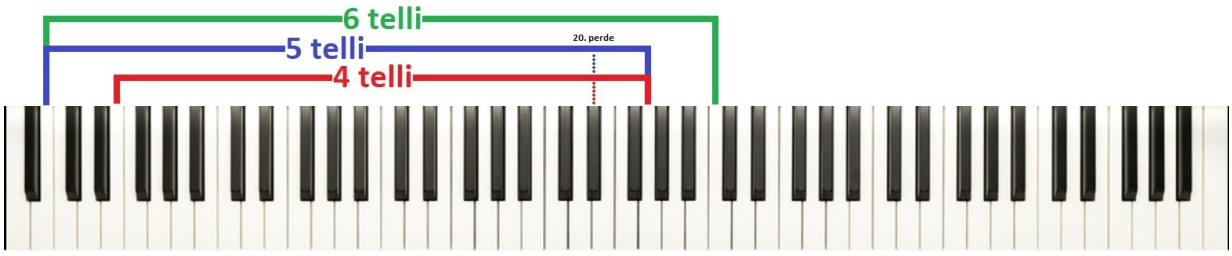
Yirmi dört perdeli standart bir bas gitarın, pestten ve tizden genişletilmiş bir sahaya ulaşması için yeni teller eklenmesi zaruridir. Çünkü icat oluşundan bugüne halihazırda yirmi perdeden, yirmi dört perdeye genişlemiş, artık gövde üzerinde genişletilecek uygun alan kalmamıştır. Ne ki, bazı sazlarda sap tarafındaki manyetik tuşenin bittiği noktaya bitişik olarak konumlandırılır. Yine de bazı çalgı yapımcıların 28-29 perde genişliğe ulaşan icracıya özel imalatları bulunuyor. Neticede yirmi ve yirmi dört perdeli iki ayrı tür standart olarak yaygın durumdadır. Tarihte Wagner'in bazı kontrabas partilerinde dahi görülebileceği gibi Do_1, Sol_1, Re_2, La_2 beşli sistemindeki bir akort düzeni de duate açısından icrayı oldukça zorlaştıracağından, en pratik çözüm yeni tel eklemektir. Scordatura,[21] ya da detuner burgularla sağlanan ani akort değişiklikleri de geçici ve kısıtlı çözümler üretmektedir.

İlk beş telli bas gitarı 1966 yılında Fender piyasaya sürse de ses sahası itibariyle 15 perdeye sahip kısa skaladaki bu enstrüman aslında dört telli bir sazla neredeyse aynı sahaya sahipti. Ayrıca 5. tel subkontra oktav Si sesine akortlanmamıştı, akort Mi_1, La_1, Re_2, Sol_2, Do_3 düzenindeydi. Bundan dolayı bu model pek benimsenmedi. Günümüzde beş telli enstrümanlarda pest kısımdaki 5. açık tel subkontra Si sesini verir. 6 telli enstrümanlarda bir tel de tiz kısıma eklenir. Üçüncü oktav Do sesine denk gelen bu tel solo kullanımda büyük konfor yaratmış, caz sololarında seri modlar çalan icracıların işini kolaylaştırmıştır. İlk olarak 1958 yılında Danelectro firması '6 telli bas gitar' tanımını taşıyan bir model üretti. Ancak üretilen bu gitar aslında standart Mi, La, Re, Sol, Si, Mi düzenini bir oktav pest sahadan duyuran 6 telli bir "bariton" gitardı. Bu türle ilgili detaylı bilgiyi "Tic-tac bas gitar" başlığı altında sunacağım. (Bkz. s. 27) Esasen 6 telli bas gitar, 1974 yılında basist Anthony Jackson'un, çalgı yapımcısı Carl Thompson'a tarifleyerek yaptırdığı pestten tize Si, Mi, La, Re, Sol, Do akort düzenine sahip ilk enstrümandır. Jackson, bu enstrümanı "Contrabass Guitar" şeklinde tanımlamıştır. 15.

21 (İt.). "Akordu bilerek bozmak". Akord edilmiş telli çalgılarda düzen değişikliği yapmak. Yeni tınılar üretmeyi ve alışılmamış olan pasaj ve akorları seslendirmeyi kolaylaştırmak amacıyla uygulanan bir yöntem. Say, A., Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005. s. 468-469.
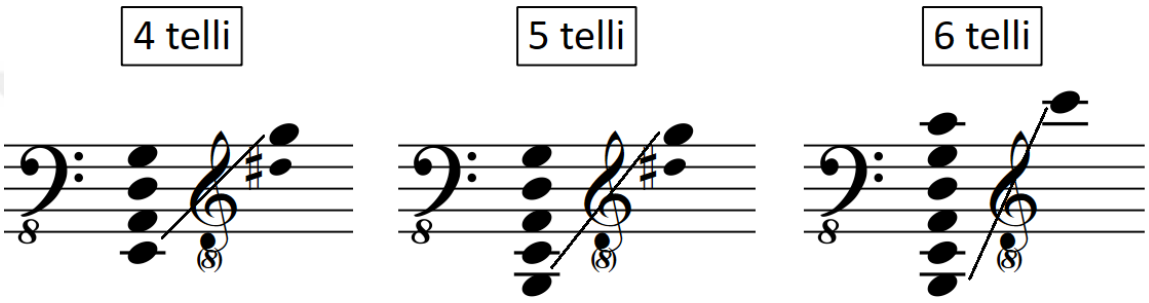
görselde, alttaki fotoğrafta Fodera markalı bir örneği görülmektedir.

Stilistik bağlamda farklı bir dünya oluşturan 6 telli enstrümanları; Anthony Jackson, John Patitucci, Steve Bailey, Alain Caron gibi duayen icracıların elinden yıllarca dinleyen yeni nesilde Henrik Linder, Michael Pipoquinha, Filipe Moreno, Gabriel Severn, Christian Galvez gibi solo ağırlıklı çalan müzisyenler yer alıyor. 5 telli kullanan yeni nesilde de Richard Bona, Anton Davidyants, Mohini Dey, Hadrien Feraud, Federico Malaman vb. hemen göze çarpan isimlerin kendilerine özgü icralarıyla uluslararası üne kavuştuğu biliniyor. Ülkemizden de Buğra Balcı, Cahit Kutrafalı (*KKTC), Halil Çağlar Serin gibi isimlerin yakın dönemde epey değerli çalışmalarına rastlıyoruz. Esasen dört telli, beş ve daha fazla telli çalgıların hem teknik grameri hem de stilistik dağarcığı birbirinden epeyce farklıdır. Bu belirttiklerim eşlikten ziyade, solo veya melodik kullanımla tanımlanabilecek bir işlevselliği daha çok kapsamaktadır. Ayrıca belirtmek gerekir ki altıdan daha fazla tele sahip bas gitarlar da üretilmiştir. En yaygın olanı yedi tellidir ve dörtlü akort gereği tiz kısma eklenen Fa_3 teli ile tamamlanır. Veya Mi_1, La_1, Re_2, Sol_2, Si_2, Mi_3, La_3 düzeninde "alto-bas" şeklinde tanımlanabilecek bir sistem de deneyimlenebilir, ki daha önce denenmiştir. Ancak hem tek tel sayısı arttıkça tuşe genişlediğinden hem de tel inceldikçe parmakla icra zorlaştığından, genel hakimiyet epey zorlaşır. Bunun dışında sekiz ve daha fazla telli "multi-string" (çok telli) enstrümanlarda genellikle teller çifterli veya üçerli olarak gruplanır. Bu tellerin bir tanesi kalın diğeri/diğerleri tiz oktavları duyurabilecek şekilde ince yapıdadır.



Görsel 13: 4, 5 ve 6 telli bas gitar ses sahalarının piyano tuşesi üzerinde gösterimi.

Not: Piyano tuşesi üzerinde gösterilen 4, 5 ve 6 telli bas gitarlara ait ses sahalarını standart 24 perdeli sazları esas alarak düzenledim. Bazı 4 ve 5 telli enstrümanlarda perde sayısı 20, 21 veya 22. perdelerde sonlanır. Bunu göz önünde bulundurarak 20. perdeyi de yazıyla ve küçük nota başlığı simgeleriyle işaretledim. Anahtarların altındaki "8" rakamıyla ilgili bilgiyi ikinci bölümde işleyeceğim (bkz. s. 37)



Görsel 14: 4, 5 ve 6 telli bas gitar ses sahalarının dizek notasyonunda gösterimi.

Not: Frekans notasyonunun yanında, 24 perdeli standart bir bas gitarın açık tel frekanslarının hertz bazındaki değerlerini bilmek ayrıca önemlidir. Eşitleyici kullanımında bu değerlere olan hakimiyet icracıya zaman kazandırır. Aşağıdaki tabloda yer alan tüm değerler 440 Hertz=A_4 prensibi esas alınarak, taban ve tepe değerler halinde özetlenmiştir.

	6. Tel	**5. Tel**	**4. Tel**	**3. Tel**	**2. Tel**	**1. Tel**
	B_0	E_1	A_1	D_2	G_2	C_3
Taban değerler: (Açık teller)	30.868	41.203	55.000	73.416	97.999	130.81
Tepe değerler: (24. perde)					G_3 196.00	C_4 261.63[22]

Tablo 1: 4 ilâ 6 telli, 24 perdeli standart bas gitar akordunun hertz bazındaki değerleri.

22 Piyano tuşesinde "orta do" şeklinde tanımladığımız notanın Hertz bazındaki değeri.



Görsel 15: 5 ve 6 telli bas örnekleri.

1.4.2. Akustik Bas Gitar

Bu türün genel özelliği herhangi bir amplifikatöre bağlanmaksızın, akustik olarak da ses üretilebilecek, tel rezonansına elverişli bir kovuklu gövdeye sahip olmasıdır. Gövde içinde uygun noktaya yerleştirilmiş bir preamp ile elektrikli amplifikatörlerden de ses alınabilir. Nitekim hakim olan türü budur ve çoğu model, üzerine monte edilmiş bir preamp ile üretilir. Bu preamp, piezo veya mikrofon sistemiyle gövdeden ses alır. Bundan dolayı endüstrideki genel tanımı "elektro-akustik bas" şeklindedir. Elektrik bas gitara özgü neredeyse her şey akustik baslar üzerinde de uygulanabilir. Beş ya da daha fazla tel olanağı ve perdesiz olarak üretilme imkanı mevcuttur.

1.4.3. Perdesiz Bas Gitar

Mirasını, tuşeye çakma perde sistemi olmayan modern kontrabastan olduğu kadar, On iki sesli eşit tampereman sistemini tuşeye çakılan perdelerle mümkün kılan

gitardan da alan bir çalgı olmasından mütevellit, bu iki türün temel özelliklerinin zamanla elektrik bas gitarda da denenecek olması kaçınılmazdı. Gitarı perdeleri olmadan üretme fikri esasen 1910'larda Chicago'lu Larson kardeşlerin imal ettiği arp-gitarlarla başlamaktadır.[23] Kontrabasın yapısında bu halihazırda vardı. Elektrik bas gitarı perdeleri olmadan kullanma fikri bir çalgı yapımcıya değil, bir icracıya aittir: Rolling Stones'in eski basisti Bill Wyman 1961 yılında İngiliz yapımı bir bas gitar satın almış, fakat ilerleyen süreçte bu enstrümanın perdelerini söküp boşlukları ahşap dolgu macunu ile doldurmuştur.[24] Sonuçtan memnun kalan Wyman, 1975'e kadar Rolling Stones kayıtlarında enstrümanı bu şekilde kullanmıştır. Wyman'ın bu girişimi, perdesiz basa duyulan ilgiyi artırmış; Sting, Jack Bruce, Pino Palladino, Tony Levin, Mick Karn, Percy Jones, Steve Bailey, Alphonso Johnson, Michael Manring, Kai Eckhardt, Alain Caron ve Jaco Pastorius gibi basistlerin gelecek fikirlerine ışık tutmuştur. Özellikle Jaco Pastorius perdesiz bas gitar için çok ciddi bir dağar yaratmış, geliştirdiği sonorite, stil ve teknikle bulunduğu çağın ötesine geçmiştir.

Perdesiz bas gitarın, perdeli olandan farkları oldukça fazla ve ayrıksıdır. Tını olarak hemen ayırt edilebilirler. Glissando, mikroton kullanımı, flajole kullanımı vb. teknik olanakları perdeli enstrümanlara oranla daha elverişlidir. Beş ya da daha fazla telle ve akustik gövde ile üretilmeleri mümkündür. Hatta jumbo gövde ebatında üretilen perdesiz akustik baslar kontrabasa nispeten yakın bir tını üretir.

Türkiye popüler müzik endüstrisinde de yoğunlukla kullanılan bir tür bas gitar olan perdesiz basın tanınmış icracıları arasında Gürol Ağırbaş, Kamil Erdem, İsmail Soyberk, Levent Yüksel gibi isimler bulunmaktadır.

Yapı itibariyle gitar ailesinden çok keman ailesi mensubu sayılabilecek bir diğer tür de "Upright bass" adıyla bilinen, Türkçe'de "dikey bas" şeklinde tanımlanabilecek elektrik kontrabas türleridir. Bu aletler de çoğunlukla perdesizdir ve birçok bas gitarist tarafından yan enstrüman olarak kullanılmaktadır. Japon çalgı üretim şirketi Yamaha'nın

23 Arın, M. Eren. "Yerelden Küresele Bir Model Olarak, Erkan Oğur'un Perdesiz Gitar İcracılığı" Doktora Tezi, 2014, s. 33.

24 Jisi, C. Bass Player Presents the Fretless Bass, Backbeat Books, 2008. 1. bölüm.

seri üretim sazları ile Amerikalı çalgı yapımcı Ned Steinberger'in şahsi markası NS Design ve California menşeli yapımcı Martin Clevinger bu türde başarılı enstrümanlar üretmektedirler.

Yine bir diğer girişim 2014 yılında Fodera markası üreticilerinin duayen basist Victor Wooten için tasarladığı "Bow Bass" tanımlı, askıyla icracının üzerinde standart bas gitar açısıyla çalınabilen 5 telli perdesiz bas gitar modelidir. Arşe ile çalınma özelliğine sahip bu enstrümanı birkaç defa sahnede kullanan Wooten ve Fodera geçtiğimiz beş yıllık süre zarfında (bu ihtimali beyan etmelerine rağmen) seri üretime geçmemişlerdir. Daha evvel NS Design, Conklin ve Zeta adlı yapımcıların da benzer girişimleri olmuş, ancak kontrabas yapısındaki bu denemeler pek benimsenmemişti. Gitar yapısında olan "Bow Bass" girişiminin de arşe it-çek ergonomisine temelde çok uygun olmamasından ötürü sürdürülmemiş olabileceği kanaatindeyim fakat yine de bugüne değin üretilmiş en incelemeye değer modeldir.[25]

1.4.4. "Tic-Tac" Bas Gitar

1958'de Danelectro'nun, dört yıl sonra da Fender'in "6 telli bas" şeklindeki tanımla piyasaya sürdüğü bu yeni konseptte gitarlar günümüzde kullanılan 6 telli bas gitarlardan farklıydı. Günümüzde 6 telli bas, dört telli standart bir bas gitarın pest ve tiz sahalardan iki ayrı tel eklenerek genişletilmiş bir türüdür. Tic-tac ise Mi, La, Re, Sol, Si, Mi seslerinden normal gitar akort sistemini daha kalın tellerle bir oktav pestten veya normal akorttan dört diyatonik ses pest Si, Mi, La, Re, Fa#, Si sesleriyle duyurabilen bariton sahadaki bu gitarlara sonradan yakıştırılan bir isimdir. "Tic-tac", 1960'larda stüdyo müzisyenlerinin çoğunlukla akustik kontrabas kayıtları üzerine bu 6 telli elektrik bariton gitarı da katlayarak kaydetmesiyle (veya iki ayrı müzisyenle eş zamanlı kaydetmesiyle) ortaya çıkan total bas hattı sonoritesine ithafen yakıştırma olarak niteledikleri bir isimdir.[26] Plektrum kullanılarak çalınan bu gitar türü, parmakla çalınan diğer hattın üzerinde tik, tak benzeri bir ses ürettiği için yapılan bir yakıştırmaydı bu.

25 İlgili çevrimiçi makale: https://www.notreble.com/buzz/2014/04/28/fodera-unveils-victor-wooten-bow-bass-prototype/ (Erişim tarihi: 11.07.2019)

26 Drabløs, Per Elias. "The Quest For The Melodic Electric Bass", Routledge, 2016, s. 268-271.

Tic-tac gitarlar genellikle kontrabasla ünison partiler çalsa da bazen bu hattı çeşitlediği de olurdu. Ancak genel duyumdaki espri, bu hattın bir tek enstrümandan çıkmış gibi algılanması ve yol açtığı yanılsamadır. Doğrusu, Nashville popüler müzik endüstrisinde üretilen bu sonoriteye sonraki dönemde birçok rock basisti öykünmüştür. Nitekim bu yöntem, plektrum ile çalınan elektrik bas gitardan nispeten farklı bir ses üretse de ilerleyen yıllarda elektrik bas gitarın iyice yaygınlaşması sürecinde bu tür gitarlarla birlikte yöntem de kullanımdan kalkmıştır.

1.4.5. "EADGC" ve "ADGC" Akort Düzenleri

15 numaralı görselde üstte görülen Sire-Marcus Miller modeli beş telli, yirmi perdeli tipik Fender benzeri tasarıma sahip bas gitar, fotoğraftaki haliyle Si_0, Mi_1, La_1, Re_2, Sol_2 akordundadır. Bir istisna olarak, 5 telli basları ince ayardaki tellerin sırasını hepten bir üste kaydırarak Mi_1, La_1, Re_2, Sol_2, Do_3, harf notalarıyla "EADGC" düzeninde akortlamak mümkündür. Bir önceki başlıkta bahsettiğim 1966 model 5 telli Fender bas gitar modeli bu düzendedir ancak perde sayısı eksik kaldığından dolayı bu enstrüman pek tutulmamıştır. 5 telli enstrümanlarda, çoğu seri üretim marka ürününün üzerindeki tel ve önayar düzeni Si_0, Mi_1, La_1, Re_2, Sol_2 akordunda olduğundan ötürü, icracının bu düzeni uygulaması için 6 takım teli bozması veya 4 telli takıma ek olarak tek Do teli uydurması gerekir. Çünkü bu düzene göre paket tel takımı üretilmemektedir. Yaygın olmayışına karşın, kendi deneyimlerime göre kullanışlı bir sistemdir. Örneğin; besteci ve basist Steve Swallow uzun yıllardır EADGC düzeniyle icralar gerçekleştiren bir müzisyendir. Basist Matthew Garrison'un da solo çalışmalarında kullandığı bir türdür. 4 telli bir bas gitara pestten tize La_1, Re_2, Sol_2, Do_3 düzeninde akort uygulandığında oluşan sistem "tenor" düzeni şeklinde ifade edilebilir. Basist Victor Wooten'ın bu düzeni kullandığı bazı solo çalışmaları bulunmaktadır. Tel sayısı itibariyle sağ ve sol elle susturma olanağının artması, daha az uğultu oranı, daha ince tellerde tapping ve keskin, ince bir slapping tekniği bu düzende iyi sonuç vermektedir, ancak eşlik amaçlı kullanımı Mi_1 notasını içermediğinden yetersiz kalır.

1.4.6. Pikolo Bas Gitar

Standart dört telli bas gitarın bir oktav tizden Mi_2, La_2, Re_3, Sol_3 şeklinde akortlanması ve çalgının tel uzunluğu skalasının ortalama 34 inç (86.3 cm) biriminden kısa halde tasarlanmasıyla elde edilen türdür. Esasen bu ayarlamalarda bir standardizasyon yoktur, ayrıyeten perdesiz olarak icra edenleri de vardır. Pikolo bas gitar genelde dört tellidir ve dört telli bas kullanan icralar tarafından tercih edilmektedir. Bunun çeşitli sebepleri arasında; enstrümanı boyut olarak küçültmek ve soloya elverişli hale getirmek yer alır. Yine de 6 telli veya normal skalada üretilen sazlar da mevcuttur. Stanley Clarke, Les Claypool, Michael Manring ve Jeff Schmidt akla ilk gelen pikolo icracılarıdır. İlk iki icracının enstrümanlarını çalgı yapımcı Carl Thompson imal eder. Duayen basist Stanley Clarke'a göre ilk pikolo bas gitarın mucidi olan Thompson, Clarke'a 32 ve 34 inç skala uzunluğunda iki adet pikolo bas gitar imal etmiştir.[27] Clarke bu enstrümana kayıtlarında finger ve slap teknikleriyle yer verir. 1976 tarihli *"School Days"* albümü en iyi temsil örneklerinden biridir. Les Claypool da iki adet pikolo enstrümana sahiptir ve bu enstrümanı kendine has eksantrik tarzıyla efekt yaratmak için kullanır. Manring ise bu tip bas gitarla daha çok Barok lavtayı andıran bir stilde, flajole ve akor-melodi tekniğiyle atmosferik caz baladlar üretir. Lakin pikolo bas gitarı şahsi değerlendirmeme göre en verimli ve ustaca kullanan basist Jeff Schmidt'tir. Schmidt özellikle bu tip gitarlar kullanır ve müziğini bunun üzerine inşa etmiştir.

1.5. Tel Çeşitleri

Elektrik bas gitarın icadından beri kullanılan teller, üretilmek istenen tınıya göre yapısal farklılıklar gösterir. Bu fark içteki çekirdek çelik telin altıgen ya da silindirik yapıda olması ve üzerine kaplanan dış telin sarımlanış yöntemine veya malzemesine göre oluşur. Telin kalınlık ölçüsü de tınıyı doğrudan etkiler. Tel üretiminin teknolojik zeminde çok detaylı olan üretim süreci, yeni buluşlarla sürekli gelişmektedir. İcracı bu gelişmeleri mutlaka takip etmeli, kendi yapı ve tarzına uygun ürünleri seçmelidir. Tel seçimi tınıyı büyük ölçüde değiştirecektir. Öyle ki, kontrabas icrasında olduğu gibi

27 Carl Thompson'un firmasına ait internet adresi: https://ctbasses.com/players/stanley-clarke (Erişim tarihi 12.07.2019)

birçok müzisyen, takım tel yerine birbirinden farklı nitelikteki telleri karma halde kullanma yoluna gitmektedir. Solo teller doğal olarak daha ince yapıdadır ancak bunun dışında tınıyı etkileyen birçok değişken mevcuttur. Aşağıda sıralanan türler halihazırda endüstride kullanımda olan tel çeşitleridir.

1.5.1. "Roundwound" (Dairesel Sarım)

Dairesel sarım şeklinde niteleyebileceğimiz bu tür, bas gitarda en çok kullanılan tel çeşididir. Çekirdek teli silindirik ya da altıgen yapıda üretilebilen bu türde, dış telde sarılan her halka arasında küçük yivler oluşması, telin dokunuş hissiyatını ve tınısını değiştirir. Parmaklar tele değdiği anda tırtıklı dokuyu hissetmek mümkündür. Bu dokunun tınısal etkisi ise benzer şekilde sert ve çıkıntılı bir ses üretimidir. Özellikle glissando (ya da slide), slap gibi tekniklerde gür ve parlak tınısını gösteren bu teller paslanmaz çelik ve/veya nikel alaşımlıdır. Bu parlak tonlar özellikle rock ve türevi müziklerde epey sivrilir. Yüzeylerindeki boşluklarda zamanla yağ, kir tortusu birikmesinden ötürü aşınma riski daha yüksek tellerdir.

1.5.2. "Flatwound" (Düz Sarım)

Düz sarım şeklinde niteleyebileceğimiz, genelde perdesiz enstrümanlarda kullanılan bu tür, daha yumuşak ve kaygan bir ton elde etmek için kullanılır. Perdesizleştirmenin amaçlarından biri de daha hafif ve yuvarlak bir ton üretmek olduğundan, bu tel çeşidinin amaca yönelik, doğru bir seçim olduğu söylenebilir. Kontrabastan gelen bir alışkanlık diye de ifade edebileceğimiz bir temayülle, genelde caz icracıları tarafından kullanılır. Önceki yöntemde olduğu gibi; çekirdek teli silindirik ya da altıgen yapıda üretilebilen bu türde, dış telde sarılan halkalar daha sıkı ve neredeyse boşluksuz, yüzeyi ise düz ve çıkıntısız olduğundan telin dokunuş hissiyatı ve tınısı daha yumuşak sonuç verir. Dairesel sarımdaki cızırtılı sesler düz sarımda asgari düzeydedir. Ayrıca yüzeydeki boşluk oranı çok düşük olduğundan aşınmaya karşı daha dayanıklıdır.

1.5.3. “Halfwound” / “Groundwound” (Yarı Sarımlı)

Hem yapısal hem ses rengi açısından ilk iki türün sentezini içeren bu türü yarı sarımlı olarak niteleyebiliriz. Kaplama işlemi tamamlandıktan sonra çelik tel yüzeyi düzleştirilip, düz sarımdaki gibi yumuşak ve cızırtısız tını elde edilir. Ancak iç yüzeyde düzleşme olmadığı için oluşan boşluklar nedeniyle, dairesel sarıma nispeten daha yakın bir parlaklık elde edilir.

1.5.4. “Tapewound” (Naylon Sarım)

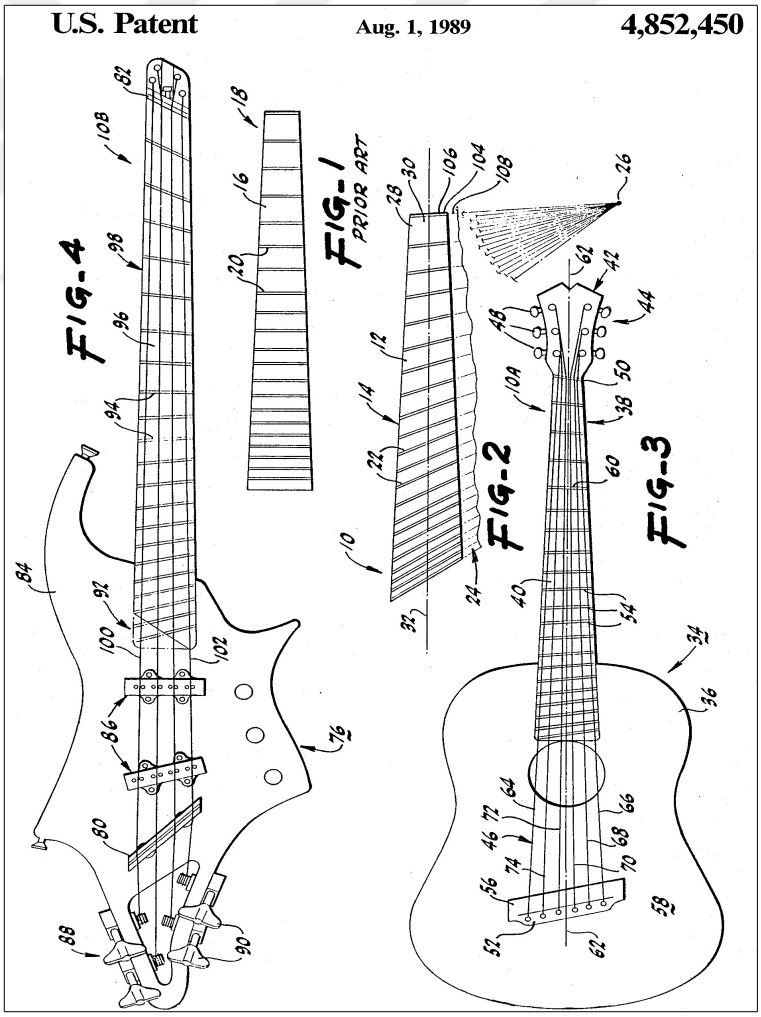
Naylon sarım şeklinde niteleyebileceğimiz bu tür ise günümüzde giderek yaygınlaşmaktadır. Çekirdek çelik telin etrafına naylon, kauçuk, poliüretan, lastik vb. malzemeden üretilen bir bant sarımlanması yöntemiyle imal edilir. Düz sarımdaki gibi yumuşak ve cızırtısız tını elde edilir ancak aynı zamanda pest sahalarda kapalı, tiz sahalarda hafif parlak ve çelik-nikel sarıma nispeten daha az güçlü bir tonu vardır. Manyetik ses alıcıların naylon tellerin titreşimini algılamada güçlük çekmesi burada önemli rol oynasa da çekirdekteki çelik telle bu sorun aşılır. Diğer sarım türlerinde dış kaplama çelik-nikel alaşımlı olduğundan doğal çelik renginde görünen teller, bu türde, yüzeydeki naylon kaplamaya göre siyah ya da beyaz renkte olabiliyor. Gelişen malzeme teknolojileriyle birlikte naylon sarımın çeşitli dezavantajları giderilmektedir.

1.6. Teknik Ek Aparatlar ve Yapısal Geliştirmeler Hakkında Bilgiler

1.6.1. “Multi-Scale Fingerboard” (Çoklu-Ölçek Tuşe)

“Custom” tabiriyle ifade edilen, icracıya özel yapım bas gitarlar her daim icracının el ölçülerini ve tuşe genişliğinin bu ölçülere göre inşasını da kapsamıştır. 1989 yılında çalgı yapımcı Ralph Novak bu ve beraberindeki sorunlara “çoklu-ölçek tuşe” tasarımıyla yeni bir çözüm geliştirmiştir. Bas gitarda skala uzunluğu, telin baş eşikten köprüye kadar aldığı mesafe gözetilerek hesaplanır. Standardı ise normal ölçekte 34 inç, biraz daha uzun ise 35 inç boyutlarıyla belirlenir. Söz konusu tasarım ise her bir tel için farklı ölçekte değerleri içermektedir. Uygulamada yapılan; kalın tellerin daha uzun, ince tellerin daha kısa tel boyuna (ya da ölçeğe) sahip olması, tuşeye normalde 90 derece dik açıyla çakılan perdelerin daha dar/geniş açılarla, hafif yatık şekilde çakılmasıdır. Bu

değişikliklerin sebebi, daha doğru perde entonasyonu, hareket kabiliyeti, telin tuşeye olan baskısı gibi unsurları çoklu ölçekle daha detaylı ayarlayabilme kazanımları sağlamasıdır. Yapılanın köklü bir değişim olduğunu belirtmekle birlikte, icracının uyum sağlaması için bolca parmak etüdü çalışması, oturuş postürünü gözden geçirmesi gerektiğini söylemek gerekir. Aşağıda Ralph Novak'a ait patent çizimleri yer alan bu türün postür itibariyle klasik gitar gibi gövdeyi bacak arasında tutmaya daha yatkın olduğu fark ediliyor.



Görsel 16: "Çoklu-Ölçek Tuşe" patent çizimleri (en soldaki bas gitar).

1.6.2. “Detuner” (Akort Değiştirici)

Akort değiştirici mandal aparatı şeklinde tanımlanabilecek bu malzeme isteğe bağlı olarak çalgının burguluk kısmına monte edilebiliyor. Genelde bir tam ses aralığında pestleştirme uygulayan bu mekanik sistemi kullanan icracılar arasında Michael Manring, 1990 yılından beri kendi tasarımı perdesiz “Hyperbass” ile yer almaktadır. Manring, enstrüman üzerindeki 4 teli de bu mekanizmalara bağlamış, ortaya çıkan sonuç itibariyle icra sırasında mandalları kullanarak kombine ettiği flajoleler ile sıradışı tını ve akor yapıları oluşturmuştur. Standart bir 4 telli bas gitarda yaygın olarak en pest telin sahasını genişletmek amacıyla kullanılan bu mekanizma, örneğin Mi_1, La_1, Re_2, Sol_2 olan akort düzenini Re_1, La_1, Re_2, Sol_2 düzenine aktarabilmektedir.

1.6.3. “Headless Neck” (Burguluksuz Sap)

Bu sistemi Türkçe’de “burguluksuz sap” şeklinde tanımlayabiliriz. Burguluk kısmı olmayan, akortlama sistemi köprüye entegre edilmiş burgularla yapılan, gitar ailesi enstrümanlarına uygulanabilen bir yapısal tasarımdır. Teller sapın baş eşik kısmında yer alan kovuklara yerleştirilir. Sap ağırlığı azaldığı için ayakta çalan icracılar tarafından tercih edilmesi mümkündür. Çalgı yapımcı, yazar Philip Kubicki’nin *Vintage Guitar Magazine* dergisindeki 1997 Şubat tarihli makalesine göre, 1975’te Fender bünyesinde çalışan çalgı yapımcı Gene Fields tarafından tasarlanmış bir prototip var olmakla birlikte çeşitli nedenlerle piyasaya sürülmemiştir.[28] 1980 yılında bir başka çalgı yapımcı Ned Steinberger, bir yıldır üzerinde çalıştığı burguluksuz modeli, aldığı patent ile kendi markası altında piyasaya sürmüştür. “Kriket sopası” benzetmesi yapılan;[29] gövde tasarımı itibariyle oldukça yenilikçi bir görünüme sahip bu tasarım, günümüzde dünya çapında birçok çalgı yapımcı tarafından yaygın şekilde uygulanmaktadır.

28 Çevrimiçi makale: http://www.vintageguitar.com/1772/fender-headless-bass/ (Erişim tarihi: 24.07.2019)

29 Ashton, A., The Bass Handbook, Backbeat Books, San Francisco, 2005, s. 42.



Görsel 17: “Headless neck” örneği.[30]

1.6.4. “Bridge-Side Dampener” (Köprü Susturucusu)

Oldukça yeni bir buluş olmasına rağmen icracılar arasında ilgi gören ve ciddi bir ihtiyacı karşılayabilen bu aparatı “köprü susturucusu” şeklinde niteleyebiliriz. Burada köprü kelimesi ile kasıt, aparatın köprü tarafında/bitişiğinde yer almasından dolayıdır. “Palm mute” (sağ el avuç kenarı ile susturma) tekniğini çoğu caz, funk icracısı uygular. Bu teknik, bas gitarla etkili bir kontrabas benzeri tını yaratmak veya bitişleri daha yuvarlak bir staccato elde etmek için uygulanır. (Bkz. “palm-mute” s. 47) Söz konusu aparat ise bu işlemi sağ eli kullanmaksızın yapabilmeyi sağlar.

1.6.5. “Fretwrap” (Tuşe Susturucusu)

Tuşe susturucusu şeklinde nitelenebilecek bu aparat ise sap etrafına sabitlenen bir kalın elastik kumaştan imal edilmektedir. İcracılar bu aparatı istenmeyen doğuşkan sesleri ve sempatik ses salınımlarını saf dışı bırakmak için kullanır. Genelde baş eşiğin hemen bitişiğindeki ilk perde üzerinde konumlandırılır. Sonraki perdelerde sap kalınlaştığı için ne kadar ileride konumlandırılırsa susturma oranı da aynı oranda artar.

1.6.6. Kapo

Perdeli/perdesiz tüm gitar türevleri ya da plektrumla çalınabilen diğer telli enstrümanlarda kullanılan kıskaç benzeri bu aparatın işlevi, baş eşik noktasından sonraki perdelerde tellerin üzerine baskı uygulayarak sabitlemek suretiyle açık tel konumunu

30 Aynı zamanda “çoklu-ölçek tuşe” teknolojisine de örnektir.

değiştirmektir. Bu aparat sayesinde icracı birinci, ikinci, onuncu vb. perdelerden açık tel tınısı alabilir, birden çok farklı kapoyla farklı perdeleri açık tel olarak kullanıp skordatura uygulayabilir. Diğer bir deyişle, enstrümana tel veya perde ekleyerek saha genişletmenin tam tersi bir işlevle saha kısıtlaması uygulamaya yarar.

1.7. İmalinde Kullanılan Ağaç Yapı Malzemeleri Hakkında Bilgiler

Gitar türevleri veya kontrabasların imal edildiği ağaç türleri "tonewood" (ton ağacı) şeklinde nitelenir. Bu ağaçların tür ve özellikleri konusunda kapsamlı bir inceleme, ayrı bir çalışma konusu olsa da ağaç seçimindeki temel prensiplerden bahsetmek mümkündür. Bu konuda görüşlerine başvurduğum çalgı yapım ustası Seyrani Cihan'ın yüz yüze yaptığımız konuşmada aktardığı bilgiler aşağıdadır:

N.Ö.: Ağaç seçimindeki temel prensipler nelerdir?

> **S.C.:** "Her materyalin kütlesel olarak duyarlı olduğu bazı öz frekanslar vardır. Dolayısıyla ağacın özkütle değeri bu prensibe bağlı olan önemli bir faktördür. Yani ağacın özkütle değerini değiştiremeyeceğimiz için (kalınlık-genişlik-boy) ölçülerine müdahale ederek istenilen frekansı elde ederiz. Örneğin; Abanoz ağacının yoğunluğu 1 g/cm^3'ten fazladır. Bu yoğunluk suda batmasına neden olacak denli fazladır. Ancak Akçaağaç (bir diğer ismiyle Kelebek) ağacında yoğunluk 0.65-70 g/cm^3 civarındadır. Orta-sert bir ağaçtır. Duyarlılığı Abanoz ağacından farklıdır. Bu iki ağaç türünden bir çalgı yapılacaksa istenilen frekanslara bağlı olarak mutlaka farklı ölçülendirme yapılacaktır. Zaten çalgı yapımcılığın da prensibi budur. Abanoz, Şimşir, Pelesenk, Venge sert ve yoğun ağaçlardır. Ağaç türleri, enstrümanlarda kullanıldığı bölgeye göre de değişiklik gösterir. Ayrıca ağaçların dokusu da çok önemlidir. Örneğin; Maun tropikal bölgelerde yetiştiği için homojen yapıdadır ama Ladin öyle değildir; Ladin bir 'mevsim ağacı'dır ve çok türü vardır. İlkbaharda yumuşak ve geniş, sonbaharda ince ve sert dokuda halka üretir. Ağaçların çalgının bölümlerindeki kullanım yerleri, ağaçların mekanik özellikleri gözetilerek tercih edilir. Örneğin; referans noktamız gövdenin öz frekansı ise, aynı ebatlarda iki farklı türden ağaç (yumuşak türde bir Maun ve sert bir Venge) kullandığımızda ve iki tür ağaçtan da aynı öz frekansı istiyorsak, sertliği fazla olanın daha fazla inceltilmesi gerekecektir. Bu işlem de gövdenin direncini düşürebilir, gövde vida tutmayabilir, zaman içerisinde yamulmalar vb. sorunlar çıkarabilir. Malzeme seçiminin, çalgının uzun ömürlü olmasında da çokça etkisi vardır. Dolayısıyla ağaçlar

yoğunluklarına ve mekanik özelliklerine göre enstrümanın uygun bölümlerinde kullanılmalıdır. Bir örnek daha vermek gerekirse; Abanoz ve Venge gibi çok sert ağaçları gövdede kullanmak yerine, tellerin baskısına daha dirençli olduğu için tuşede kullanmayı tercih etmek daha verimli olacaktır. Buna karşın sap ölçüleri ergonomiyi gözeterek belirlendiğinden, çok fazla değişikliğe uğratılamayacağı için Abanoz gibi sert ve yoğun ağaçları sapta kullanırsak, sap çok ağır olacak ve icracıya hem icra sırasında hem de ergonomi konusunda sıkıntılar çıkaracaktır."

N.Ö.: Fırınlama teknolojisi hakkında ne düşünüyorsunuz?

S.C.: "Akustik enstrümanlar için fırınlama çok makbul bir yöntem değildir. Ağacın tamamen kurumuş olması tercih edilmez. Göze suyu oranının %13 ilâ 15 civarında kalması tercih edilir ve 'hava kurusu' dediğimiz; oda koşullarında ve hava akımı olan bir yerde uzun vadede, zaman içerisinde deforme olmayacak şekilde kurutulma işlemi makbuldür. Fırınlama genelde elektrik enstrümanlarda bu süreyi hızlandırmak için kullanılıyor. Elektrik enstrümanlarda yoğunluğu artırmak veya görselliği güzelleştirmek maksadıyla sıkıştırılmış ağaçlar da kullanılıyor. Bu da ayrı bir teknolojidir. Daha başka teknolojiler de vardır."

N.Ö.: Sap neden ayrı olur, gövdeyle bütün (tek parça) sapın artıları ne olur?

S.C.: "Elektrik enstrümanlarda sapın gövdeden ayrı olmasının nedeni yamulmasını engellemektir fakat gövdeden ayrı olduğunda da müdahale edebilmek kolaylaşır. Bununla birlikte tek parça bir kesim, uygun şartlarda kurumuş, uygun estetik ve akustik şartları sağlayabilecek bir ağaç türü doğru işlendiğinde ses iletimine, sürekliliğine katkısı bakımından daha iyi sonuç verecektir. Sap ve gövde ağacı tek parça olduğunda araya herhangi bir boşluk, vida, pul vb. başka materyaller girmeyeceği için, yani ağacın damar yapısı, dokusu, lifleri bölünmeyeceği için ses iletimi gövdeden sapa kadar daha yüksek oranda ulaşır; sap da gövdeyle aynı oranda rezonansa katılmış olur."

İKİNCİ BÖLÜM
İCRA TEKNİKLERİ ve NOTALAMA YÖNTEMLERİ

2.1. Notalama ve İcraya Yönelik Teknik Bilgiler

Elektrik bas gitar transpoze bir enstrümandır. Aynen gitar ve kontrabasta olduğu gibi, bas gitar da Fa anahtarlı dizeğe yazıldığı perdeden bir sekizli pest ses üretir. Bu durumu izah için aşağıda gösterildiği gibi, dizek notalamasına dip kısmında "8" rakamı yer alan Fa anahtarı ile başlanması ve tiz sahadaki pozisyonlar için yine dip kısmı "8" rakamlı Sol anahtarı kullanılması ilk ve doğru bir adım olacaktır.

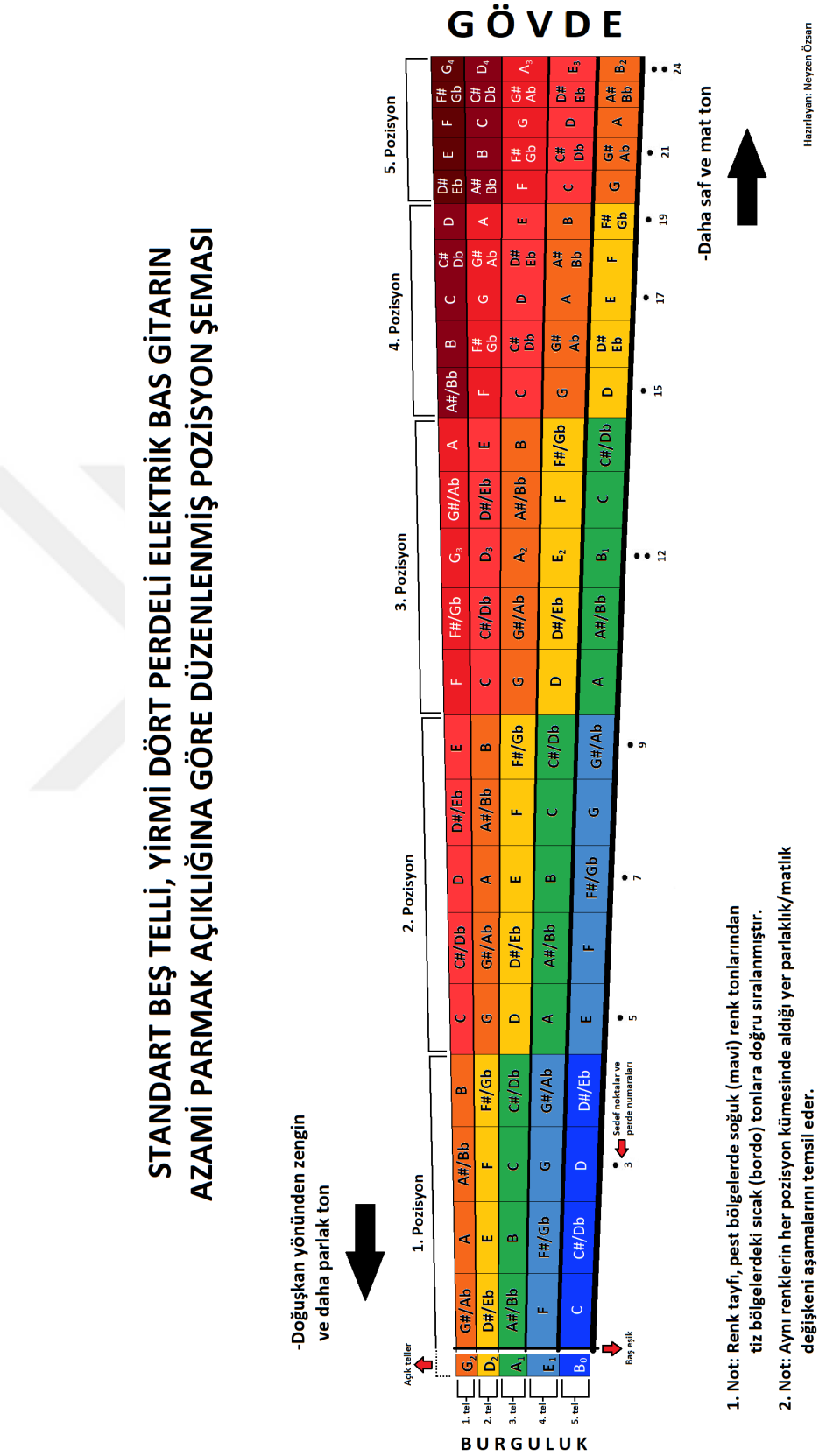


Görsel 18: Dizek notalaması için kullanılan anahtarlar.

Bas gitarın genel notalama pratiği dizek notalaması sistemiyle uygulanır. Ancak bununla birlikte perde numaralarını ve hangi pasajın hangi pozisyondan çalındığını daha açıkça gösteren "tablature" notalama yöntemi de mevcuttur. Bu iki yöntemin bir sistem içinde alt alta gösterildiği de olur. Tablature notalamaya daha sonra ayrı bir başlıkta değineceğim ancak evvelinde sol el tekniğini daha iyi anlamak adına pozisyon bilgisi örnekleri vermek ve icracı/besteci/düzenleyici için önem taşıdığını düşündüğüm birkaç teknik detayı paylaşmak isterim;

2.1.1. Pozisyon Bilgisi

Ne kontrabas, ne de gitar pozisyonları bas gitarın perdelere göre sol el konumlandırma sistemini net biçimde anlatmaya müsait değildir. Bu konuda birkaç denemeye rastlamakla birlikte, genelgeçer bir pozisyon sistemi bulunmadığını fark ettiğimi belirtmeliyim. Ancak bas gitarın tınısal bölge ve sol el pozisyonlarını, aşağıdaki şemada kendi önerim olan sistem ile açıklamaya gayret gösterdim.



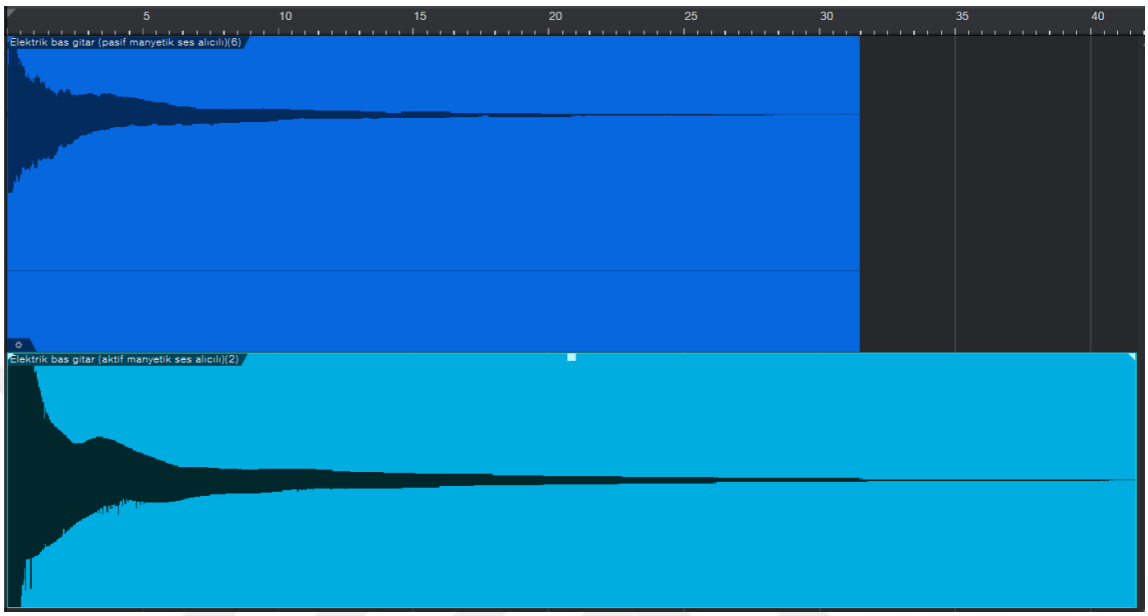
Görsel 19: Elektrik bas gitar için pozisyon şeması.

Görsel 19'daki şemada gösterilen sistem duate veya majör/minör dizilere göre perde perde parmak numarası tanıtmaktan çok, sol elin bulunduğu bölgeyi parlaklık/matlık değişkeni ekseninde sınıflandırma özelliğini taşır. Bu, bas gitarın işlevselliğine kanımca daha uygun bir yaklaşım olur. Sistem, açık tel dahil olmak üzere yirmi beş perdenin, beş ayrı beşer perdeli kromatik gruba bölünmesiyle elde edilmiştir. Beş perde olmasının sebebi ise sol el parmaklarımızın azami açıklığının majör üçlü aralığa yetişmesidir. Keman ailesi enstrümanlarında kullanılan sol el pozisyon sistemlerinde numaralandırma diyatoniktir ve enarmoniklere göre değişkenlik gösterir. Perdesiz bir enstrüman öğrenenler için bu yöntem yol göstericidir ancak perdeli bas gitar için fazlaca detaylıdır. Keza kontrabastaki parmak numaralandırması da bas gitara uygun değildir çünkü kontrabasta sol elde 1-2-4 prensibi hakimdir. Nitekim bas gitarda 3. parmak etkindir. Gitar ailesi için de numaralandırma tabloları bulunur fakat bunlar genel itibariyle üç ilâ altı sesli akorların parmak yerleşimine yardımcı olmak için düzenlenmiştir. Dizilerin hangi duatede çalınacağı veya müziksel cümlelerin tınısal değişkenler esasında hangi bölgelerde çalınacağının belirlenimi için tablatür sistemi de yaygın bir alternatiftir. Bu sistemler yakın akraba olsalar dahi, çeşitli sebeplerle hiçbiri bas gitardaki ihtiyacı açıklamaya müsait değildir.

Birçok telli enstrümanda olduğu gibi bas gitarda da açık teller tınısal olarak parlak renkte ses verir. Baş eşikten sonraki ilk perdede artık parmaklar devreye girdiği için ton fark edilir derecede değişir fakat hala parlaktır. Şemaya göre 4. ve 5. pozisyonlara gelindiğinde ses, özellikle üst (4. ve 5.) tellere doğru iyiden iyiye mat ve dolgun bir hal alır. İcracı müziğe uygun tınıyı seçerek pozisyon değiştirir. Esasen parlaklık/matlık değişkeni iki elin iş birliğindedir. Sağ elde köprüye yakın çalım (keman ailesindeki ponticello), tuşeye yakın çalım (keman ailesinde tasto) tercihleri de tınıyı doğrudan etkiler. İcracının bu işlevleri icra esnasında ustaca yönetmesi belirgin karşıtlıklar yaratır. Söz konusu eş güdüm, müziği zenginleştirmede başlıca yöntemlerden biridir.

2.1.2. Salınım Süresi

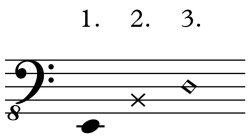
İng.: “Sustain” (Sessel süreklilik) kavramı, bas gitar üzerinden örnekle; tele dokunulduktan sonra oluşan titreşimin müdahale olmaksızın devam ettiği süre şeklinde tanımlanabilir. Ancak titreşim yerine salınım kelimesini tek başına kullanmayı tercih ederim. Bas gitaristler için salınım kavramı oldukça önem taşır. Birçok çalgı yapımcı bu süreyi uzatmak adına teknikler üretmiştir. Enstrümanın malzeme yapısından, kalitesine, ahşap ise nem oranına, üzerindeki tellerin yapısına, telin tuşeden yüksekliğine, sap bağlantısının türüne, skala uzunluğuna ve nihayetinde gövde üstündeki ses alıcı ile elektronik devrenin aktif veya pasif oluşuna kadar çok sayıda etmen salınımı doğrudan etkileyebilecek güçtedir. İcracı açısından uzun süreli salınım elbette önemli bir özelliktir. Nitekim bas gitarın ürettiği sesin doğal bir şemali vardır. Sürekli uzayan bir ses elde etmek isteyen bir icracı bu doğal durumun ötesine geçmeyi de talep etmiş olur. Bu başka bir tartışmanın konusudur. Aşağıda iki ayrı bas gitarın 4. tellerinden elde edilen notanın (Mi_1) grafik izdüşümü yer alıyor. Saniye bazındaki ölçeğe göre üstteki pasif ses alıcı manyetiğe sahip bas gitar otuz ikinci, alttaki aktif devreli manyetik ses alıcılı bas gitarın ise kırk birinci saniye içinde tamamen sönümlendiği görülüyor. Manyetiklerin aktif olmasının sebebi titreşimleri algılamadaki hassasiyeti artırmak olduğundan, bu grafikteki durumun söz konusu argümanı desteklediğini söyleyebiliriz. Ancak üstte bahsettiğim birçok değişkenin, salınımı henüz yapısal aşamada etkileyebileceğini unutmamak gerekir. Bunlarla birlikte, aşağı yukarı 10-15 saniye arasında bir sürede salınımın ayırt edilebilir seviyenin altına indiğini söylemek mümkün olacaktır. Besteci ve aranjörler açısından bu konuda fikir sahibi olunması ayrıca önemlidir.



Görsel 20: Pasif ve aktif ses alıcılı gitarlar arasındaki salınım sürekliliği karşılaştırması.

2.2. "Fingerstyle" (Parmakçalım) Teknikleri ve Notalama Yöntemleri

Elektrik bas gitarın 1960'lardan bugüne dek genişlemekte olan literatür dağarının büyük kısmını oluşturan teknik, parmakçalım tekniğidir. Tapping (dokuma), Slap-popping (telçekme) veya Harmonics (flajole) vb. diğer başat teknikler üzerine de çalışmalar yapılmış, çeşitli eserler bestelenmiş, sınırlı sayıda akademik yazınlar oluşturulmuştur. Ben bu çalışmada en çok kullanılan ve en çok verim alınan tekniklerden bahsettim, bunun dışında harici aygıtlar kullanılarak değişik sonuçlar elde etmek de mümkün ki onların da bazı dikkat çekici olanlarına konu dışına çıkmadan değinmeye gayret ettim. Aşağıdaki üç bilindik sembol elektrik bas gitar yazısının ana tekniklerini ifade için kullanılır:



Görsel 21: Üç ana tekniği ifade için kullanılan nota başlıkları.

Birincisi parmakçalım tekniği için normal ve genel yazıyı ifade etmek için kullanılır. Ancak ikinci sembol de bu yazı içinde çoğu yerde karşımıza çıkabildiğinden dolayı açıklama lüzum gösterir. Popüler ticari müzik literatüründeki bas gitar partileri, bas hattı işlevi taşımanın yanında bütünleşik olarak bazı solistik özellikler de taşır. Hem bu ögeleri temsilen, hem de işlevsel alanda bas gitar, kendi artikülasyon ifadelerini kendi diliyle müziğe yansıtır. Örneğin bas gitar diğer gitar türlerine nazaran gelişmiş legato kabiliyeti olan bir enstrüman değildir. Nihayetinde her bir nota için sağ elde hece hece parmak vuruşu yapılmaktadır. Haliyle müzikte çok genel bir ifade kabul edilen legato tekniği verimli kullanılamamaktadır. Bunun yerine bas gitar icracısı, çevresindeki, ansambl olarak gelişimini ortak bir habitatta sürdürdüğü diğer enstrümanların çeşitli muteber özelliklerini taklit ederek yeni bir dil geliştirmiştir. Bu bağlamda; 2. sembolü, 1. sembolün bir kontrastı olarak nitelemek gerektiğini düşünüyorum. "X" işaretli nota başlığı, bas gitarı icrada genellikle belli belirsiz bir tel sesi üretmek için kullanılır. Bu tekniğe "muting" (susturma) denilmiştir. Ses alıcının da yardımıyla, pıtlama sesi perde frekansının önünde duyulur ve nota çok uzamadan yuvarlak bir şekilde sönümlenir. Söz konusu sembol belli belirsiz duyum esas alınarak bazı durumlarda kullanım amacına göre "ghost note" (hayalet nota) şeklinde de çağrılır. Yani değişik kullanım nedenleri olabilir. Örneğin bazen bir noktalı sekizliğin ardından gelen tamamlayıcı işlevdeki onaltılık notaya rastlarız. Bu onaltılık notayı çaldıktan hemen sonra misalen bir dörtlük nota gelecek olsa, burada onaltılık notayı "X" başlıklı, sonrakini normal başlıkla yazarsak iki farklı tını elde etmiş oluruz. Tıpkı davuldaki bas tom arkasından gelen trampet vb. yeni bir renk paletimiz olur ve eğer etkin kullanılırsa "groove" yaratılabilir. 3. sembol ise yaylı enstrümanlardan da bildiğimiz elmas nota başlığıdır. Geleneksel yazımda yaylılarda yapay flajole üretiminde kullanılsa da biz bas gitar icrası için tüm flajole çeşitleri tekniklerinde bu sembolü kullanacağız. Buraya kadar bahsettiklerim sol el ağırlıklı işlevlerdir. Sağ elde geleneksel icrada iki parmak (işaret ve orta) kullanılmaktadır. Elbette koca bir Motown repertuarını tek işaret parmağını kullanarak çalan efsanevi James Jamerson ya da üç parmağını değişik kombinasyonlarla kullanabilen Billy Sheehan gibi istisnalar kaideyi bozmuyor. Sağ el için birçok teknik üretildi, hala da üretilmektedir. Bas gitar icrasında "i" işaret (indice), "m" orta (medio)

kodlu parmaklar duruma göre “i-m” ya da “m-i” sırasıyla başlayarak pasajdaki tüm notalara birer dokunuşla ses üretir. Alt başlıklarda daha detaylı inceleme yapabiliriz.

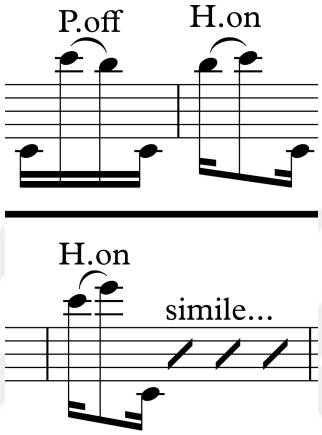
2.2.1. Sol El Parmakçalım Teknikleri

Genel manada sol el parmakları ile bilişsel veya motor kas hareketleri uygulanarak üretilen tekniklerdir. Bazıları özel durumlar için kullanılan, bazıları ise genel bir sistem niteliği taşıyan bu tekniklerin fiziksel pozisyonları icracıdan icracıya değişiklik gösterebilir.

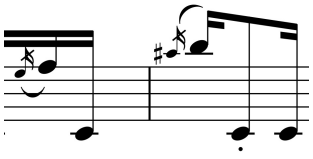
2.2.1.1. “Hammer-On” ve “Pull-Off”

Çok sayıda metodda “H.O.” ve “P.O” kısalmalarıyla gösterilen bu teknikler esasen kısıtlı da olsa birer legato üretme yöntemleridir. Tüm gitar türlerinde kullanılırlar ancak ince tellerde daha iyi sonuç vermektedir. İkisinin de menzili çok uzun değildir. Yani söz konusu teknikler kapsamında iki-üç bitişik notadan sonra parmak gücü geçerli dinamiği sürdürmekte zorlanır. Popüler ticari müzik literatüründe karşımıza sıklıkla çıkan bir örneği de Klasik Batı Müziği nazariyatında ekseriyetle “appoggiatura” olarak bilinen “grace note” (süsleme notası) türleridir. Bunlar genelde ana nota evvelinde uydu şeklinde duran, bağ ile ana notaya bağlanan küçük puntolu notalardır. Tekniklerin ilki hammer-on kısaca, sol elde 1. parmak tel üzerinde basılı durumdayken daha yüksek rakamdaki parmakların çekiçleme hareketle altında bulunan perdelere dokun-çek hareketi yapabilmesidir. Söz konusu basılı parmak 2, 3 veya 4 de olabilir ancak bilindiği üzere rakam yükseldikçe ihtimallerle birlikte baskı kuvveti de azalır. Tekniklerin ikincisi pull-off ise bu işleme ters yönden yaklaşır. Söz gelimi, 1. ve 3. parmak tuşede basılı durumdayken 3. parmak aşağı doğru bir hareketle teli terk ederken titreştirir ve bağlı iki bitişik ses elde edilir. Bu işlemde de farklı parmaklar kullanılabilir, teknik durum aynıdır. Aşağıda dizek notalamasındaki yazım örnekleri incelenebilir. Kısaltmalarını özellikle “P.off” ve “H.on” şeklinde kullandım, bu tercihimin sebebi kısaltmaların başka tekniklerle karışmasını engellemektir. Görsel 22’de kısaltma kullanılarak icracıdan özellikle istenen teknik cümle içinde normal figür olarak gözükmekte, Görsel 23’teki ise

kısaltma kullanımı olmayan ancak icracının, bağ yazımından ötürü hammer-on tekniği kullanılması gerektiğini tahmin edebileceği bir süsleme notası örneği.



Görsel 22: "Hammer-on" ve "Pull-off" tekniklerine ait örnekler.
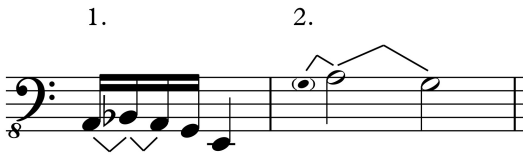


Görsel 23: "Hammer-on" tekniğiyle çalınabilecek bir süsleme notası örneği.
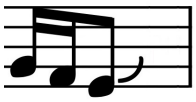
2.2.1.2 "Bend" ve "Pre-Bend" (Bükme ve Önbükme)

Tüm gitar ailesinde sıkça kullanılan, özellikle rock ve etkileşimli literatürde bolca karşılaşılan bir diğer teknik de bend yani teli bükme işlemidir. Tel büküldüğünde ses frekansı Avrupa müziğine özgü kromatik perdede olduğu gibi 100 cent mesafe atlayarak değil de bu mesafeyi hızlıca kat ederek, yani hızlıca hepsini duyurarak tizleşir. Kullanılacak tel konumuna göre bükme işlemi aşağı ya da yukarı yöne uygulanır. Alt dış tel yukarı, iç teller aşağı ya da yukarı, en üst dış tel aşağı yönde bükülür. Bas gitarda teli yukarı bükmek oldukça kuvvet gerektiren bir işlemdir. Dört telli enstrümanlarda bu işlem daha kısıtlıdır. Tel kalınlığı ve yüksekliği de bu işlemi doğrudan etkiler. Orta tellerde, sapın orta kısımlarından aşağı yönlü bükmeyle 1 tam ses elde edilebiliyorken,

bu işlem alt tellerde yukarı yönlü bükmede yarım ya da mikroton tizleşme sağlar. Fakat bu durum bas gitarın malzeme yapısına göre de değişkenlik gösterebilir. Söz konusu tekniği iki genel türde anlatmak mümkündür: Normal bend işleminde telin bükülmesiyle frekansta tizleşme gerçekleşir. Önbükmede ise sağ elle tele vurmadan evvel sol el parmaklarıyla telin bükülmesi, tele vurulduktan sonra kuvveti yavaş yavaş azaltarak gevşetmek suretiyle, önceden bükülmüş teli anlık tiz durumdan daha pest olan eski duruma getirme işlemi yürütülür. Her iki teknikte de kuvveti artırmak için sol elde tüm ya da bitişik üç parmak (2,3,4) birlikte basılır. Ayrıca belirtmek gerekir ki iki teknikte de hedef nota ne ise icracı o noktaya ulaşmak adına geri (bükme) ya da ileri (önbükme) perdeden işlem uygular. İşleme hedef sesin tuşedeki perde isminden başlanmaz. Aşağıda, teknikleri dizek notalamada nasıl gösterebileceğimize dair gitar literatüründen de bilinen bazı sembol ve işaretleri içeren bir görselle anlatmaya çalıştım. 1. örnekte bend (bükme), 2. örnekte ise pre-bend (önbükme) işlemini görüyoruz. Görsel 25'te gösterilen sembol ise yarım ses aralığından daha küçük oranda bükmeler için kullanılmaktadır.
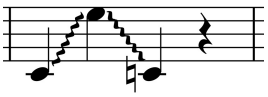


Görsel 24: Bükme ve Önbükme tekniklerine ait notalama sembolleri.



Görsel 25: Yarım ses aralığından daha küçük oranda bükmeleri gösteren sembol.

2.2.1.3. “Slide” (Glissando / Kaydırma)

Elektrik bas gitarın en bilinen ve etkin sonuç alınabilen tekniklerinden biri de slide (kaydırma) hareketidir. Perdesiz enstrümanlarda da çarpıcı bir sonuç verir. Esasen enstrüman perdeli de olsa verim alınabildiğinden ötürü bu efekt her zaman kullanılagelmiştir. Hızlıya nazaran yavaş yapıldığında verim çok düşmez. Elbette perde sesi ince tellerde daha çok duyulmaktadır. Ancak kalın tellerde böyle bir sorun da yoktur. Popüler ticari müzikte kaydırma etkisi bölümler ve karşıtlıklar arası geçişlerde bağlantı oluşturmak için kullanılır. Genelde bölüm sonlarına denk gelir ve gerilimi yüksek bir nihai etki yaratır. Aşağıda örneğini verdiğim kullanım, evvelce bahsettiklerime bir örnek oluşturabilir. Kaydırma işlemi tuşe üzerinde ileriye/geriye doğru yapılabilir. İşlem sırasında genelde tel değişikliği yapılmaz ama birden fazla tel kullanmak da mümkündür. Örnekteki durum; icracının dördüncü açık telden başladığı kaydırma işlemini 15. perdedeki sol notasına kadar sürdürüp, o noktadan geri dönerek başladığı konumda bitirişini ifade ediyor.
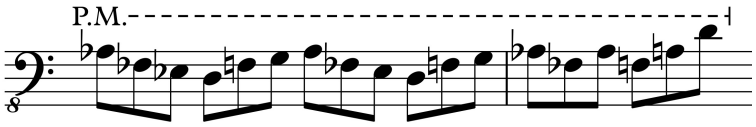


Görsel 26: Kaydırma tekniğini sembolle ifade etme şekli.

2.2.2. Sağ El Parmakçalım Teknikleri

Sağ el hakimiyetinin teknik literatürde birçok çeşidi vardır. Daha önce bahsettiğim şekilde, sağ el kullanımının standart yöntemi “i” kodlu işaret parmağı ve “m” kodlu orta parmaktır. Yeni başlayan icracı adayı bu şekilde yönlendirilir. Ancak icattan itibaren geçen altmış yılda gerek teknolojik gelişmeler, gerek bireysel teknik geliştirmeler bas gitar okuluna yön verdiği için günümüz icracılarında birden fazla temel sağ el tekniği görülebilmektedir. Ayrıca gereken neredeyse tüm materyallere, envaiçeşit öğretmenden, ünlü icracıların video derslerine internet üzerinden erişmek bu enstrüman adına mümkündür. Bu da günümüz icracısını donanım açısından desteklemektedir.

2.2.2.1. “Palm Muting” (Avuçla Susturma)

Sağ el avuç-bilek birleşim noktasını köprüye hafifçe bastırmak suretiyle tel rezonansını dipten asgari seviyeye indirip parmakçalım işlemini başparmakla gerçekleştirmeyi ifade eder. Bu teknik temelde icra hakimiyetini kısıtlasa da ses açısından etkin bir sonuç verir. İcracılar genelde kontrabas benzeri bir tını elde etmek istediklerinde, walking bass line[31] etkisini simule etmek için bu tekniği kullanırlar. Nota üzerinde kısaltmayla yazılı olarak ifade edilmektedir. Aşağıdaki şekilde bir örneği yer almaktadır.



Görsel 27: Avuçla susturma tekniğini gösteren notalama örneği.

2.2.2.2. “P.I.M.A.” Tekniği

Bu tekniğin genelgeçer bir isimlendirmesi olmamakla birlikte bazı öğretici icracılar “free stroke” (serbest vuruş), bazıları “four finger picking” (dört parmak vuruşu) veya benzer tanımlarla çağırmaktadır. Free stroke, klasik gitar literatüründeki “tirando” tekniğinin İngilizce terminolojisi olarak bilinmektedir. Öğretici icracılar buradan esinlenmiş olabilir. Ancak tirando tekniğinin aksine bu teknikte sağ el bileği ile avucun birleştiği nokta tellere baskı yaptığı için istenildiğinde susturma yapmak mümkündür ve aynı zamanda eli sabitleme ihtiyacı da karşılanmış olur. Abraham Laboriel 1990 tarihli *“New Bass Concepts”* adlı kitabının video örneklerinde bu tekniği detaylı şekilde işlemiştir. Klasik gitar kökenli bir icracı olan Laboriel’in anlatımına dayanarak benim de “p-i-m-a” terimiyle çağıracağım bu teknik, başparmak (pulgar), işaret (indice), orta (medio) ve yüzük (anular) parmaklarının kombine edilmesiyle uygulanır. Başparmağın ardından sırayla diğer parmaklar teli titreştirir ve dört vuruş arka arkaya gerçekleşmiş olur. Yüzük parmağındaki son vuruş esnasında başparmak tekrar

31 Caz müziğinde genellikle swing ritmi üzerinde yürüyen bas hattı.

konum alır ve hareket döngü halinde tekrara hazır olur. Güçlü bir tremolo olanağı sunmakla birlikte başparmak sürekli hazır durumda olduğundan slap (tokat) pozisyonuna geçiş yapma gibi bir sorun da yok denecek gibidir. P-i-m-a temel bir sağ el tekniğidir ve iyi sonuç alınabilmesi için çok zaman gerekir. Etkisi daha çok icracıyı ilgilendirir ve tercih meselesidir. Notalamada tarifi mümkündür ancak bestecinin/düzenlemecinin icracıya karşı bir yükümlülüğü yoktur. Laboriel ve Matthew Garrison gibi icracılar bu tekniği p-i-m-a sırasıyla kullanırken, p-i-p-m-i-p-a-m gibi karmaşık sıralarda kullanan Dominique Di Piazza gibi usta icracılar da vardır. Laboriel bu tekniğe serçe parmağını da katarak daha sıkı bir tremolo elde eder. Fakat tüm parmakların sürekli kullanımının sağ el kaslarının çabuk yorulmasına ve dikkat edilmediğinde zedelenmesine yol açabileceği unutulmamalıdır. Ayrıca belirtmek gerekir ki bu tekniği kullananlar, icrada kolaylık sağlama adına enstrümanlarına "ramp" (rampa) adı verilen bir aparat yerleştirirler. Bu parça gövde üzerinde, sapa bitişik olarak, manyetiklerin arasındaki boşluğu dolduracak şekilde üstlerinde monte edilen bir kapaktır. Bu parça sayesinde tekniği icra etmek kolaylaşır.

2.2.2.3. Üç Parmak

Bir diğer temel sağ el tekniği ise üç parmak tekniğidir. Şahsi kanaatime göre bu tekniği uygulamanın iki yöntemi mevcuttur: İlki, başparmak, işaret ve orta parmaklardan oluşan bir kombinasyondur. İkincisi ise işaret, orta ve yüzük kombinasyonları kullanılarak uygulanır. Bir önceki gibi; verimli bir sonuç almak için çok vakit harcamak gerekir. İkinci tekniği geliştirip kombinasyonlara serçe parmağını ekleyen birtakım icracılar bu teknikte de mevcuttur ancak etkin kullanmak oldukça zor ve bazen de gereğinden fazla seçenek üretmektedir. Çünkü bir dizinin seslerini sırayla baştan sona/sondan başa çaldığınızda her bir tele dizi yapısına göre iki ya da üç nota düşmektedir. Söz konusu işlem karışık bir sırada seyrettiğinden ötürü dördüncüden ziyade üçüncü parmak dahi pasif kalabilmektedir. Sağ eldeki bu kombinasyon işleminin motor hale gelmesi için çaba gereklidir. Örneğin; duayen basist Gary Willis bu tekniği ikinci yöntemi kullanarak başarıyla uygular. Willis'in tekniği tel geçişlerinde güçlü zamandaki notayı yüzük parmağıyla başlatma işlemine dayanır. Yani i-m-a kullandığı

gibi, a-m-i kombinasyonunu da kullanır. Yüzük parmağını kullanabileceği yerde dahil eder.[32] Ayrıca Willis, şahsi tekniğini herhangi bir parmağıyla vuruş yaptıktan sonra uygun durumdaki bir diğer parmağıyla susturup, bir başka notaya geçebilecek şekilde geliştirmiştir. Bunu art arda uygulayabilir.[33] Bu tüm artikülasyon ifadesini etkileyeceğinden oldukça ileri düzeyde bir tekniktir. Bir diğer duayen rock basisti Billy Sheehan da ikinci yöntemi ustaca kullanır. Sheehan dört eşit vuruşluk bir tempoda i-m-a-i, m-a-i-m, i-a-m-i kombinasyonlarını takip ettiğini bir videoda uygulamalı olarak anlatmıştır.[34] Daha az rastlanan birinci yöntemi kullanan icracılara örnek olarak Damien Erskine ismi verilebilir. Erskine, p-p-i ve p-p-i-m gibi birbirinden farklı tınıda iki başparmak vuruşunu kapsayan bir kombinasyon uygular. Bu iki vuruşun ilki, ghost note (hayalet nota) şeklinde susturulmuş bir çatlama sesi içerir. İkincisi, bastırılmış telin aniden bırakılmasıyla titreşir. Bugün bu teknikleri uygulayan birçok icracı bulunmaktadır. Aynen bir önceki teknikte olduğu gibi üç parmak tekniği de icracıyı ilgilendiren bir hususdur. Notalamayla tarif edilebilir ancak notalamada besteci veya düzenlemeci adına bir yükümlülüğü yoktur.

2.2.2.4. “Scratch” (Kazıma)

Kazıma tekniği yaylı enstrümanlarda arşeyle tele baskı uygulayarak kazıma gürültüsü elde etmeye benzer bir şekilde bas gitarda da tırnakla teli çizerek üretilir.[35] Çıkan ince yapıda metalik bir gürültüdür ancak kanımca tınısal olarak değeri yüksektir. Besteciler için dikkat çekici bir teknik olduğunu söyleyebilirim. Çeşitli durumlarda işaret, orta veya başparmak kullanılarak icra edilebilir. Notalamada, aşağıdaki örnekte olduğu gibi nota saplarının üzerine iliştirilen tırnak sembolü ile ifade etmek uygun olacaktır ancak deyimsel komutla, pasajı noktalı yatay çizgiyle kapsayarak da ifade edilebilir.
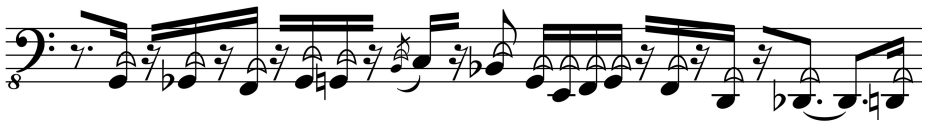
---

32 Gary Willis - üç parmak tekniği videolu anlatım: https://www.youtube.com/watch?v=-f5tD9L3h1M (Erişim tarihi: 17.08.2019)

33 Gary Willis - susturma işlemi videolu anlatım: https://www.youtube.com/watch?v=ewB3V2sHSrE (Erişim tarihi: 17.08.2019)

34 https://www.youtube.com/watch?v=PGXbLvyzBkA (Erişim tarihi: 02. 08. 2019)

35 Gary Willis’in “scratch” tekniği uyguladığı doğaçlama: https://youtu.be/qwHjZVdErTg?t=138 (Erişim tarihi: 17.08.2019)



Görsel 28: Gary Willis'in url'de yer alan videodaki doğaçlamasında "scratch" tekniği kullandığı pasajın tırnak sembolüyle notaya aldığım bir kesiti.

2.2.2.5. Tremolo

Standart iki parmak tekniği ile yeter ses elde edilebilir. Bunun dışında p.i.m.a. ve üç parmak teknikleri daha nitelikli ses almak için kullanılabilir. Özel bir notalama sembolü yoktur. Geleneksel tremolo sembolü ile deşifre etmek mümkündür.
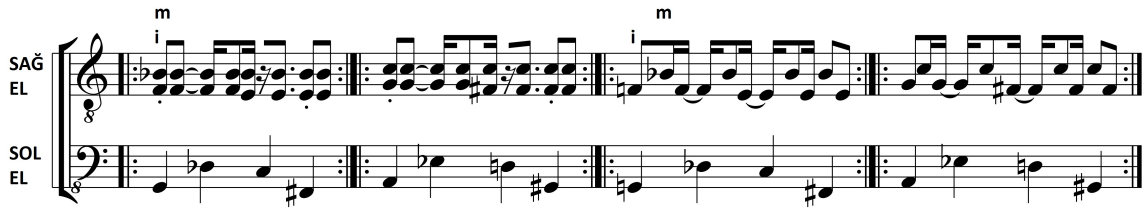
2.2.3. İki El Etkin Kullanılan Teknikler

İki el parmaklarının da etkin iş birliği içinde olduğu tekniklerdir. "Two Hand Tapping" tekniği bu alanda büyük önem taşımaktadır.

2.2.3.1. "Tapping" (Dokuma)

Dokunma fiilinden ziyade 'dokunarak işleme' manasında kullandığım "dokuma" terimiyle naçizane Türkçeleştirmeye çalıştığım bu teknik, ülkemiz icracıları arasında genelde orijinal adıyla anılır. Aslında tekniğin tam adı "two hand tapping" (çift el dokuma) olarak geçer ancak kısa halde sadece "tapping" kullanılır. Elektrik bas gitar literatüründe önemli bir yere sahiptir. 1990'lı yılların ortalarında Victor Wooten, Michael Manring gibi usta sanatçılar sayesinde çok fazla yol katetti. Günümüze değin ilerleyen geliştirmeler ve yazılan eserler ile hatırı sayılır bir repertuarı da oluşturulan tekniğin genel prensibi, sol el icraya devam ederken, eş zamanda pasif olan telleri de kullanarak teller üzerinde sağ el parmak uçlarıyla çeşitli konturlar veya ritmik ögeler oluşturmaya dayanır. Bu ortak bir kompozisyondur ve kompozisyonu, aynen piyanodaki gibi iki eli farklı işlevler yürüterek icra etme edimi söz konusudur. Notalamada genellikle tablature ile aynı sistemde gösterilse de, ben sadece dizek kullanma taraftarıyım. Belli işaretlendirmeler dizek notalamada da belirtildiği sürece deşifre etmede sorun çıkmayacaktır. Aşağıda sağ ve sol elin büyük dizekle notalamaya alındığı,

Victor Wooten'in canlı icrasından[36] transkript ettiğim bir örneği sunuyorum. Örnekte sağ el işaret (i) ve orta (m) parmaklar üst/alt sıralamasıyla belirtilmiştir.



Görsel 29: Victor Wooten'in doğaçlamasında "tapping" kullandığı bir kesit.

2.2.3.2. "Raking" (Tırmıklama)

Genellikle caz müziğinde kontrabas icrasında kullanılan, buradan hareketle bas gitar icrasında da uygulanan bir tekniktir. Kısaca, sol el telleri rezonansını susturacak şekilde kapatırken, sağ elde parmaklarla telleri tarama işlemidir. Tellerin üzerinde hızlıca yapılan bu hareket seste tırmık etkisi yaratarak bir nevi frekanssız tel çatlaması meydana getirir. Kontrabasçılar bu hareketi bir ritme uydururlarken, icra esnasında filling (doldurma) figürleri üretecekleri zaman groove etkisine uygun şekilde zamanlama yaparlar. Notalamada art arda yazılmış "X" başlıklı hayalet notalarla ifade edilebileceği gibi, ilgili noktalarda icracıdan raking doldurmaları sergilemesi de istenebilir.

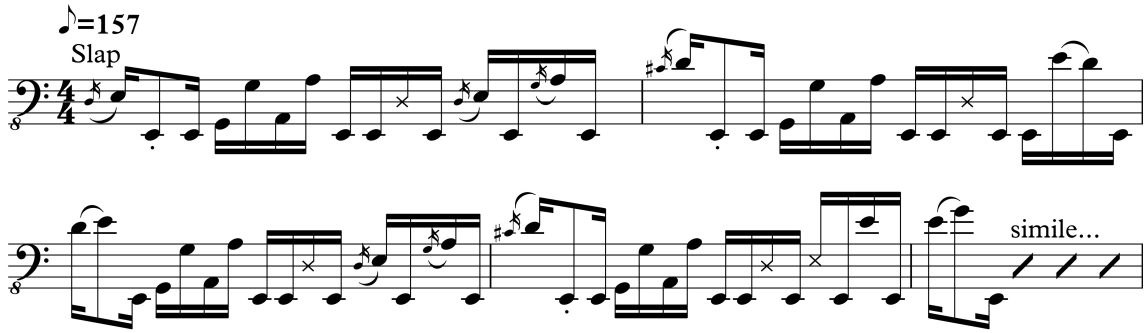
2.3. "Slap-Popping" (Tokat-Telçekme) Tekniği ve Notalama Yöntemi

Sağ el başparmağı telin gövde üzerinde kalan kısmına vurmak suretiyle alınan sese "slap" (tokat), işaret parmağı ile çekilip serbest bırakılan telin gövde ve tuşeye vurmasıyla alınan sese ise "pop" (çat! sesi) adı verilegelmiştir. Öncekine benzer şekilde burada da kontrast aralığını artırmak için veya başka deyişle; birbirine yakın olmayan renkler üretmek için kullanılır. Bu teknik dahilinde parmakçalım başlığı altındaki görsel 21'de (bkz. s. 41) yer alan "X" başlıklı nota da sol eldeki kapalı sesleri belirtmek amaçlı kullanılır. Ayrıca kare başlıklı sembolleri 1. telin açık halde aksanlı telçekme kullanımını
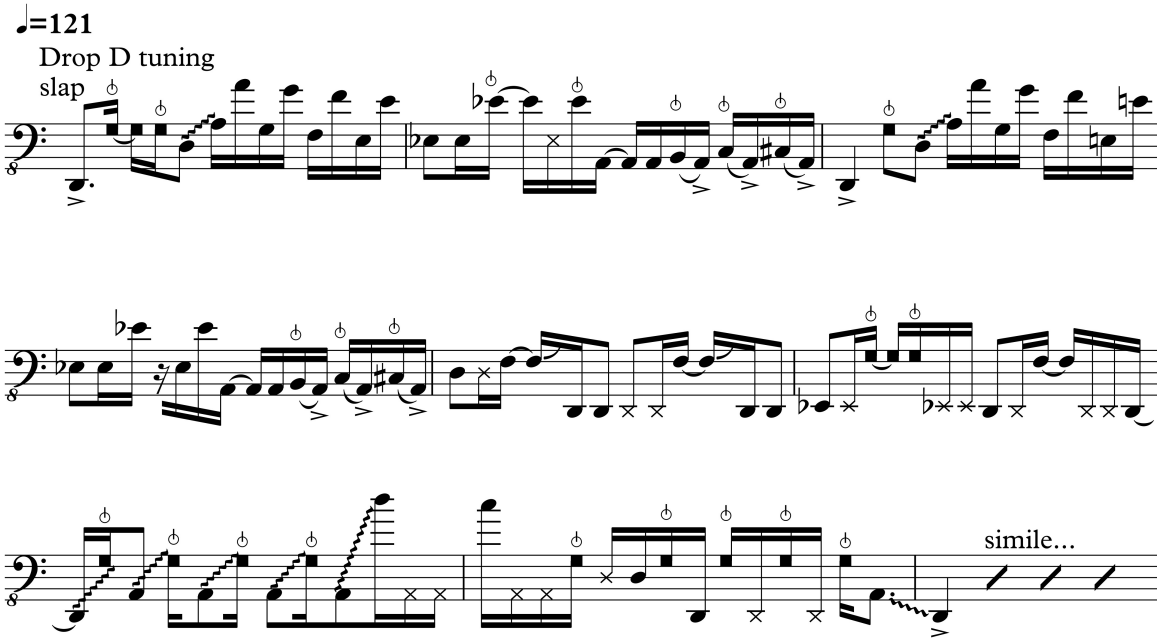
36 Victor Wooten'ın "tapping" tekniği uyguladığı doğaçlama: https://www.youtube.com/watch?v=SocYTUn-NQA&t=221s (Erişim tarihi: 03.08.2019)

belirtmek için özel olarak kullandım. Elbette en başta deyimsel ifadeyle "slap" yazılması icra için yeterli olacaktır. Bunun dışında belirgin noktaları vurgulamak için bu nota başlıklarına eklenti olarak Bartok pizzicato'suna ait sembol de kullanılabilir. Bunu aşağıda Marcus Miller'in doğaçlaması üzerinde örneklendirdim. Tokat-telçekme tekniğini, hammer on tekniği ile düzenli bir kombinasyon içinde kullanma gibi seçenekler de mevcuttur. Söz konusu teknik zeminindeki bu edimler zamanla o kadar geliştirilip eş güdümlenmiş ki salt kendilerinden oluşan bir repertuar dahi oluşmuştur. Birçok icracı zaman içinde bu teknikte ustalaşmış ve gelişimine katkıda bulunmuştur. Günümüzde bu teknik sadece "slap" kısa adıyla anılmaktadır. Aslında kalın çelik kaplama telin bir noktaya vurdurulması vasıtasıyla ses üretimi fikri yeni sayılmaz. 1930 ilâ 50'lerin Amerikası'nda güney bölgelerde çiftçi ve köylülerin müziği Hillbilly ve onun bir kolu mahiyetindeki Rockabilly türünde kontrabas kullanan müzisyenler bir nevi ritim tutmak için icra esnasında telleri düzenli ve teknik şekilde tuşeye vurdurmak kaydıyla oldukça etkileyici bir ses elde edebiliyorlardı. Elvis Presley'in ilk dönemlerinde söylediği bu tarz müziğe ait kayıtlarda söz konusu tekniğin ciddi örnekleri mevcuttur. Basist Bill Black bu kayıtlarla alanında ün kazanmıştır.[37] Takriben 20-30 yıl içinde elektrik basın icadından sonra Funk ve R&B türlerinde ürün veren müzisyen Larry Graham'ın kayıtlarda bu tekniği usta biçimde kullandığı anlaşılıyor. İcracılar arasında merak uyandıran bu tekniği zaman içinde birçok müzisyen benimsemiş ve geliştirmiştir. Aşağıda dizek notalamasında nasıl gösterileceğine dair orijinal kayıtlarından dikte ettiğim kronolojik sırada iki örnek yer almaktadır.

37 Brewer, R.,C., The Appearance of the Electric Bass Guitar: A Rockabilly Perpective, Popular Music and Society, No. 26, Vol. 3, 2003, s. 351-366.



Görsel 30: Larry Graham'ın Graham Central Station grubunun 1974 tarihli aynı adlı ilk albümünden *"Hair"* isimli parçaya ait intro.[38]



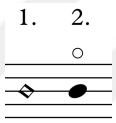
Görsel 31: Marcus Miller'in 2007 tarihli *"Free"* albümünden *"Blast"* isimli parçanın doğaçlama icrasının bir kesiti.[39]

38 Larry Graham'ın "slap-popping" tekniği uyguladığı doğaçlama intro: https://www.youtube.com/watch?v=nvMhPqg2jCo (Erişim tarihi: 17.08.2019)

39 Marcus Miller'in "slap-popping" tekniği uyguladığı doğaçlama kesiti: https://youtu.be/05GuCTm60JI?t=49 (Erişim tarihi: 17.08.2019)

2.4. Harmonic (Flajole) Teknikleri ve Notalama Yöntemleri

Önceki iki öne çıkan teknik ve türevleri gibi telden mümkün olduğunca farklı ve benzeşmeyen tınılar alma arayışının bir ürünü olarak; yenilikçi icracıların kompozisyon malzemesi olarak kullandığı ve benim de bu sınıflandırmada bahsedeceğim son ana teknik flajole olacak. Bu tekniğin yaylı ve üflemeli ailelerinde kullanılan iki çeşit sembolleştirmesi bulunmaktadır:



Görsel 32: Flajole tekniklerini ifade için kullanılan semboller.

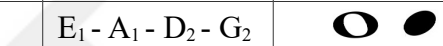
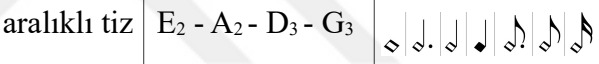
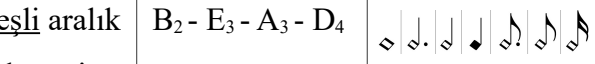
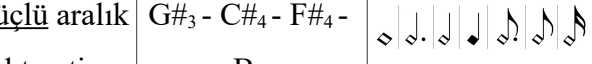
Şekilde görüldüğü üzere elmas nota başlıklı birinci tip ve normal nota başlığı üzerine ek olarak konumlanan daha küçükçe boş bir çember. Elbet iki tür de flajole tekniği için bir komut oluşturur ancak biz örneklerde birinci tip sembolü kullanacağız. Yine öncekiler gibi bu tekniği de sağ ve sol el ağırlıklı sınıflandırmalarla sunacağım.
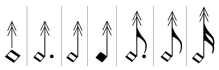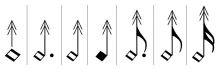
2.4.1. Sol El Flajole Teknikleri

2.4.1.1. Doğal Flajole

Doğal ya da naturel flajole, oransal olarak verili doğuşkan noktalarından her birine sol el parmaklarından biriyle basılı tutmaksızın dokunurken, sağ elle açık tele vurulduğunda, telin parmakla dokunulan noktanın iki ayrı tarafının da titreşmesiyle elde edilen sestir. Doğal flajole açık telin boydan boya ölçümle 2:1'i ilâ 8:1'i oranlarına denk gelen noktalardan doğuşkan sesi almayı mümkün kılan bir tekniktir. Aslında 8:1'den daha ince oranlarda da ses almak mümkündür ancak enstrüman yapısı itibariyle bu bölgede ses kristalize olur ve epey belirsizleşir. Telin boydan boya oranını 1 sayısıyla kabul edersek 2:1'lik orandaki nokta, açık telin ortadan ikiye bölündüğü konumdadır ve bir oktav tiz aralıklı doğuşkan ses bu noktadan alınır. Söz konusu nokta tam olarak 12.

perde üzerindedir. Diğer tüm oranlar da bunun gibi bölünmelerden oluşmaktadır. Bu şekilde açık tel üzerinde doğal flajole elde edilebilecek oranlar ve sembollerini, geliştirdiğim sistemi temsil eden bir tablo ile göstereceğim:

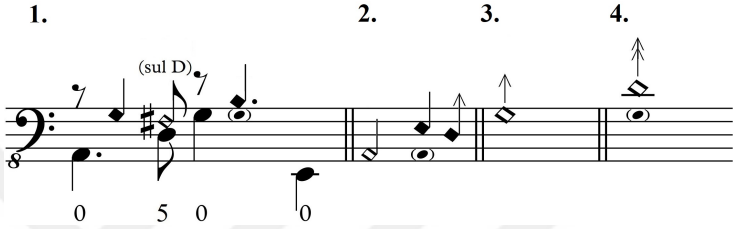
Oran	**Hangi perde üzerinde olduğu**	**Elde edilen sesin enterval bazında yüksekliği**	**Elde edilen sesin oktav sistemine göre 4 telde (kalın telden inceye) gösterimi**	**Seslerin karşılığın olan semboller (nota başlıkları)**
1:1	Açık tel	-	E_1 - A_1 - D_2 - G_2	 (Normal nota başlıkları)
2:1	12. perde üzerinde	Oktav aralıklı tiz doğuşkan	E_2 - A_2 - D_3 - G_3	 Not: Açık telin yazıldığı perdeye yazılır
3:1	7. perde üzerinde	Tam beşli aralık (bir oktav tiz beşli)	B_2 - E_3 - A_3 - D_4	 Not: Elde edildiği açık tel, nota başlığı altına parantez içinde belirtilmeli
4:1	5. perde üzerinde	İki oktav aralıklı tiz doğuşkan	E_3 - A_3 - D_4 - G_4	 Not: Açık telin yazıldığı perdeye yazılır
5:1	4. perde üzerinde	Majör üçlü aralık (iki oktav tiz üçlü)	G#$_3$ - C#$_4$ - F#$_4$ - B_4	 Not: Elde edildiği açık tel, nota başlığı altına parantez içinde belirtilmeli

6:1	3. perde ile 4. perde arasında 3.'ye daha yakın bir noktada	Tam beşli aralık (iki oktav tiz beşli)	B_3 - E_4 - A_4 - D_5	 Not: Elde edildiği açık tel, nota başlığı altına parantez içinde belirtilmeli
7:1	2. perde ike 3. perde arasında 3.'ye daha yakın bir noktada	minör yedili aralık (iki oktav tiz yedili)	D_4 - G_4 - C_5 - F_5	 Not: Elde edildiği açık tel, nota başlığı altına parantez içinde belirtilmeli
8:1	2. perde ike 3. perde arasında 2.'ye daha yakın bir noktada	Üç oktav aralıklı tiz doğuşkan	E_4 - A_4 - D_5 - G_5	 Not: Açık telden iki oktav tize yazılır

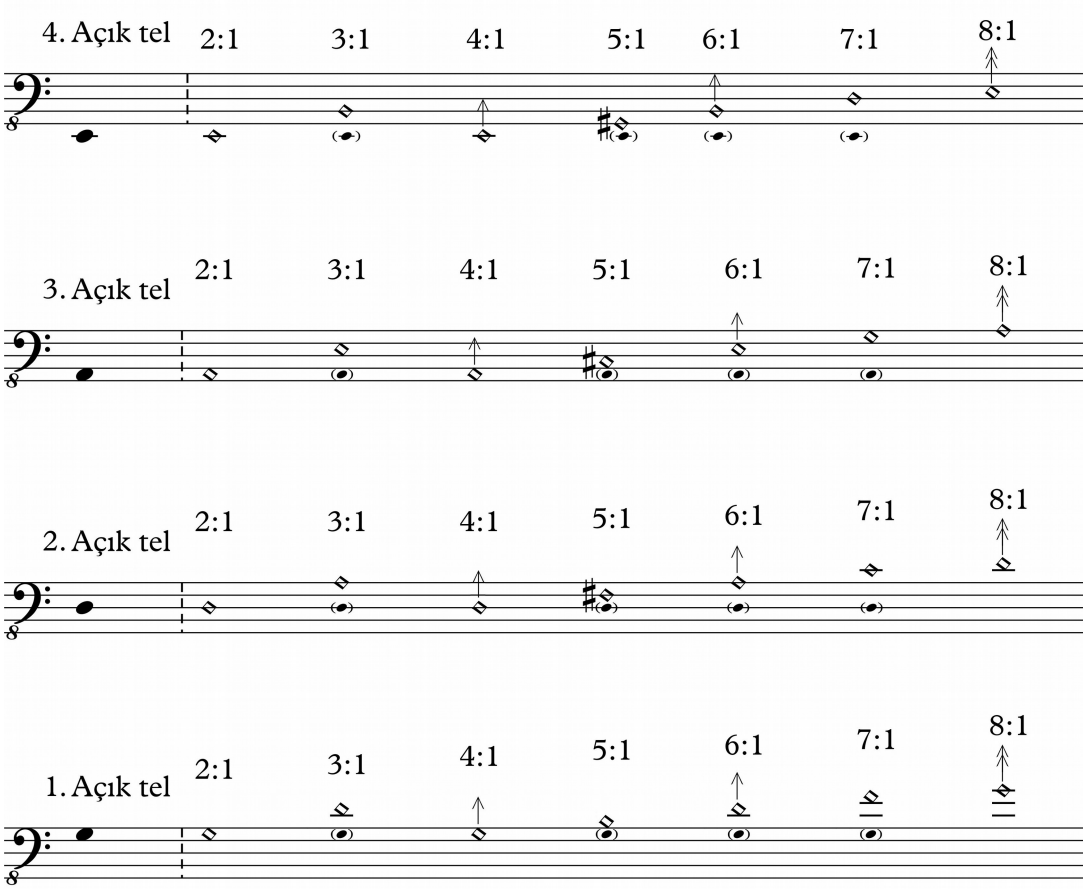
Tablo 2: Doğal flajole tekniğinin doğuşkan sırasına göre sembollendirilmesi.

Tabloda sunulan bilgiler ışığında Görsel 33'teki örnekte yer alan sistemin işleyişine değinelim. Baştan belirtmek gerekir ki; birinci örnekte dizeğin hemen altında yer alan rakamlar notaya ait perde numarasını gösterir. Yani normal nota başlığıyla yazılan La notası ilk vuruş üzerinde yer alıyor ve perde numarası sıfır. 0 sembolü notanın açık telle icra edileceğini ifade eder. Buna göre altına sıfır rakamı yazılmış diğer notalar da açık telle icra edilecektir. Altında 5 rakamı yazan normal başlıklı nota (Re notası) 5. perdede yer almaktadır. Re notası sadece La telinde 5. perdede yer alır. Bu şahsi durum tüm nota ve perdeler için geçerlidir. Ancak tabloda yer alan sistem, fazladan rakam yazılmasını gereksiz kılacak şekilde tasarlandığı için perde numarası belirtilmemesi de sorun yaratmaz. Üstte yer alan elmas başlıklı notaların ilkinin (Sol flajole notası) altında herhangi bir parantez içi nota başlığı olmadığı için bulunduğu açık telin üzerinden elde edildiği anlaşılıyor. Görselde yer alan tüm flajoleler, tablodaki oranlar dahilindedir. Velhasıl, ikinci ölçünün son notası ve üçüncü ölçüdeki elmas

başlıklı notaların üzerinde görülen ok işareti telden elde edilen ilk doğuşkanın bir oktav tizini, yani 4:1 oranlı oktavı işaret eder. Dördüncü ve son ölçüdeki elmas başlıklı notanın üzerinde görülen çift ok ise tablodaki oranlar dahilinde telden elde edilebilecek en tiz tam beşli aralığını işaret eder. Altındaki parantez içinde yer alan sol nota başlığı ise, söz konusu flajolenin Sol açık telinden elde edildiğini gösterir.



Görsel 33: Doğal flajole örneklendirmesi.



Görsel 34: Dört telde oranlara göre flajole sıralaması.

Üstte yer alan sıralamadan bir örneği maddelersek;

- 1. açık tel (Sol teli) üzerindeki 2:1 doğuşkan noktasına basılı tutmaksızın dokunup sağ elle tele vurduğumuzda açık telin esas frekansı G_2'den bir oktav tiz olan G_3 frekansını flajole olarak elde ederiz.
- Aynı işlem aynı tel üzerinde 3:1'e uygulandığında D_4 frekansını,
- 4:1'e uygulandığında G_4 frekansını,
- 5:1'e uygulandığında B_4 frekansını,
- 6:1'e uygulandığında D_5 frekansını,
- 7:1'e uygulandığında F_5 frekansını,
- 8:1'e uygulandığında ise G_5 frekansını flajole olarak elde ederiz.

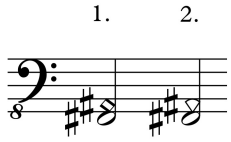
Bununla birlikte görseldeki istisnai semboller şu manalara gelir: 3:1, 5:1, 6:1 ve 7:1 oranlarında en altta parantez içinde gösterilen nota, ilgili flajolenin elde edildiği açık teli işaret eder. Yine, 4:1, 6:1 oranlarında görülen tek ok ise kendilerinden bir oktav pestte aynı entervali flajole olarak veren doğuşkan noktalarından ayrılmak, yani onlardan bir oktav tizde olduklarını göstermek için kullanılır. Bunu yapma sebebim bu sembolleri asıl tınladıkları yere yazıp görsel karışıklığa sebep olmaktansa porte içinde (ve gerekirse normal çalınmış notanın altında) tutmaktır. Son olarak; görseldeki 8:1 oranındaki çift ok ise verili oranlar dahilinde elde edilebilecek en tiz oktav flajolesini temsil eder. Bir telden elde edilebilecek doğuşkan sayısı belli ve kısıtlı olduğundan ötürü bu şekilde bir sistem kurmayı uygun buldum. Örnekteki tüm oranlar diğer tellere de aynı prensiple uygulanabilir.

2.4.1.2. Yapay Flajole

Doğal flajoleden farkı; sol el işaret parmağının sıfır noktası olarak herhangi bir perdeyi belirleyebilmesi ve o basılı tutulurken sol el serçe parmakla, önereceğim iki doğuşkan noktasından birinin belirlenmesi işlemidir. Bu işlemle elde edilen doğuşkan

seslere yapay flajole denir. Sol elde birinci parmağın basılı olduğu perdeyi 0 (açık tel gibi) kabul edersek, dördüncü perde üzerinden ana notanın Majör üçlü entervalindeki flajoleyi elde ederiz. Bu üçlü elbette iki oktav üstten tınlayacaktır. Görsel 35'teki birinci sembol bu tekniği işaret eder.

İkinci sembol ise bana ait bir öneri olarak; dördüncü perdeden daha içeride, üçüncü perdeye yakın bir noktadan tam beşli entervalindeki flajoleyi elde etme tekniğini işaret eder. Bu tam beşli aralık da iki oktav üstten duyulacaktır. Özellikle ilk birkaç perdede, örnekteki yapay flajoleleri elde etmek çok geniş parmak açıklığı gerektirdiğinden zorlanmalar olacaktır ancak ileri perdelerde sorun yaşanmaz. Majör üçlü ve tam beşli haricindeki doğuşkan sesler çok net duyulmadığından ve parmak pozisyonları ergonomik olmadığı için bu sınıflandırmaya dahil etmedim. Yine de gerekli açıklık sağlandığında başka birkaç sesten yararlanmak mümkün olabilir.



Görsel 35: Yapay flajole tekniğini ifade eden semboller.

2.4.2. Sağ El Flajole Teknikleri

Bas gitarda sağ elde flajole yapmak için mesafe ve oranları iyi ayarlamak, bunun için de ciddi bir el-göz koordinasyonu kurmak gereklidir. Eğer sağ el sabit tutulursa, flajole olarak alınan doğuşkan seslerin frekansı sol elin bulunduğu perdelere göre değişecektir. Buna göre iki belirgin yöntemle sağ el ağırlıklı olarak flajole sesleri elde edilebilir:

2.4.2.1. "Tap Harmonics" (Dokuma Flajole)

Sağ el parmak uçlarıyla, sol elde basılan perdenin belli bir mesafe ilerideki perdeler üzerinde mümkün kıldığı doğuşkanlardan flajole sesler elde etme tekniğidir.

Örneğin; sol elde La_2 - $Do\#_3$ - Sol_3 akorunu bastığımızı varsayalım. Söz konusu akorun kök sesi La telinin 12. perdesine denk düşer. Do# sesi 11. perde, Sol sesi ise 12. perdede yer alır. Hepsi farklı tellerde olan bu seslerden belirgin ve net duyumlu bir dokuma flajole elde edilebilecek üç pozisyon bulunur. Bunlar sırasıyla sol elle basılan perdeden 4, 5 ve 12 perde uzaklıktadır. Bu mesafeyi iyi ayarlamak gerekir. Sol elle akoru bastığımız perdeyi 0 noktası olarak alıp, dördüncü perdeye geldiğimizde aynı akoru iki oktav tiz flajole seslerle elde ederiz. Sol eldeki konumu muhafaza ederek sağ elle 5. perdeye geldiğimizde bu sefer sol eldeki akorun beşinci derece akorunu oluşturan Mi_4 - $Sol\#_4$ - Re_5 seslerinden flajole elde ederiz. Sol elimiz hala aynı konumdayken biraz daha ileride 12. perdeden ise ana seslerin bir oktav üstünde flajole sesler elde ederiz. Bir başka deyişle 4. perdedeki flajolelerin bir oktav pestini elde ederiz. Bu tekniği uygularken sağ elde genellikle işaret ve orta parmak etkin hareket eder. Yüzük parmağı da kullanılabilir ancak bunun için sağ eli açı olarak tuşeye paralel tutmak gerekecektir. Bu tekniğe ait özel bir notalama sembolü ya da yöntemi bulunmamaktadır. Genelde solo içinde süsleme amacıyla çeşni içinde kullanılan bir materyal olduğunu söylemek mümkündür.

2.4.2.2. “Pinch Harmonics” (Çimdik Flajole)

İki türlü çimdik flajole yöntemi sunacağım; birincisi genel olarak Jaco Pastorius gibi icracıların kullandığı sağ el başparmağın etkin olduğu tür, diğeri bana ait bir öneri olacaktır. Pastorius, sololarında sıklıkla flajole kullanan, bu tekniklerle parmakçalımı kombine edip yenilikçi kompozisyonlar üreten biriydi. Bazen solo esnasında teli sağ el başparmağıyla işaret parmağı arasında sıkıştırıp bıraktığına ve çıkan hafif parazitli flajolelerle çeşitli figürler ürettiğine tanık oluruz. Bu teknik, doğuşkanın sesini hafifçe bozup onu distorsiyonlu hale getirdiği için tuhaf bir çekiciliğe sahiptir. Yapılan işlem; başparmağın kenarı ve eklem kemiği tele dokunurken işaret parmağını tırnağın da yardımıyla çekmek ve tel titreştiğinde yine başparmakla, sağ elde aktif olan parmakların bulunduğu noktadaki doğuşkan bölgesine hafifçe dokunup rezonansı doğuşkana kırmaktan ibarettir. Bu saliseler içinde gerçekleşen bir dönüşümdür ve üstelik ilk atak sesi de hafif olduğundan kullanışlı bir tekniktir. Diğer tür ise, orta parmağı sağ el işaret

parmağının üstüne koyup, işaret parmağı ile teli titreştirdikten sonra rezonansı orta parmak ile doğuşkan sese kırma işlemidir. Bu türün atak sesi daha kuvvetlidir fakat biraz daha sürdürülebilirdir. Art arda birkaç adet hızlıca yapmak mümkündür. Her iki yöntemde de sağ el veya sol elin konumu, doğuşkan sesin frekansını değiştirecektir. Çimdik flajole tekniği, bazı metotlarda elmas başlıklı notalarla sembolize edilse de bu tekniği besteci inisiyatifine bırakma düşüncesindeyim çünkü bu teknikte frekans değişkeni bölgeseldir ve pratik standardizasyona uygun değildir. Doğaçlama için önceden incelenip denenmiş olması önerilir.

2.5. Bazı Suni Ses ve Efekt Teknikleri

Enstrümanın tabiatı ile örtüşen şekilde ses üretmenin yanı sıra bazı norm dışı yollarla da çeşitli sesler üretme olanağı mevcuttur. Birkaç tanesini inceleyeceğim.

2.5.1. “Neck Bend” (Sapı Esnetme)

Bu tekniği yekpare[40] sazlarda uygulamak tehlikeli olabilir ancak iki parça halinde monte edilmiş teknolojiye sahip enstrümanlar daha esnek olduğu için sonuç da daha az riskli ve tatmin edici olacaktır. İşlem, açık bir teli bir flajole ile veyahut doğrudan açık tel sesi ile titreştirip, sağ elle gövdeyi kavrayıp sol elle sapı kendine doğru germek. Esasen sapı esnetmek gibi de tarif etmek mümkündür. Böylece titreşen telde hafifçe tizleşen frekans, gerilim düşürüldüğünde eski haline geri dönecektir. Enstrüman sağlığı ve entonasyon ayarları açısından pek sağlıklı bir hareket değildir ancak bilinçli ve yerinde yapıldığında güzel bir espri olacaktır. Özel bir notalama yöntemi yoktur.

2.5.2. “Nut Bend” (Baş Eşik Arkasından Tele Bastırma)

Bu teknik de öncekine benzer şekilde tehlike içerir ancak söz konusu gerilim bu sefer telleri etkiler. Telin baş eşik ile burgular arasında kalan bölümüne baskı yaparak frekansta mikrotonal bir tizleşme sağlanması işlemi olarak açıklanabilir. Açık tel veya flajole sesi bu teknikle hafifçe tizleştirilebilir. Tele bastırmak zordur, iki elin parmakları dahi kullanılabilir ve ancak bir mikroton elde edilir. Teli kopartma riski olduğundan dikkatli davranılmalıdır. Özel bir notalama yöntemi yoktur, bestecinin inisiyatifine

40 Sap ve gövdenin tek parça birleşik olduğu enstrümanları tariflemek için kullanılan bir terim.

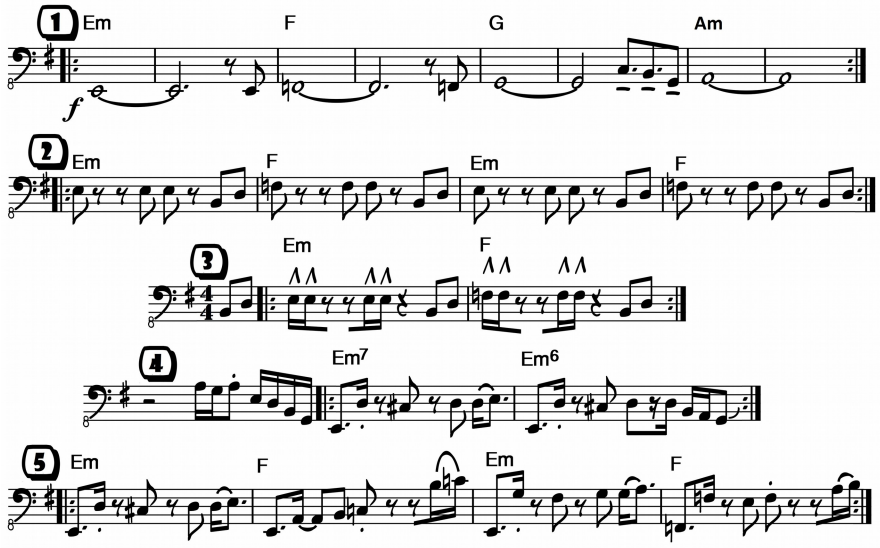
bağlıdır.

2.5.3. “Pickup Tapping” (Ses Alıcıyı Tıklatma)

Telleri gövde üzerindeki manyetik ses alıcılara hafifçe çarptırmak suretiyle elde edilebilen, cam yüzeye değdirilen metal sesine benzer tıklama sesidir. Besteleme için özel bir notalama sembolü yoktur, bestecinin inisiyatifi ile uygun bir sembol düzenlenebilir.

2.5.4. “Volume / Control Knob Wobbling” (Volüm Kontrol Düğmeleriyle Sesi Dönüştürme)
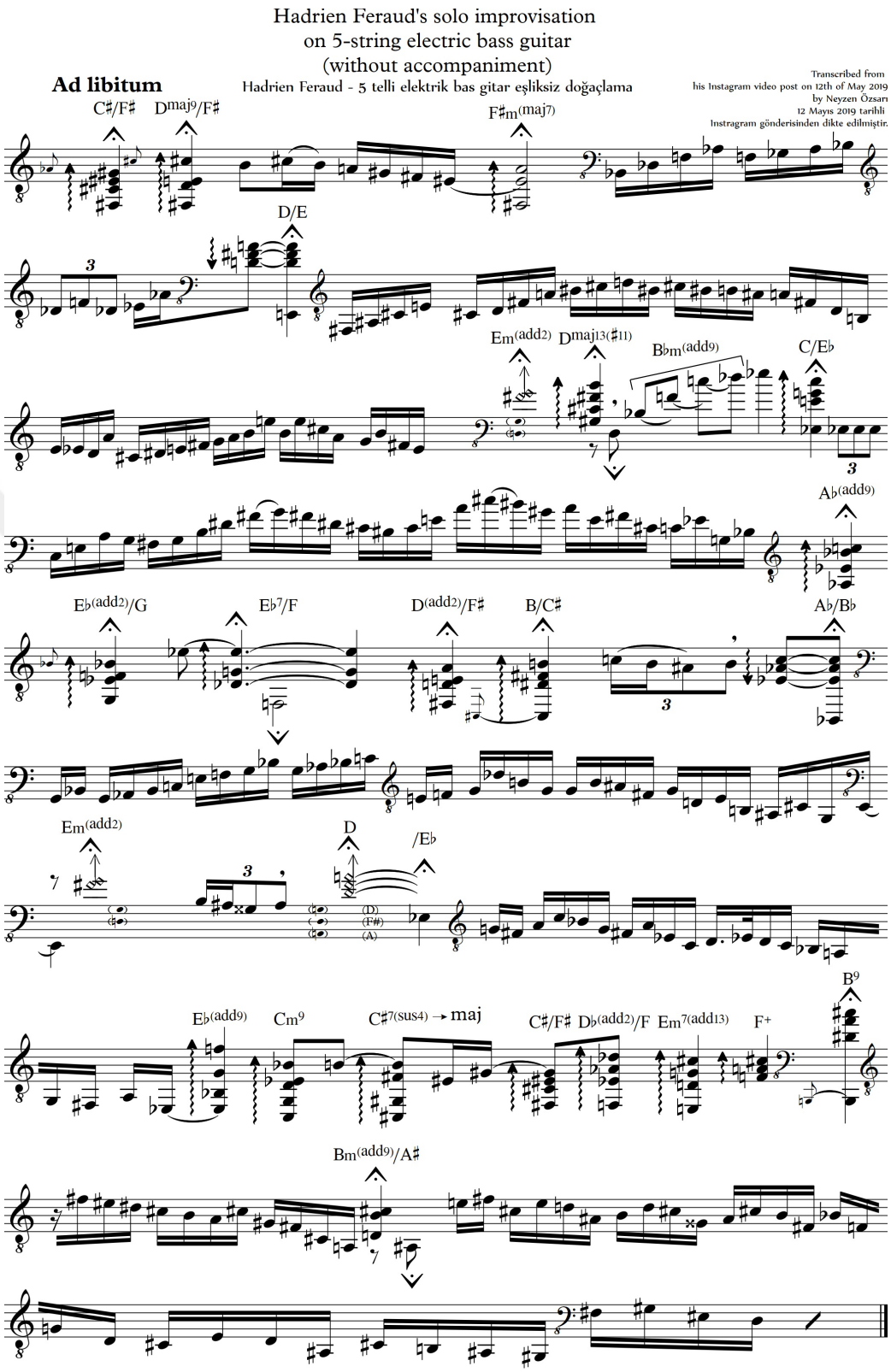
Enstrümandan alınan herhangi bir ses ya da ses kümesine ait rezonans devam ederken volüm kontrol düğmeleriyle çeşitli değişiklikler yaratma işlemidir. Sesi kısıp açmak, eşitleyici dengeleriyle oynamak veya ses kısık haldeyken telleri titreştirip düğmeyi hemen sonra açmak gibi çeşitli yöntemler vardır ve bizatihi icracının kontrolünde etkiler yaratır. Standartlaşmış bir notalama sembolü yoktur, sembolleri besteci/düzenleyici tarafından isteğe yönelik tasarlanır.



Görsel 36: Kurtalan Ekspres basisti Ahmet Güvenç’in *“Dönence”* isimli esere eşlikte icra ettiği parmakçalım örneği[41]

41 Ahmet Güvenç’e ait parmakçalım bas hattı örneği: https://www.youtube.com/watch?v=77ygz-MC6_8 (Erişim tarihi 17.08.2019

Barış Manço'nun sözlerini yazıp seslendirdiği 1981 tarihli bu eserde dönemin ruhunu yansıtan funk ve rock türlerinin bir bileşimi kurgulanmış, bas hattı da bu stili ustaca taşıyan bir öge olarak eserin kendisiyle anılır olmuştur. Üstte 1. ilâ 5. marklarla gösterilenler eserin intro (1), söz (2), nakarat (3), gitar solo eşliği (4) ve sözlerin ikinci tekrarı (5) gibi bölümlere altyapıda eşlik eden bas hattı cümleleridir.



Görsel 37: Hadrien Feraud'un bir eşliksiz doğaçlamasından parmakçalım örneği.[42]

42 Hadrien Feraud - doğaçlama parmakçalım solo örneği: https://www.youtube.com/watch?v=QCPd1wbGAzo (Erişim tarihi: 17.08.2019)

Üstte görsel 37'de yer alan çalışma, basist Hadrien Feraud'un sosyal medya kanalından yayımlanmış kendisine ait eşliksiz bir doğaçlama olup, tarafımdan dikte edilmiştir. Oldukça usta bir doğaçlamacı olan Feraud'un sanatı, kullandığı modern armonik dil ve buna uygun dizilerin hayli süratli bir akışla tezahür etmesiyle vücut bulur. Birkaç detay olarak belirtmekte fayda olur ki; kullanılan 'yukarı aşağı yönlü dikey dalgalı oklar' akorların arpej gibi kırılarak çalınacağını, 'üçgen şekilli içi noktalı fermata' sembolleri ise o nokta üzerinde kısa beklemeler yapılacağını işaret eder. Keza dizek üstünde rastlanan virgül işaretleri de nota icrası tamamlandıktan sonra nefes boşluğu vererek başlamak gerektiğini belirtir. Bunlar genel notalama bilgisi dahilinde olsa da açıklamanın faydalı olacağını düşündüm.

2.6. Tablatür Notalama Hakkında Bilgi ve Görüşler

16. yüzyıldan beri kullanılagelen telli çalgılara özgü tablatür sistemleri ekollere ayrılmakla birlikte tümü, yazıdaki müziği parmak numaralarını esas alarak çaldırmaya odaklıdır. Bu ekoller arasında dizek benzeri paralel çizgilere yazılan rakamlarla ifade yöntemi geliştiren türler olduğu gibi sadece sembollerle gösteren türler de mevcuttur.[43] Günümüzde kullanılan tablatür hem ilgili enstrümandaki tel sayısı kadar paralel çizgiyi, hem harf, hem de çeşitli sembolleri içermektedir. Genelde pozisyon kolaylığı yaratmak için dizek notasyonuna iliştirilmiş bir alt satırda yer alan tablatür diyagramı popüler ticari müzik icracılarının ve başlangıç seviyesindeki adayların başvurduğu bir yan sistem konumundadır. Esasen dizek notalama, üzerinde belirtilebilecek bazı ek notlarla her türlü ihtiyacı giderebileceği gibi icracıyı görsel karmaşadan kurtarmak için hakim olunması gereken ana sistemdir. Tablatür ve benzeri yöntemler sadece bazı durumlarda sorun çözmektedir ama birçok noktalarda da yetersiz kalmaktadır. Usta icracının tablatür sistemine ihtiyacı olmayacağı gibi dizek notasyonu gereğiyle öğrenen icracı adayı da tablatür sisteminin getirdiği çözümlere ihtiyaç duymaksızın zamanla aşmış olacaktır.

2.7. Bazı Harici Efekt Aygıtları

Norm dışı ses ve efekt arayışı, aynen ç.k.m. gibi popüler müzik ve etkileşim

43 Çevrimiçi ansiklopedi: https://www.britannica.com/art/tablature (Erişim tarihi: 06.08.2019)

içinde olduğu caz müziğinde de bir ihtiyaç olarak görülmüştür. Sentezleyici teknolojisinin yanında, ses dalgalarını işleyerek onları değişik biçimlere getiren veya işlem yapmaksızın işlev kazandıran analog ve dijital aygıt teknolojileri de bu arayışa cevaben ortaya çıkmış icatlardır. Bunların bazıları aşağıda incelenmiştir.

2.7.1. "E-Bow" (Elektronik Yay)

Aslında bir marka ismi olan *E-Bow*, enstrümanın gövdesi üzerinde sapa yakın noktada sağ elle tellerin üzerine tutularak kullanılan avuç içine sığabilecek ebatta bir elektromanyetik tel titreştiricisidir. Alanında tek olduğu için marka ismiyle anılmıştır. Kendi dahilindeki pille çalışan manyetik aracılığıyla sürekli titreşen yay benzeri bir ses elde edilir. Mucidi Greg Heet tarafından çok önceleri icat edilmesine rağmen 1976'da tanıtılmıştır.[44] Endüktif geribeslemeyle sesi güçlendirerek telde sürekli rezonans hali sağlar. Böylelikle sürekli bir uzun arşe çekme hissi yaratılmış olur. Flajole sesler üretilebilen yeni jenerasyon modelleri mevcuttur. Birçok teknik, teknolojik gelişmenin takipçi ve uygulayıcısı basist Michael Manring de bu aygıtı *"Thonk"* isimli 1995 tarihli albümünde kullanmıştır. Elektrik bas gitardan uzun ve ataksız sesler elde etmek isteyen besteci/icracılar için denenmesi gereken bir teknolojidir.

2.7.2. Kablosuz Efekt Kontrol Aygıtı

Gün geçtikçe dünyadan yeni mucitler yeni arayış ve ihtiyaçlara cevap niteliğinde ürünler ortaya koymaya devam etmektedir. Bu buluşlardan birisi de 2006 yılında Source Audio müzik teknolojileri şirketi tarafından piyasaya sürülen, sağ el parmaklarına veya gitarın burguluk kısmına takılan elektromanyetik yüzük aracılığıyla titreşimleri ve bedensel hareketleri algılayıp kablosuz bağlantıyla kendi alıcı cihazına gönderen ve bu aşamada sesi çeşitli efektlere dönüştüren bir aygıt olan *Hot Hand 3*'tür. Kablosuz usb aracısıyla ses kayıt yazılımlarına eş zamanlı girdi sağlanabilen bu aygıt başka birçok pedal ve efektör ile kombine edilebildiği ve hatta gitar türevlerinden başka enstrümanlar üzerinde de kullanılabildiği için besteci/icracıya çok geniş bir tını yelpazesi sunabilme

44 Öcek, C., Elektrogitar Efektleri ve Amplifikatörleri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 64.

potansiyeline sahiptir.

2.7.3. Kompresör Efekt Pedalı

Bazı efektler bas gitar icrasında önemli yer tutmaktadır, bunların icradaki rolünü kendi bakış açıma göre tariflemeye çalışacağım. Elektrik enstrümanlarda ses çıkışı itibariyle tuşe üzerinde bazı notaların fazlasıyla dolgun, bazılarının ise sönük seviyede olduğu bir durumla karşılaşılabilmektedir. Kompresör efekti, bu az duyulan frekans değerlerini yükseltip, çok duyulan değerleri ise ses seviyesi olarak düşürme algoritmasıyla çalışır. Bu işlemi yürütürken de taban ve tavan seviye limitleri belirler. Sınırı geçen frekanslar kırpılır. Söz konusu "çok/az duyulma" durumu enstrüman yapısından, ses alıcı kalitesine, ayarlarına vb. birçok değişkene dayanır. Bu açıdan, oluşan açığı kapatmak veya en uygun duruma getirmek için bu efekt ayrı bir pedal ünitesiyle enstrümandan alınan çıkışı pedal cihazından geçirerek kullanılır.[45] Günümüzde amplifikatörler üzerinde de efekt bölmelerinde yer alabilmektedir. Sinyallere dinamiksel şekiller veren bu tipte efektleri canlı icralar sırasında bilinçle kullanmak dinamik kaybını önlemeyi kolaylaştıracaktır.

2.7.4. "Fuzz" Efekt Pedalı

Distortion efektinin bir çeşidi olarak fuzz da ayrı üniteler şeklinde veya bir büyük efektör içinde yer alabilir. Efekt; saf sinyalin amplifikatöre fazla voltaj yüklenerek bozulmasıyla meydana gelir. Tarihsel bir tarifle; bozuk amfiden yayılan parazitli sesin zamanla ilgi çekmesi sonucu, teknolojik olarak bu sesi simule eden yeni amfi ve pedal üniteleri üretilerek kayıtlarda kullanılması ile 1940'lı yılların sonunda keşf olunup günümüze değin türevler halinde farklı müziklerde varlığını sürdüren bir efekttir. Rock ve metal müzik türlerinde değişmez unsurdur. *Distortion*, genel olarak gitar literatürü için kullanılır ve dalga yapısı olarak düz kırpılmış ama yuvarlağımsı üst ve alt frekanslara sahiptir. Elektrik bas gitar literatüründeki daha çok kullanılan *fuzz* efekti ise normal sinüs dalgalarını düz kare dalgalara çevirerek daha hacimli bir ton sağlar.[46] İkisi arasındaki fark kolayca ayırt edilebilir. Gitar efsanelerinden Jimi Hendrix'in sıklıkla

45 Öcek, C., Elektrogitar Efektleri ve Amplifikatörleri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 34.
46 Öcek, C., Elektrogitar Efektleri ve Amplifikatörleri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 29.

kullandığı bir efekttir.

2.7.5. “Chorus” Efekt Pedalı

Genelde bas gitarın solo icrasında kullanılan bu efekt ana ses dalgasından sonra saliseler bazında (veya çok daha ince) bir gecikmeyle öncekinin üzerine aynı dalgadan bir tane daha üretilmesiyle oluşur. Bu tekrar pedal algoritması tarafından otomatik olarak üretilir. Benzer bir tını frekans değişikliğiyle de yaratılabilir. İkinci frekans ilkine göre birkaç sent pest ya da tiz olsa da ortaya çoğul bir tını çıkmaktadır. Hatta bu iki işlem karışık olarak da uygulanabilir. Böylece korolarda olduğu gibi aynı partiden bir veya birkaç tane daha var olması ve bunların saniyenin (örneğin) binde on ilâ on beşi gecikmeyle tekrarının yarattığı çokluk tınısına benzer bir renk yakalanır. İsmi de bu durumdan türemiştir.[47] Çoktelli gitar türevlerinde de buna benzer bir efekt doğal yoldan oluşur. Birden fazla eş zamanlı ve aynı frekans değerlerine ayarlanmış ses, aradaki çok ince nispetlerden ötürü *chorus* efekti yaratır.

2.7.6. “Wah” Efekt Pedalı

Wah veya *whammy*, volüm efekt ve değişkenlerini ayarlamak için kullanılan *“expression pedal”* elektromekaniğine bağlı olarak işlem yapan bu efekt, pedaldan çıkıp amfi ya da miks masasına giden sinyalleri filtreleme prensibiyle çalışır. Topuk tarafı aşağıdayken pest frekansların geçişine, parmak tarafı aşağıdayken tiz frekansların geçişine izin verilir. Böylelikle *“wah wah”* sesi elde edilmiş olur. Bir diğer türü *Auto-wah* ise aynı efekti manuel mekanik işlem olmaksızın enstrümandan gelen dalgaların içindeki artikülasyon dinamiklerine göre üretir. Tiz frekanslarda bir aksan varsa bunu inceltip parlatır. Yine pest frekanslarda ise hafif çalınan yerlere ani dalgalarla hacim kazandırır.[48]

2.8. Amplifikatör Seçimi Hakkında

Gitarın 1940’lı yıllarda amfi aygıtlarıyla ses yüksekliği açısından özgürleşmesi, takip eden on yıllarda gitar müziğinin de parlamasına sebep oldu. Önceleri epey

47 Öcek, C., Elektrogitar Efektleri ve Amplifikatörleri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 60.
48 Öcek, C., Elektrogitar Efektleri ve Amplifikatörleri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 43-45.

kuvvetsiz olan amplifikatörler giderek güç kazandı. Lambalı amfiler, transistörlü sistemler derken, elektrik bas gitar icat edildiğinde bu sistemler halihazırda gelişim sürecindeydi. Elbette tüm müzisyenler güçlü, hacimli ton arayışındadır. Ancak akustik sazların ağırlıkta olduğu bir orkestrada söz konusu güç, istenenden fazla etkiye sebep olabilir. Bir sonraki bölümde yer alan müzikler için özellikle tavsiye olunacak amfi bana göre 200 ilâ 400 watt güç değerleri arasında bir transistörlü amfidir. Gücü, ç.k.m. repertuarındaki en büyük boyutta senfoni orkestraları için dahi yeterli olacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ELEKTRİK BAS GİTARIN ÇAĞDAŞ KLASİK MÜZİK BESTE VE İCRASI İLE ETKİLEŞİMİ

3.1. Çağdaş Klasik Müzik Dağarcığındaki Kullanım Analizleri

Buraya kadar geldiğimiz noktada bas gitarın tarihsel gelişimini, yapısal unsurlarını ve çeşitli janr/kişilere özgü geliştirmelerle popüler ticari müzik veya caz zemininde nasıl konumlandığını inceledik. Söz konusu zeminde bu konumlanmanın şöyle ya da böyle, eser içinde ana omurga hattı oluşturmaktan geçtiğini ya da zaman zaman solo yaklaşım zemininde tüm müzikal parametreleri üstlendiğini anlamak mümkün. Bu tespitlerin dışında ç.k.m. çatısındaki yeni işlevsel kullanım alanlarını tespit edeceğiz.

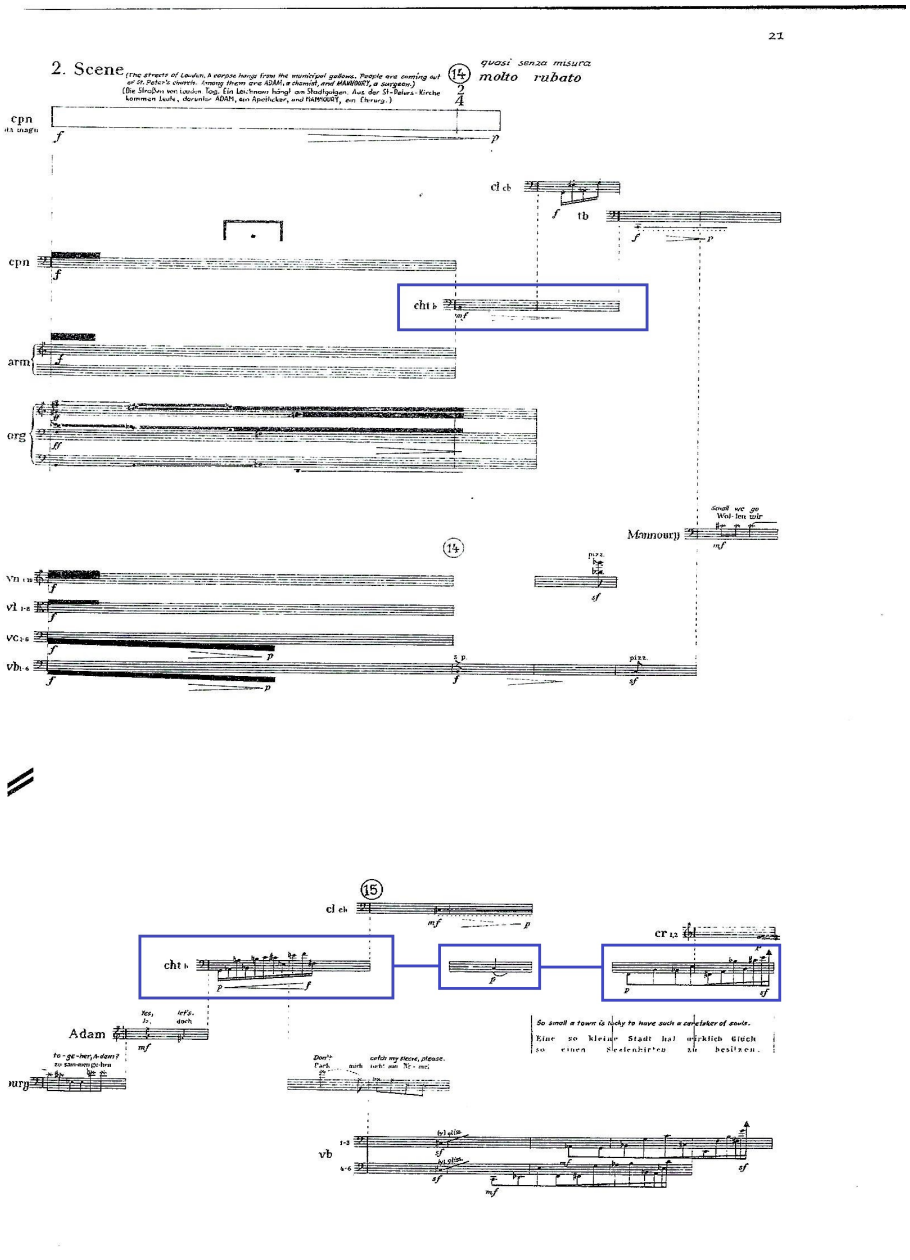
Aşağıda, eserin ilk seslendiriliş tarihine göre kronolojik sıra ile dizilmiş incelemelerde elektrik bas gitarın kullanıldığı alanları partisyon üzerinde gösterdim. Hangi katmanlarla birlikte veya solo olarak ne amaçla, nasıl kullanıldığını ölçüler zemininde incelemeye gayret ettim.

3.1.1. Krzystof Penderecki (*1933) - *"Devils of Loudun" ("Loudun'un Şeytanları")*

Leh besteciliğinin temel taşlarından Sonoryzm[49] yaklaşımının önemli bir örneği olarak niteleyebileceğimiz *"Loudun'un Şeytanları"*, Aldous Huxley'in aynı adlı romanından uyarlanıp Almanca oyunlaştırılan üç perdelik bir Krzystof Penderecki operasıdır. Eserin librettosu besteciye aittir. Besteci, geleneksel yapıda olmayan çok

49 Geleneksel Avrupa müziği enstrümanlarıyla, farklı artikülasyon, dinamik, tını ve dokular yaratmaya dayanan Leh müzik akımı., Çevrimiçi ansiklopedi: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2061689 (Erişim tarihi: 17.08.2019)

geniş bir orkestra, beş farklı koro grubu ve teyp kayıtlarının da kullanıldığı eseri proportional notation (orantılı notasyon) yöntemiyle yazıya dökmüştür. Karma ses yığınları üretme ve noktalamalarla yaratılan dinamik karşıtlıkları içeren dokusunun yanında karakter durumlarının dışa vurumu için icrada ve orkestrasyonda sonoristik üslubu temsilen birçok özel teknik kullanılması eserdeki psikolojik etkiyi hayli yoğunlaştırır. Kadrosunda elektrik bas gitarın bulunduğu ilk birkaç ç.k.m. örneğinden biri olan bu eser 1968 yılında kaleme alınmıştır. Bu açıdan incelendiğinde Penderecki'nin, elektrik bası çağdaş klasik müzik türünde ilk kullanan bestecilerden biri olduğu ifade edilebilir. Bestecinin, bas gitarı eserde oldukça yoğun ve etkili biçimde kullandığı anlaşılıyor. Aşağıda elektrik basın bulunduğu bağlamsal durum içinde diğer elementlerle nasıl bir etkileşim içinde konumlandığını açıklamaya çalıştım. Bu incelemelerde bas gitarı her zaman mavi dikdörtgen içinde göstereceğim.



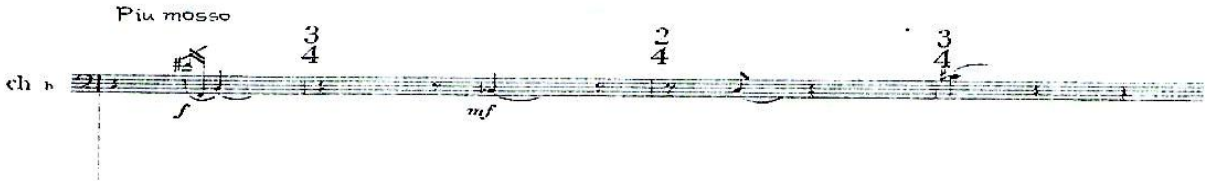
Partisyon 1: *"Devils of Loudun"* (Penderecki, K.)

Bas gitar eserde henüz ilk perdedeki ikinci sahnede, 14. prova markı ile işaretlenen alanda kontrabas partisiyle birlikte çiftlenmiş halde duyuluyor. Serbest tempodaki bölümde, öncegelen karışık dokudaki ses yığınının ardından iki parti açıkta kalıyor: kontrabas partisi semibreve Si_1 tremolosunu *sul ponticello* teknik ifadesiyle ***f***

gürlükten sönümlerken, bas gitar partisi ise aynı notayı normal bir ifadeyle ***mf*** gürlükten sönümlüyor. (Bu tip bir yazım, -eğer ilgili notaya ucu açık bırakılmış bir bağ işareti konulmadıysa- icracıda kafa karışıklığına neden olabilir.)[50] Sebebin, kontrabastaki tını renginin anlık daha önde duyulmasını istemesi olduğunu düşünüyorum. Eserin birçok noktasında bu örnekte olduğu gibi nokta halinde yazımlar mevcut. Bestecinin bunu sonrakilere giriş verme ya da önceki pasajı sonlandırma hissi bırakması veya renkler arası geçit sağlama gayesiyle yazmış olabileceği kanaatindeyim. *Klangfarben* benzeri bir teknik amacıyla kullanılması da mümkün. Keza, bastaki bu noktalamanın hemen ardından bir sonraki jest kontrabas klarinetten, trombona renk değiştirip girişi vokale teslim ediyor.

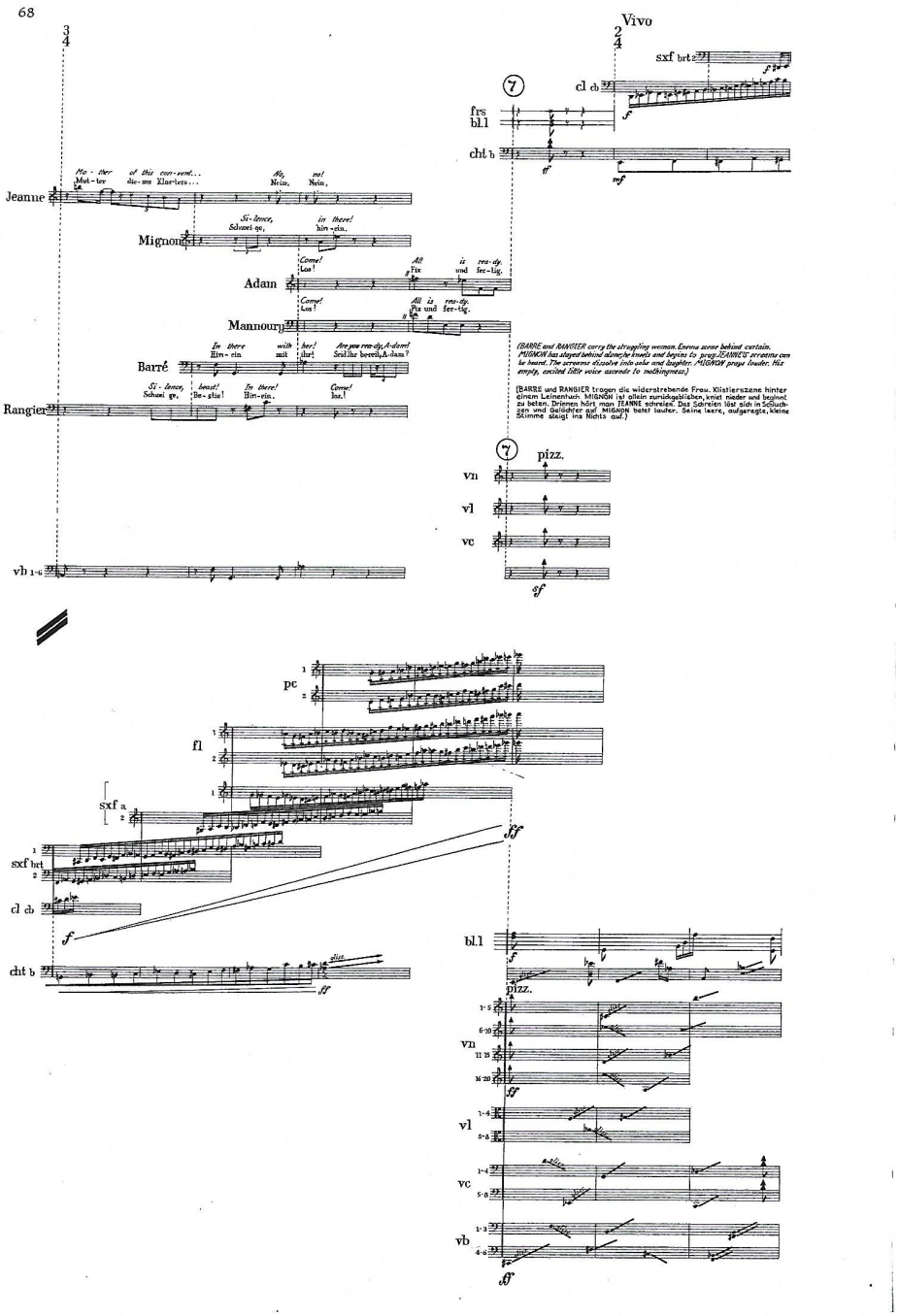
15. markın hemen öncesinde gördüğümüz üzere Mannoury ve Adam karakterlerinin diyaloğu bittiği anda on bir adet onaltılık notadan oluşan bas gitar jesti yükselen bir gürlükle dahil oluyor. Jesti oluşturan ses aralıklarında ise tüm eserin armonik düzenine hakim olduğu görülen çıkıcı artmış sekizli/eksilmiş dokuzlu ve ikili aralıklı atlamalar göze çarpıyor. Jestin arkasından vokal resitatifinin komutuna cevap şeklinde araya giren dokular görülüyor, kontrabas ve kontrabas klarinet karışımının bas gitarla noktaladığı bir kontur ve ardından hem dinamik hem zamansal açıdan ivmelenen bir jest kontrabas gruplarının ardından bu kısmı tamamlıyor. Bu jestin gösterdiği özellikleri benzer formda başka bir örnek üzerinden detaylandıracağım.

50 Bu noktada belirtmek gerekir ki; bas gitar parmakla veya plektrumla çekerek çalınan bir enstrüman olduğundan dolayı tek ve uzun notalarda, duyulan ilk atak sesinden itibaren salınım süreci bitene kadar tınıyı bozmadan tekrar dokunmak mümkün olmadığı için gerçek zamanlı bir *crescendo* ya da *diminuendo* değişkeni ancak ve ancak volüm kontrol düğmeleri ya da harici bir *expression pedal* kullanılarak suni şekilde üretilebilir. Besteci bu yolu tercih ediyorsa mutlaka not düşmeli ya da icracıya danışmalıdır.



Partisyon 2: *"Devils of Loudun"*

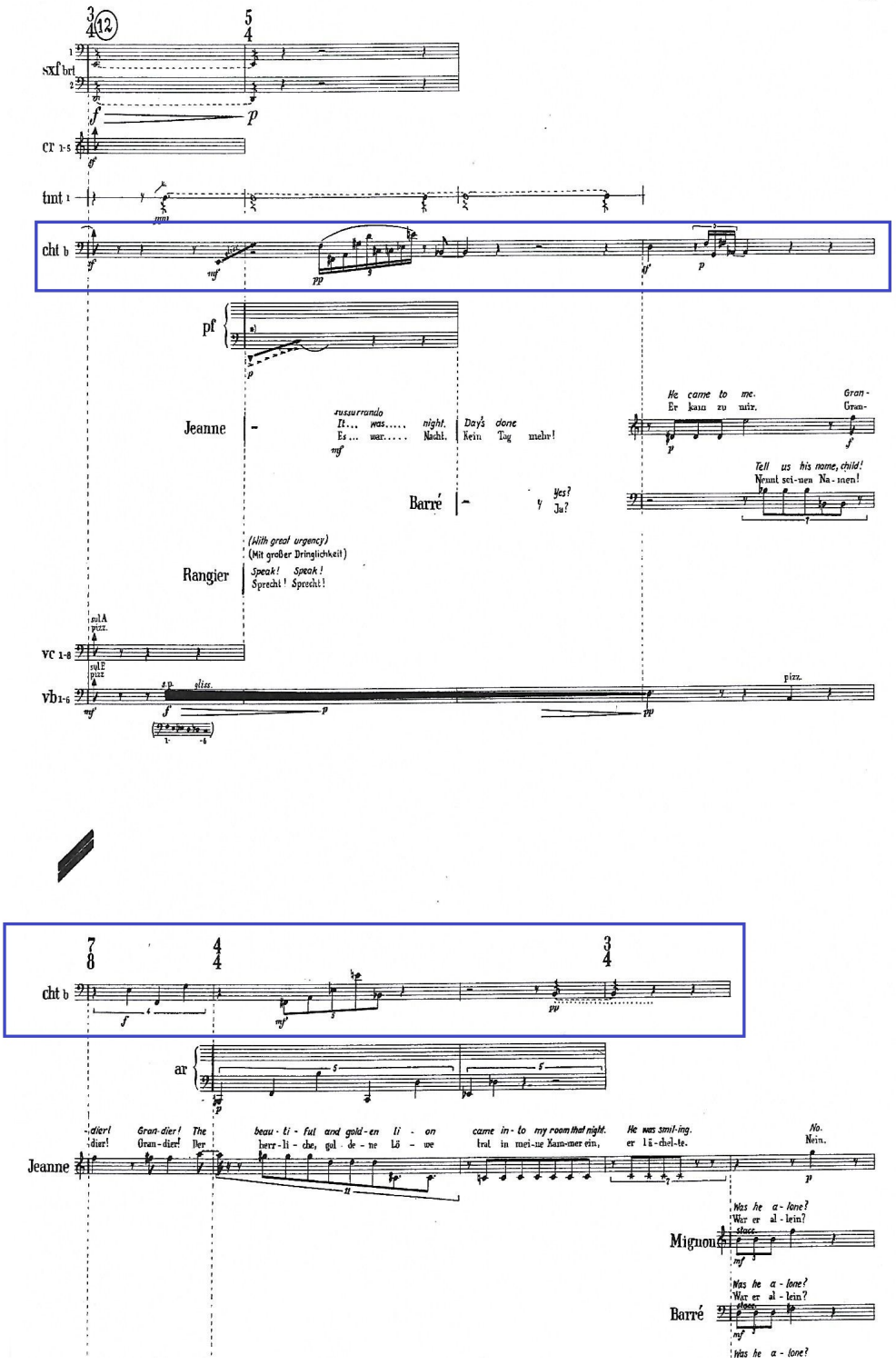
14 numaralı markta görülen yazıya benzer bir notalama hatası olduğunu düşündüğüm, aynı eserden başka bir pasajı eklemek istiyorum. Burada tempo ve süre belirtilmiş fakat ardışık halde ilerleyen notalara iliştirilmiş, sus işaretlerinin üzerine uzayabileceğini kasteden ucu açık bağlar bulunuyor. Bu denli kısa süreli ve değişken tempolu ölçülerde istenen ifade *let ring / let vibrate* ise sus işaretleri fazladan sembol karışıklığı yaratacaktır. Bu durumda, notaları ölçüyü dolduracak uzunlukta yazmak daha pratik deşifre sağlar.



Partisyon 3: *"Devils of Loudun"*

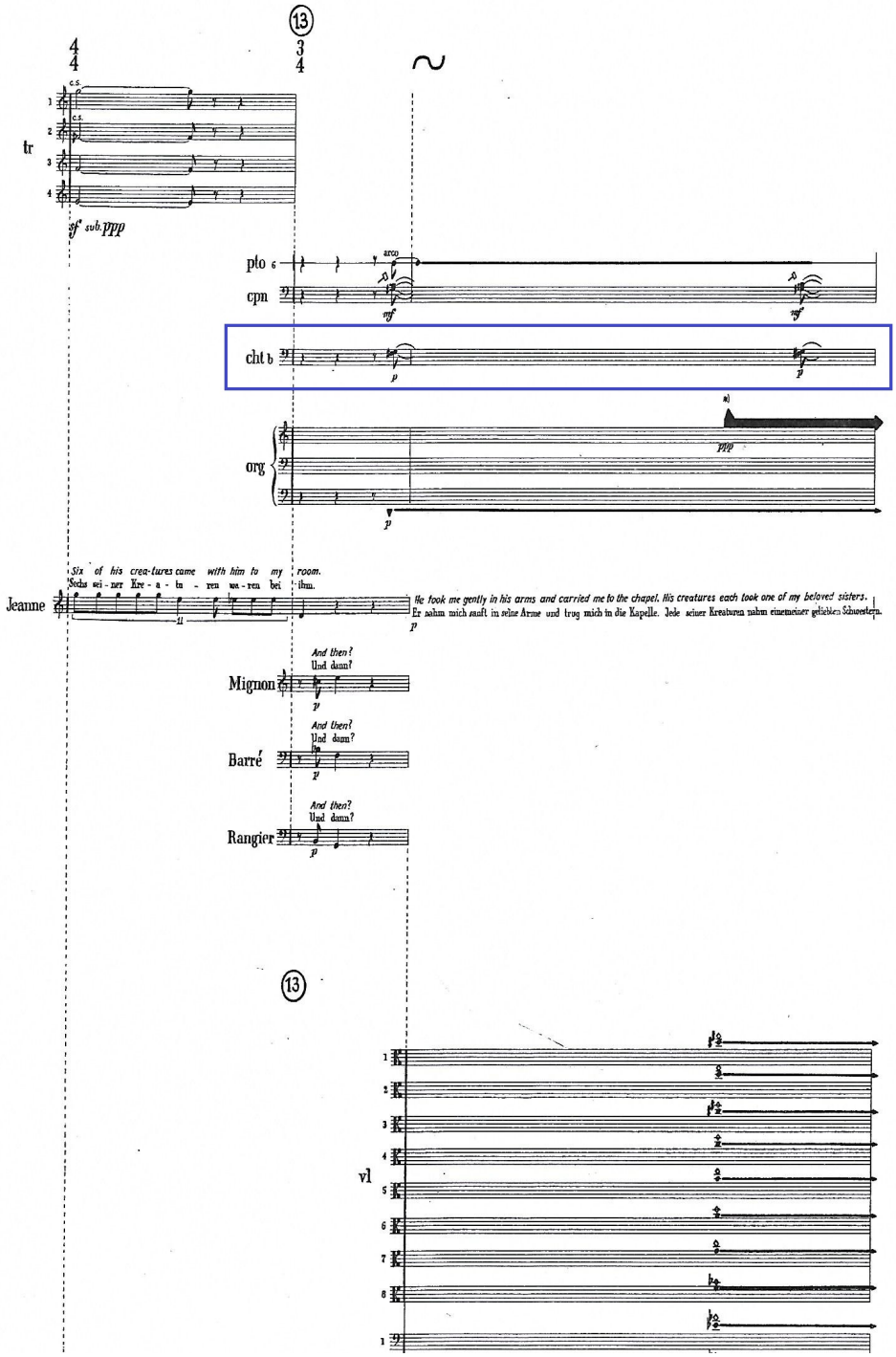
7. marktaki ilk ölçünün ikinci vuruşuna denk gelen ***sf***, bas gitarla eş zamanlı halde yaylı grubunda mümkün olan en tiz notada *pizzicato* tekniği kullanılarak, perküsyon grubunda ise kırbaç ve tahta blok vuruşlarıyla ani bir şoklama ile başlıyor. Yaylı yazımına benzerlikle, bas gitar için de Re ve Sol tellerinden elde edilebilecek en tiz notaların sekizlik süre uzunluğunda icra edilmesi istenmiş.[51] Akabinde, 2/4'lük tempo ile bas gitarın başlangıcını ***mf*** gürlükle yaptığı crescendo pasaj görülüyor. Benzer bir jesti partisyon 1'deki açıklamada detaylandıracağımı söylemiştim. Bu dokunun özelliği; kontrabas klarinetten pikolo flüte kadar tüm ses sahasını dovetailing (güvercin kuyruğu) tekniğiyle bağlayarak ***fff*** gürlüğe yükselmesi ve bu yükselme seyrederken bas gitarın da arka planda yoğunluğu sürdürmesi. Üflemelilerdeki jestin temposunda değişiklik görülmese de bas gitar yazısındaki tempoda sekizlikten onaltılığa bir daraltım mevcut. Bu kontur pikolo flütlerin *frullato* ile girişi başlayana kadar devam ediyor. E-F-F#-A-G#-G notalarıyla başlayan bas gitar konturu aynı aralıkların Bb üzerinden sekvensiyle devam sağlamış ancak son notalarda başka bir düzenleme olduğu fark ediliyor. Zamansal daraltımın bittiği noktada Ab - D tritonunu içeren bir çift sesli *tremolo* yazılmış ve jestin bir *glissando* ile tuşedeki en tiz noktaya kadar *tremolo* halinde kaydırılması istenmiş. Şahsi fikrim; makul bir ses elde etmek adına bu pasaj için uygun bir plektrum kullanılması özellikle *tremolo* kısmında daha iyi sonuç verebilir.

51 Yazıldığı tarih itibariyle bu dönemde kullanılan bas gitarların ezici çoğunluğu dört telli ve standart E-A-D-G akort düzeninde enstrümanlardı. Fender'in 1965'te piyasaya sürdüğü ilk beş telli bas gitar, kalın B telini içerdiğinden B-E-A-D-G standart dörtlü akort düzenindeydi. Bu nedenle 1. ve 2. tellerin D ve G olduğu, çıkılabilecek en tiz tuşe seslerinin ise 24 perdeli enstrümanda D ve G, 22 perdeli enstrümanda C ve F notalarına tekabül edeceğini öngörüyorum.



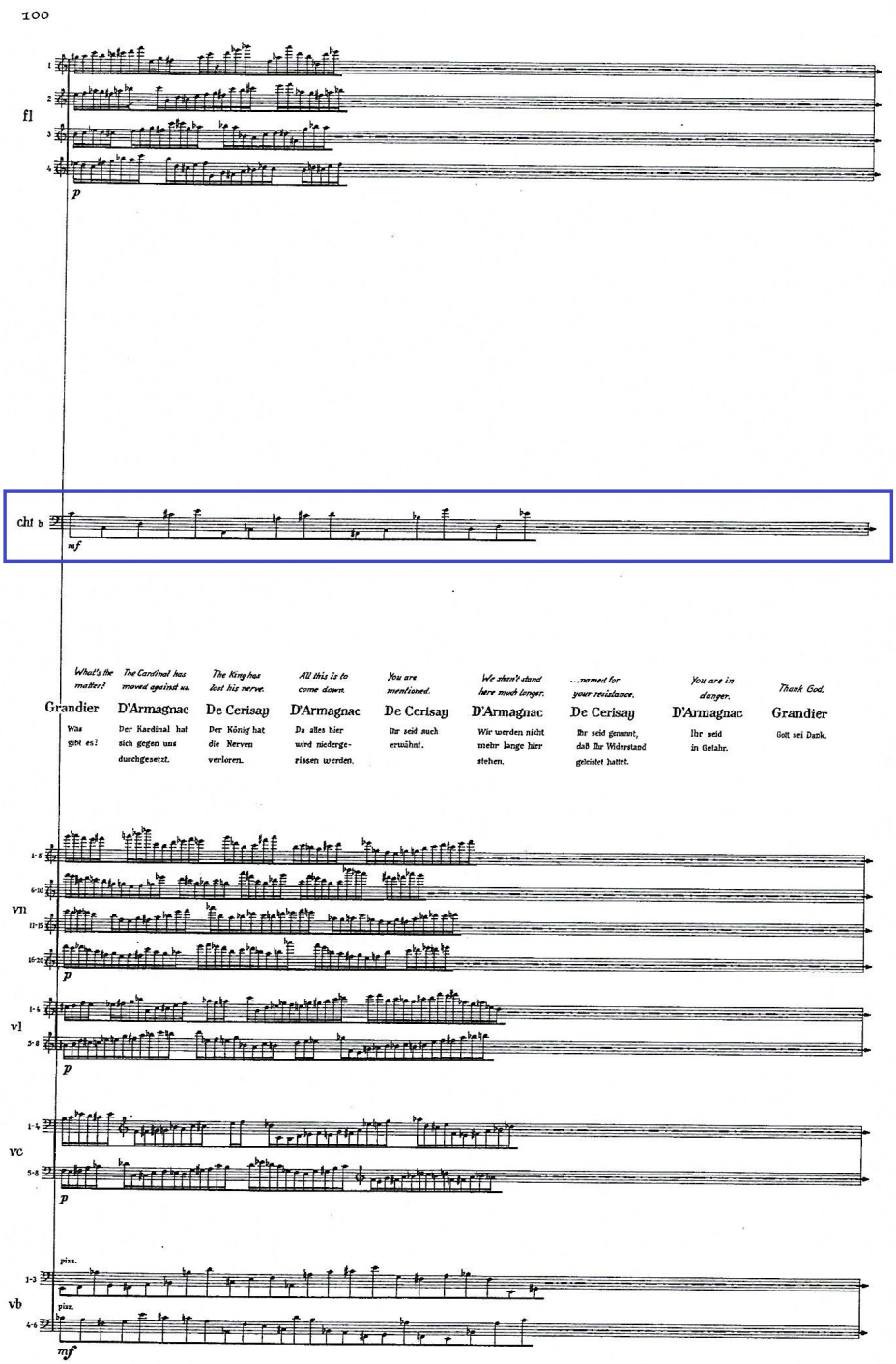
Partisyon 4: *"Devils of Loudun"*

Partisyon 4'te 12. mark ile başlayan bu kısımda elektrik basın birinci telin son perdesindeki sese ani bir dinamik vurgu ile yüklendiğini görüyoruz. Standart akort sistemi içinde daha tiz ses elde etmek için bu noktada *upbend* tekniği kullanılarak yarım ton veya en fazla 1 tam ton aralık kadar tizleştirme mümkündür. Telin incelik/kalınlık değeri de bu noktada önem kazanır; eğer 0.45 veya 0.50 inç kalınlığında Sol teli kullanılıyorsa telin gerilmesi ve bükülmesi sayısal değerin yüksekliğiyle orantılı olarak zorlaşır. 0.35 veya 0.40 inç gibi oranlar bend tekniği için daha makul oranlardır. Velhasıl, nokta halindeki bu vurguyu üflemelilerde korno grubu ve yaylılarda viyolonsel, kontrabas gruplarının aynı hareketle desteklediği anlaşılıyor. Hemen akabinde bariton saksofonların bağlayıp, tam-tam ve kontrabas grubundaki salkım ses yığınının ise başlangıcını yaptığı dokusal bir gerilim güçlü bir dinamikle başlıyor. Diyalogların dahliyle eş zamanlı olarak bas gitar, açık Mi telinde pestten tize uzanan bir *glissando* jestiyle gerilime katkıda bulunurken piyano, bu hareketin benzerini en pest tuşlardan başlayarak daha hafif bir şekilde icra ediyor. Tam bu noktada bas gitar partisine yazılmış geniş aralıklı atlamalardan oluşan bir dokuzlama jesti görülüyor. Hafif gürlükle bu denli seri ve geniş atlamaların yer aldığı bu hareketi ustalıkla çalabilmek ciddiyetle eğilmek gerektiğini söylemeliyim. Zira belirtilen orana göre tempoda koşma veya çekme olmaması gerekir. Bu da ayrı bir yükümlülüktür. Özellikle bu tip notasyona sahip eserlerde diğer ögeleri de seri şekilde göz ayırmadan takip etmek zaruridir. Bas gitarı tekrar, kontrabas grubunun Re notasında tekleştiği alanda güçlü bir nokta atışıyla duyuyoruz ve bu sefer vokal diyaloglara karşıt oluşturacak şekilde kısa ve kontra zamanlı figürler icra ettiğini görüyoruz. Önce bir onaltılık beşleme, sonrasında 7/8 ve 4/4 şeklinde değişen ölçüleme birimleri üzerinde dörtleme ve beşleme figürlerinin bulunduğu bu jestlerde dikkati çeken durum ise bestecinin, dinamikleri süratin tersi yönde kullanması. Yani art arda gelen notalar uzadıkça yüksek gürlük, çabuklaşınca ise hafif gürlüklerin kullanılması ters bir orantı olduğunu bize gösteriyor. Hemen devamında 3/4'lüğe geçişin olduğu yerde kullanılan onaltılık *tremolo* da aynı şekilde *pianissimo* gürlükle iddiayı kanıtlar niteliktedir.



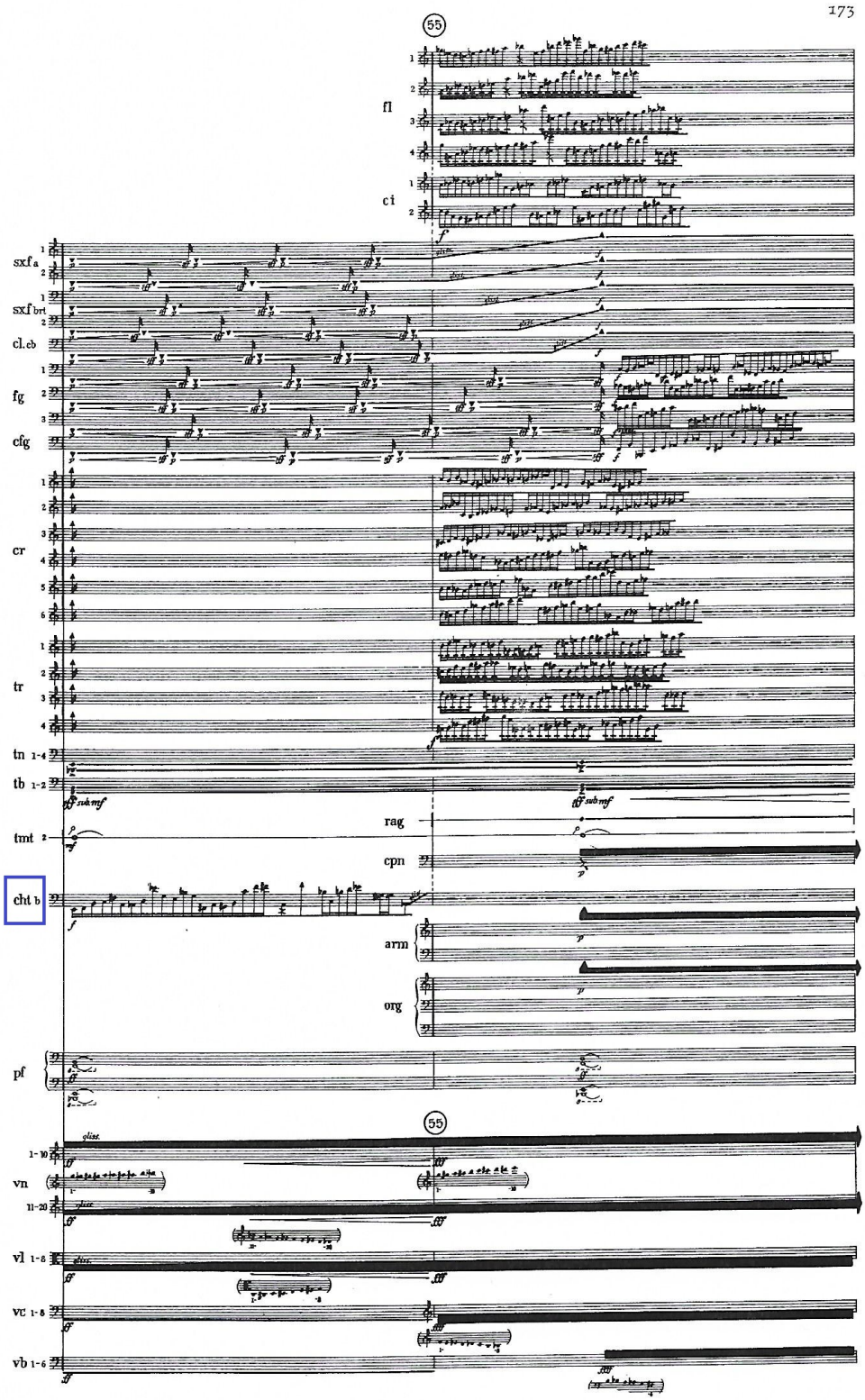
Partisyon 5: *"Devils of Loudun"*

Partisyon 5'teki 13. markta bas gitara vokallerin başlattığı uzun sesi org pedalı, zil ve çan seslerinin salınımıyla birlikte takip eden iki sesli bir akor yazıldığını görmekteyiz. Bu akor tınısal olarak ayırt edilebilir renkte ve orta frekanslardadır. Fa# ve Sol seslerinden oluşan bu ikili aralığın Sol sesi açık tel olduğundan salınımı susturulmadığı sürece sarsıntılı bir etkiyle devam edecektir. Şahsen ***p*** gürlüğün dokudaki tınısal denge açısından biraz sönük kalacağını belirtmek gerekir. Biraz daha kuvvetli atak akorun rengini daha iyi duyurmaya yardımcı olur. Ayrıca, ucu açık bağ yazıldığından dolayı akorun tekrarına kadar salınım kesilmeden devam etmelidir.



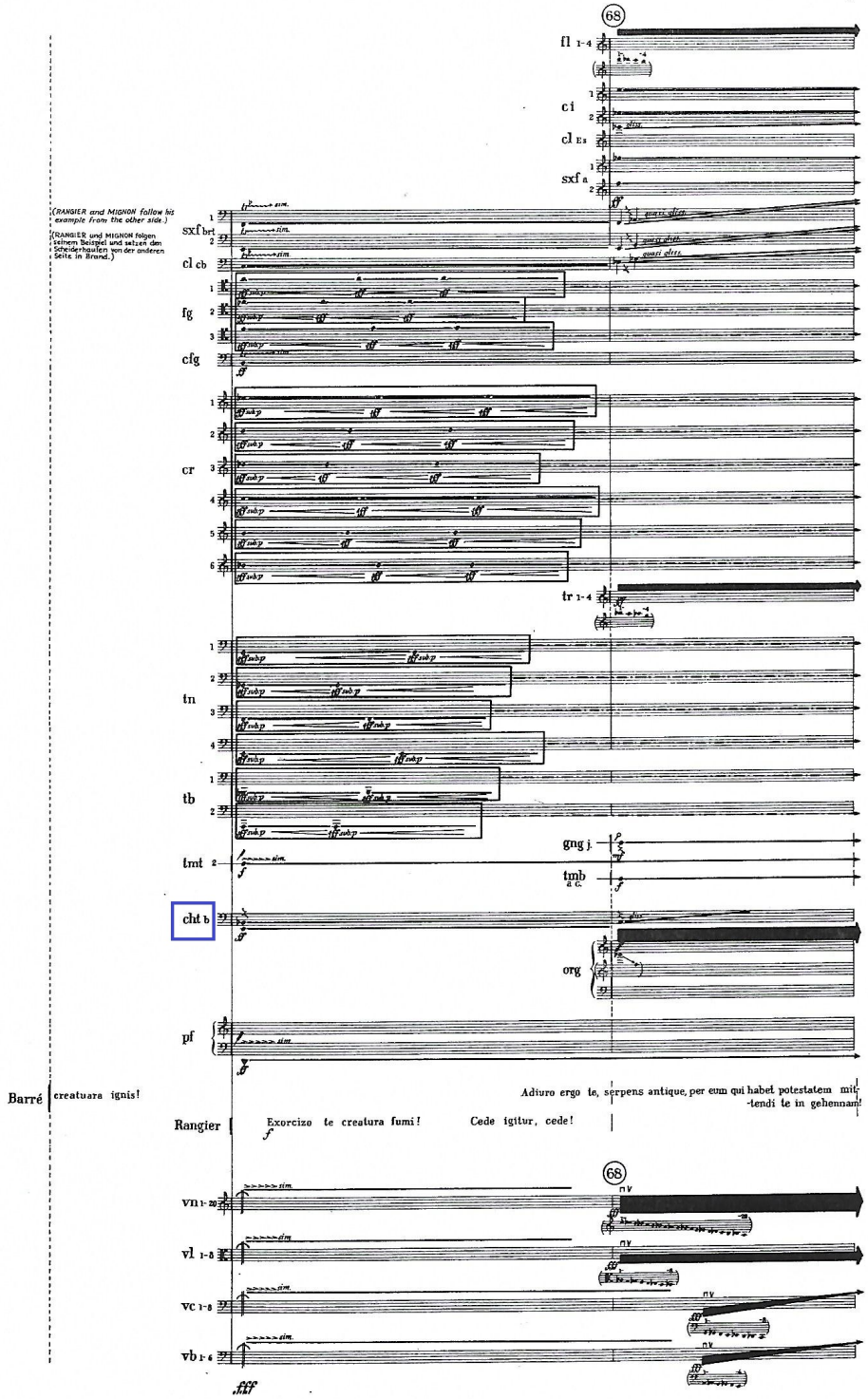
Partisyon 6: *"Devils of Loudun"*

6. Partisyonda görülene göre bas ve bölünmüş kontrabas partileri benzer işlevlerle yazılmış, ayrıca her kontur burada kendi aralıksal yönelimine göre hareket ediyor. Süresel olarak da bas gitar diğer tüm partilere göre daha geniş bir hareket sergiliyor. Kontrabas partileri sekizlik notalarda oluşsa da aynı süresellikte daha sık kullanılmış. Diyaloglar ile eş zamanlı bir gürültü yaratımı olduğu görülüyor. Her partinin sayfa başından hareketle tekrar eden döngüsü, dizek ortasında bir kısa çizgi ve bir noktanın ardışık sırada yatay olarak gösterimiyle ifade edilmiş. Orta gürlükteki bas grupları dışında kalan tüm sistemlere hafif gürlük yazılmış. Armonik olarak ise kontrabas gruplarında geniş atlamalarla birlikte ara ara diyatonik ve kromatik yönelimler görülürken bas gitar yazısında genellikle üçlü aralık ve üzeri atlamalar yoğun şekilde kullanılmış. Parça başında belirttiğim artmış sekizli, eksilmiş dokuzlu veya tersi yönde majör yedili vb. aralıklar bu yazının da yapısını oluşturuyor.



Partisyon 7: *"Devils of Loudun"*

Sayfa başı itibariyle göze çarpan yoğun dokudan anlaşıldığı üzere 7. partisyon çeşitli katmanların mekanik giriş-çıkışlarıyla karşıtlık yakalayan yüksek gerilimli bir alanı kapsıyor. Çoğu karışık gruptan üflemeli enstrümanın alt/üst ses sahası sınırlarını zorlayarak gerilim ürettiği bu noktada birinci keman grubunda çeyrek tonlar dikkati çekerken diğer tüm yaylı ailesi enstrümanlarına teker teker farklı bir nota kurgulanmış veya ses alınabilecek sahalar işaretlenmiş ve bu şekilde koyu bir ses yığını oluşturulmuştur. Tüm bunlar gerçekleşirken bas gitarın söz konusu bölgede obligato yazıyla kurgulandığını görüyoruz. Bu kısım 55. markta tekrar ederek sürüyor. İlginç olan ise bu kısma kadar örneğini verdiğim tüm teknik ve kontur hareketlerini karışık şekilde bir ölçü içine sığdırmış olması. Tekrarlama için öncekinde olduğu gibi dizek içinde kısa çizgi ve noktadan oluşan, Mors kodu benzeri işaretleri kullanmış.
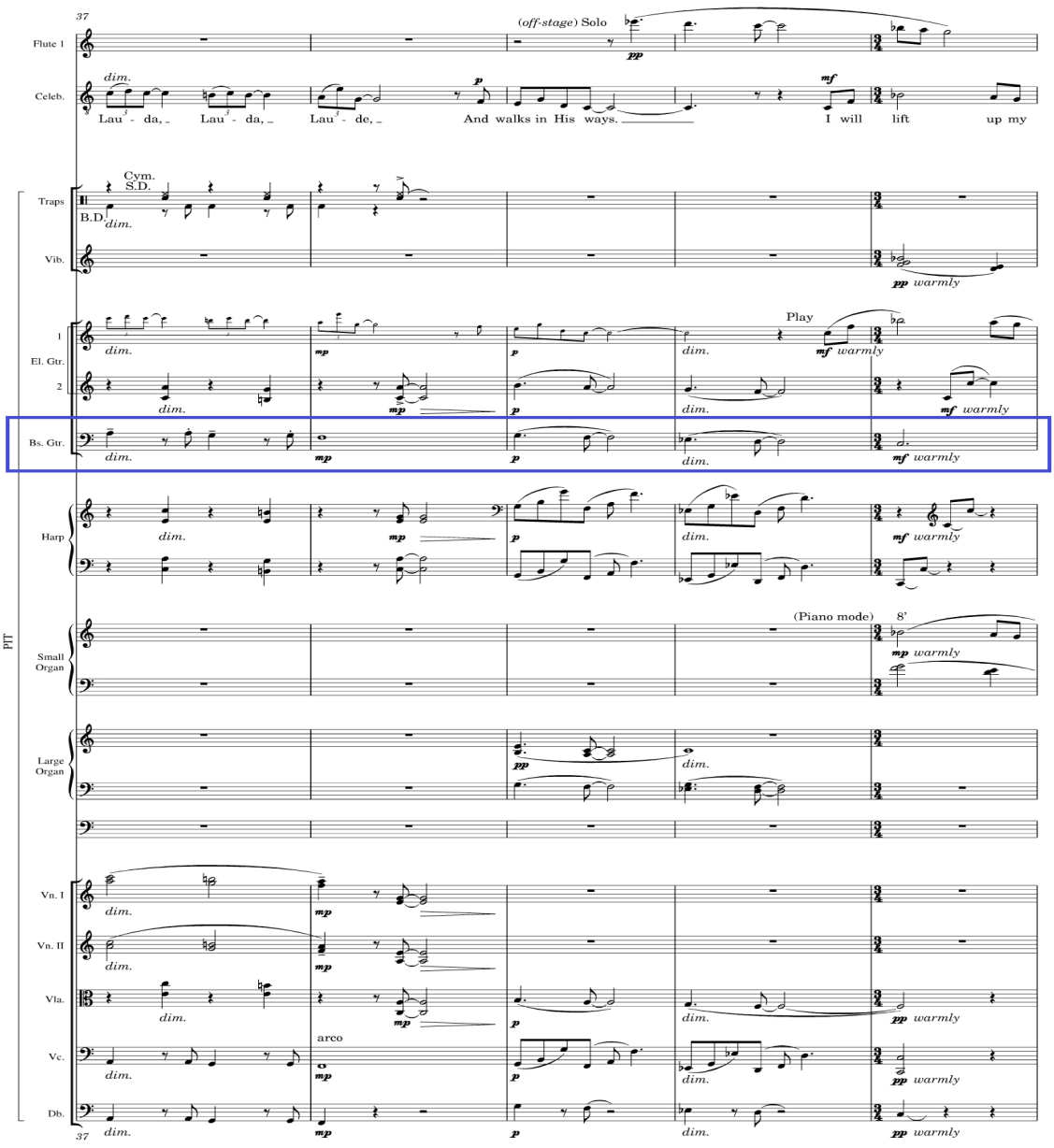


Partisyon 8: *"Devils of Loudun"*

Devils of Loudun incelemesine dair vereceğim son örnekte ise Mi (açık tel) ve Si bemol notalarından oluşan oldukça koyu tınılarda bir tremolo, 68. markta şeften gelecek giriş işaretine kadar aynı hareketi sürdürülüyor ve akabinde girişle birlikte La açık pozisyondan başlayıp oktav mesafesi civarına kadar glissando halinde süren bir tremolonun, topluca yükselen bir dokuya hizmet ettiği görülüyor. Bu yükselme hareketi kuvvetli gürlükte glissando şeklinde seyrediyor.

Tüm kullanım yöntem ve tarzını değerlendirdiğimizde Penderecki'nin bu "yeni yetme" enstrümanı oldukça verimli ve etkin biçimde kullandığını görebiliyoruz. Ayrıca salt işlevsel bir kullanımdan ziyade enstrümana yeni bir kimlik oluşturabilecek doneler üretme amacı hedeflendiği anlaşılıyor. Bunda elbet müziğin yapı ve karakterinin, enstrümanlara nasıl bir kimlik biçtiğinin de etkisi büyük.
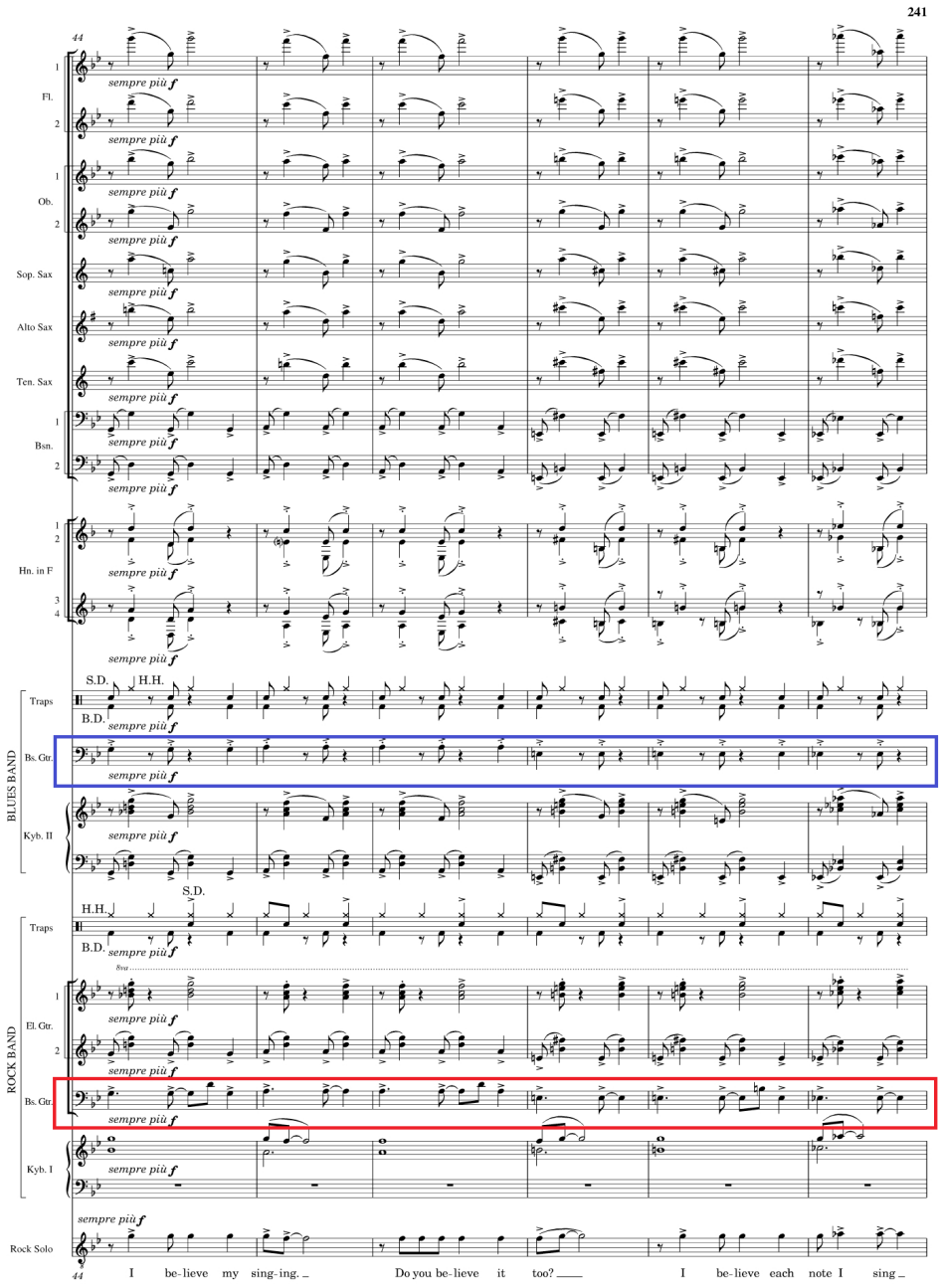
3.1.2. Leonard Bernstein (1918-1990) - *"Mass"*

"Kitle Ayini" veya "Toplu Ayin" şeklinde tanımlayabileceğimiz bu dini eserin muhtevası geleneksel beş (veya daha fazla) dualı Katolik ayin töreni yani Missa'dır. Fakat 1971 tarihli eser besteci tarafından genel anlamda modernize edilmiş, dua ve ilahiler içeren 32 bölüm halinde koro ve orkestra gruplarına düzenlenerek yeni bir sunum anlayışı kazanmıştır. Orkestra kısımdan oluşur. *Pit* yani çukurda kalan kısımda yaylılar, vurmalı sazlar ve iki org, diğer kısım ise *Onstage* yani sahne üzerindeki üflemeliler, gitarlar ve davuldan oluşmaktadır. Gitarlara iki adet bas gitar da dahildir. Partisyonda sıkça göreceğimiz üzere kullanılan *Rockband* ve *Bluesband* ekipleri ayrı müzisyenlerden oluşuyor ancak eş zamanlı olarak icra sürecine katılabiliyorlar. Bahsi geçen tüm ekipler dışında bu modern yapıt, dansçıları, dramacıları ve koroyu içeren bir toplulukla sunulmaktadır.



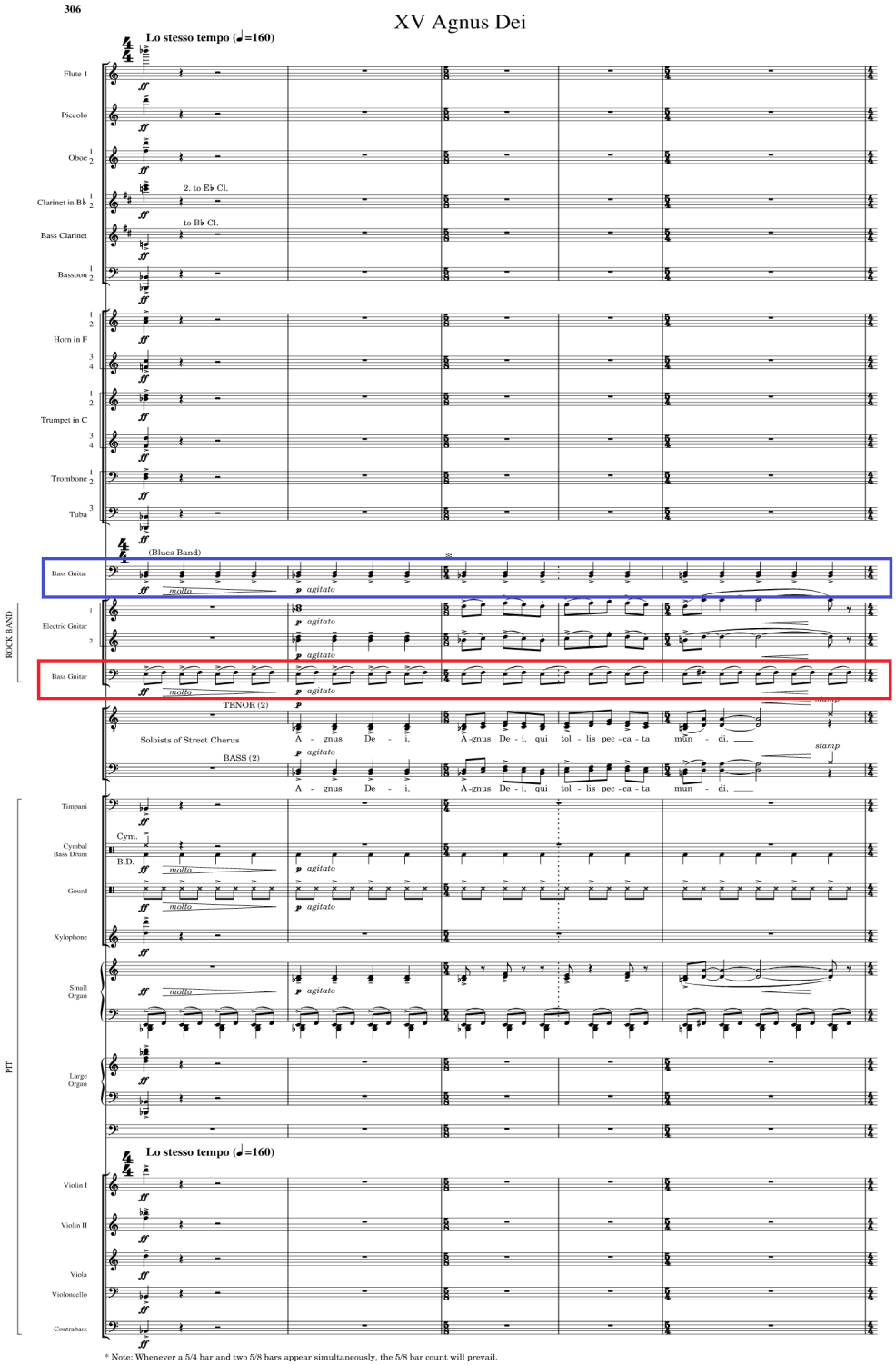
Partisyon 9: *"Mass"* (Bernstein, L.)

9. partisyonda, ikinci bölümde müziğe dahil olan bas gitar işlevinin *Pit* grubu içindeki bas hattına destek verme yöneliminde olduğu görülüyor. Yaylı katmanındaki pizzicato viyolonsel ve kontrabas partilerine destek olacak şekilde dörtlük notalara *tenuto*, sekizlik notalara ise *staccato* artikülasyonları yazılmış. 38 numaralı ölçüde dikkati çeken bir orkestrasyon tercihi görülüyor; kontrabaslar Fa notasını *pizz.* tekniğiyle bitirirken viyolonsel grubu arşeye geçiş yaparak ölçü boyunca tam nota halinde çalıyor. Bas gitar ise (yazıldığından 1 sekizli aşağıda duyulduğu için) aynı ses yüksekliğinde olduğu viyolonsellerle benzer şekilde Fa notasını tam nota halinde çalıyor. Ancak bas gitar doğası gereği ilk notanın duyumundan birkaç saniye sonra sönümlendiği için bu durum hakim yaylı tınısının devam etmesine olanak sağlıyor. Devamındaki iki ölçüde ise kontrabas hattını desteklediği görülüyor. 3/4'lük tempodaki kısmın ilk ölçüsünden itibaren yaylılardaki pasaj sona erdiğinden ölçü sonunda viyola ve bas grubu dörtlük sus almış, ancak bas gitar ölçü boyunca çalmaya devam ediyor. Henüz eserin başındaki bu tercihlerinden bile Bernstein'ın bas gitarın nitelikleri konusunda bilinçli olduğu anlaşılıyor.
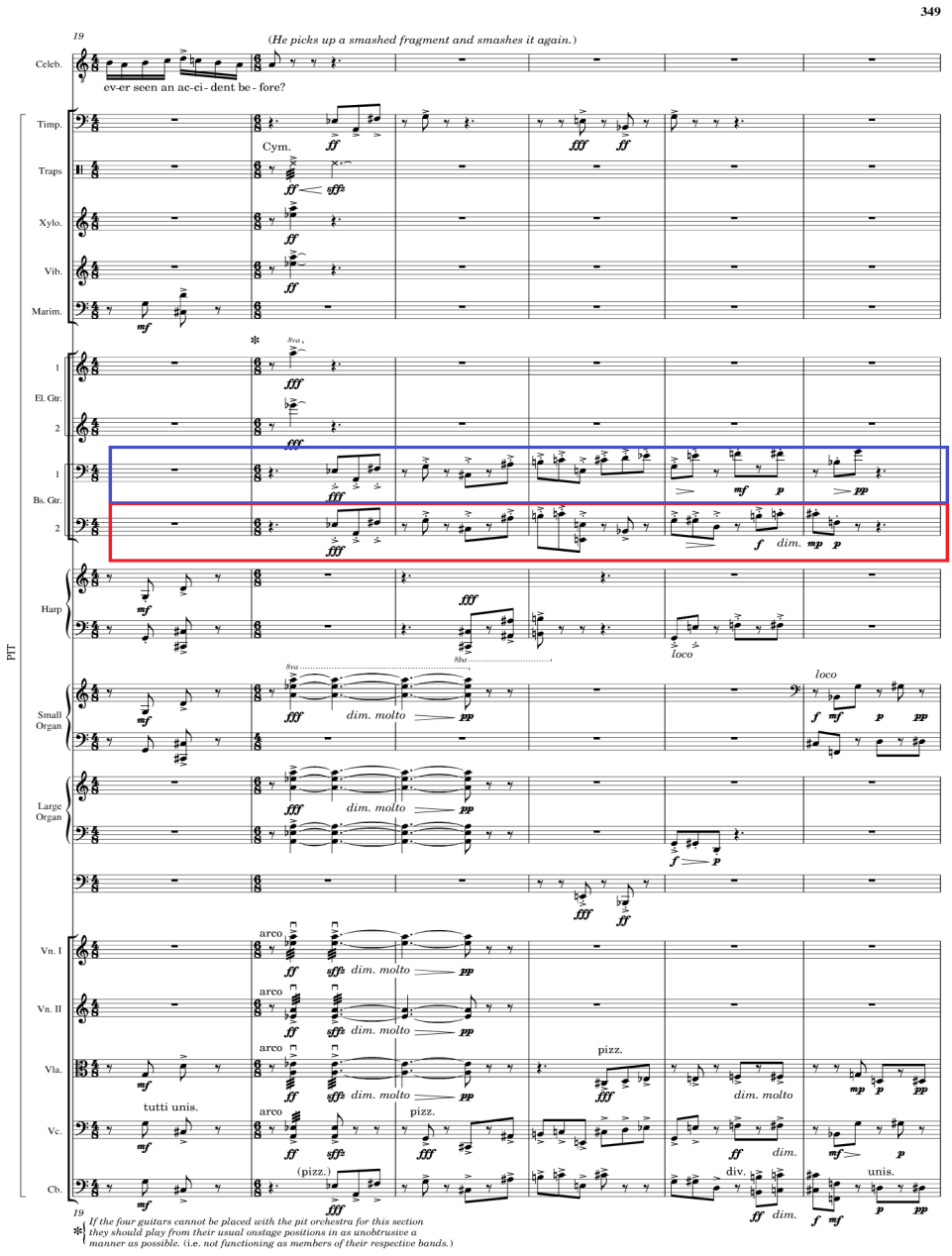


Partisyon 10: *"Mass"*

Girişte bahsettiğim üzere, eseri çalarken iki ayrı bas gitar kullanmak gerekmektedir. Bu da, oldukça koyu bir ses elde edilmesine yol açar. 44. ölçüden itibaren ardışık halde gördüğümüz 4/4+3/4 dizimindeki ölçüleme birimleri içinde senkopik hareketleri de barındırıyor. Bluesband içinde kullanılan (mavi dikdörtgen içindeki) bas gitar hattının daha ritmik, blues müziğe özgü staccato'lar duyurarak ve kuvvetli ancak daha sadelikle yazıldığını görüyoruz. Kırmızı çizgiler içindeki Rockband bas gitar ise yine kuvvetli gürlükle fakat staccato kullanmadan ve biraz daha fazla *filling* yani armoniye göre doldurma hareketler düşünülerek yazılmış. Rock'n Roll ve Blues aynı ailenin çocukları olsa da icra kültürü bakımından teknik farklılıklar gözetilerek uygulanır. Yıllar sonra "Rock" kısaltımıyla terimlenen yeni tarz ise daha uzun notaların hakim olduğu sert ve ritmik farklılıklar gösteren bir türdür. Üstteki örnekte de buna uygun bir yazım mevcuttur.
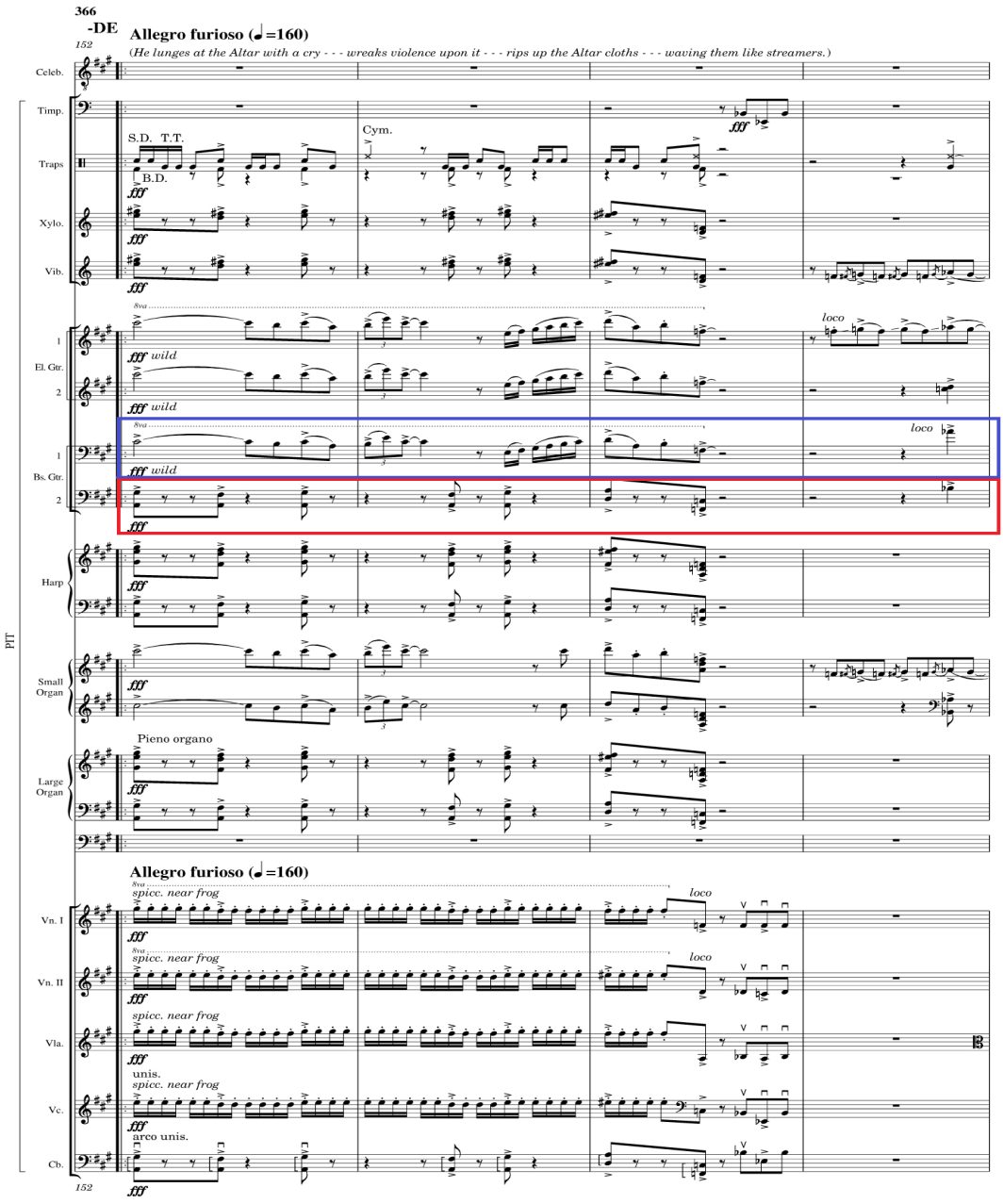


Partisyon 11: *"Mass"*

Partisyon 11'de görüldüğü üzere çift bas gitar partisi, birbirini bozmadan yürüyebilecek şekilde düzenli olarak devam etmektedir. Burada, *Small Organ* (yani küçük org) pasajındaki sol el partisinin iki bas gitara ayrı ayrı dağıtılmış olması dikkat çekicidir. Bas gitarda ise yine dikkat çeken başka bir detay da, Bluesband partisindeki akorlardır. Çift seslerden oluşan bu akorlar küçük orgun sol el pasajını destekler niteliktedir fakat bu iki parti de birinci oktav Si bemol ve ikinci oktav başındaki Re notalarından oluştuğu için oldukça koyu bir ses çıkmaktadır, sonuncu ölçüde Si bemol notası Si bekar olarak değişmektedir. Bas gitar icrasında bu sahada majör/minör üçlü çift ses kullanımı popüler armonide de, cazda da pek yaygın değildir. Bu sahalarda beşli aralıkla *"power chord"* yani güç akoru kullanan icracılar vardır, bunun amacı da adından anlaşıldığı gibi "güç" amaçlıdır ve genelde *Rock, Fusion* tarzlarında yaygındır. Elbette her zaman olduğu gibi istisnai icralar bu durum için de geçerlidir. Bluesband'daki bas gitarda dörtlük notalarla aksanlı bir ostinato kullanım görmekteyiz. Buna karşın Rockband'da ise orgun sol el partisindeki üst işleme notalarını destekleyen diğer bas gitar partisini görüyoruz. Oldukça kuvvetli gürlükte seyreden dinamik durum vokallerin girişiyle sakinleşiyor ancak ifadedeki coşku devam ediyor. Teknik olarak bağlı ikişer sekizliklerden oluşan bu hattı *hammer-on* (çekiçleme) tekniği ile çalmak makul sonuç verecektir. Neticede buradaki akorlar, iki bas gitarın kullanım şekli ve orgla katlanması, ses sahası derinliğinden ötürü armonide tınısal niteliğin kaybolmasına sebebiyet verecek kadar pest ve yoğun duyulacaktır. Bestecinin bilinçli tercihi bu yöndedir.



Partisyon 12: *"Mass"*

Esere dair verdiğim önceki örneklerde görülen yarı destek, yarı solo işlevli kullanım 12. partisyon örneğinde de pekişiyor. Orkestral bas katmanına kattığı destek ile bu "zıplayan" melodik bas hattı ilgili pasajı görünür biçimde ön plana çıkarıyor. Şahsi görüşüm; bas gitarın bu eserde orkestra içindeki kullanımının hem solo hem de orkestral işlevler pratiği açısından döneminin en usta yazısı olduğudur. Elbette ki çok daha etkin bir kullanım sergilenebilirdi ancak bu eserde orkestra içinde pek aşina olunmayan bu yeni "tını" için enstrümanı kültürel bağlamından koparmayan cüretkar pasajlar bulunduğunu söylemeliyim. Bahsettiğim ustaca detaylardan biri de kırmızı dikdörtgen içindeki bas gitarda 22. ölçüde yer alan Mi oktav pozisyonudur. Besteci bu oktav hareketinde pest sahadaki Mi bekar notasını dördüncü açık tele gelecek şekilde tasarlamış hatta oktavındaki Mi notasını da sağ elde tek parmak hareketiyle alttan çekerek üçüncü (La) telin 7. perdesindeki yerine denk getirmeyi akıl etmiştir. Aynı olasılık kontrabas partisinde uygulanmamış, pest oktav kullanılmamıştır. Söz konusu Mi notası timpani ve büyük org pedal partilerinde de noktalama halinde vurgulandığından dolayı bestecinin orkestrasyon becerisi ve enstrümanları tanıma açısından üst düzey bilgiye sahip olduğu anlaşılıyor. Başka bir detay da partisyonun alt kısmındaki notta yer alıyor: Notta, eğer partisyonda görülen (bas gitarların da dahil olduğu) dört adet gitarın, bu bölüm için *Pit* orkestrasına dahil etmek mümkün değilse dikkat çekmeden sahne üzerinde kendi yerlerinde kalabileceği belirtiliyor. Diğer bir deyişle, bulundukları yerden diğer orkestraya katkı sağlayabilecekleri tarif edilmiş.



Partisyon 13: *"Mass"*

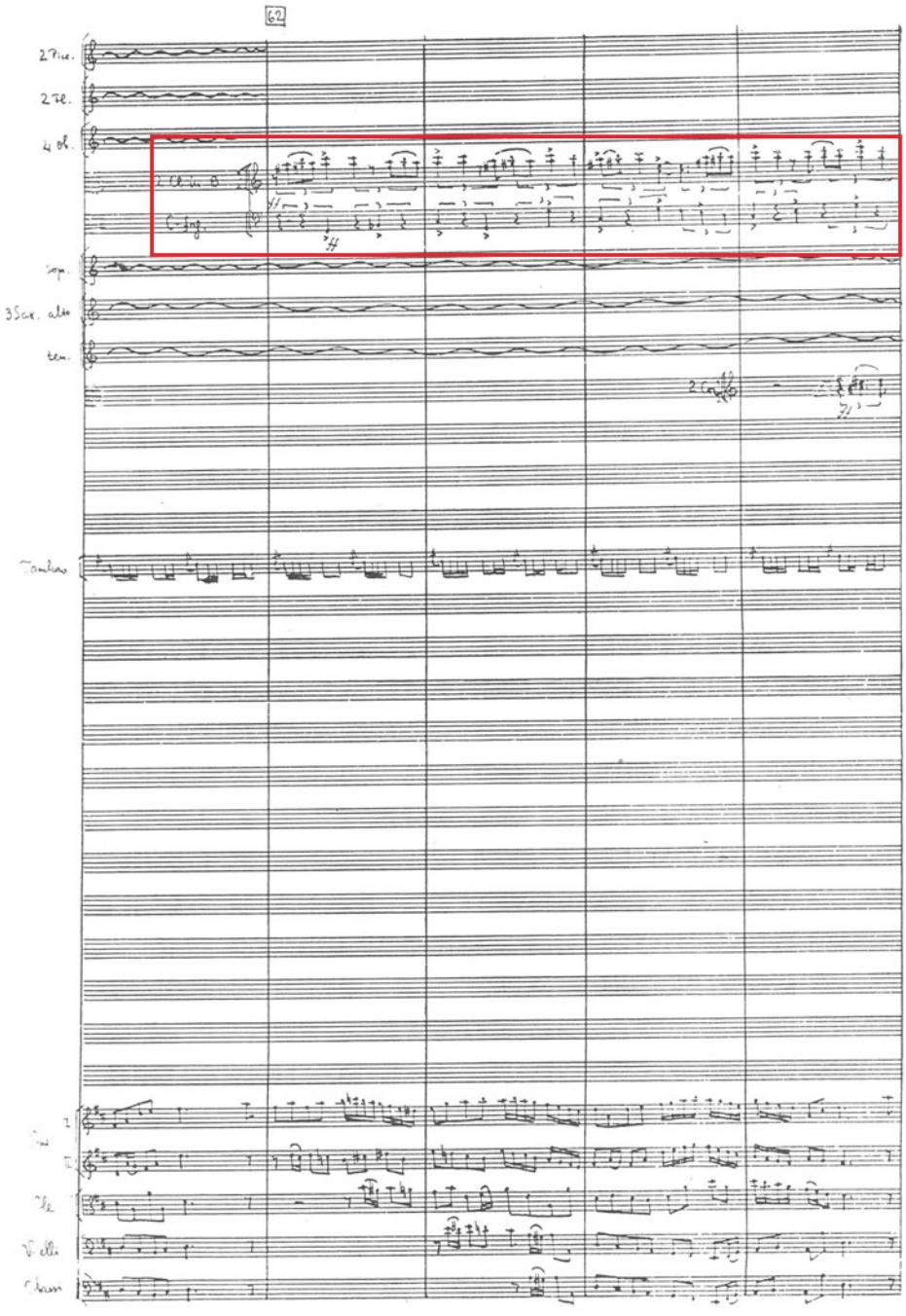
Eserle ilgili son örneğimde yine ilgili enstrümanları kapsayan bir katlamalı orkestrasyon görmekteyiz. Bu "öfkeli ve çılgın" ifadeleriyle nitelenmiş bölüm dahilinde bas katmanı blok akorlar ile her nerede vurgulamalar yapıyorsa kırmızı dikdörtgen içinde işaretlenen bas gitar da La notasını açık telle alıyor ve üstteki notaları bir alttaki ikinci telden (Re) değiştirerek ilerliyor. Benzer durumun kontrabas partisinde de mevcut olduğu görülüyor. Daha önceki incelemelerimde güç akorundan bahsetmiştim. Burada 154. nolu ölçüde (baştan 3. ölçü) hem Re beşli, hem de dördüncü telin ilk perdesinde Fa bekar beşlisi güç akoru şeklinde kullanılmış, orkestralama bağlamında da vurgu yaratacak şekilde tasarlanmıştır. Fa üzerindeki güç akoru ise sadece yoğun frekans gürültüsü yaratacak kadar pest bir sahada yer almaktadır. Mavi dikdörtgen içindeki bas gitar ise "solo" düşünülüp enstrümanın tiz sahalarındaki solo bölgeden yazılmıştır. Bu da zamanına göre etkin bir kullanımdır. Bas gitar, elektrik gitarın ezgisel sesteş kombinasyonu da oldukça enerjik ve etkili ses üretir. Bu kısmın 154. ölçüdeki sonlanışında görülen, notadan sarkan eğri bir çizgiyle gösterilmiş *"fall" (kaydırarak düşüş)* hareketi de gitar dağarının bilinen detaylarından biridir.

Bernstein, her yönüyle bir araya getirdiği kültürel dokuları bu müziğinde detaylarını ince işleyerek, es geçmeksizin sunmuş, seçtiğim küçük örneklerden dahi anlaşıldığı üzere makul bir orkestralamayla elindeki malzemeyi oldukça verimli kullanmıştır.

3.1.3. Alfred Schnittke (1934-1998) - "*Symphony No.1"*

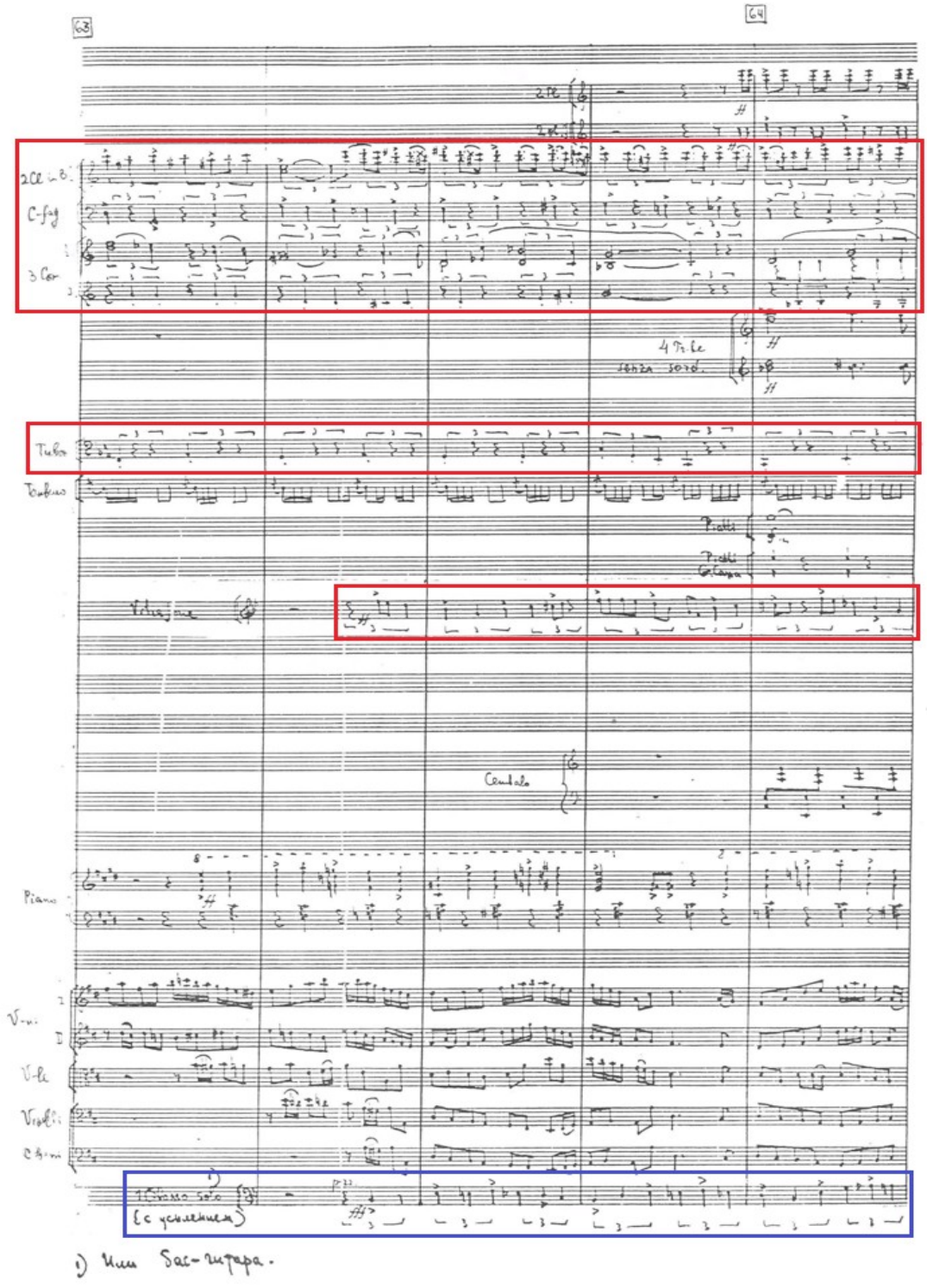
Alfred Schnittke'nin 1972'de bestelediği birinci senfonisi geleneksel senfonik kadronun içine elektrik bas gitar enstrümanının dahil edildiği ilk eserlerdendir. Besteci bu enstrümanı ilk defa bu eserinde kullanmıştır. Asit caz doğaçlamaları, barok'tan geç romantiğe kadar uzayan geniş çaplı Avrupa müziği repertuarından alıntılamalar ve bu stillerin sıra dışı kullanım yöntemlerini kapsayan bu kompozisyonunda Schnittke, kullandığı geniş orkestralamaya o yılların popüler iki yeni enstrümanını dahil eder:

Elektrik bas gitar ve elektrik gitar. Aslında geleneksel düzende pek yer almayan saksofon grubunu da katarsak bu eserde üç "yeni" tınının göze çarptığını söylemek mümkündür.



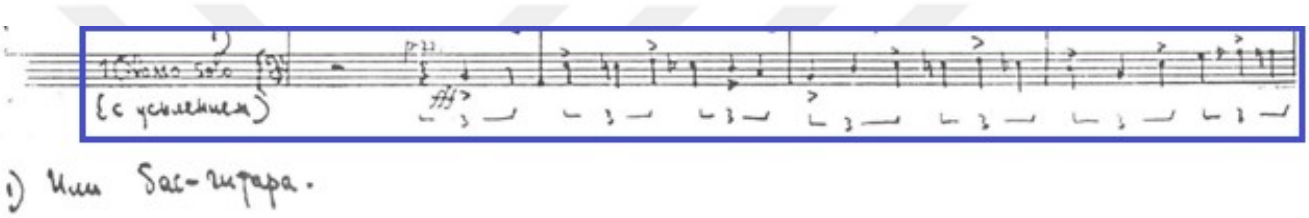
Partisyon 14: "*Symphony No.1"* (Schnittke, A.)

Bu kısımda, 62. prova markına gelmeden evvel başlayan doğaçlama bölümüne ait flüt-obua ve saksofon grubu konturları ayrı bir katman, yine birkaç ölçü evvel başlayan, bestecinin kendisine ait *"Eski Tarzda Süit"* adlı eserinden bir alıntıyı yaylı çalgılar ayrı bir katman halinde eş zamanlı icraya başlıyor. Trampet de bu noktada bir marş yürüründe yine eş zamanlı olarak diğer katmanlara eşlik ediyor. 62. marka gelindiğinde kırmızı çizgilerle de belirttiğim; klarinet grubu ve kontrafagot az sonra bas gitarın da dahil olacağı hemiola benzeri dokuya giriş yapıyor. Flüt-obua grubu konturu ilk ölçüde bitirirken, sayfanın son ölçüsünde korno grubu hemiola katmanına dahil oluyor.



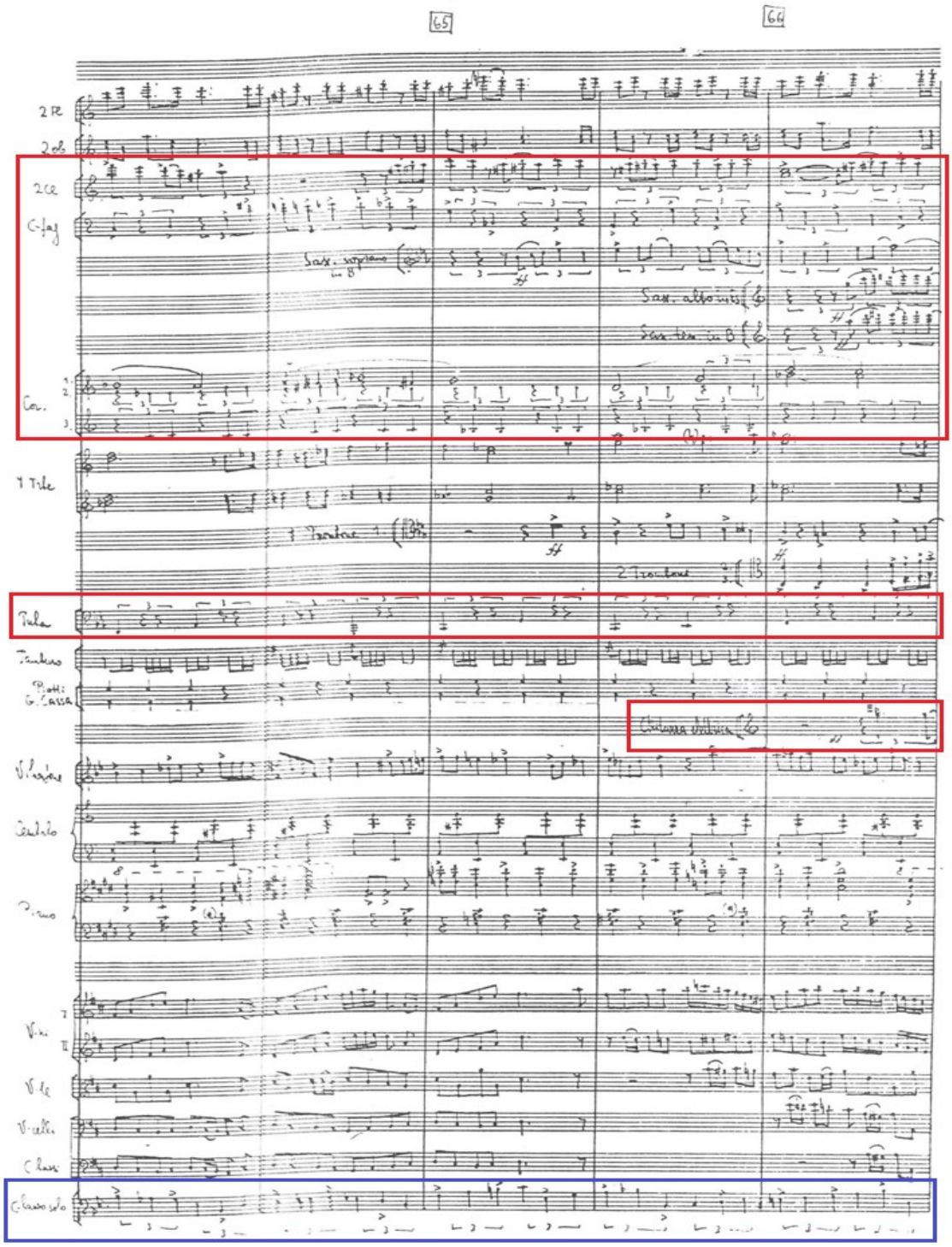
Partisyon 15: "*Symphony No.1"*

63. marka gelindiğinde devam eden trampet ve klarinet-kontrafagot-kornodan oluşan hemiola dokusuna tuba eklenir, bir ölçü sonra bu gruba vibrafon ve nihayet elektrik bas gitar da kendilerine has konturları ile dahil olur. Mavi renkli çizgilerin içinde kalan kısım bas gitar partisidir. Besteci bu pasajı "Chitara Basso solo" şeklinde tanımlamış.



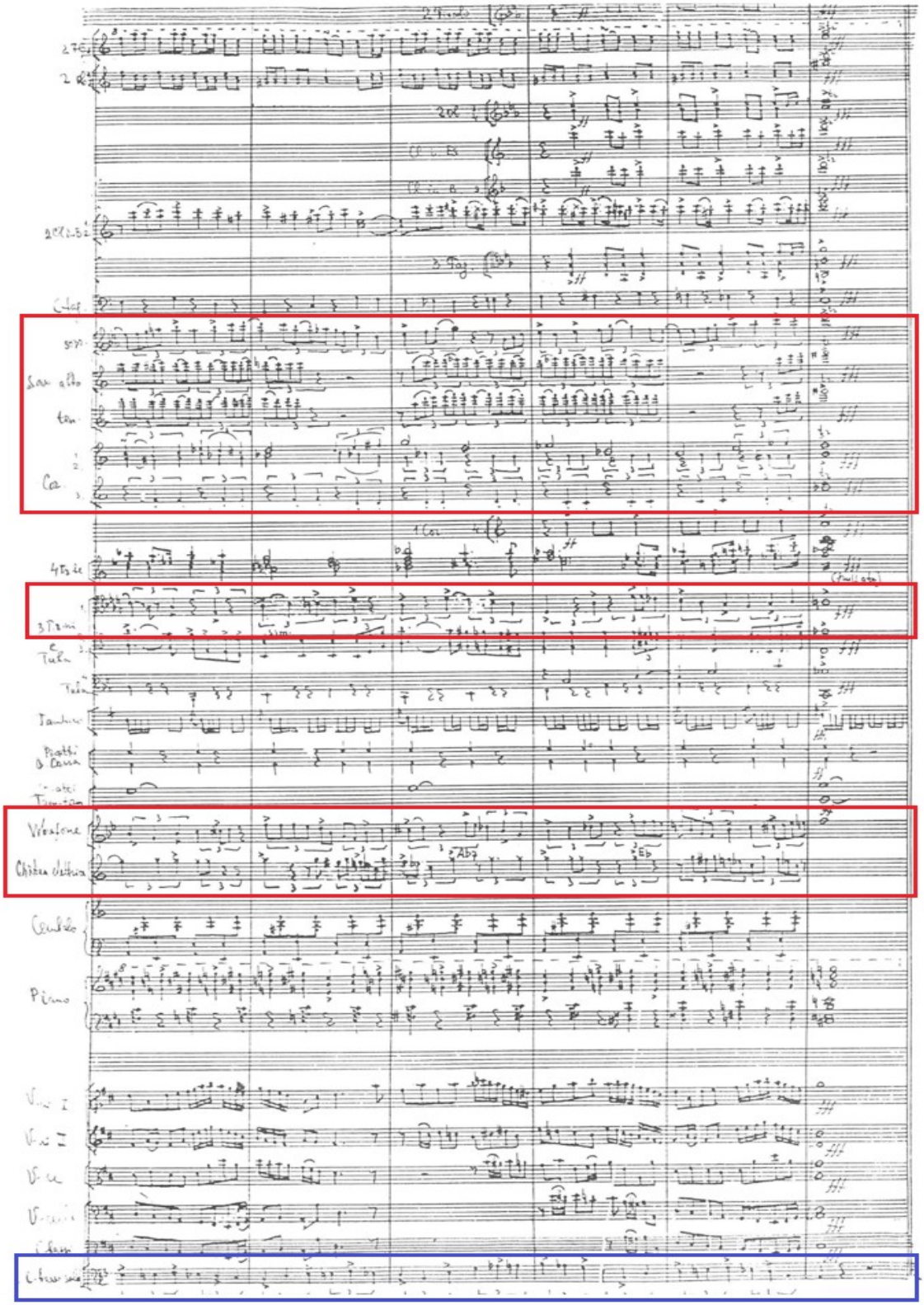
Partisyon 16: "*Symphony No.1"* bas gitar partisi (63. mark)

Bas gitarın dahil olduğu dokunun üstte halihazırda devam etmekte olan hemiola katmanları olduğu görülüyor. Ancak buradaki tüm enstrüman grupları birbirlerinden farklı melodik veya eşlik hatları yürüttüğünden dolayı ortaya kümülatif bir ses dokusu çıkıyor. Besteci bas gitarı bu dokuya kendi habitatına özgü Bb blues bas hattı yazarak katmayı uygun görmüş. Halbuki yaylıların çaldığı pasajın tonalitesi Re Majör. Bas gitar pasajın sonuna kadar normalde tek seferde 12 dört dörtlük ölçü şeklinde devam eden hattı -hemiolalardan dolayı kısaldığı için- iki tekrarda 14 ölçüde bitiriyor. Bunların dışında diğer katmanlara göre bir derece daha yüksek gürlükle ***fff*** şeklinde dinamiklendirilmiş ve üçlemeler içindeki dörtlük notaların ikinci ve dördüncülerine aksan verilmiş ki bu da caz/blues geleneğine işaret etmektedir.



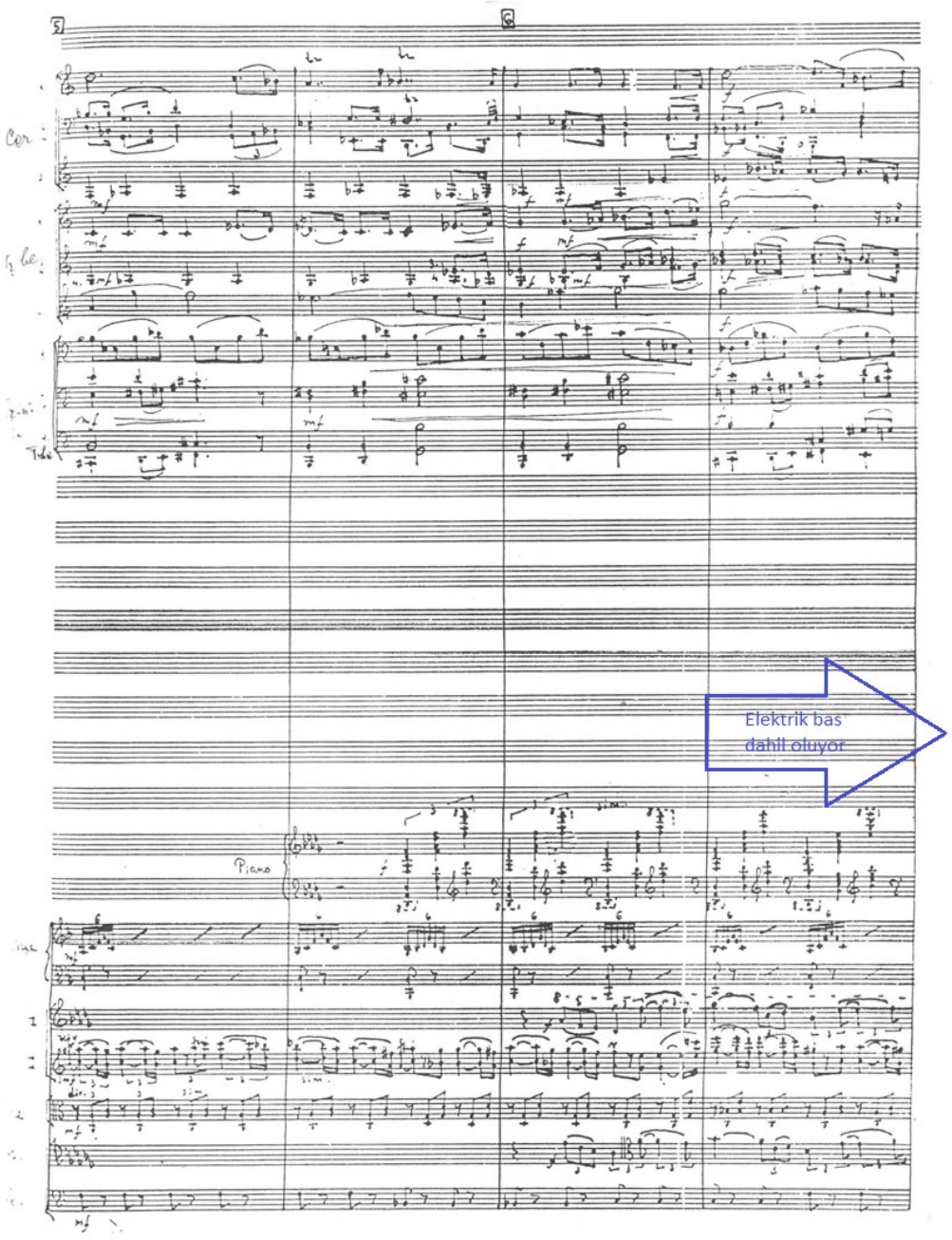
Partisyon 17: "*Symphony No.1"*

Devam eden süreçte 65 ve 66. marklarda hemiola dokusuna yeni ögelerin katıldığını görüyoruz. Saksofon grubunun önceki işlevi bittikten sonra yeniden katılımı bu katmana dahil olmasıyla gerçekleşiyor. Bu arada son ölçüde elektrik gitarın da aynı dokuya katıldığını görülüyor.



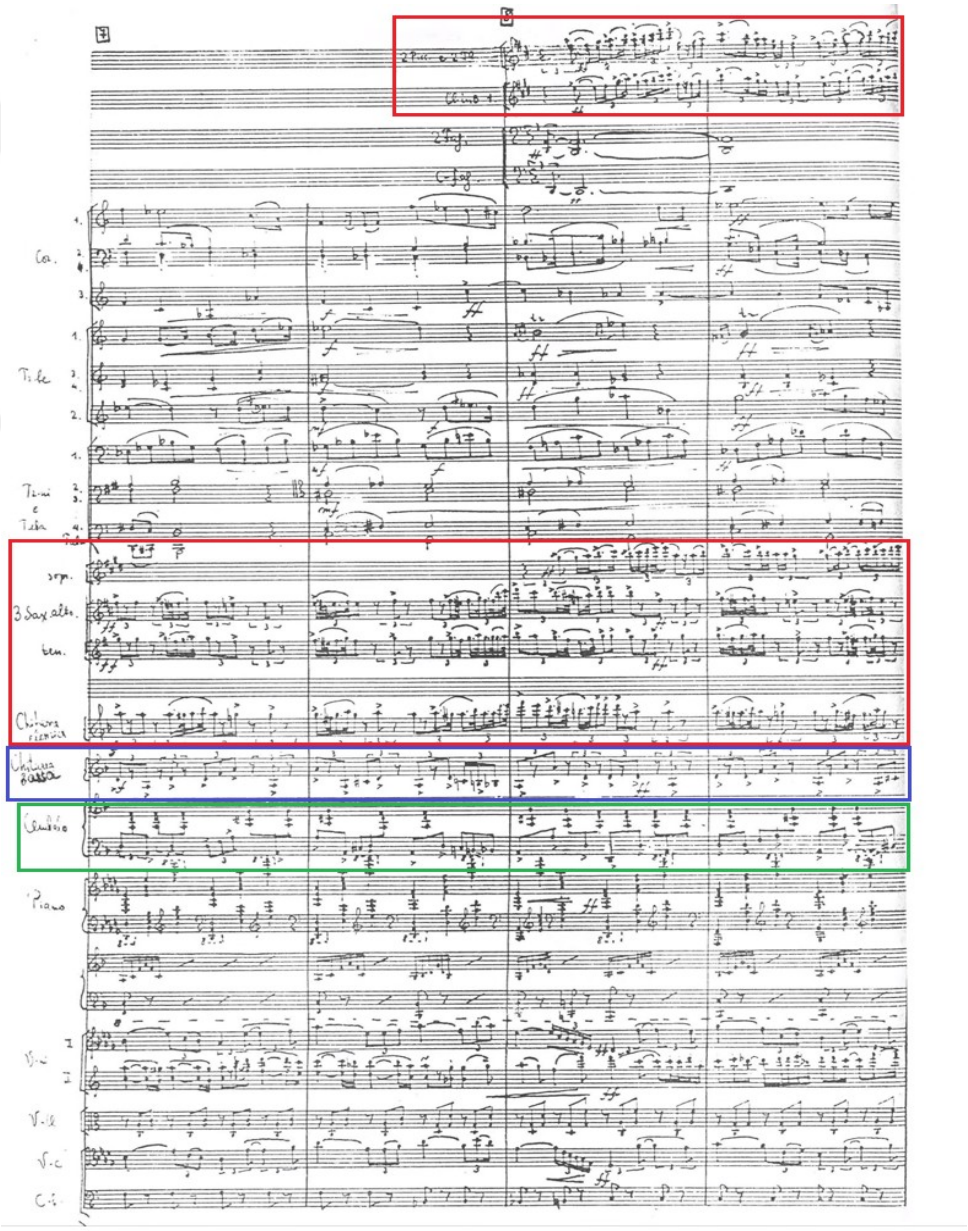
Partisyon 18: "*Symphony No.1"*

Bu kısımdaki kullanım 18. partisyonda görüldüğü şekilde yüksek gürlükte La notasıyla sonlanıyor. Bas gitardaki kullanıma benzer şekilde elektrik gitara da Do blues gam cümlelemeleri yazıldığı anlaşılıyor. Bundan anlaşıldığı üzere Schnittke çoklu modalite tercihini enstrümanların karakteristik ses dünyalarını dikkate alarak uyguluyor.



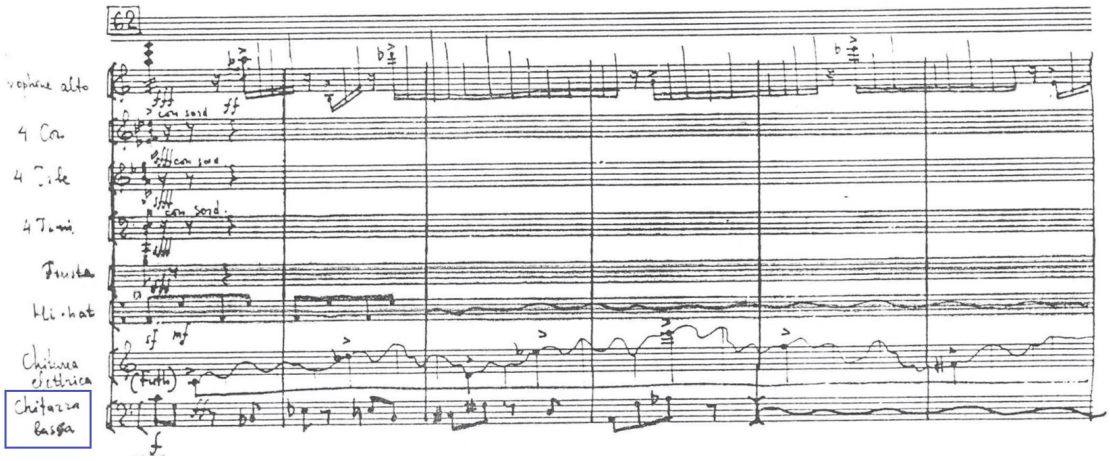
Partisyon 19: "*Symphony No.1"*

Daha önceleri Charles Ives'in müziğinde rastlanılan, Postmodern üslubun bir izdüşümü olarak müzik dilimlerinin veyahut temaların üst üste duyurulması stilini Schnittke'nin müziğinde de görmekteyiz. 19. partisyon örneğinde 5 numaralı marktan itibaren yaylı katmanında duyulan J.Strauss'a ait *"Viyana Ormanları"* valsi teması, bakır üflemelilerden oluşan enstrüman grubunun çaldığı pasaj ile üst üste seyrediyor.



Partisyon 20: "*Symphony No.1"*

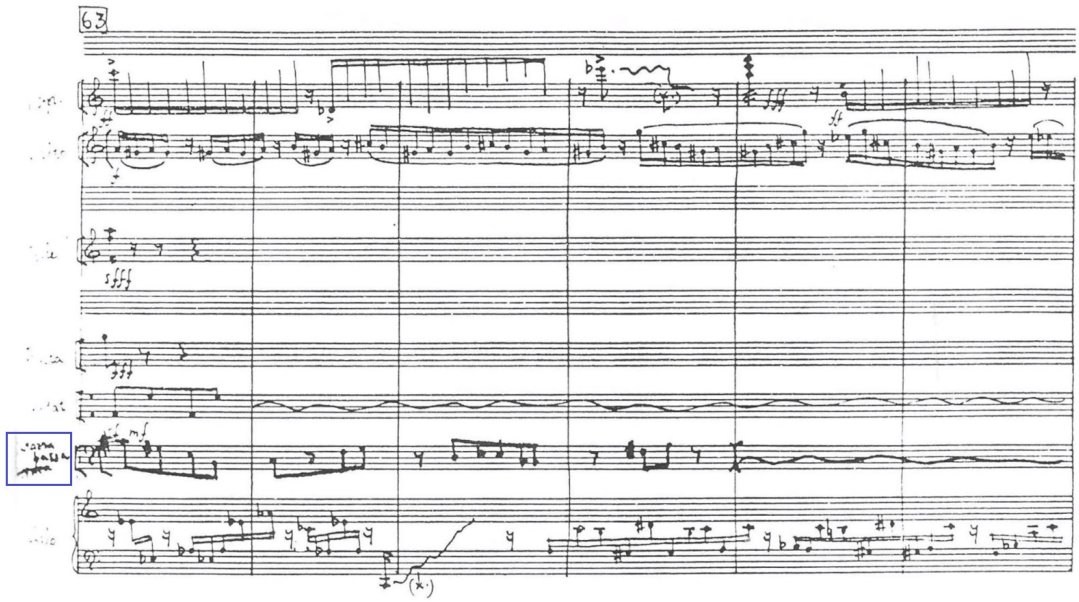
Devamında, mark 7'den itibaren elektrik bas gitarın da dahil olduğu hemiola dokusu, kalan tüm enstrümanların oluşturduğu dokuya ritmik karşıtlıkla yeniden ortaya çıkıyor. Saksofon grubu, elektrik gitar ve 8. mark itibariyle dokuya dahil olan tahta üflemeli grubun birlikte seyrettiği bu gruba bas gitar, tiz ses alanını kullanarak eşlik ediyor. Burada dikkati çeken nokta; Schnittke'nin sol anahtarı kullanarak yazdığı bas gitar partisi ile yeşil dikdörtgen içinde gösterilen klavsen partisinin sol el pasajının gösterdiği heterofon dokudur. Bas gitar yazısı hemiola katmanı içinde olmasından dolayı sekizlik üçlemelerle, klavsen partisi ise aynı notaları normal sekizlik notalarla ifade etmektedir. Bu iki parti frekans olarak da bas gitarın, yazıldığından bir sekizli pest duyulması sebebiyle aynı oktav içinde duyulmaktadır. Bölüm bu sayfa sonrasında tutti sforzando şeklinde sonlanıyor.



Partisyon 21: "*Symphony No.1"*

Schnittke bu eserinde caz doğaçlama bölümü haricinde üç farklı noktada elektrik bas gitar kullanmış. Bu kullanımların sonuncusu üstteki 21. partisyonda görülen bölümdür. 62. markta bakır grubunun ünlemi ile başlayan doku itibariyle alto saksofon serbest stilde bir caz doğaçlamayı evvelinde onaltılık sus işareti ile belirtilen noktalarda aksanlar patlatarak icra eder. Davulda hi-hat, swing stilinde yürürken, elektrik gitar da

yine partide belirtilen çeşitli noktalarda aksan uygular. Elektrik bas gitar ise ilk dört ölçüyü yazılı partideki swing benzeri konturla sürdürürken daha sonra Schnittke'nin stilistik olarak icradaki aletoriyi işaret etmek için kullandığı "~~~~~~" şeklindeki sembol ile "yazılı olana benzer bir konturda" devam ettirir.



Partisyon 22: "*Symphony No.1"*

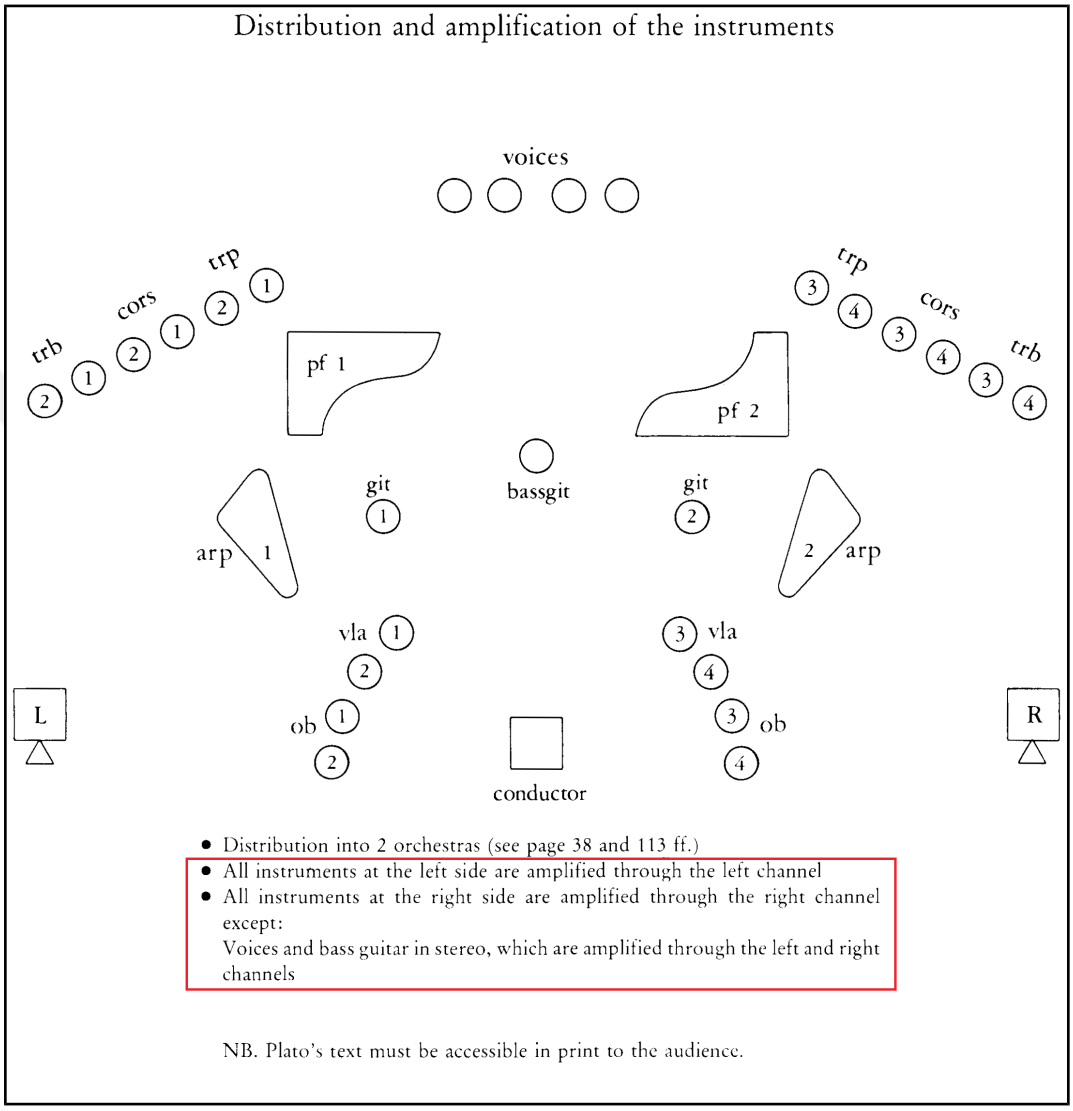
Devam eden dokuda elektrik bas, belirtilen noktalarda yazılı icraya ve ardından tekrar doğaçlama icraya yönlendirilmiştir. Saksofon doğaçlamasına soprano saksofon önceki sayfada gösterilen şekilde dahil olurken, bu defa alto saksofon yazılı icraya yönlendirilmiştir. Bölümün devamında klavsen ve celesta yazılı olarak, klarinet aletorik icrayla devam ederken ara ara bakır üflemelilerde ünlemler duyulmaktadır. Özellikle klarinetin doğaçlamaya girişiyle doku iyiden iyiye "free jazz" çalabilen bir Benny Goodman Orkestrası'nı çağrıştırır. Bölüm trampet ve trompetlerin devraldığı bir marş pasajı ile sonlanır. Ayrıca belirtmek gerekir ki bu senfoni yazılmadan tam on yıl evvel bahsi geçen orkestranın bir kültürel değişim programı aracılığıyla Sovyetler Birliği'ni ziyaret ettiğini hesaba katarsak, esasen bıraktığı etkinin tesadüf olmadığı anlam kazanıyor. Taşıdığı "Amerikan" müziğine özgü etkilerden olsa gerek, Schnittke'nin bu

eserinin Moskova'da seslendirilmesi Sovyet Besteciler Birliği tarafından yasaklanmıştır.[52]

3.1.4. Louis Andriessen (*1939) - *"De Staat" ("Devlet")*

"De Staat", Andriessen'in 1972-76 yılları arasında bestelediği minimalist üslupta bir orkestra eseridir. Antik Yunan filozofu Platon'un *"Devlet"* adlı eseri üzerine kurgulanmıştır. Tüm enstrümanların amplifiye edildiği bu eserde çalgılama ve yerleşim de alışılmışın dışındadır: 4 obua (2'si korangle değişimli), 4 Do Trompet, 4 Fa Korno, 4 Trombon (4. bas trombon), 2 elektrik gitar, 1 altı telli elektrik bas gitar, 2 arp, 2 piyano, 4 viyola, 4 kadın vokalden oluşan, 16+16 simetrik şekilde yarıya bölünmüş toplam 32 kişilik kadro aşağıda gösterilen düzende yerleştirilmiştir.

52 Ivashkin, A., A Schnittke Reader, Indiana University Press, 2002

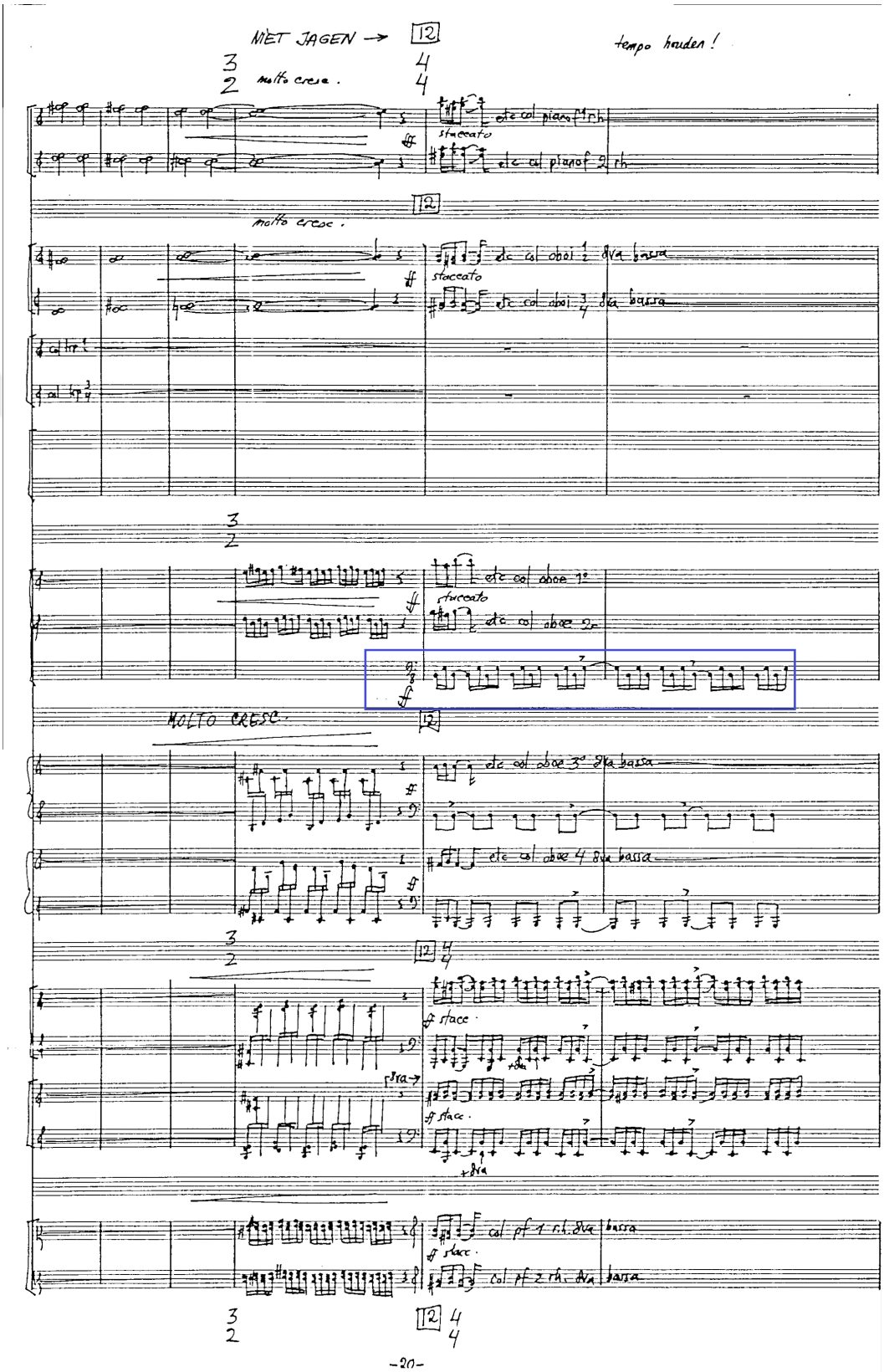


Görsel 38: *"De Staat"* yerleşim planı.

Üstte enstrüman dağılımının gösterildiği görselde tüm enstrümanlar sol ve sağ tarafa birbirini aynalayacak şekilde konumlandırılmıştır. Sol taraf sol kanaldan, sağ taraf sağ kanaldan ses sistemiyle dinleyiciye aktarılır. Kırmızı dikdörtgen içinde gösterdiğim istisnai durum ise; vokaller ve tam ortada yer alan bas gitarın iki taraftaki hoparlörlerden de stereo olarak yayınlanması talebidir. Bir diğer dikkat çeken ayrıntı ise bestecinin özellikle 6 telli bas gitar kullanmasıdır. Bestecinin eseri yazmaya başladığı tarihte (1972) henüz 6 telli bas gitar icat edilmemişti. Bu durumda tahminim; bestecinin eserde 4 telli bas gitar kullanmak isteyip, 1974 ve takip eden yıllarda ilk 6 telli bas gitar üretiminin ardından haber alıp esere sonradan dahil ettiği yönündedir. Duayen stüdyo müzisyeni, basist Anthony Jackson'un girişimleriyle dünyada ilk defa 1974'te çalgı yapımcısı Carl Thompson'a yaptırılan[53] bu türün makul teknik yeterlikle yaygın kullanıma ulaşması 80'li yılların ortalarını bulmuştur. Konuyla ilgili tarihler *Bass Player Magazine* yazarlarından Chris Jisi'nin 1990 yılı ilkbahar sayısında Anthony Jackson ile yaptığı röportaj sayesinde netlik kazanmaktadır.[54]

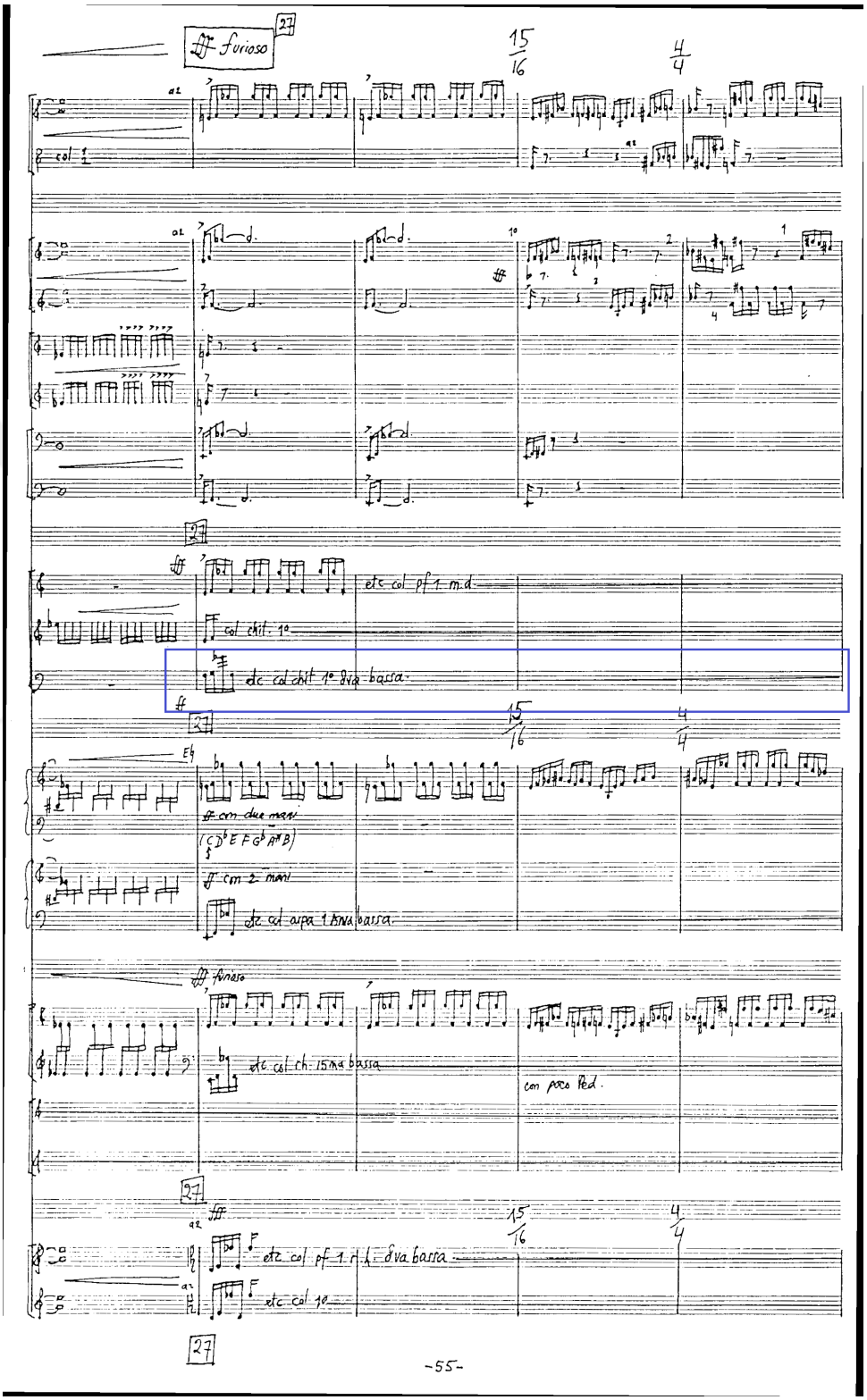
53 Ek bilgi olarak*;* Jackson, Ken Smith ve Fodera gibi çalgı yapımcılarla da çalışmış, onlara da 6 telli bas gitarlar sipariş etmiş, en çok Fodera'nın üretiminden memnun kalmıştır. Thompson ise başta Jackson'un fikrine karşı çıktığı ve isteksizce uyguladığı halde 6 telli bas gitar yapımına 1974'ten sonra da devam etmiş, Les Claypool, Dave Moore vb. müzisyenlere istekleri doğrultusunda bas gitarlar üretmiştir.

54 Jisi, C. Bass Player Magazine. New York, New Bay Media, Spring issue, 1990.



Partisyon 23: *"De Staat"* (Andriessen, L.)
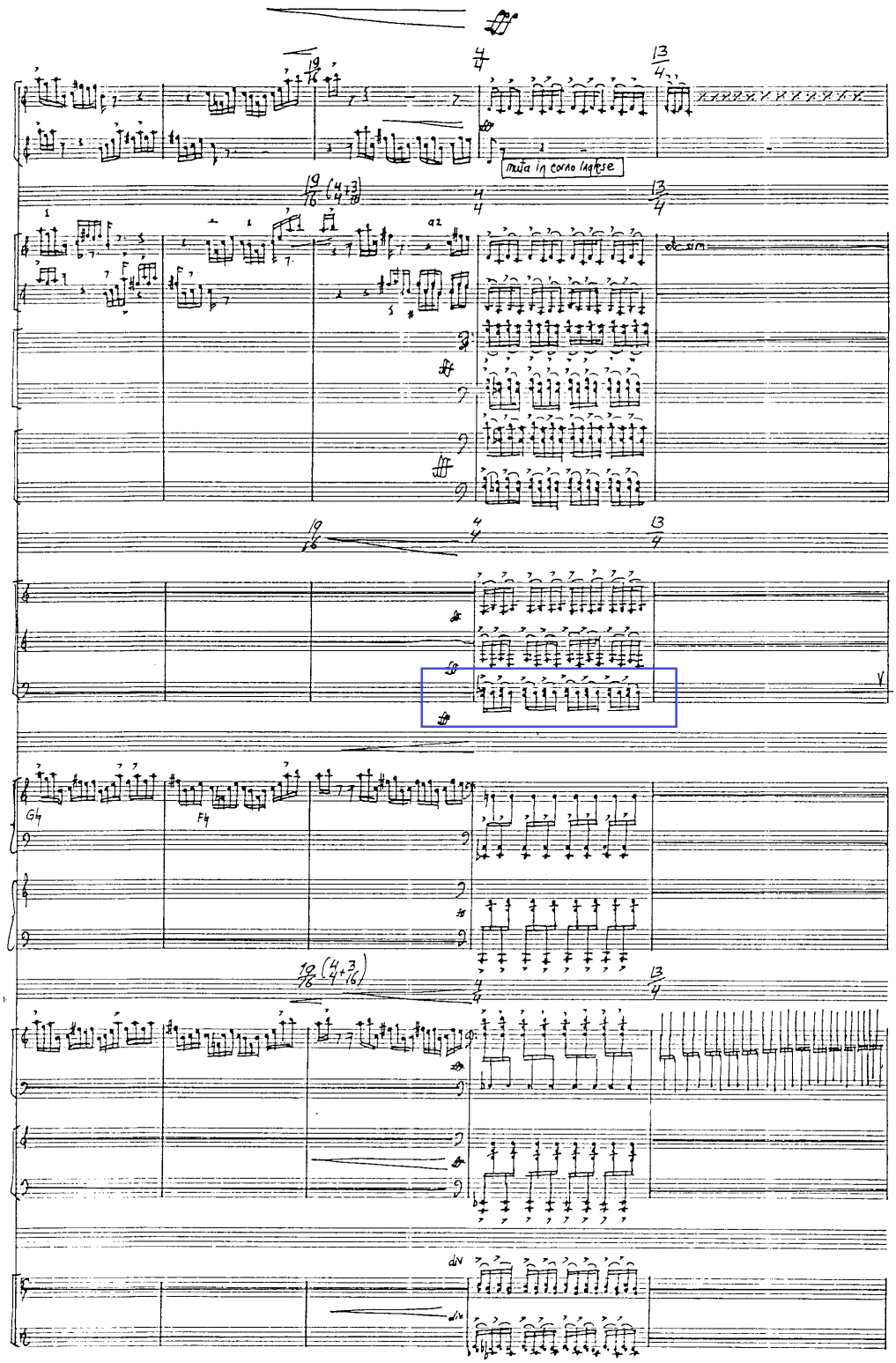
18. görselde (bkz. s. 37) görülebileceği gibi Fa anahtarının altına 8 rakamı gelecek şekilde oluşturulan sembol, durumu ifade açısından en doğru kullanım biçimidir. Bas gitar, yazıldığı bölgeden 1 sekizli pest ses verir. 12. mark itibariyle minimalist müziğe özgü bir cümlelemeye şahit oluyoruz: Elektrik gitarlar, obualar ve viyolalar aynı konturu paylaşırken, bas gitar fortissimo gürlükte birinci oktav Mi ve ikinci oktav Si notalarından oluşan dörtlü aralığı onaltılık değerdeki notalarla tekrar etmektedir. Yapı itibariyle de dörtlü ve beşli aralıkların bas hattında işleme olarak kullanımı sıklıkla karşılaşılan bir uygulamadır. 12. markın bulunduğu 4/4 tempodaki ölçünün dördüncü vuruşunun son onaltılık notası ve sonraki ölçünün ikinci vuruşunun son onaltılık notası üzerinde piyano ve arpla eş zamanlı biçimde aksanlar gösterildiğini, bu aksanların salınım etkisini artırmak için de bir sonraki onaltılık notaya bağlandığını görüyoruz. Ayrıca farklı sistemlerde eş zamanlı konturlarda notaların sırası değiştirilerek sürekli bir çatışım etkisi yaratılmış. Bas katmanında da bu durum geçerliliğini koruyor. Arp tınısı bas katmanındaki sertliği azaltmış, böylelikle daha yuvarlak ve uzayan bir ses elde edilmiştir. Süregelen tekrarlı aralıkların belirli noktalarına vurgular yerleştirerek tempoda “manipülatif” (yanıltıcı) etki bırakma edimi de minimalist üslubun ayırıcı özelliklerindendir. Kullanımsal olarak Philip Glass, Steve Reich vb. diğer özgün Amerikan bestecilerinde görülen bu tekrarlı aralıkların, Andriessen’in müziğinde de hakim öge olduğunu görüyoruz.



Partisyon 24: *"De Staat"*

24. partisyonda 27. mark ile başlayan "öfkeli" bölümde Fa, Sol ve bir oktav üstte Sol bemol notalarından oluşan kromatik parçaların işlendiğini görüyoruz.[55] Onaltılık notaların sayıldığı bir hissiyat var ki 4/4'lük temponun devamında bir 15/16'lık *"odd-time"* (aksak zamanlı ölçü) ritmik dengeyi aksatıp tekrar eski 4/4 haline döndürüyor. Yazıda dikkati çeken noktalardan biri de enstrümanların birbirlerinin partilerini takip ederek sesteşleşmesini sağlayacak komutlar. Bas gitarın, 1. elektrik gitarı bir sekizli pestten takip etmesine yönelik komut hemen ölçü başındaki motiften sonra yazılmış ki bu esnada 1. elektrik gitar ise aynı motifi 1. piyano partisinin sağ elini takip ederek yürütüyor. Yani esasen bas gitar da 1. piyano partisinin sağ elini takip ediyor. Viyola grubu, arp ve 1. piyanonun referans aldığı görülüyor. Obua ana melodiyi yazılı halde tekrarlarken trompet ve trombon gruplarının kontrpuantal çizgiler sunarak ara ara melodiyi desteklediği görülüyor. Bas gitar partisinde, normalde tüm partisyonda Mi, Fa ve Sol bemol şeklinde yazılan motifin ilk iki notası farklı görünüyor. Bunun sehven yapıldığını düşünüyorum. Ayrıca doğal anahtarına alışkın bir enstrümancıyı sürekli asli sahasından farklı yerden düşünmeye veyahut dolaylı referans komutlarını takibe zorlamak bana pek pratik bir yaklaşım gibi gelmedi. Elbette bunun çeşitli sebepleri olabilir; örneklerini verdiğim ana partisyon "çalışma partisyonu" olabilir. Enstrüman partilerinde diğer durum belirtilmiş, uygun notalama yöntemiyle veya söz konusu pasajlar tamamen yazılarak sorun giderilmiş olabilir. Enstrüman partisyonlarını elde edemediğim için bu konuda kesin bir hüküm sunamıyorum.

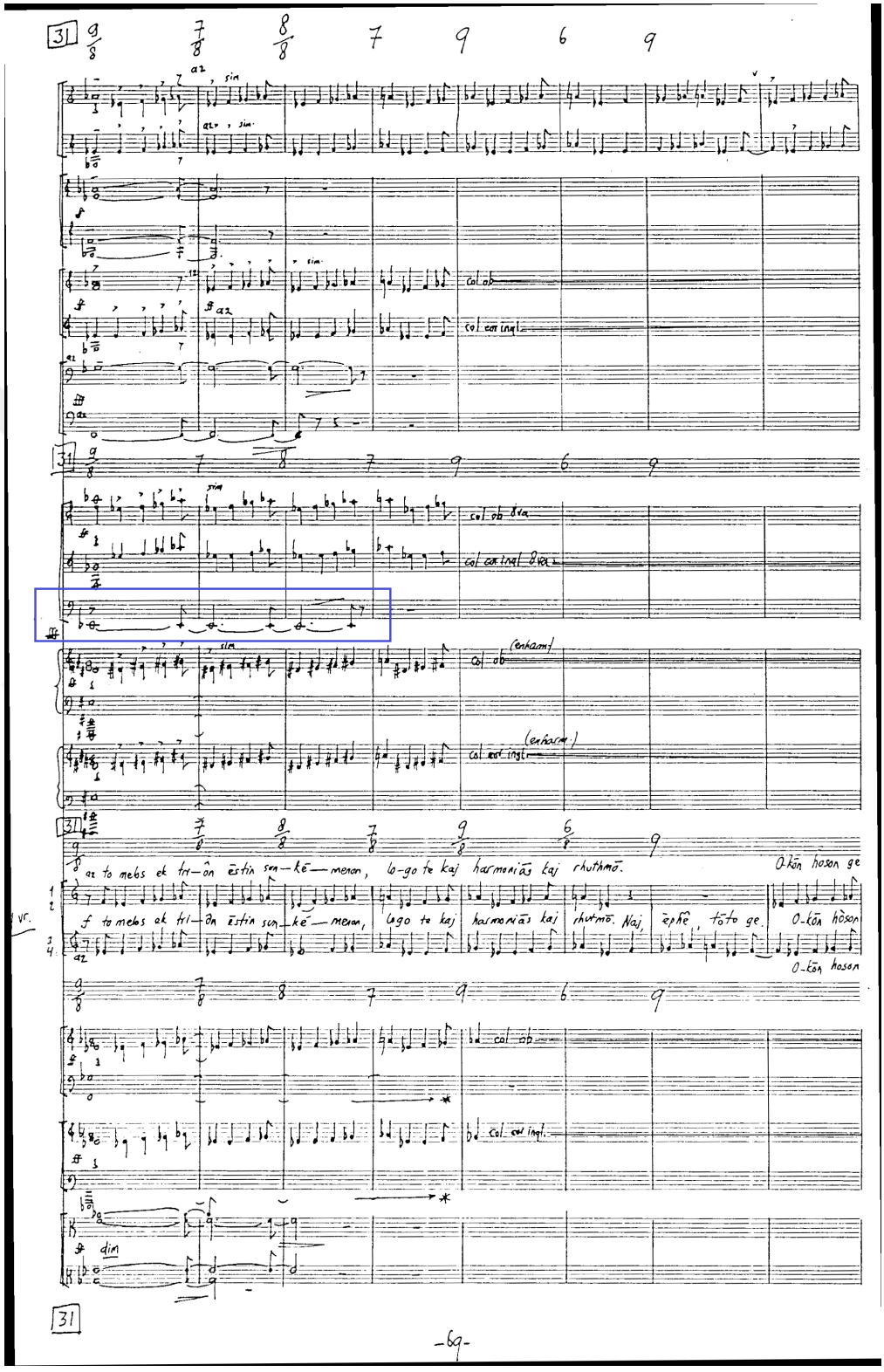
55 Diğer partilerdeki sesteşler incelendiğinde Mi, Fa ve bir oktav üstte Sol bemol notalarının genele hakim olduğu görülüyor.



-58-

Partisyon 25: *"De Staat"*

24. partisyondaki örneğin üç sayfa sonrasında gelen bu örnekte de aynı hareketlilik devam ediyor. Piyano ve arp partilerinde yer alan melodik konturun obua ve trompet grupları tarafından desteklenmesi sürdürülmüş. Çeşitli sayıda aksak tempoda ölçüler gerilimi tetikler nitelikte. Partisyon 25'in dördüncü ölçüsüne gelindiğinde neredeyse tüm orkestranın tekrarlı aralıklarla yarattığı armoninin kuvvetli ve etkisel bir örneği ile karşılaşıyoruz. Bu ölçü sonrasında aynı motifi tekrarla devam eden zirvesel etki, pest sahada C-D-Eb-F ile tiz sahada A-B-C-D notalarıyla diyatonik salkımlarını karışım halinde duyurarak hacmini koruyor. Bas gitarda ise tekrar eden çift seslerle ilk defa bu kısımda karşılaşıyoruz. İlk ihtimalde birinci pozisyon içinde; La telinde üçüncü, Re telinde birinci perdede ve bağlı olan Re'yi açık telle alarak, ikinci ihtimaldeyse ikinci pozisyon içinde; (Mi telinde sekizinci perdedeki Do dördüncü parmak ile, La telinde altıncı perdedeki Mi bemol birinci parmak ile ve Re'yi yine açık telle) olmak üzere iki ayrı pozisyon kullanılabilir. Birinci pozisyon daha açık ve anlaşılır, ikinci pozisyon nispeten daha mat ve dolgun bir ses verecektir. Ancak, ikinci pozisyonda açık Re telini susturmak daha zorlaşacağı için, tercihen birinci pozisyon daha makuldür. Yazıda aksan ve bağ da kullanıldığı için artikülasyon dengesine dikkat edilmelidir. Pull-off tekniği birinci pozisyonda ve birinci perdede pek tatmin edici sonuç vermeyebilir.
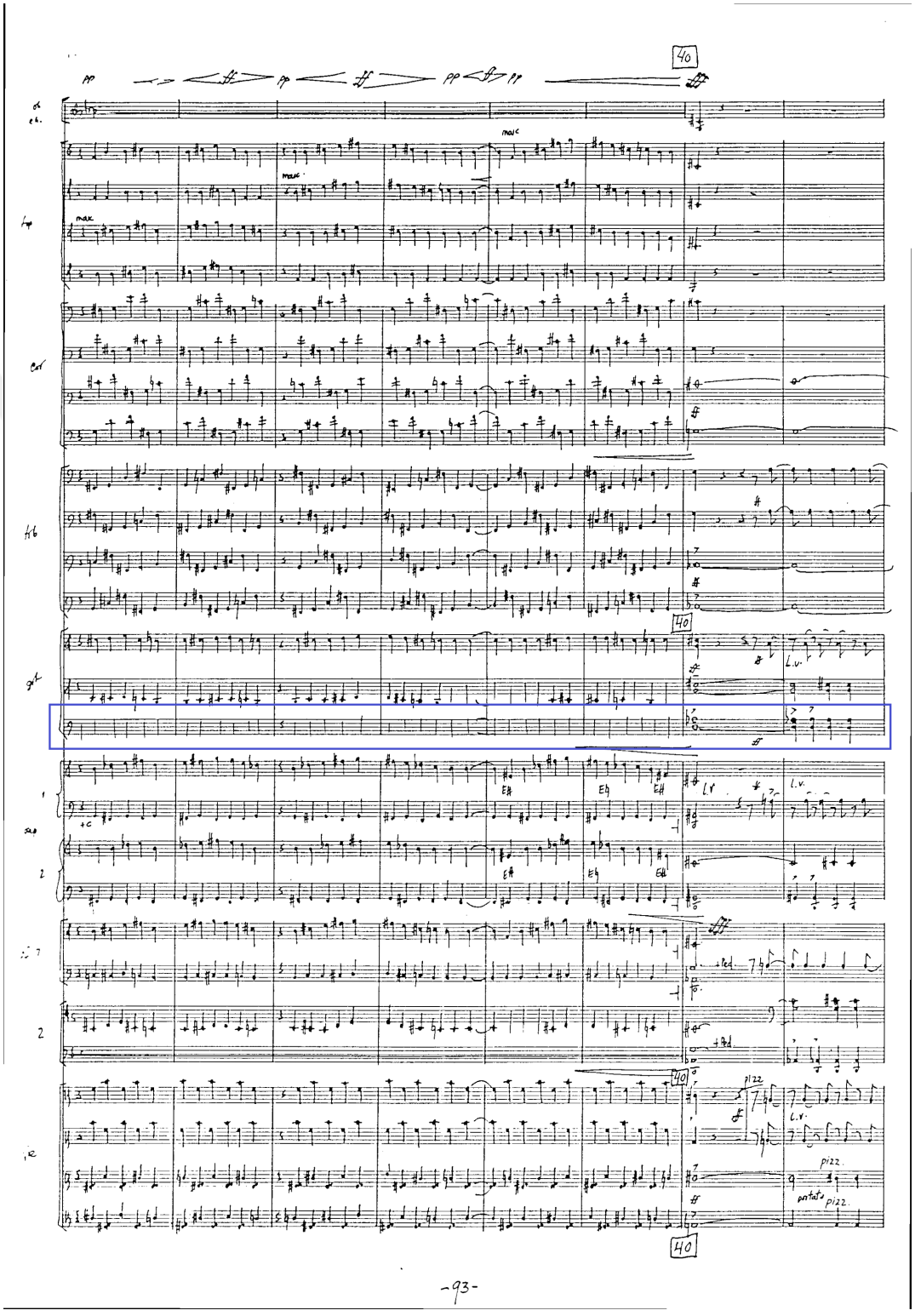


Partisyon 26: *"De Staat"*

Esasen çok mühim gibi görünmeyen bu birkaç ölçülük kesitin önemi ilk defa kalın Si telinin kullanılmasındadır. Söz konusu nota kalın Si telinin dördüncü perdesinde yer alan Mi bemol'dür. Arp ve piyanonun aynı ses sahasındaki sesteşleriyle desteklenmiştir. Dinamik gürlük tüm dokuda oldukça yüksek durumdadır. Benim tespit ettiğim kadarıyla 6 telli bas gitarın fikirsel olarak dahil olduğu ilk eser budur. Bu eser 1972 yılında bestelenmeye başlandığında günümüzdeki gibi bir anlayışta 6 telli bas gitar fikri yoktu. 1974'te imale başlandı fakat imal edilen ilk 6 telli bas gitarların bile hemen yaygın kullanıma eriştiğini söylemek mümkün değildir. Fikrî mucidi basist Anthony Jackson dahi bu ilk gitarın sorunlarından ötürü 4 telli basının dördüncü telini pest akortlayarak stüdyo kayıtlarında istediği tınıyı elde etmeye bir süre devam etmiştir. Andriessen eğer 6 telli bas kullandıysa bu ya imkan dahilindedir ya da fikir olarak kalmış, yine 4 telli bir enstrüman skordatura kullanılmıştır çünkü piyasada olan tek 5 telli; "Fender Bass V" modeli de sadece tiz kısımda bir Do teline sahiptir. 1960'larda "6 telli bas" olarak anılan Danelectro firmasına ait bariton "tic-tac" gitarlar da dahil olmak üzere, günümüzdeki şekliyle var olan modern 6 telli bas gitar, 1974'ten yaygın hale geldiği 80'li yılların ortasına kadar yok hükmündedir.[56] Bu eserin günümüzdeki icralarında 5 telli bas gitar da kullanılabilir. Nitekim 2017'de "Oberlin Contemporary Music Ensemble" basisti Eli Naragon bu şekilde icra etmiştir.[57]
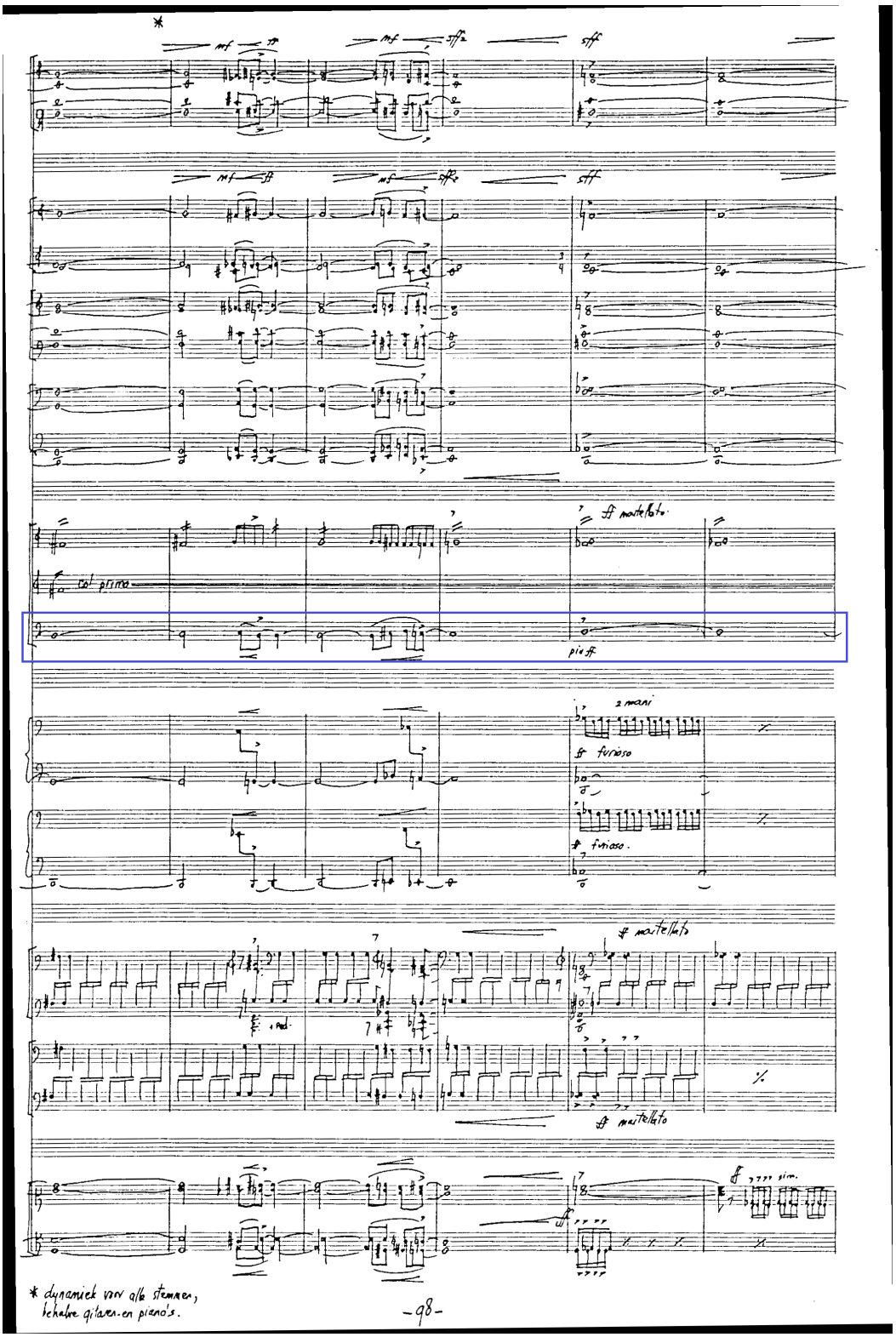
56 Dave Pomeroy'un ilgili çevrimiçi makalesi: https://web.archive.org/web/20080408093807/http://www.bassplayer.com/article/retro-rama-1965/mar-06/18950 (Erişim tarihi: 23.06.2019)

57 Eli Naragon'un ilgili eseri 5 telli bas gitarla icrası: https://www.youtube.com/watch?v=Oeei7-Yxusg&t=1537s (Erişim tarihi: 23.06.2019)



Partisyon 27: *"De Staat"*

27. partisyonda bas gitar partisinde görülen başlıksız nota sapları, ana partiye bakıldığında bir nebze “işlevsiz” görünse de bestecinin bu görevi belli belirsiz bir rastlamsallık izdüşümü göstermesi amacıyla bas gitara vermesi olasıdır. Veyahut dokunun içinden gelen, soğukkanlı bir etki yaratma gayesiyle cazdaki “walking bass” hatlarına benzer bir kontur tasarlanmış bile olabilir. Aslında bu partide gözükmeyen sapların devrolduğu yerde ikinci oktav C-F# çift sesi mevcut lakin “etc., simile” vb. ifadelerle komut biraz ucu açık bırakılmış. Ayrıca belirtmek gerekir ki, 40. markta aniden görülen 4/4’lük ölçüleme birimi bir yanlışlık değil çünkü öncesinde görülen tüm altışar dörtlük notalar esasen 4/4 üzerine altılama şeklinde seyrediyor. En pest notanın Re olup, piyano ve arp ile paylaşıldığı görülüyor. Bas gitar da burada D-Ab triton aralığını vurguluyor.
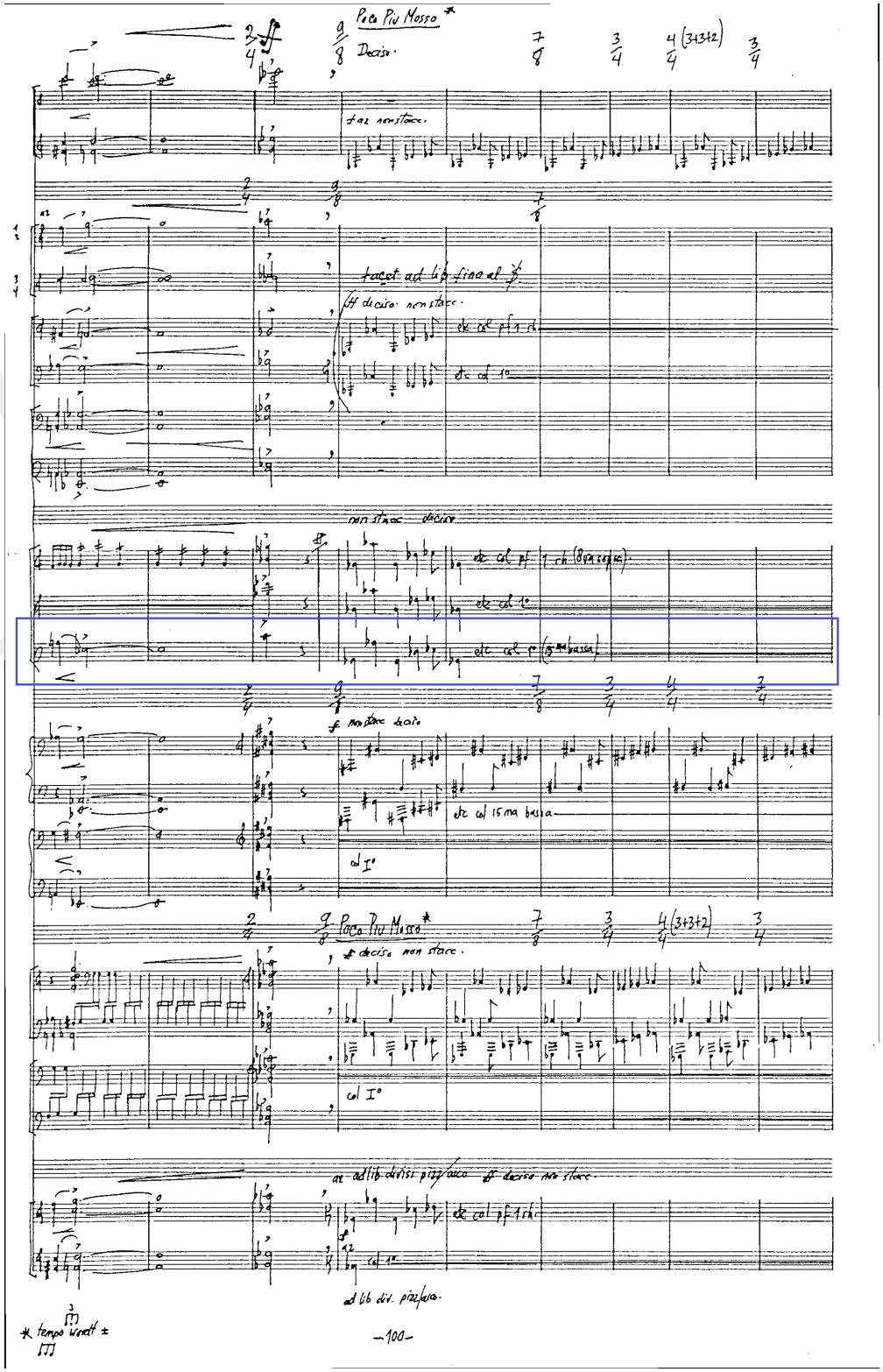


Partisyon 28: *"De Staat"*

Eserin sonuna doğru ilerlerken ezgisel çizginin tüm partilerde ortaklaşa hareket ettiği anlardan birisi de bu pasajda görülüyor. 28. partisyonun kapsadığı altı ölçüde de partilerin tutti halinde melodik bir konturu icra etmekte olduğu ve bas gitarın bu sefer katlama veya paylaşma olmaksızın tek başına en alt partiyi dört ölçü boyunca icra ettiğini görüyoruz. Burada değinmek istediğim aslında orkestralama ile de alakalı bir durum; örneğin, bas gitar ilk ölçüde Si_1 sesini duyuruyor. Piyanolar ve trombonlar Re_2 ve $Sol\#_2$ seslerini paylaşırken, arp ise Fa# sesini ritmik olarak duyuruyor. Burada üçlüsü basta olan Sol diyez minör yedili bemol beş (G#m7b5/B) akoru var, üst yapıda ise eşit ve dengeli denilemeyecek şekilde dağıtılmış Fa, La, Do, Mi, Sol seslerini oluşturan Fa Majör dokuzlu (Fmaj9) akoru mevcut. Polikordal armonik yapıda, yürüyen üçlü/altılılarla koral benzeri melodik bir doku oluşturulmuş. Ancak bas gitarın birinci oktavda, ve takip eden diğer seslerin de ikinci oktav sahasında yer almaları dokuyu oldukça koyu ve karanlık bir ses yığınına dönüştürüyor. Devamında melodi her hareket edişinde hacimli bir ses kütlesi ortaya çıkıyor, her ***sf*** atakta "third stream"[58] (üçüncü akım) stilinde eserler icra eden big band orkestralarının çıkardığı tınılara benzer renkte dokular oluşuyor. İlginçtir ki, söz konusu tanımın sahibi Gunther Schuller de 1986'da bu eseri yönetmiştir.[59]

58 Besteci, şef, yazar Gunther Schuller'in 1957'de Brandeis Üniversitesi'nde verdiği derslerde tanımladığı, caz ve batı klasik müziğini aynı potada eriten, doğaçlamaya dayalı sentez müzik türü.
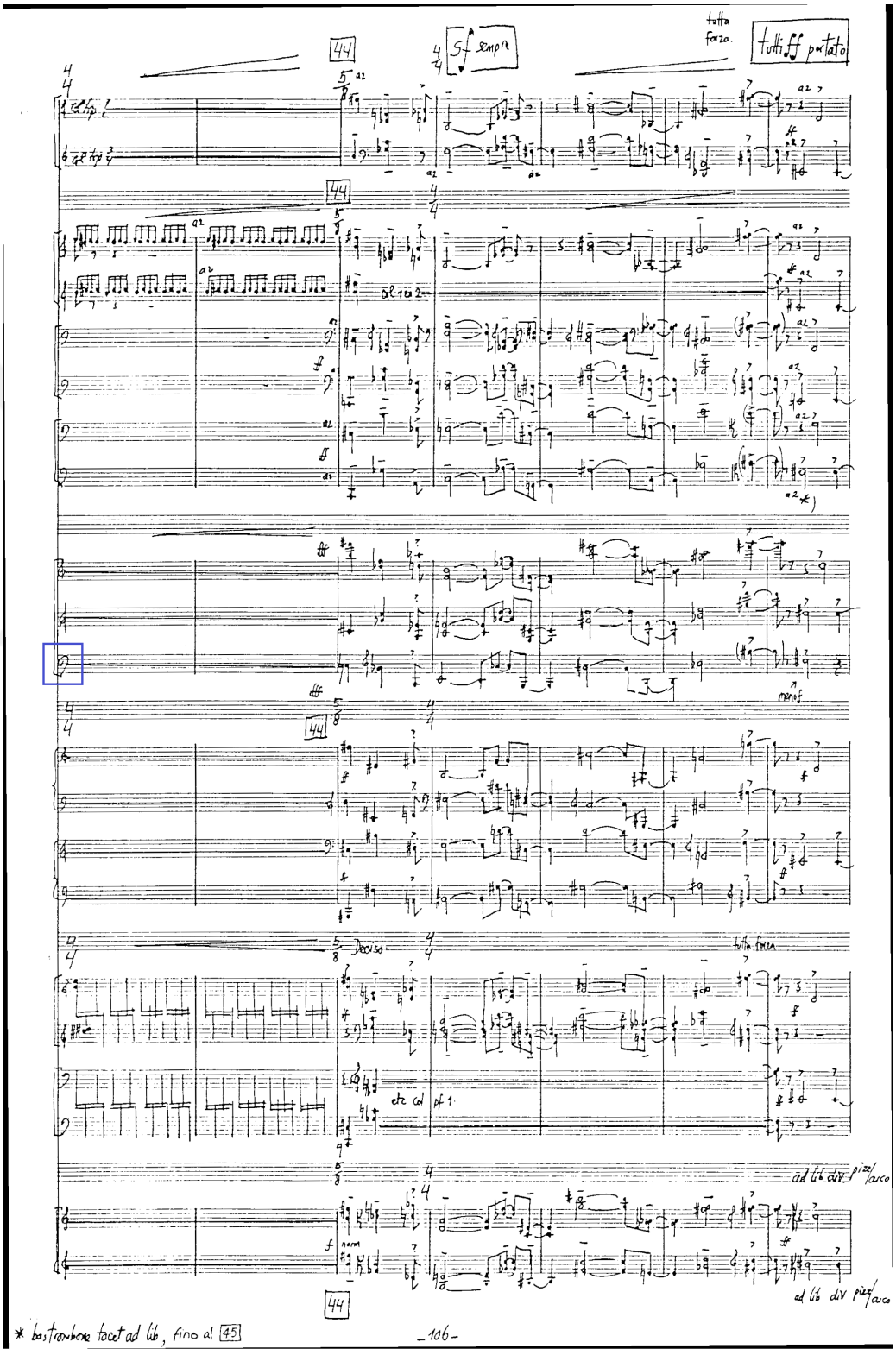
59 İlgili çevrimiçi makale: http://www.boosey.com/cr/news/Louis-Andriessen-Awarded-the-New-York-Philharmonic-s-Kravis-Prize-for-New-Music/100910 (Erişim tarihi 25.06.2019)



Partisyon 29: *"De Staat"*

Hemen iki sayfa sonrasında gelen yeni bölümde 9/8'lik ölçüleme birimi ile başlayan aksak ritimlerin bolca kullanıldığı başka bir doku ile karşılaşıyoruz. Anadolu ve Balkan ritimlerini andıran iç düzümleriyle bu ölçüleme yöntemi, zamansal hissiyatı zorlama ve parçalama etkisi gösteren kübik bir karaktere sahip. Komutlara göre bas gitar, birinci elektrik gitarı iki oktav pestten kararlı bir ifadeyle takip ediyor. *"Non stacc."* (Non staccato) komutu ise, ritmik gizil gücü yüksek olan bu konturun ifadesel olarak kesik çalınacağı öngörüsüne karşı alınmış bir önlem gibi gözüküyor. Özellikle gitar ailesinde bu süratteki tempolarda ilk atak sesi egemen olduğu için besteci, bunun diğer enstrümancıları etkileyeceğini de hesaba katarak uyarı yapmış olabilir. Progressive rock* türüne özgü gitar melodilerini andıran hattın, örneği verilen ilk ölçüdeki "lick" (döngü halinde tekrar eden kısa ezgi) ile devam etmesi ve sonraki ölçüleme değişikliklerine uyum göstermesi isteniyor. Öncekilere benzer bir şekilde bu noktada da söz konusu lick örneğinin piyano ve arp partilerinde baştan sona yazıldığını görüyoruz.

* 1960'lı yılların ortalarında Birleşik Krallık ve A.B.D.'de gelişen, kompozisyon ve enstrüman tekniği açısından daha gelişkin ve geniş meşrepli bir rock müzik türü.



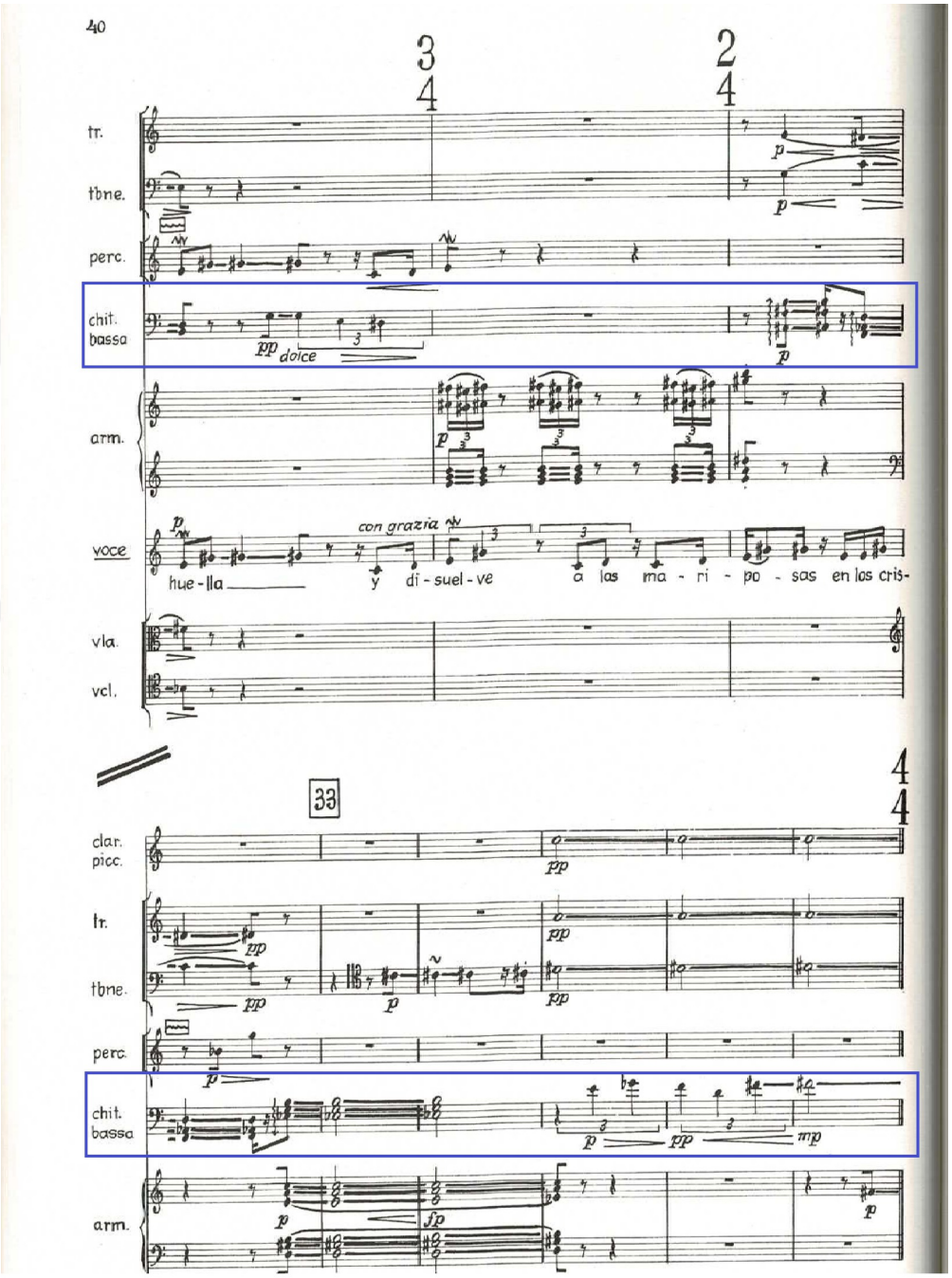
Partisyon 30: *"De Staat"*

Son olarak, 30. partisyon 44. mark ile işaret edilen pasajda görüldüğü üzere tiz sahada geniş aralıklı atlamalardan oluşan bir kontur, sol anahtarı ile yazılmış ve sayfanın sondan bir önceki ölçüsünde başlayan Sol# notası parantez içine alınmış. Eş zamanda trombon ve korno partisindeki tiz saha notaları da benzer şekilde parantezle gösterilmiş. Besteci bu sahanın riskli olduğunu düşünmüş olabilir. Her ne kadar trombonlar için riskli gözükmese de korno partisinin sınırda olduğu anlaşılıyor. Bas gitar partisinde de benzer hareketle; parantez içindeki nota 4 telli bir enstrümanın en üst perde notasından yarım ton daha tiz olduğundan ve bu notayı elde etmek için ya çok güçlü ve hızlı bir *upbend* tekniğine ya da 6 telli bir bas gitara ihtiyaç duyulacağından dolayı notanın özellikle parantez içine alındığını düşünüyorum. Ezgisel ve armonik olarak, daha evvelki sayfalarda da gördüğümüz şekilde orkestra katmanları 44. marktan itibaren homoritim içinde dikey polikordlar oluşturuyor. Öncekilerden farklı olarak, bas gitar burada tiz sahadaki pasajıyla dokuya renk veriyor. Bas fonksiyonunu ise en pestte piyano ve trombon partileri paylaşmış. Bundan sonraki kısımda bas gitar pek dikkate değer bir pasaj sergilemiyor, hatta son notaları olduğunu söylemek mümkün. Halihazırda müziğin de son kısımları olduğundan dolayı bazı enstrümanlar mekanik olarak orkestrasyondan çıkarak gerilimi yavaş yavaş azaltıyor.

3.1.5. Hans Werner Henze (1926-2012) - *"El Rey de Harlem" ("Harlem Kralı")*

El Rey de Harlem, İspanyol şair Federico Garcia Lorca'nın, Amerika'nın New York eyaletindeki Harlem bölgesinde yaşayan siyahilerin gördüğü zulmü anlatan şiiri üzerine bestelenmiş dört bölümlü 30 dakikalık bir oda müziği eseridir. Mezzosoprano ve halk çalgılarını da içeren dokuz kişilik bir topluluk için yazılmıştır. Her icracı birden fazla enstrüman çalar. Nitekim, esere elektrik gitar partisiyle dahil olan icracının banjo ve daha sonra bas gitar çalma yükümlülüğü olduğu görülüyor. Gerek internet üzerinde gerekse kütüphanelerdeki araştırmalarıma rağmen eserin canlı bir icra kaydına rastlamadım. Yine de ilgili edisyon şirketi Schott'un internet sitesinde 8 adet güncel

icranın kayıtlı olduğunu belirtmek isterim.[60] Partisyon transpozisyonsuz (Do) yazılmıştır.
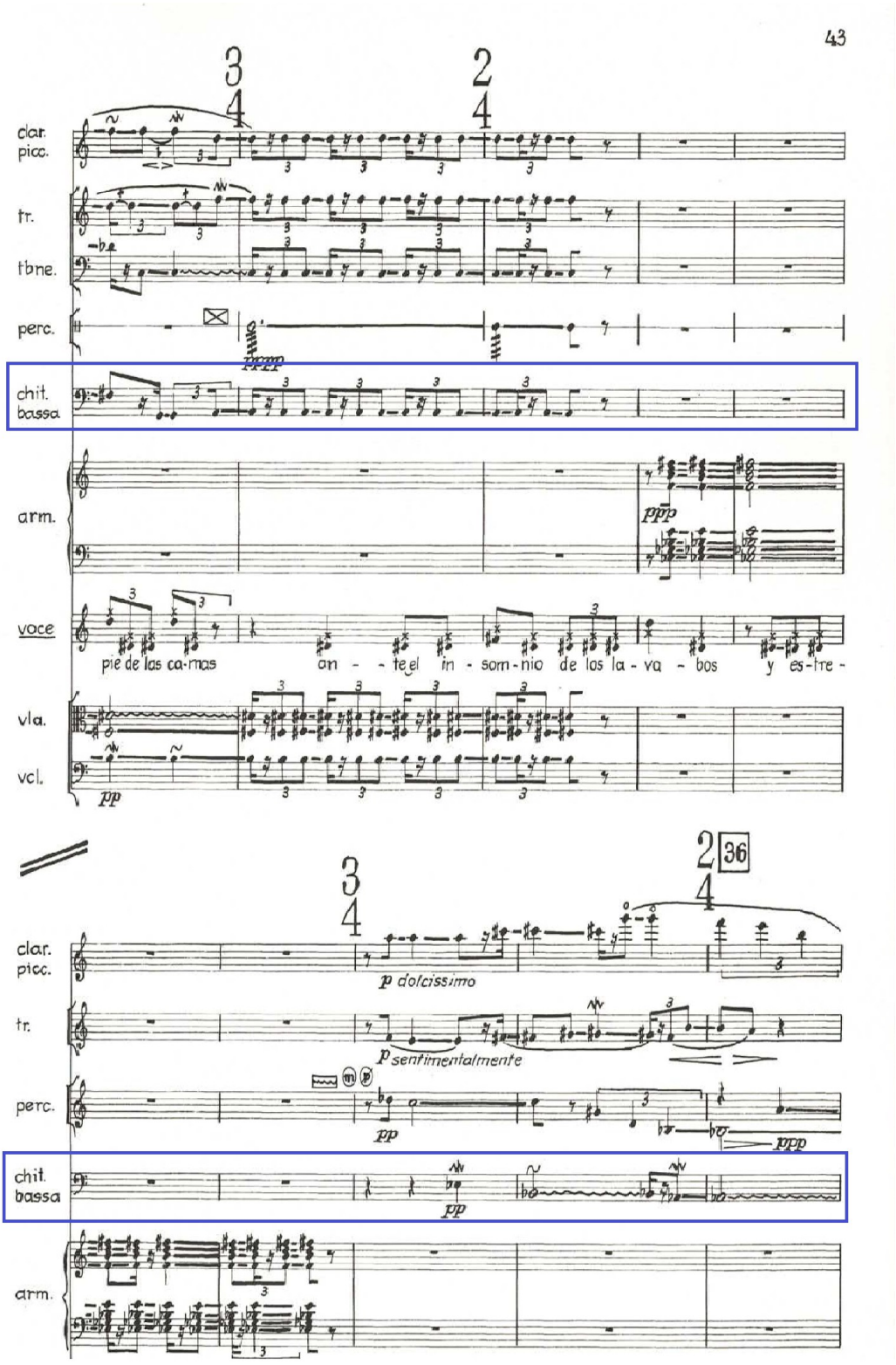


Partisyon 31: *"El Rey de Harlem"* (Henze, H. W.)

Henze bu eserin notalamasında birbirine bağlı olan notaları kalın düz bir çizgi ile

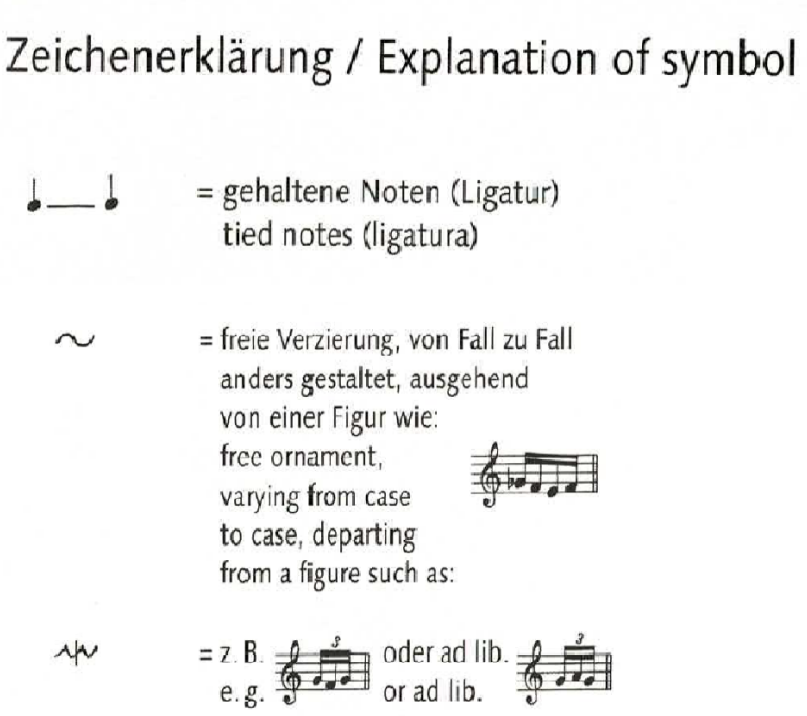
60 https://en.schott-music.com/shop/el-rey-de-harlem-no152539.html (Erişim tarihi: 02.07.2019)

belirtmiş, cümle bağını ise gereken noktalarda ayrıca notaların üstüne eklemiştir. Partisyon 31'de görüldüğü üzere bas gitarın B-D seslerinden oluşan çift sesli akoru evvelki ölçüden uzayan seslerdir. İcracı, bas gitarı müziğe bir önceki sayfada banjo enstrümanından geçiş yaparak dahil etmiştir. Vokal eşliğinde bas ve harmonyum'un alış-veriş halinde ilerlediği bu bölgede dikkat çeken bas gitarın üst sistemde yer alan 2/4'lük ölçünün son akoru F-Ab-D'dir. Bu akoru yazıdaki haliyle, uzayan seslerle icra etmek mümkün değildir. Çünkü F-Ab sesleri 4. (Mi) tele aittir. Söz konusu akor ancak skordatura uygulanarak çalınabilir ki o da bu durumda sadece karışıklığa yol açar. Bestecinin bu küçük yanlışı gözden kaçırdığını düşünüyorum. La bemol sesini 1 oktav tize çıkarıp akoru tize kırarak çalmak bu noktada çözüm olacaktır. Akabinde harmonyum ile alışverişe devam ettiği ve ezgisel kullanımla enstrümanın tiz perde renklerini sergilediği bir pasaj yer almaktadır.



Partisyon 32: *"El Rey de Harlem"*

Doku içindeki diğer enstrümanlarla eşdeğer olarak, basit ölçüler üzerinde bağlı sekizlik üçlemeler göstermek suretiyle nabız algısını iyiden iyiye sendeleten bu pasajda karşıt tartımlar sadece vokalde yer aldığından ötürü hem sayma işlemi hem de ritmik karşıt nabız hissiyatı zayıf durumdadır. Üst sistemde bas gitar bu dokuya homoritim ile katkı sunmuş, dokuya renklilik açısından değer katmıştır. Alt sistemde ise 3/4'lük ölçü itibariyle bazı süsleme işaretlerinin orta ses sahası kapsamında kullanıldığını görüyoruz. Bunları, Henze'nin açıklamada belirttiği şekilde yorumlamak gerekirse:



Görsel 39: "*El Rey de Harlem"*in notasyon açıklamaları.

Kalın çizginin sesteş notaları birbirine bağlama amacıyla bağ yerine kullanıldığından bahsetmiştim. Süsleme sembollerinin ilki açıklamada en altta yer alan kesmeli "mordan"; notada 3/4'lük ölçünün üçüncü vuruşundaki Mi bemolün üzerine yazılmış. Bu durumda hızlıca bir hareketle ve sırasıyla Eb-D-Eb notaları pull-off ve hammer-on

teknikleri kullanılarak uygulanır. Hemen akabindeyse, Sib_1 notasının üstündeki düz *grupetto* simgesi görülüyor. Bu durumda da hızlıca ve sırasıyla C-Bb-A-Bb notalarından oluşan dörtlü grup icra edilir[61] ve sonraki süslemeye gelene dek son Si bemol notasının uzaması beklenir. Burada gösterilen dalgalı çizgi *vibrato* çalınması için bir talimattır. Ancak bu tip perdeli enstrümanlarda sağ-sol hareketle yapılan *vibrato* modeli pek etkili sonuç vermez. İcracı bunu iyi ayarlamalıdır. Bend tekniğiyle veya tele parmak ucu ile düzenlice bastırıp gevşeterek salınım yaratılabilir.
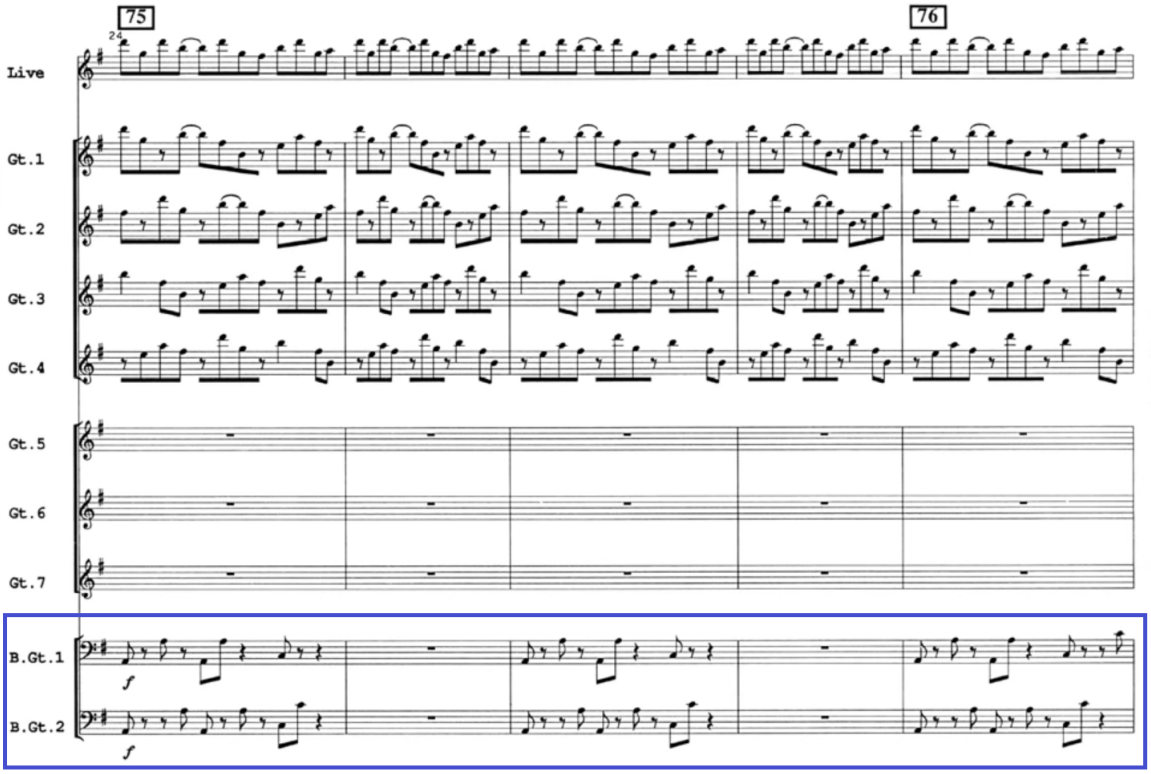
Hemen ilkine benzer bir süsleme ise 36. marka yaklaşırken sekizlik La bemol notası üzerine konumlandırılmış. Bu durumda da hızlıca ve sırasıyla Ab-G-Ab notaları pull-off ve hammer-on teknikleri kullanılarak uygulanır ve *vibrato* işlemine geçilir. Bas gitarda *vibrato* uygularken her daim dikkat edilmelidir. Kaliteli *vibrato* sesin salınımını uzatacağı gibi, kötü bir teknikle salınımı aniden söndürme riski yüksektir.

Henze'nin bu eserinde bas gitar gibi bir enstrümana Barok süslemeler uygulaması dikkat çekiciydi. Benzer uygulamalar birkaç sayfa daha devam ettikten sonra bas gitarın rolünü tekrar banjoya devrettiği görülüyor.

3.1.6. Steve Reich (*1936) - *"Electric Counterpoint"*

Elektrik kontrapuan şeklinde dilimize çevirebileceğimiz bu eser adı üstünde elektrikli enstrümanların oluşturduğu bir çalgılamadan teşekkül eder. Toplamda on gitar ve iki bas gitarın enstrümantasyonu oluşturduğu eserde, birkaç örnekle inceleyeceğimiz *"III.Fast"* isimli üçüncü ve son bölüm, eserin yazıldığı 1987 yılında gitarist Pat Metheny tarafından canlı icra edilmiş, diğer 7 gitar kanalı ile 2 bas gitar kanalı teypten çalınmıştır. Eser belli bir nabız üzerinde seyrettiği için canlı icrada aksaklık, ritim kaçırma vb. sorunlar olmama suretiyle teyple eş zamanlı çalınabilmektedir. Bestecinin, eserin sahnelemesini kolaylaştırmak amacıyla böyle bir yola başvurduğu açıktır.

61 Grupetto icrasına, yazan notanın bir ton üstünden veya altından başlanır. Bunu simgenin düz ya da terz yazılması belirler. Değiştirici işaret kullanılacaksa, simgenin üstüne ya da altına eklenir.
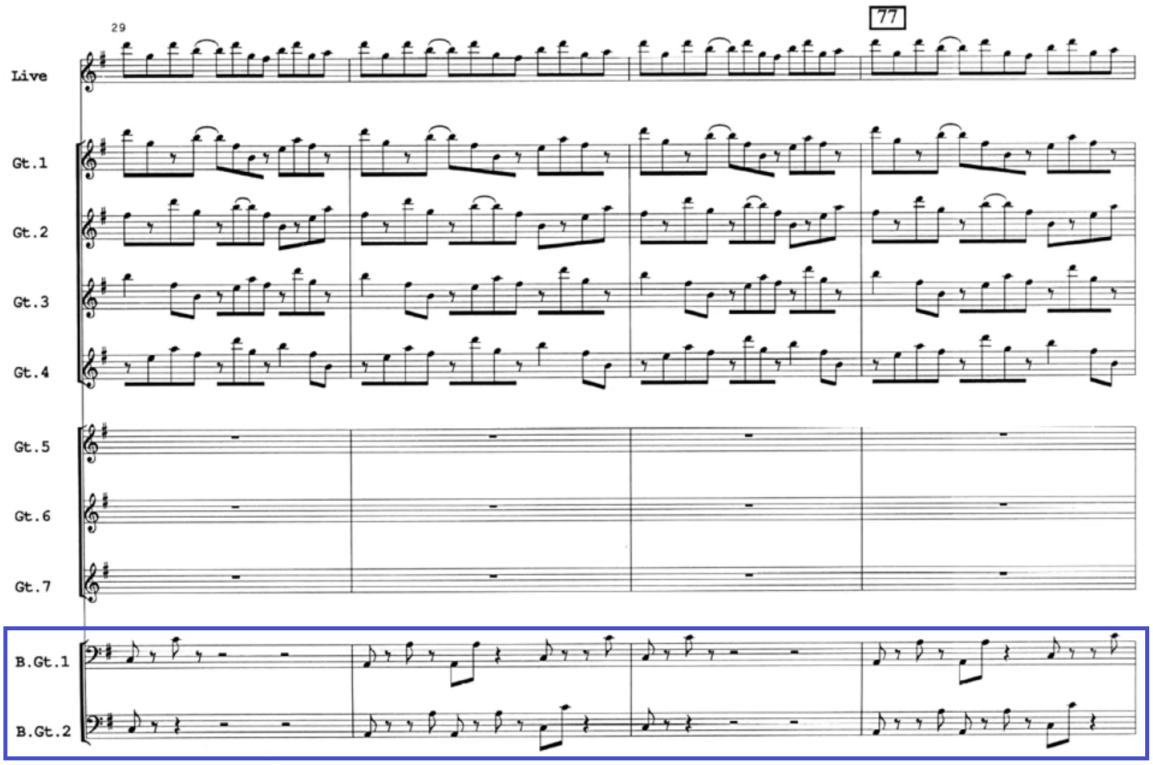


Partisyon 33: *"Electric Counterpoint"* (Reich, S.)

3/2'lik ölçülemeyle başlayan eserin büyük çoğunluğu ritmik cümlelemelerin düzenli tekrarından oluşuyor. Burada iki adet bas gitar olmasının birden fazla sebebi vardır. İlkil olarak diğer gitar kanalları gibi iki veya daha fazla boyuta sahip ses ortamı yaratma amaçlı, diğer biri ise iki enstrümanın birbirine ait cümleleri tamamlayıcı bir figürasyon uygulaması. Aynı tını rengine sahip iki enstrüman arasında gerçekleşen bu uygulamayı Orta Çağ müziğinden günümüz modern müziğine devşirme bir teknik olan hoket[62] tanımıyla açıklayabiliriz. Lakin, karşıtlığın anlaşılabilir olması için doğru mühendislik yöntemi elzemdir çünkü bas gitarların notaları alış veriş halinde sunması, zamansal ve mekansal yanılsamaya yol açtığı için iki ayrı kanalda birbirini destekler yürürde hatlar olması akla uygundur, ki aynı durum gitar kanalları için de geçerlidir.

62 Müzikolog Philip Tagg'a göre çalgı, insan sesi veya önceden kaydedilmiş sesleri ihtiva eden müzikal cümle içindeki nota veya akordan oluşan küçük yapı taşları arasında genellikle ani; sıralı değişkenlik, münavebe oluşturmak kaydıyla uygulanan besteleme tekniği. Çevrimiçi makale: http://www.tagg.org/articles/epmow/hocket.html (Erişim tarihi: 06.07.2019)
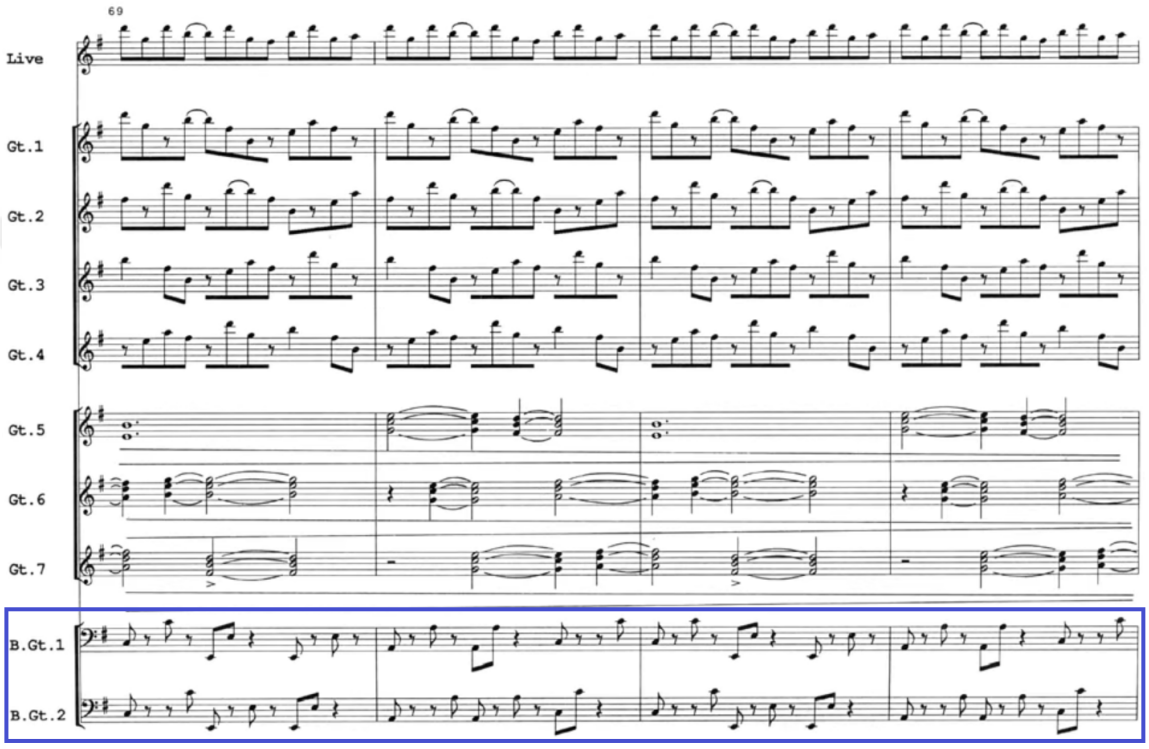
Eserde dikkat çeken uygulama daha çok bağlamsal ve tema geliştirmeyle ilgilidir. Bunun bas gitar hattındaki lick'leri nasıl etkilediğine değinmek gerekirse; partisyonda görülen 75. mark bas gitarın üçüncü bölümde müziğe dahil olduğu noktadır. Bölümün başlangıcı 70. markta, bas gitarların dahiliyeti henüz başlardadır. Bas gitar partilerinde, çalınan kısa hatların ardından bir tam ölçü boşluk olduğu görülüyor. Sayfadaki ilk ve üçüncü ölçülerde herhangi bir fark yok ancak 76. marka gelindiğinde 1. bas gitar partisinin son sekizliğine bir Do notası eklendiğini görüyoruz. Bir sonraki sayfada ise,



Partisyon 34: *"Electric Counterpoint"*
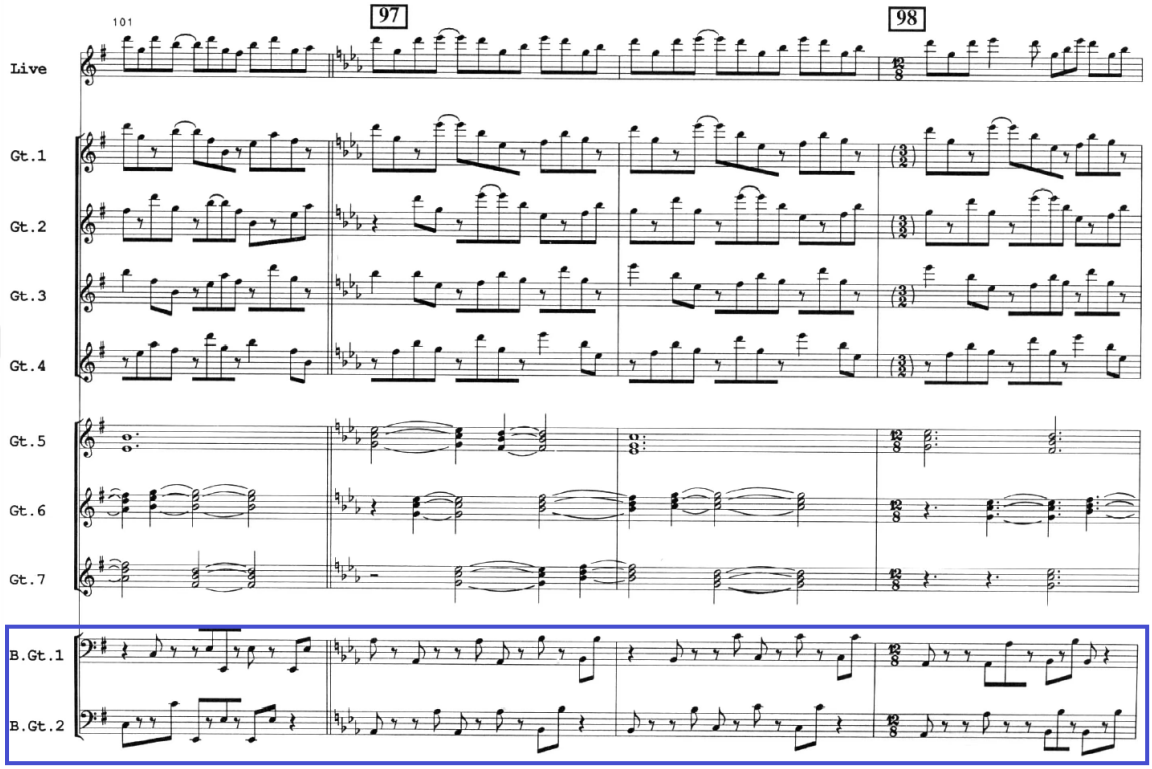
bir ölçülük boşluğun küçük mekanik eklemlerle kapanmaya başladığını görüyoruz. Partisyon 34'te gitar partileri ve canlı icra partisinde öncekilere nazaran değişiklik görünmüyor ancak bas gitar hatlarında eklemeler var. Doku nabzı hiç bozmadan ilerlerken (35. partisyonda görülen) akustik gitarların da dahil olmasıyla hipnotik bir

döngü içinde devam sağlanıyor.



Partisyon 35: *"Electric Counterpoint"*

Yaklaşık kırk ölçülük devamın ardından bas gitar hatlarında boşluğun kaybolduğunu ve akustik gitarların katılımıyla dokunun iyice yoğunlaştığını görüyoruz. Armonik olarak sırasıyla La minör, Do Majör ve Mi minör akorlarına ait kök sesleri iki ölçülük döngülemeyle duyuran bas, ve akustik gitar hatları yoğunluğunu koruyarak devam ediyor.



Partisyon 36: *"Electric Counterpoint"*

Bu noktada belirtmek gerekir ki, biçemsel olarak eserin bu bölümü iki kesitten oluşuyor. Önceki tüm partisyonlarda görülen kısımlar A kesitine ait partileri içerirken 36. partisyonda B kesitini içeren ani modülasyon fikri gerçekleşiyor. Yine iki ölçülük döngü içerisinde yer alan sırasıyla; La bemol Majör yedili, Si bemol Majör ve Do minör dokuzlu akorları bu kesitin yapısını oluşturuyor. A ve B kesitleri art arda tekrar sunularak formda karşıtlık sağlanır. Dikkati çeken bir diğer durum ise 12/8 ve 3/2'lik ölçü birimlerinin katmanlararası eş zamanlı kullanımıdır. Bu da aslında icra stilinde hissel bir nüansa yol açar. 12/8'in shuffle[63] benzeri groove[64] hissiyatı ile 3/2 ölçüleme biriminin straight[65] hissiyatı farklı kültürel edimlerdir. Bunların eş zamanlı kullanımı

63 Rock'n Roll ve Blues vb. Amerikan müziğine özgü, 4/4 üzerine üçlemelerden oluşan bir ritim kalıbı.

64 Pop, rock, jazz ve kentsel müzik türlerine özgü, tarza bağlı olarak değişkenlik gösteren, ritmik nabza bağlı, hissî icra edimi. Yerine göre ritmi aksatarak, yerine göre vurgularla icracı ve dinleyicide aşkın bir doyum yaratması bakımından tercih edilir.
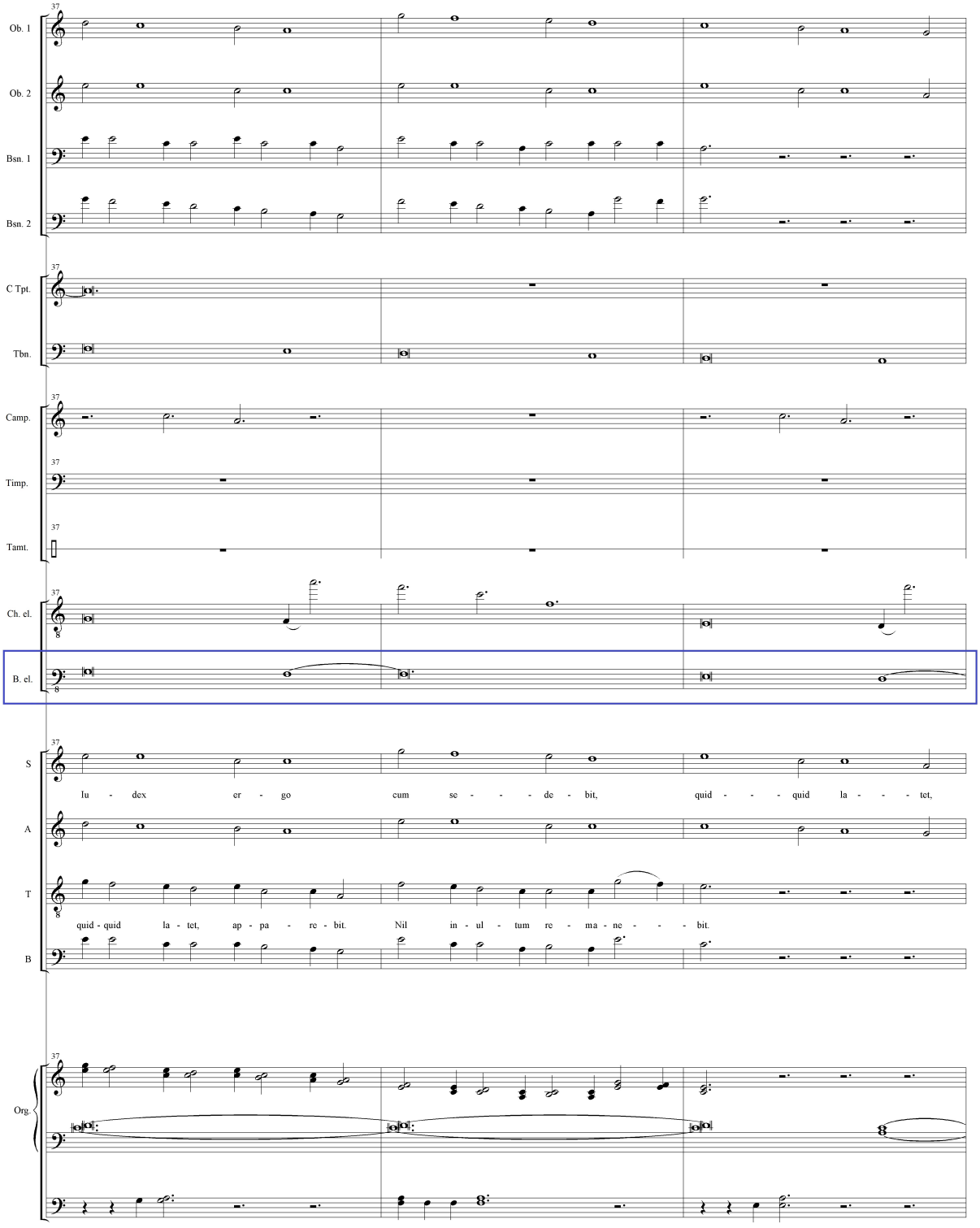
65 Düz ve normal çalım; swing vb. salınımlı dalgalı ritimlerin tersine düz ve keskin icra yöntemi.

bestecinin seçkin yaklaşımıdır.

Sona yaklaşırken akustik ve bas gitar hatları 103. markta aniden kesilir ve kalan gitar dokusu eser sonlanana kadar icraya devam eder.

3.1.7. Arvo Pärt (*1935) - *"Miserere"*

Estonyalı besteci Arvo Pärt'ın, Mezmurlar kitabının 51. geleneksel ilahisi *"Miserere"* ve gazap günü ilahisi *"Dies irae"* metinleri üzerine 1989 yılında bestelemeye başladığı korolu orkestra eseridir. Eserin çalgılamasında bulunmayan yaylı ailesi yerine org ve gitarlar kullanılmıştır. Aşağıda verdiğim örnek bas gitarın eserdeki işlevini özetlemektedir.



Partisyon 37: *"Miserere"* (Pärt, A.)
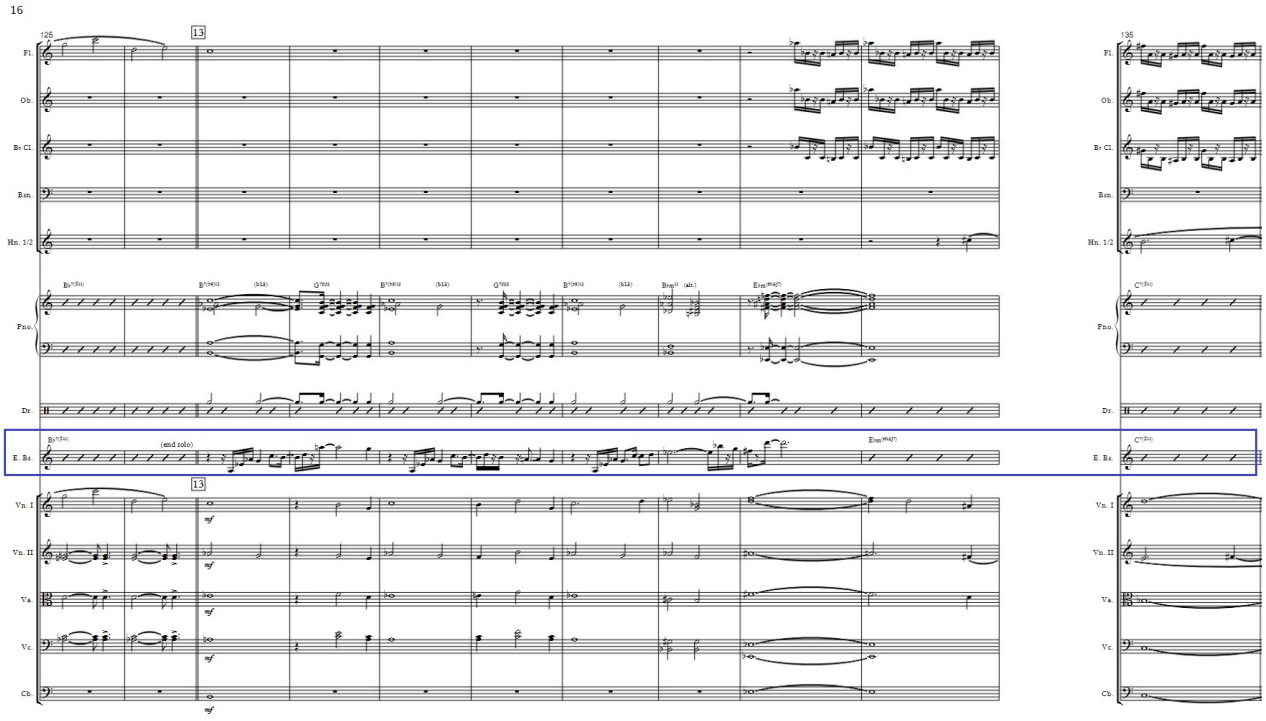
Şüphesiz ki yaylılar yerine org kullanılması armonik işlevin yürütülmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Bas gitar burada tam manasıyla bas hattını üstlenmiştir. Eserin modal yapısı itibariyle de bir hattın bu işlevi yürütme ihtiyacı ortaya çıktığından dolayı bu işlevin bas gitara devredilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Dikkatimi çeken durum; orgun pedallarıyla bas gitar birleştiğinde oldukça hacimli bir sonoritenin ortaya çıkması ve bunun istikrarlı halde güç üretmesi. Org körüklü bir enstrüman olduğu için bas seslerde saf ve istikrarlı bir tını elde edilebiliyor. Benzer nitelikte bir bas sesi tuba veya bas trombon gibi enstrümanlardan da elde edilebilirdi belki ancak ne tını, ne güç, ne de istikrar bakımından aynı sonucun elde edilmesi mümkün olmazdı. Tuba ya da bas trombon, bakır ailesine özgü vızıltılı bir sesi ve çatlamayı beraberinde getirirken, uzun sesleri yüksek gürlükte istikrarlı bir nefesle üflemek ayrı bir zorluk olarak ortaya çıkacak, ayrıca ortaya çıkan ses ne olursa olsun amplifiye edilmiş elektrikli bir enstrümana nazaran sınırlı güce sahip olacaktı. Kaldı ki eserde kullanılan tenor trombon genelde armoniyi duyurmaktadır. Kontrabas tercihini hiç dile getirmeyişimin sebebi; benzer bir hacmi elde etmek için 4 ilâ 7 kontrabasa ihtiyaç olmasıdır. Bu da çeşitli sebeplerle sahneleme zorluğu yaratırdı. Besteci, bas gitar kullanarak çalgılama adına doğru, mantıklı ve tasarruflu bir yol izlemiştir.

3.1.8. Jeff Beal (*1963) - *“Concerto for Jazz Bass and Orchestra”*

Bestecinin 1989 yılında basist John Patitucci için bestelediği bu konçerto, tespit edebildiğim kadarıyla elektrik bas için bestelenmiş ilk konçertodur. Bundan daha evvel yapılmış bir çalışma olması da ihtimal dahilinde olmakla birlikte, araştırmalarım sonucunda bu tarihten öncesinde bir konçertonun varlığı bilgisine ulaşamadım.

Konçerto üç bölümden oluşmaktadır. Eser tekdüze ritimler ve tekrar eden ezgilerle tipik minimalist etkiler uyandırmakla birlikte ‘third stream’ (bkz. s. 122: dipnot) caz etkilerini de taşır. Ancak bu materyaller iyi bir işçilikle sunulmuş olduğundan, eserdeki hakim hissiyat baştan sona oldukça hafif ve ‘güvenli bölge içinde’
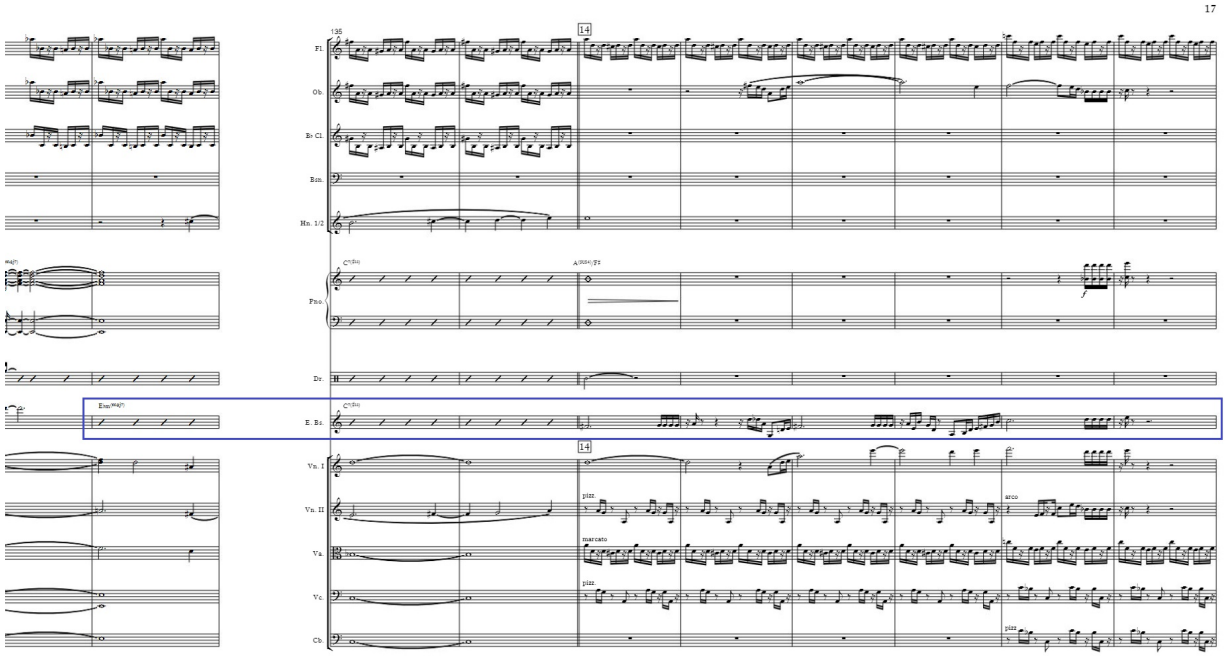
algısı yaratıyor. Besteci üç bölümün ilk ve sonuncusunda elektrik bas gitar, orta bölümde ise kontrabas kullanmayı tercih etmiş. Ve hatta kontrabası da karma halde arşe ve parmakçalım teknikleri uygulayarak esere intibak ettirmiştir. John Patitucci duayen bir basist ve kontrabas sanatçısıdır. 1980'lerin sonuna doğru Chick Corea Elektric Band ile hatırı sayılır bir popülarite elde etmeye başlamıştı. Eser Patitucci için yazılmış olduğundan bu durum anlam kazanmaktadır. Aşağıda *"Westward Expansion"* adlı birinci bölümden birkaç örnek sunacağım.



Partisyon 38: *"Concerto for Jazz Bass and Orchestra"* (Beal, J.)

Öncelikle 38. partisyonda yer alan 13. markta, birinci bölümün başlarından itibaren orkestra partisindeki farklı katmanlarca geliştirilen ikinci temanın, ana solo çıkışında bas gitarda kullanıldığını belirtmeliyim. Partisyonun ilk kısmını göstermesem de önce yaylılarla gelişen motivik yürürün üstüne, üflemelilerde küçük cevap, katlama ve efektlerle yoğunlaşan altyapının hakimiyetinden söz edebiliriz. Üstte görülen partisyonda ana bas gitar solosunun ardından ikinci temaya ait cümlelerin kullanıldığı
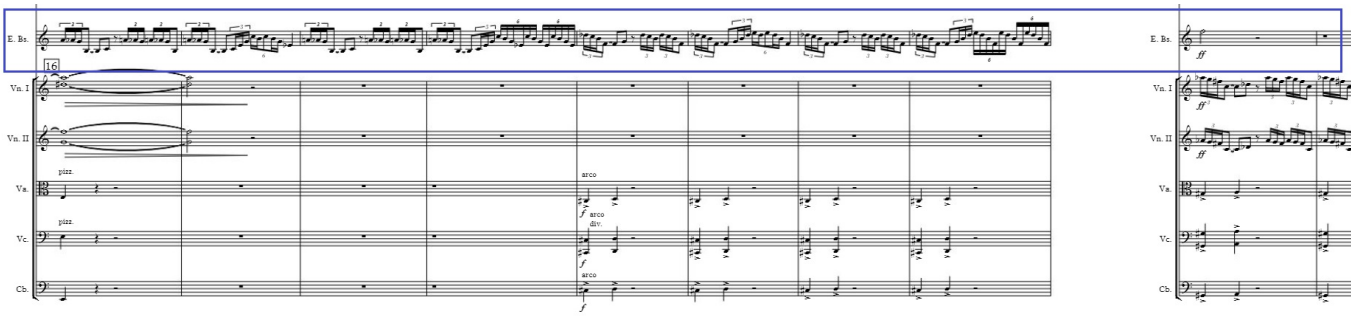
bir pasaj görülüyor. Ana solo olarak nitelememin sebebi; bu solonun en uzun soluklu solo olmasından kaynaklıdır. Çünkü daha önceki kısımlarda da bas gitara birkaç ölçülük serbest bölümler bırakılıyor ve solo için gerekli altyapı sağlanıyordu. Şifre ve modlarla doğaçlama geleneği kazanmış bir enstrümanın konçertosunda bu gibi bir edimi, kurallar içinde bir serbesti olarak kabul etmek mümkündür. Üstteki yaklaşım çerçevesinde yaylılar kendilerini duyurabilecek sahalarda uzun armoni blokları oluştururken, davul ve piyano ise senkop çeşitlemeleriyle süregelen ritmi soyutlamaya çalışmaktadır. Son senkopla birlikte gelen Ebm(Maj9) akorunun yarattığı soru hissinin ardından, tahta üflemelilerin başka bir motifle akışı devam ettirdiği alanda tekrar bir şifreli serbest alan görülüyor. Evvelce belirttiğim gibi, bas gitar partisinde bu alanlar tam olarak solo bölgesi sayılmasa da esasen her şeyi obligato düşünme fikrinin doğaçlamaya tercihidir. Bestecilik açısından bu ayarın iyi tutturulması zaruridir.



Partisyon 39: *"Concerto for Jazz Bass and Orchestra"*

Aradaki serbest bölmenin modlara uygun bir melodik yapı ve figürasyonla doldurulmasının hemen devamında 14. markta başlayan bir geçit pasajı görüyoruz. Köprü olarak da adlandırabileceğimiz bu bölümde, viyola hariç yaylılardaki motifin

pizzicato tekniğiyle yürüyen döngüsü 4 ölçü sonra ani bir modülasyonla minör üçlü tiz aralıktaki tonal merkeze geçiş yapıyor. Bu modülasyonun ezgisel bağlantısını ise bas gitar partisi yazılı olarak icra eder. Bas gitar partisindeki bazı hareketlerin obua, keman grupları ile piyano tarafından vurgulandığı da görülmektedir ancak bunlar sadece homoritmik olup, armonideki farklı sesleri ihtiva etmektedir.



Partisyon 40: *"Concerto for Jazz Bass and Orchestra"*

Gösterilen pasajda üçlemeli figürlerin eksiksiz biçimde notalanması tercih edilmiş, tonal merkezlerdeki ani değişim ise yeni dokularla birlikte gelmeye devam etmektedir. 16. markın beşinci ölçüsünden itibaren aksanlı vurgular gösteren bas yaylı grubu, dört ölçü sonra keman gruplarının da katılımıyla doku değişimi sağlıyor. Burada keman grupları, daha evvel bas gitar partisindeki üçlemeli figürleri başka bir tonal merkezde devam ettiriyor. Tüm konçerto dahilinde bu pasajdan daha zorlayıcı seviyede başka bir figürasyona rastlamadım. Yazılı alanlarda pek bir zorluk söz konusu olmamakla birlikte, doğaçlama alanlarında tam zıttı bir icra da gerçekleştirilebilir. Bu durumda aradaki seviye farkı açılacağından, ortaya bir tutarsızlık çıkabilir. Solo için hazırlanmış şifreli alanlar, genelde az şifre değişimli ve icracıyı zorlamayacak şekilde düşünülmüş. Bu durum icracı için fırsat da olabilir ama ayarını tutturmak gerekir. Doğaçlama esnasında mod değişimleri önemlidir. Bu süre uzadıkça icracı aynı ton ve mod üzerinde yeni figürasyon üretme yaratıcılığını tüketir. Ancak bir modal değişimle yeni bir kapı açılır ve yeni fikirler de beraberinde gelir. Bu açılardan düşünüldüğünde bestecinin konçertosu biraz düşük profil sergiliyor ancak bunu da ilk konçerto olması ve o yıllarda elektrik basın teknik yeterliliklerinin henüz tam keşfedilip anlaşılamamasına

dayandırıyorum. Bunun dışında müzikal olarak üçüncü akım armoni kullanımı ve akıcı yapısıyla yetenekli bir bestecinin üretimi olduğu aşikâr, öyle ki besteci günümüzde büyük çapta tv, dizi, film prodüksiyonları için müzik üretenlerin önde gelenlerindendir.

3.1.9. Kamran İnce (*1960) - *"Symphony No.2: Fall of Constantinople" ("Konstantinopolis'in Düşüşü")*

Bestecinin 1993'te kaleme aldığı bu eser, İstanbul'un Sultan II. Mehmed komutasındaki Osmanlı ordularınca ele geçirildiği günü anlatır. İnce'nin anlatım dili oldukça kendine özgü bir tarz ihtiva eder. İkinci senfonisi olan bu eserin dili de bunun başat örneklerindendir. 20. yüzyıl müziğinin karma etkisiyle, doğuya ve özelde Anadolu'ya ait müziksel materyallerin minimalist bir sunumla sergilendiği üslup İnce'nin müziğini tanımlar. Bas gitarın yanı sıra, elektrik gitar ve synthesizer çalgılarının da kullanıldığı bu eser beş bölümden oluşmaktadır. İkinci bölüm hariç tüm bölümlerde bas gitar kullanılmıştır.
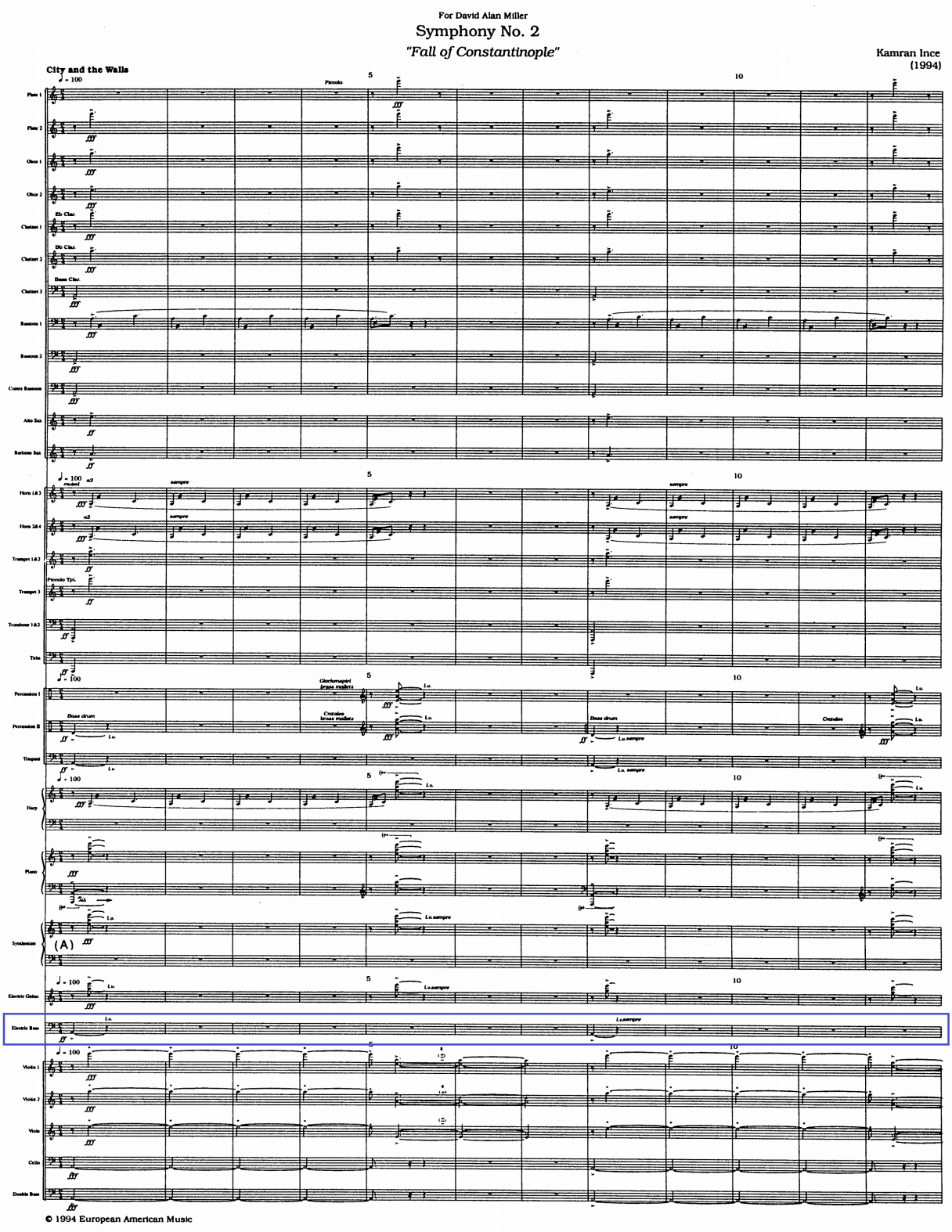
Bestecinin şahsına ait internet sayfasından ve kendisinden edindiğim bilgilere göre bu eser, bas gitar kullandığı üçüncü eserdir. Daha önce 1992'de *"Night Passage"* adlı oda müziği ve *"Plexus"* adlı 1993 tarihli bir bale müziği eserinde bu enstrümanı kullanmıştır. Fakat hem büyük orkestra kapsamındaki kullanımını hem de müzik dışı amaç taşımayan bir eseri tercih etmek daha çok ilgimi çekti. İnce, bu eserden sonra diğer bazı senfoni ve konser müziği yapıtlarında da bas gitar kullanmayı sürdürmüştür. Adı geçen üç örnek dışında çok sayıda eserinde bas gitar kullandığını ve orkestral dokuya katkısını yazışmamızda şu şekilde ifade etmiştir:

> "Ben birçok eserimde elektrik bas gitar kullandım. Basa verdigi kuvveti, basa karışımlarla eklediği rengi çok seviyorum."[66]

Kamran İnce'nin dokusal bas katmanını kastettiği ilgili bağlamda, kendisine ait
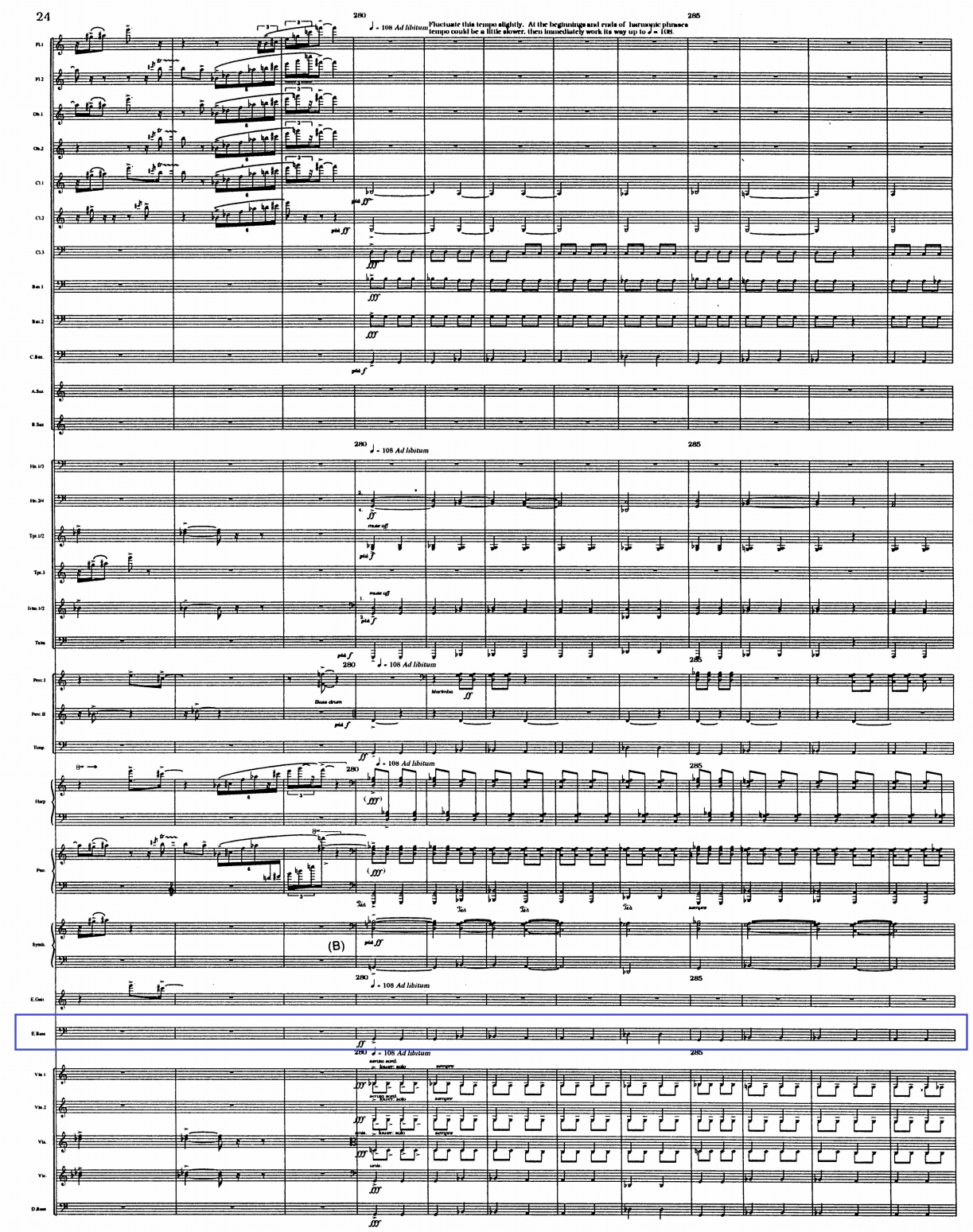
66 Kamran İnce ile yaptığımız 27 Mayıs 2019 tarihli e-posta yazışmasından.

"Konstantinapolis'in Düşüşü" şeklinde dilimize çevirebileceğimiz bu eserinde bas gitarın henüz ilk ölçülerdeki kuvvetli ünlem dokularında yer aldığını görüyoruz. Partisyon transpozisyonsuz (Do) olarak yazılmıştır.
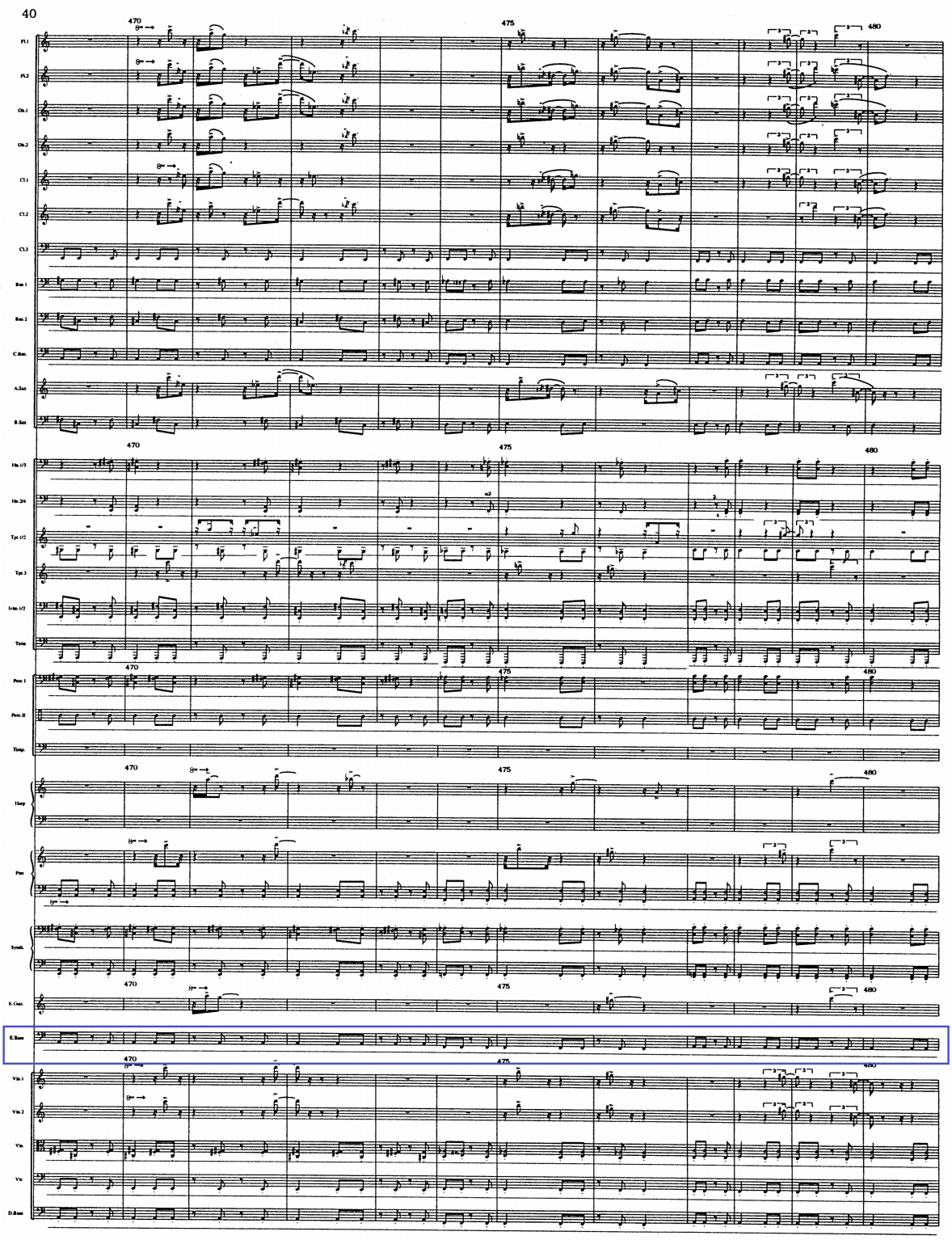


Partisyon 41: *"Symphony No.2: Fall of Constantinople"* (İnce, K.)

Eserin oldukça geniş ve özgün bir çalgılamayla sunulması, tuttilerde duyulan renksel çeşitlilikle dışa vuruyor. Burada bas gitara bazı ünlem dokularını kuvvetlendirme görevi verildiği görülüyor. 41 numaralı partisyondan anlaşıldığı üzere ünlemlerde iki ayrı tutti dokusu kullanılmış. Biri bas gitarın da katıldığı ilk ve üçüncü doku, diğeri ise mümkünatı olan çalgıların sekizli tize aktarımı (veya pikolo dahli) ile tasarlanmış ikinci ve dördüncü doku. Yani 1. ve 3. ile 2. ve 4. dokuların teknik olarak aynı yapıda olduğu gözüküyor. Bas gitar ilk ve üçüncü dokularda bas katmanına kuvvet sağlaması için kullanılmıştır. Bağ ve l.v. komutları ile bu etkinin tel titreşimi kendiliğinden sönümlenene kadar devam etmesi istenilmiş.
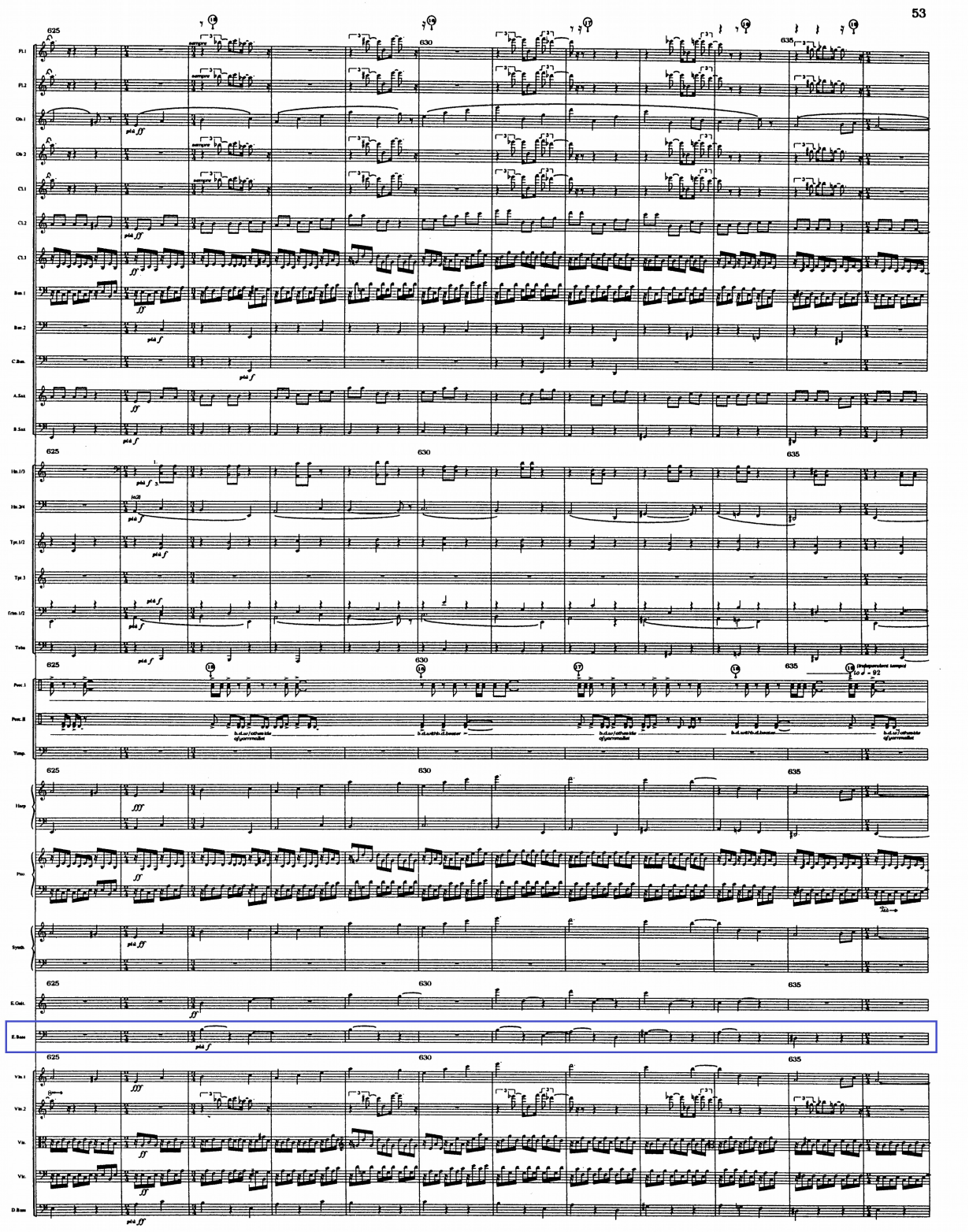


Partisyon 42: *"Symphony No.2: Fall of Constantinople"*



Partisyon 43: *"Symphony No.2: Fall of Constantinople"*

42. partisyonda görülen dokusal yapı bas karakterli olduğu için neredeyse tüm enstrümanlar pest sahalarda bu dokuya katılmış. Bas gitarın da kontrabas, viyolonsel, timpani, tuba, kontrafagot vb. gibi bas katmanını oluşturan enstrümanlarla tamamen aynı partiyi çaldığı görülüyor. Benzer durum 43. partisyonda da mevcut. Tek farkla; timpani kullanılmaması, ki bu etkiyi bir nebze hafifletmiştir. Bu büyük ünison bas hatlarının yarattığı etki elbette muazzam bir hacimle ölçülür. Dikkati çeken unsurlardan biri gürlükler. Orkestrasyona bağlı sebeplerle farklı ailelere dahil enstrümanlara farklı gürlük komutları verilebilir. Ancak kontrabas ve viyolonsel hatlarının ***fff*** gürlükle yazılmasına rağmen bas gitar partisinde aynı noktada ***ff*** gürlük kullanıldığı görülüyor. Bu durum amplifikatör dolayısıyla sesin fazla yüksek seviyede çıkacağı çekincesiyle açıklanabilir. Son kertede, bu seviyeler bir kompresör pedalı veya limiter (ses seviyesi sınırlayıcısı) yardımıyla sınırlandırılabilmektedir. Bir diğer olasılık da hakim tınının bas gitar nedeniyle bozulmaya ya da değişime uğraması kaygısı olabilir. Esasen iyi bir eşitleyici dengesiyle bu sorun da çözülebilir. Bestecilere -bu nüansı belirtmeyin- demek anlamsız olsa da gerekli dengeler ayarlandığında çekinceye mahal bir sorunla karşılaşılmayacağını salık verebilirim. Söz konusu eserin kayıtlarında bas gitar tınısı orkestra içine gömüldüğünden ötürü varlığının ayırt edilmesi dahi mümkün olmayabilir ancak bu büyüklükteki kadrolarda kuvvet desteği için oldukça işlevsel ve kurtarıcı olduğunu söyleyebilirim.



Partisyon 44: *"Symphony No.2: Fall of Constantinople"*
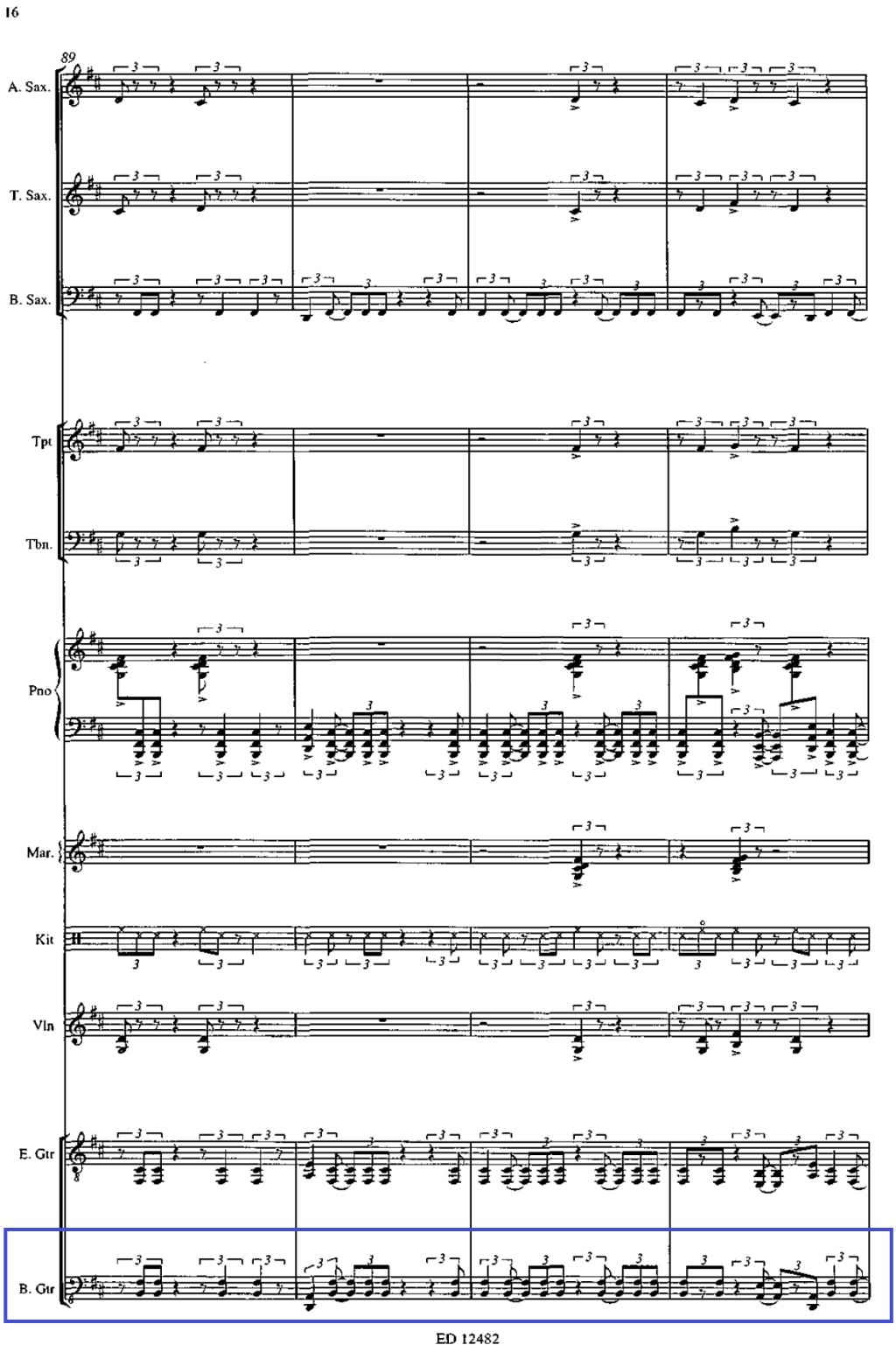
Eserde son olarak bahsedeceğim kullanım örneği 44. partisyonda bas gitar partisinin orkestralama içindeki işlevine dair olacak. Burada sayfanın baştan üçüncü ölçüsünde başlayan bas gitar partisini kontrabas partisi ile kıyasladığımızda bazı ölçülerin ya da notların bas gitar partisine eklenmediği hemen göze çarpıyor. Kontrabas partisindeki *pizzicato* tekniğine karşıt olarak, bas gitar partisinde *l.v.* kullanım söz konusu. Benzer işlevi yürüten bas katmanına müdahil çalgılar; tuba, bariton saksofon, ikinci fagot ve kontrafagot grubundan oluşuyor. Bas gitarın başladığı 3/4'lük ölçüden itibaren tarif edersek; bazen birinci ve üçüncü dörtlük notalarda, bazen de sadece birinci dörtlük notalarda etkin olduğunu görüyoruz. Burada ilk dörtlük nota bariton saksofon ile katlanmış, ikinci dörtlükte bas gitar etkin olmasa da birinci dörtlüğün salınımı devam etmektedir. İkinci dörtlükte tuba nokta halinde bir renk, üçüncü dörtlükte ise fagotlar nokta halinde bir renk bırakıyor. Söz konusu ölçülerin üçüncü vuruşlarında bas gitar bazen etkin olup bazen olmasa da fagot mutlaka bir dörtlükle renk değişimini sağlıyor. Tüm bu değişimler dokuz-on ölçü süregelip, sayfa sonundaki 2/4'lük ölçüden sonra sona eriyor.

Bestecinin tasarımsal yaklaşımından ve beyanatından da anladığımız kadarıyla bas gitar çalgısını, bas hattını kuvvetlendirme ve renk değişimi sağlama amaçlı kullandığını, buna dalalet eder şekilde müziğindeki tonal işlevselliğin temel bas hattını çok güçlü bir donanımla yürütüp aynı zamanda modern bir tını yakaladığı çıkarımını yapmak mümkündür.

3.1.10. Steve Martland (1954-2013) - *"Horses of Instruction" ("Komut Atları")*

Martland'ın 1994 yılında yazmaya başladığı bu eserin ilham kaynağı İngiliz romantik şair William Blake'in *"The Marriage of Heaven and Hell"* adlı kitabıdır. Eserin ismi de Blake'in adı geçen kitabının içindeki atasözlerinden alıntılanmıştır. Eser minimalist müziğin prensiplerini temsil eder yapıdadır. Dahası, oldukça tansiyonlu,

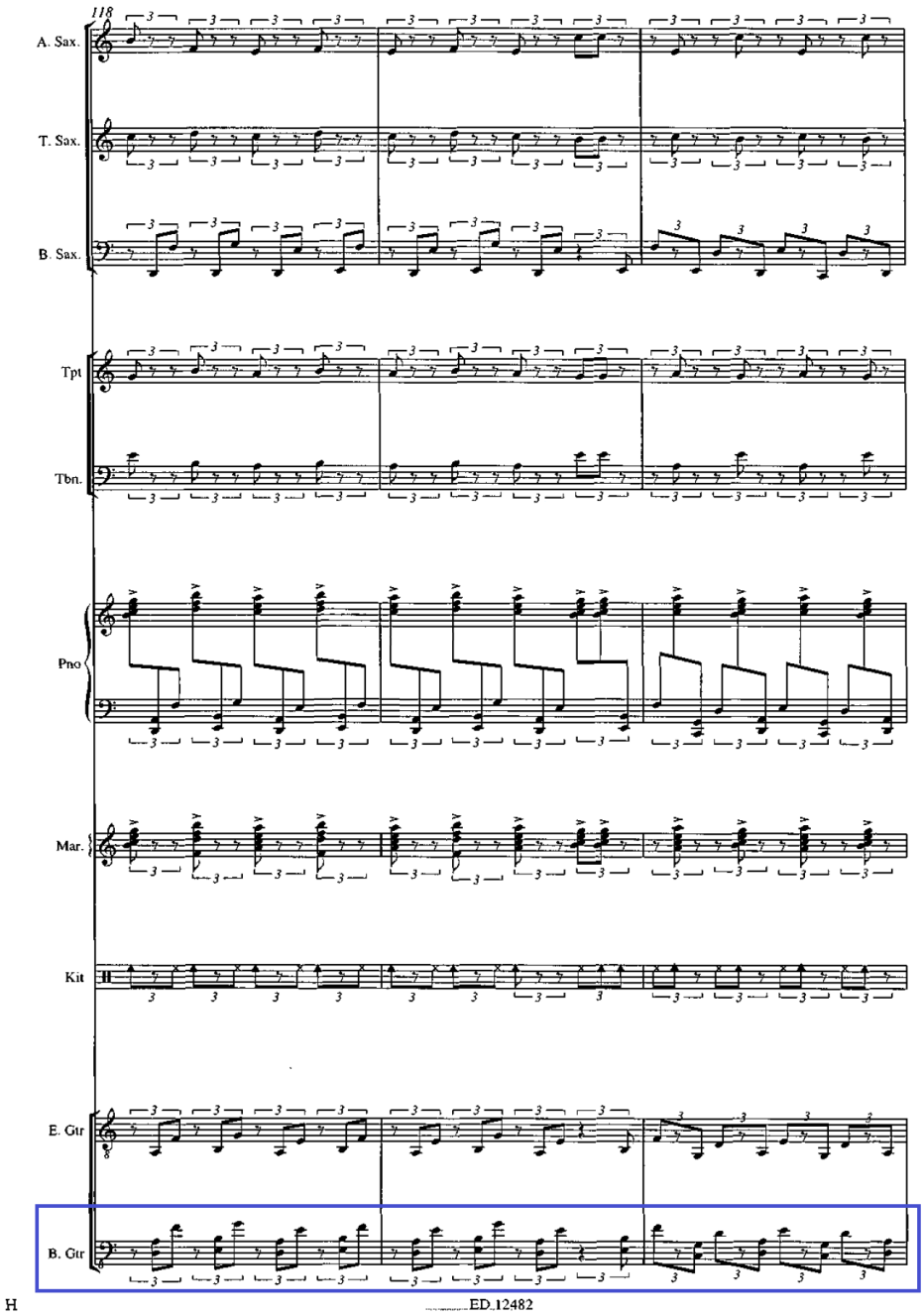
ritmik olarak oldukça değişken bir tartımsallığa sahiptir. 4/4'lük ölçülemenin hiç değişmemesine rağmen, besteci sadece vurgu noktalarına uyguladığı oryantasyon ile bambaşka bir ritmik algı yaratmıştır. On bir müzisyenin yer aldığı oda müziğinde bas gitarın nasıl kullanıldığına dair dikkat çekici birkaç sayfayı aşağıda sıralıyorum. Çalgı tekniğini zorlayacak bir yazı olduğunu söylemek pek mümkün görünmese de çevik bir aritmetik konsantrasyon gerektirdiği açıktır.



Partisyon 45: *"Horses of Instruction"* (Martland, S.)

Partisyonun, Do; yani transpozisyon olmaksızın yazıldığını, tüm enstrümanların amplifiye edilmesinin zaruri olduğunu ve bilhassa icrada *vibrato* tekniği uygulanmaması gerektiğini bestecinin açıklama notlarından öğreniyoruz. 45 nolu partisyonda da anlaşıldığı üzere en az 5 telli (5. teli Si olan) bir enstrüman kullanılması icra için bir diğer gerekli husustur. 4/4'lük ölçü yapısının sürekli üçlemelerle ritmik yanılsamaya uğratılmasında homoritmik katmanlaşmanın etkisinin önemli olduğu görülüyor. Burada da bas gitar, elektrik gitar, piyano (sol el) ve bariton saksofonun oluşturduğu altyapı ve kalan diğerlerinin meydana getirdiği üstyapı gruplarının ritmik karşıtlık halinde olduğu açıktır. Girişten itibaren hiç değişikliğe uğramayan ***ff*** gürlük ve mekanik bir yürürü andıran katmansal ritmik vurguları (Örn. Partisyon 45'teki ilk, üçüncü ve son ölçüler) daha detaylı ele alırsak; bas gitar, elektrik gitar ve piyano sol el partisinde "güç akoru" olarak Türkçeleştirdiğimiz power chord kullanımının yapıdaki hakim kuvveti tesis ettiğini fark ediyoruz. Daha çok pest sahalarda duyurulan beşli aralıktan oluşan bu elementin, adı geçen üç partide uzunca bir bölümü işgal ettiği görülüyor. Bas gitarda birinci oktav Si ve ikinci oktav Fa diyez seslerinden oluşan üçlemelerle başlayan hattın, perküsif gerilim yaratma amaçlı yürüdüğü söylenebilir. Özellikle sayfadaki ikinci ölçünün başında görülen birinci oktav Re ve La seslerinden oluşan güç akoru da perküsif amaçla kullanıldığı için oldukça etkili duyulacaktır. Bu etkiyi daha dengeli duyurabilmek için plektrum kullanılması tavsiye olunur. Çünkü söz konusu üçlemeler genelde aşağı vuruş ile çalmaya müsaittir. Bu gibi durumlarda plektrum geçişi için gereken zaman kısıtlıysa uygun sağ el parmak pozisyonu uygulanmalıdır.

Dikkati çeken diğer bir durum ise elektrik gitar partisinin bas gitarı tamamlayıcı nitelikte ikinci oktav Fa diyez ve üçüncü oktav Do diyez kullanarak bütünleşik beşli armoni blokları yaratması. Sol el piyano partisinin de bu uygulamayı tek başına yürüttüğü görülüyor. (Bunlar dışındaki üstyapı çalgılarının kullandığı sesler ve oluşan armoniyi değerlendirme dışında tutuyorum.) Nitekim bu, altyapıdaki güç akorunu tınısal olarak biraz farklılaştırsa da etki olarak kuvvetlendirebilecek bir hamledir. Beşli aralık üçüncü doğuşkanı kuvvetlendirdiğinden ötürü ortaya hacimli, icra ise pest sahalarda olduğundan ötürü ortaya perküsif bir küme ses çıkmaktadır.



Partisyon 46: *"Horses of Instruction"*

Partisyon 46'da gördüğümüz üzere ritmik karşıtlık üzerine kurgulanan dokunun devamı, çeşitli tartımsal yer değiştirmelerle yaratılan manipülasyon etkisi ile sağlanmış. Bu durum müziğin geneline hakim olduğu için usta bir icra olmazsa olmazdır.

Bas gitar partisinde görülen üçlemeler içindeki nispeten kırılmış sesler esasen bir triad, beşli ya da dörtlü armoni kalıplarıyla açıklanabilir. Ortak yönleri ise bu akorların çoğunun, gitardaki gibi barre[67] pozisyonuyla çalınmasının zaruriyetidir. Hızlı geçişlerde sol el birinci parmak en pest notadayken ikinci ve dördüncü parmaklar üst üste kurulan beşlileri icra edebilir. Bas gitarda barre pozisyonunda; dördüncü parmak genelde üçe destek için aynı nota üzerine konumlandırılır, ancak gerekli olduğunda aynı ve daha ileri perdelerde başka notalar kullanmak üzere serbest konum da alabilir.

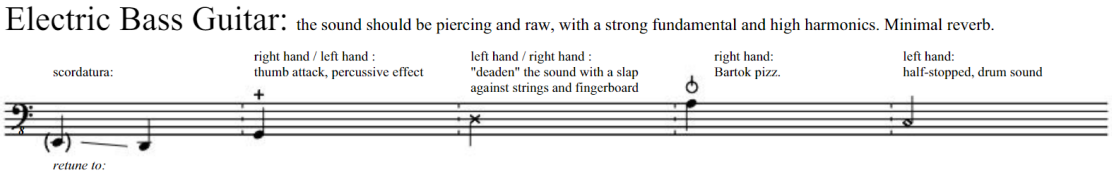
Martland'ın bu eserini elektrik bas literatürü dahilinde ç.k.m. dağarcığına katılmış, belki de takibi en zorlayıcı partilerden biri olarak niteleyebilirim. Oldukça hırçın yapıdaki bu müzikte bas gitarı son derece verimli kullanmış, baştan sona enerji üretmesini sağlamıştır.

3.1.11. Pelle Gudmundsen-Holmgreen (1932-2016) - *"Traffic" ("Trafik")*

18 müzisyen için 1994 yılında yazılmış bu geniş çaplı oda müziği ilginç bir hikayeye sahip; Gudmundsen-Holmgreen'in 60. yaş günü için Athelas Sinfonietta Copenhagen topluluğu bir gala konseri düzenler. Holmgreen'in hurda malzemelerden müzik aletleri üretmeye ilgisini bilen müzisyenler, O'na bir ikinci el otomobil kapısı hediye eder ve bunu çalgı olarak kullanacağı bir kompozisyon bestelemesini isterler. Besteci bunu dener fakat tatmin edici bir ses elde edemez. Kapıyı hurdaya yollar ve besteye daha "bildik" sesler ekler.[68] İsmiyle müsemma; şehrin araç trafiğindeki gürültülü ortamı simule eden bu müziğinde bestecinin elektrik bas gitarı nasıl kullandığını aşağıdaki örneklerde inceleyebiliriz. Partisyon transpozisyonsuz (Do) yazılmıştır.

67 Gitar tekniğinde sol el işaret parmağının birden fazla tele basma işlemi.

68 Yayıncı firmanın internet sitesindeki ilgili çevrimiçi program notu: http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/592/21903 (Erişim tarihi: 12.08.2019)



Görsel 40: "*Traffic"* adlı Eserin sembol açıklamaları.

Üstte şekil 22'de yer alan semboller elektrik bas partisi ile ilgili bilgiler içeriyor. Baştaki açıklamada, güçlü doğuşkanlara sahip parlak ve saf bir ton ile az oranda yankı efekti talep ediliyor.

Maddeler halinde sıralarsak soldan sağa;
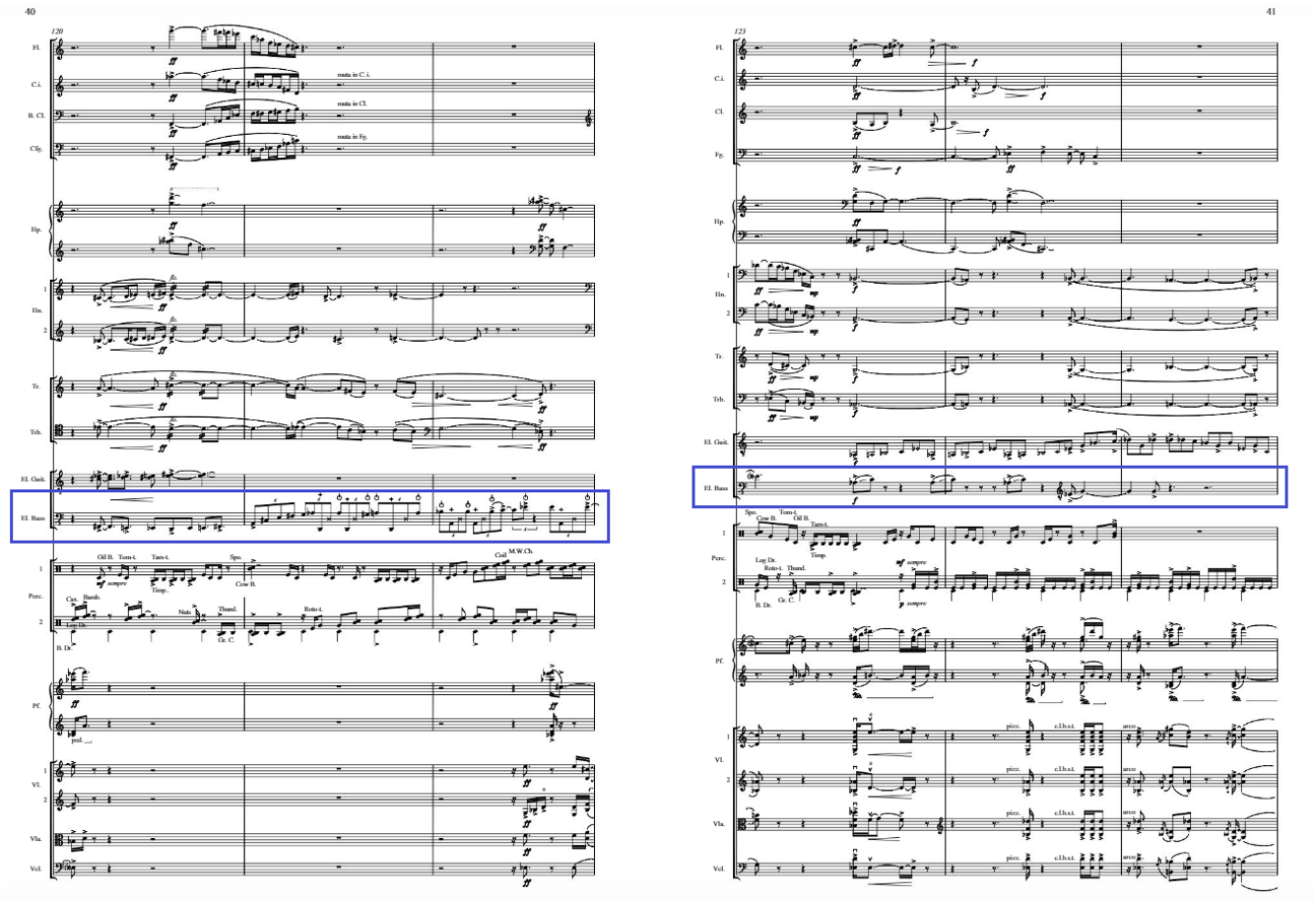
- İlk sembol dördüncü telde E_1'den D_1 akorduna geçiş durumunda kullanılır. Standart akortta dört telli bir elektrik bas için yazıldığından ötürü belirtilmiştir.

- İkinci "+" eklentili sembol sağ el başparmak için tokat, sol el için perküsif ses sembolü (sol elin ilgili parmağı bu perde üzerindeyken).

- Üçüncü "X" nota başlıklı sembol iki elin de kullanıldığı bir tekniği işaret eder. Sağ elle tokat vuruşunun ardından sol elle telleri ve tuşeyi tutarak susturma anlamına gelir. Bestecinin, bu sembolü dizekte hep orta çizgiye yazdığı görülüyor. İkinci bölümde önerdiğim sembolizasyon kapsamında sol elin ilgili parmağı hangi perdede duruyorsa o perdeye "X" başlıklı nota konulabiliyordu.
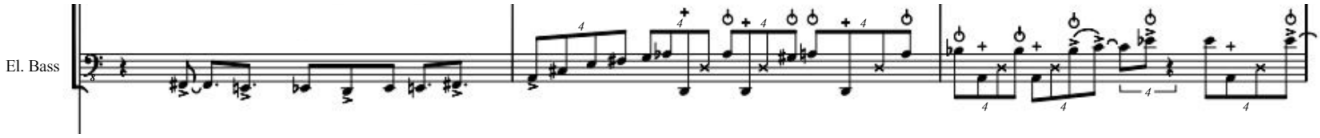
- Dördüncü sembol geleneksel Bartok pizzicatosu sembolü (anlaşılan o ki, bunu "pop" yani telçekme tekniği olarak kullanıyor).

- Beşinci elmas başlıklı sembol ise sol elle teli tam susturmadan hafif kapatma (kısa "bum" sesi çıkabilecek şekilde).
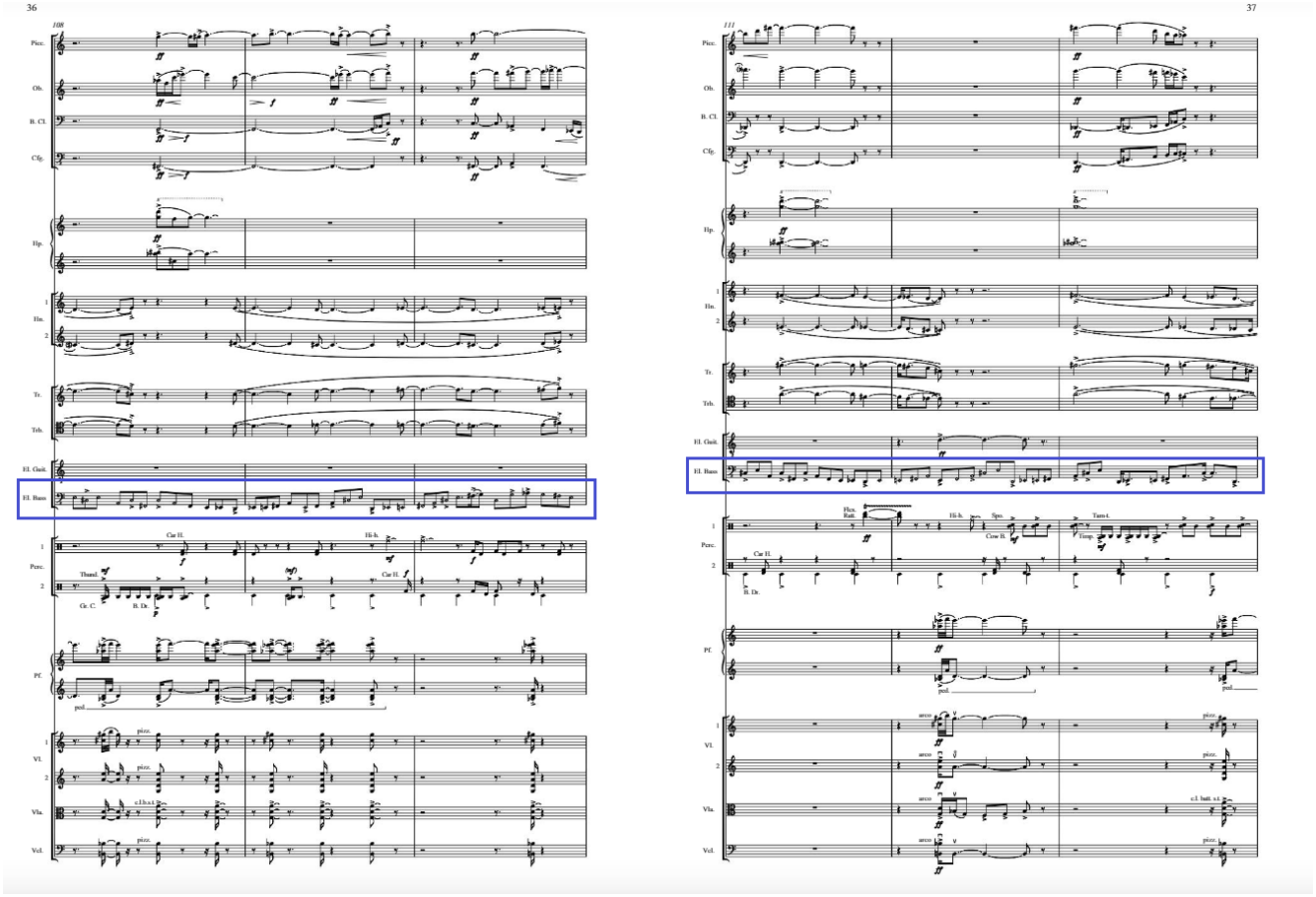


Partisyon 47: "*Traffic"* (Gudmundsen-Holmgreen, P.)

Orkestrasyonun, homoritmik katman içindeki enstrümanların verimli bölgelerinden ya da aynı çalgısal sınıftaki diğeriyle uyuşumlu ses alma odaklı bir yapıda olduğu görülüyor. Gitar grubu sınıfı özelindeki elektrik bas gitar da burada ilk sayfada 1. perküsyon ile kabaca benzeşen bir tartım içerisindedir. Daha sonra ikinci sayfada orkestral ritmik yapıdan neredeyse tamamen bağımsızlaşır. 47. partisyon dahilindeki ilk sayfada yer alan bas gitar partisini büyüterek odaklanırsak;
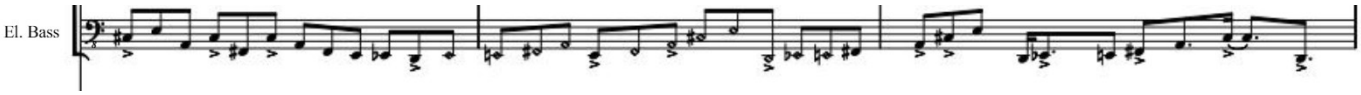


Partisyon 48: *"Traffic"* bas gitar partisi.

Partisyon 48'de görüldüğü üzere, 12/8'lik ölçüleme birimi ilk ölçüde yer alan aksanlar parmak çalım tekniği dahilindedir. İkinci ölçüdeki dörtlemelerin ikincisinden itibaren sembollerle teknik uygulama başlıyor. Skordatura durumuna getirilmiş 4. telde, açık tel Re_1 notası üzerine sağ el başparmakla vurulan tokadın akabinde işaret parmağıyla (icracının kolayına göre) 2. ya da 3. tel çekilir ve sol elle de kapatılır, böylelikle frekanssız çatlama sesi alınır. Hemen ondan sonraki La_2 notası ise Bartok pizz. yani telçekme tekniğiyle uygulanır. Bu teknikleri bitişik sırada art arda uygulamak motor beceri gerektireceğinden icracı mutlaka önceden alıştırma yapmalıdır. Üçüncü ölçüde ikinci dörtlemenin yarısında gelen Si bemol$_2$ Do_3 notalarının bağlanmış olduğu görülüyor. Bunu da önceki bölümde gördüğümüz *hammer-on* tekniği ile uygulamak gerekir. Bu teknik ve detaylar sindirilip yerinde uygulandığında bestecinin yazıp da icracının yapamayacağı bir pasaj bu sayfalarda bulunmamaktadır. Bu açıdan kompozisyonun teknik olarak ustaca kurgulandığını anlamak mümkün.



Partisyon 49: "*Traffic"*
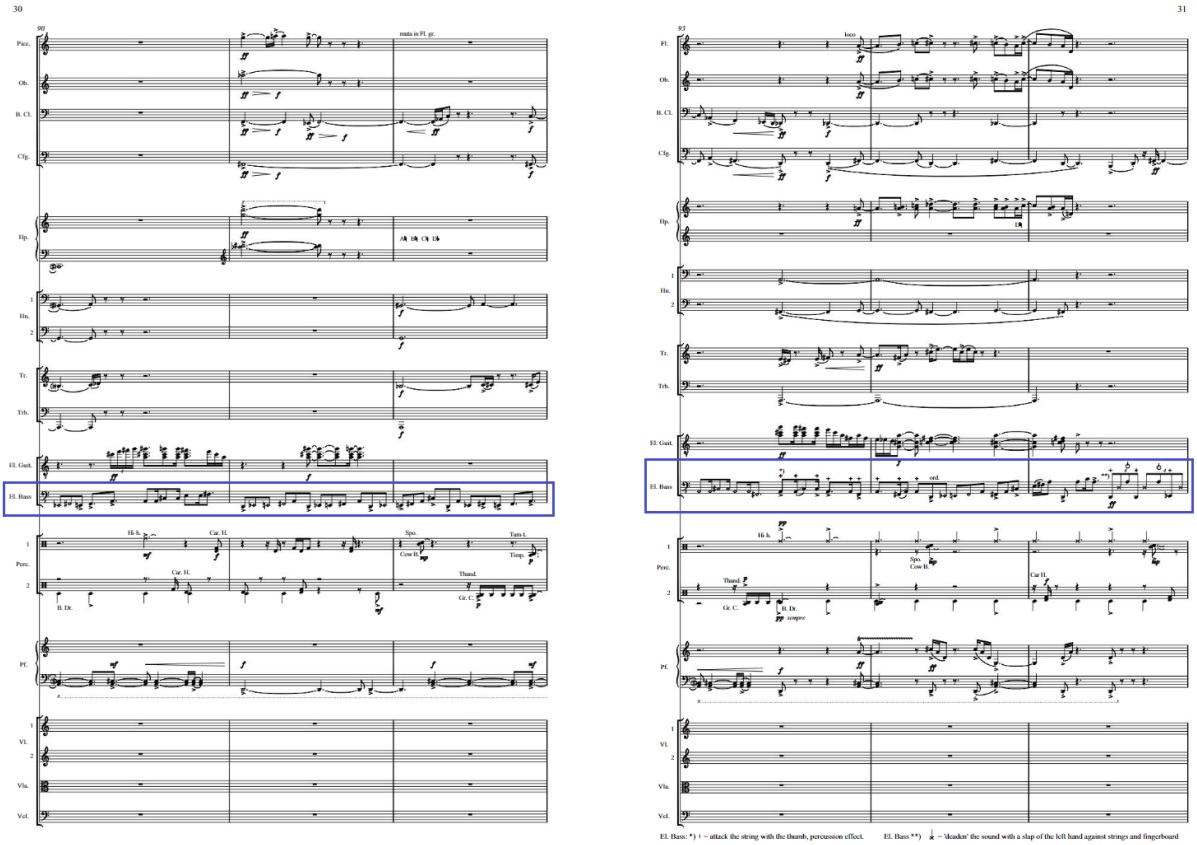
49. partisyonda, orkestral dokudan bağımsız bir yürüyüş hattı olduğu anlaşılan sağ sayfadaki pasaja yakından bakarsak;



Partisyon 50: "*Traffic"* bas gitar partisi.
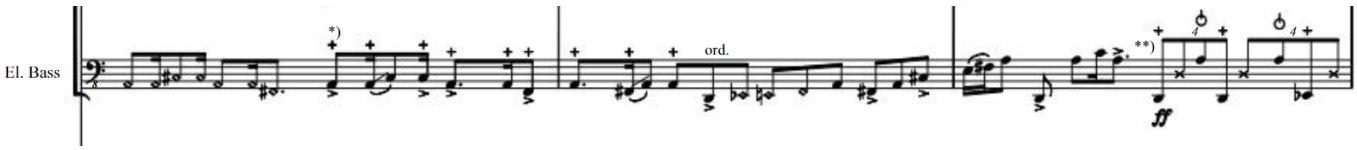
Besteci buradaki partisyon üzerinde sadece parmakçalım tekniği uygulamış ve üç ölçüde de farklı sekizlik notların üzerine aksan işaretleri yerleştirmiş. Önceki partisyonda görülen dörtlemelere karşın burada 12/8'lik birim dahilinde bir "groove" ihtiyacı hissedilmektedir ancak cazdaki yürüyüş hatlarını ve bu hatlar seyir halindeyken karışık sırada gelebilen aksanlı notaları simule eden bir yazı olarak da yorumlanabilir.

Üstelik iki sayfada da aynı şekilde; orkestral dokudan bağımsız ve ısrarcı bir yürüyüş halinde kendisini gösteriyor. Benzer bir dokuyu daha evvel Schnittke'nin 1. senfonisine ait incelemede görmüştük.



Partisyon 51: "*Traffic"*
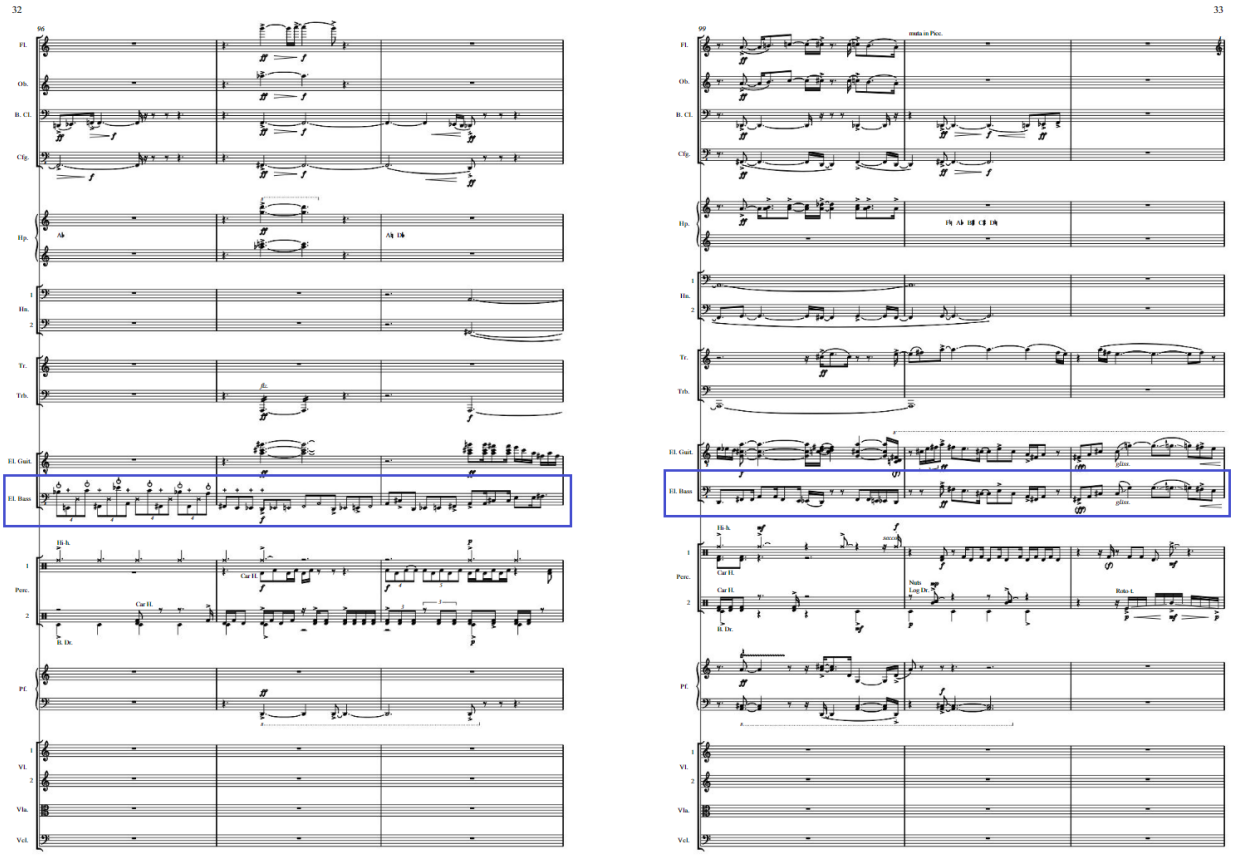
51. partisyonda sağdaki sayfada yer alan elektrik bas gitar partisini büyütürsek;



Partisyon 52: "*Traffic"* bas gitar partisi.
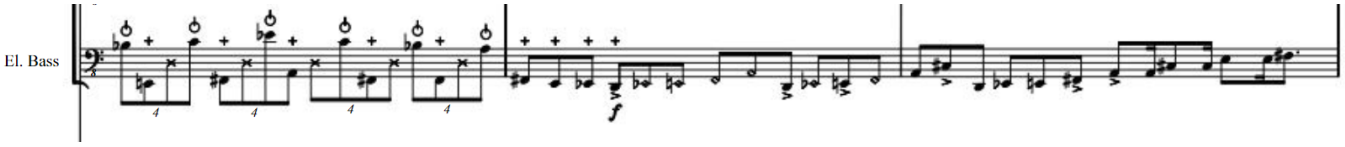
Bu partisyonda da 12/8'lik ölçüleme birimi içinde bir yürür yakalandığını gözlemlemek mümkündür. İlk iki birime sığdırılan yedi nota vuruşu, açıklamada 5. sırada olan elmas nota başlığı kullanılarak sembolize edilmiştir.[69] Bu notalar icra edilirken teller sol elle hafifçe kapatılır ki böylelikle sadece "bum" sesi alınabilir. Devamında tek ve çift yıldızlı parantezle, sembollerin açıklamaları partisyonda sağ altta yer alacak şekilde hatırlatılmaktadır. Burada daha evvel rastlamadığımız bir teknik de, hemen ilk ölçünün ortasındaki vuruş akabinde gelen bağ işaretiyle desteklenmiş kaydırma çizgisidir. Bu icranın iki ayrı yolu mevcuttur. Söz konusu La_1 notası Do_2 notasına kadar sol el 1. işaret parmağıyla kaydırılırsa bu normal bir *glissando* hareketi olarak yorumlanabilir. Diğer yol ise hammer-on tekniği uygulayarak sırayla her parmakla birer perde kapatmaktır. Böylece La'dan Do'ya kromatik sırayla gitmek mümkün olur. İki uygulamada da "+" işareti nedeniyle sağ elde tele ilk vuruşu başparmak tokadıyla yapmak gerekir. Bunların dışında, devamında karışık halde gelen tüm semboller, evvelce incelediğimiz tekniklerin tekerrürüdür.

69 Burada belirtmek gerekir ki; önceki bölümde elmas başlıkla sembolize ettiğim notalar flajole tekniğini temsil ediyordu. Besteci burada farklı bir sembolizasyonu tercih etmiştir. İkisi karıştırılmamalıdır.



Partisyon 53: "*Traffic"*
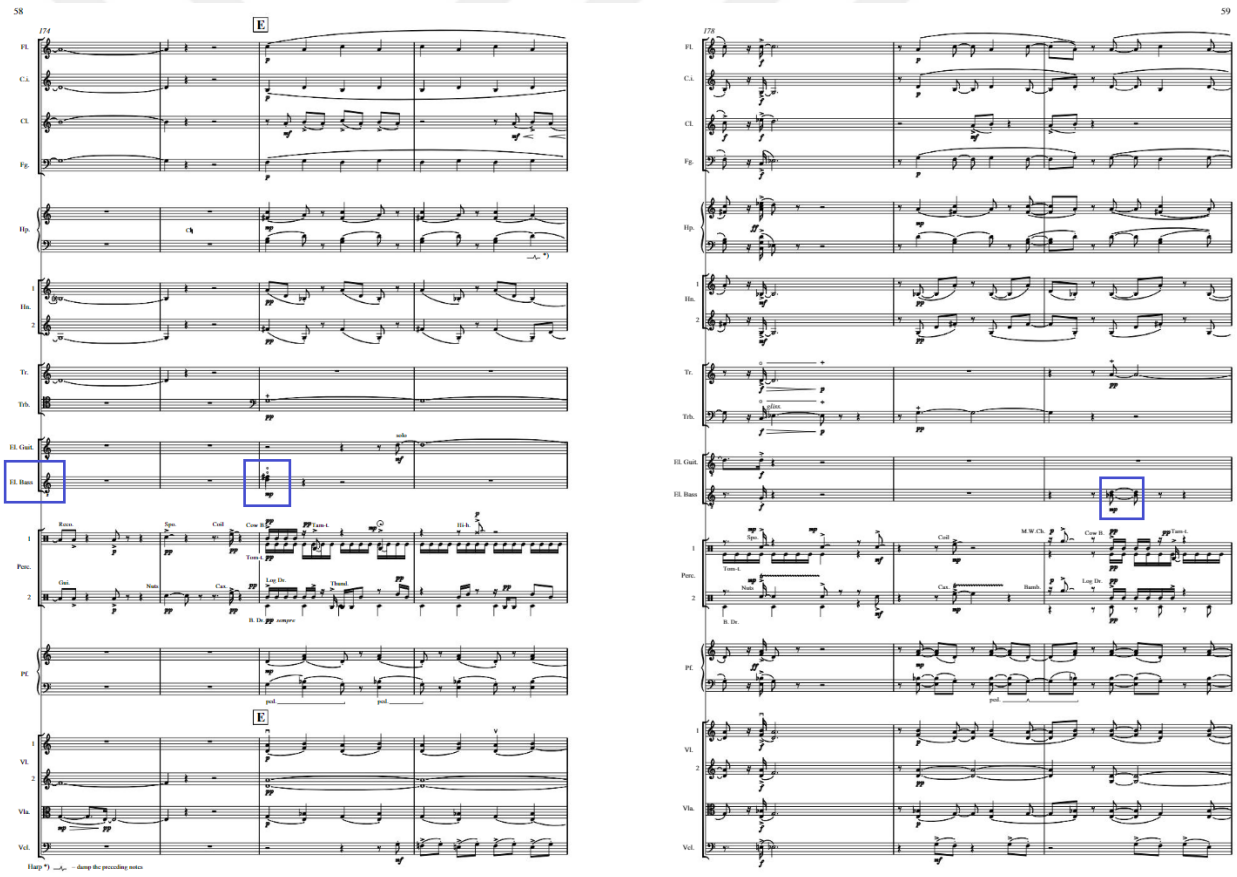
53 numaralı partisyonda soldaki ilk sayfada gördüğümüz pasaja büyüterek baktığımızda;



Partisyon 54: "*Traffic"* bas gitar partisi.
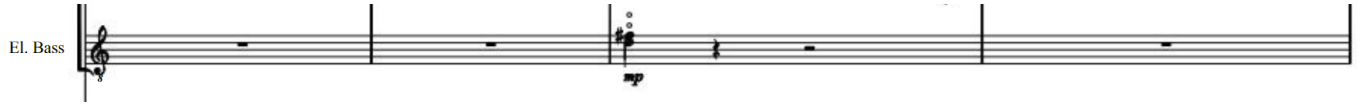
burada, daha önce incelediğimiz 'tokat - perküsif ses - telçekme' teknik döngüsünün tekrar ettiğini görmekteyiz. Dörtlemeler halinde gelen üç teknikli döngü doğal olarak her dörtleme kalıbın başında farklı sırada başlıyor. Bu da icrada dikkat edilmesi gereken bir husus, çünkü döngüye kapılıp ritmi kaybetme riski mevcuttur. Elbette tempo bu noktada önemli rol oynar. Devamında ikinci ölçünün başında dört defa arka arkaya sağ el

başparmak vuruşu yazıldığı görülüyor ki 4. telin hala skordatura halinde olduğunu hatırlatmakta fayda var. Bu durumda dördüncü perdeden başlayıp 2. ve 1. perdelerde söz konusu notaları çalıp tekrar iki nota parmakçalım, ardından hemen iki nota da kapatarak "bum" sesi, sonra tekrar parmakçalım... Yazı teknik olarak biraz fazlaca hızlı değişken içerse de alıştırmayla yapılması gayet mümkün. Sağ el teknik pozisyon geçişlerini hızlandırmak notadaki icrayı epey kolaylaştıracaktır.



Partisyon 55: "*Traffic"*

Öncelikle belirtmeliyim ki; 55 numaralı partisyonda sol başta görülen Sol anahtarının altında yer alan 8 sembolüyle kastedilen, önceki bölümde açıkladığım oktav transpoziyonu durumudur. Sol sayfadaki diğer küçük örneğe daha yakından bakarsak;



Partisyon 56: *"Traffic"* bas gitar partisi.
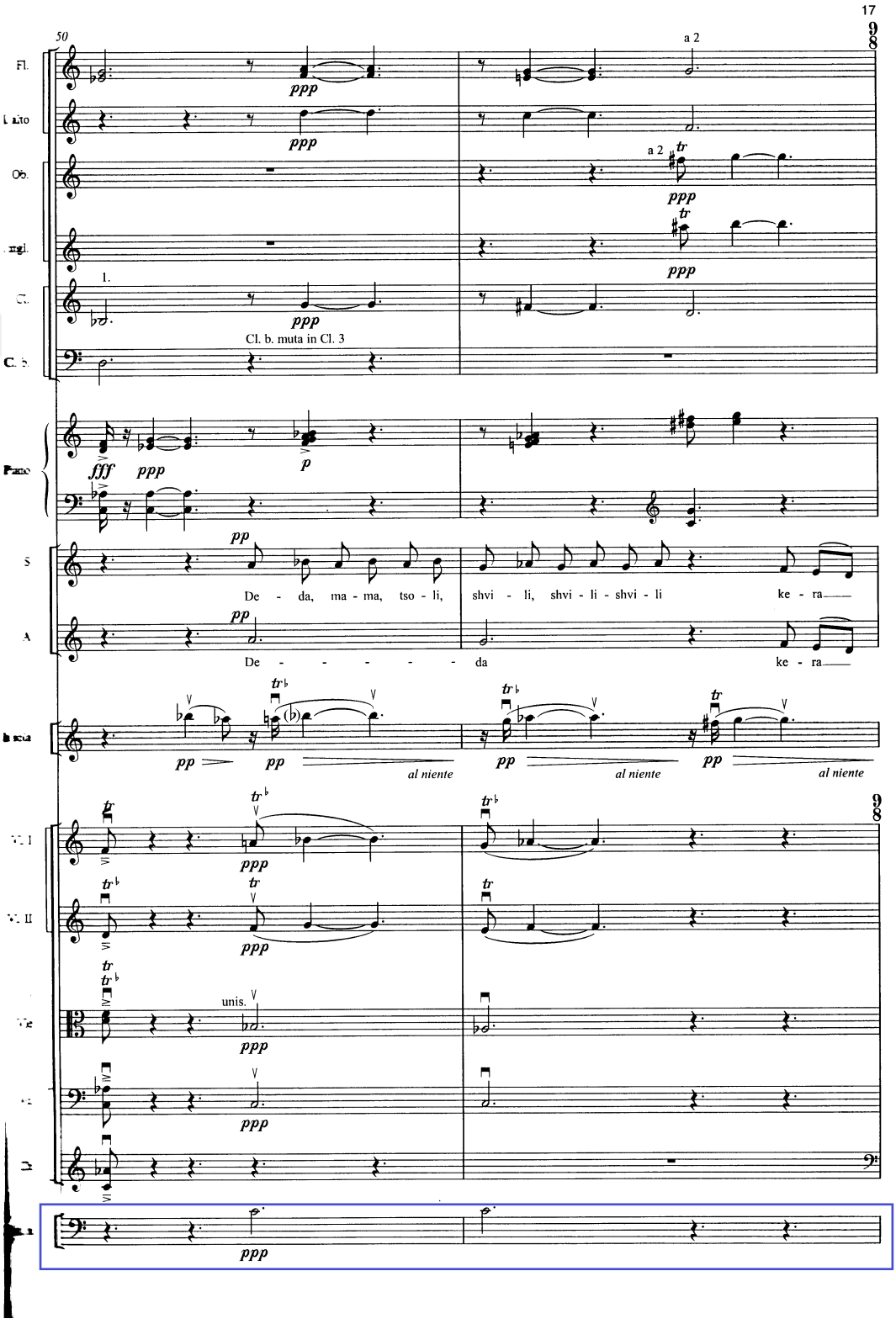
Burada iki notanın üst üste geldiğini ve normal nota başlıklarının üzerine iki adet üst üste yerleştirilmiş içi boş küçük yuvarlak sembolü olduğunu görmekteyiz. Besteci burada iki ayrı telden aynı anda tınlayacak iki flajole talep ediyor. Ancak Re notasının doğuşkanı ve Fa# notasının doğuşkanı aynı tel üzerindedir. (Re_2 / 2. açık tel) Bunu birincil olasılıkla yapmak bu yüzden pek mümkün görünmüyor. Ancak ikincil olasılıkla Re notasının doğuşkanı, Mi_1 telinin (4. açık tel) 7:1 oranından da elde edilebilir. Böylelikle Re ve Fa# doğuşkanlarından oluşan bu flajole sesler; 2. telde (Re_2) 5:1 oranla elde edilebilen $Fa\#_4$ ve 4. telde (Mi_1) 7:1 oranla elde edilebilen Re_4 kombinasyonuyla aynı anda duyurulabilir. Fakat teller bitişik olmadığı için sağ el işaret ve başparmağı kanca gibi tutmak ve telleri çekerek titreştirmek icab edecektir. Her halükarda Re_4 flajolesi diğerinden daha zayıf duyulacaktır. İçinde bulunduğu dokuya nazaran biraz daha yüksek dinamikle yazılmasının sebebi flajole seslerin pek kuvvetli olmayışındandır. Bunun dışında sağ sayfada gözüken bir diğer örnek ise normal parmakçalım Bb_3 ve Re_4 seslerinden oluşan çift sesli akordur. Orkestral doku içinde zamansal olarak bulunduğu dikey blokun vurgusunu artırmak için yazıldığı anlaşılıyor.

Gudmundsen-Holmgreen, inceleyebildiğim eserler arasında bas gitara özel bir "legend" (özel sembol şeması) oluşturmuş tek bestecidir. Penderecki, Henze vb. bestecilerin eserlerinde de özel tekniklere ait sembol açıklamaları mevcuttu, ancak Gudmundsen-Holmgreen'de bunun ilk defa elektrik bas gitara özel olarak düzenlendiğine şahit oldum.

3.1.12. Giya Kancheli (*1935) - *"Styx"*

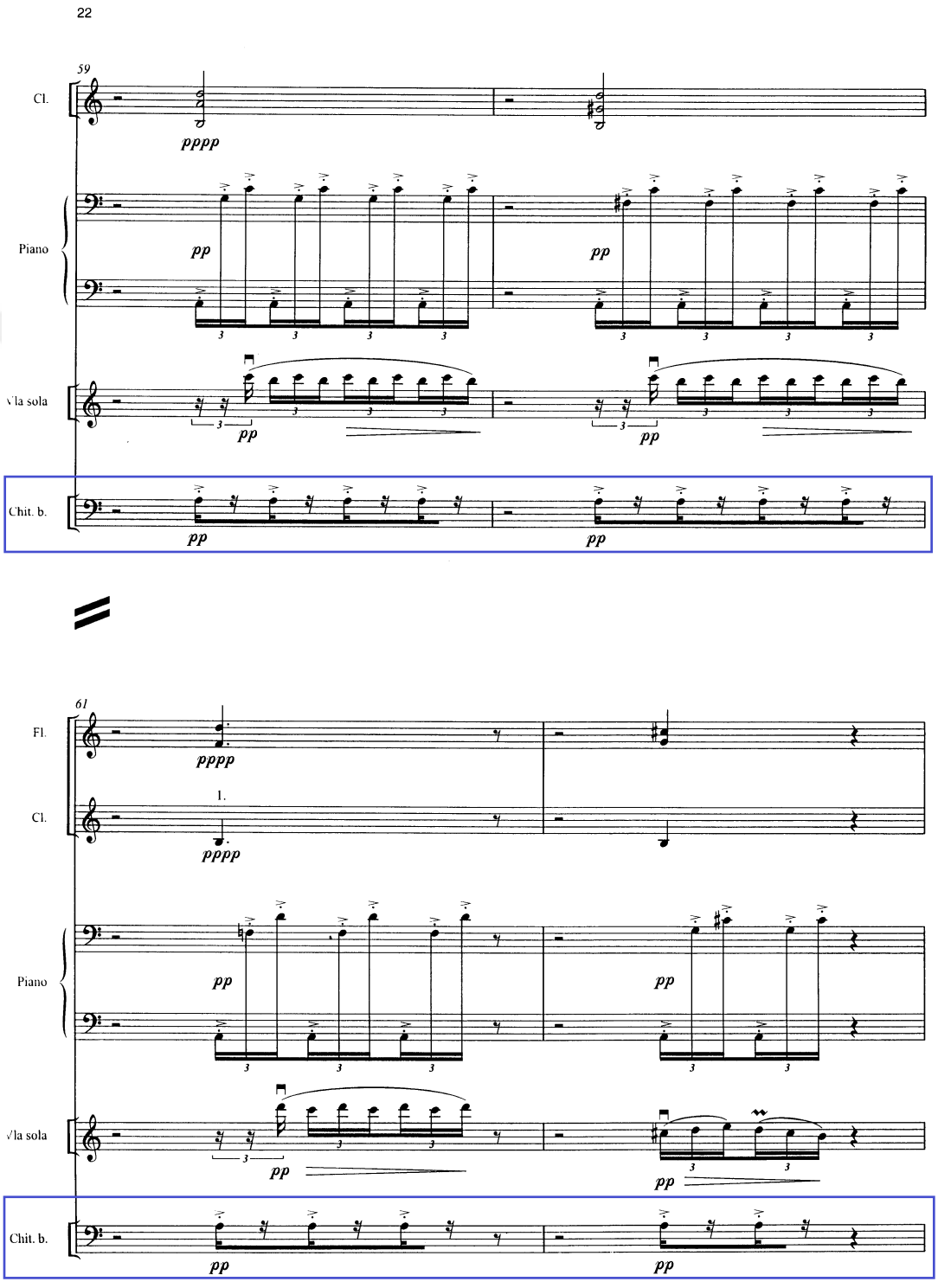
Viyola, koro ve orkestra için 1999 yılında bestelenen konçerto, bestecinin geçmiş yaşantısına dair bazı dinsel ögeleri, artık hayatta olmayan kişileri vb. unsurları Yunan mitolojisindeki öte dünya kayıkçısı Charon'un öyküsünü esas alarak Gürcü ve İngiliz dillerinde lirik bir anlatımla yâd eder. Bu isimlerin arasında Alfred Schnittke, Avet Terterian gibi eski Sovyet meslektaşları da bulunmaktadır. Mite göre (solo viyolanın temsil ettiği) Charon, ruhları kayığına alıp Styx nehrinden geçerek öteki dünyaya sonsuzluğa götürür. Metin ekseriyetle kelimeler, isimler veya hecelerin müzikal imkanlarını kullanarak kurgulanmıştır.[70] Sessizliğin cüretkâr biçimde kullanıldığı müzik, ifade yönünden oldukça derin bir anlatım gücüne sahiptir. Eserin son İngilizce kısmındaki metinsel parçacıklar çoğunlukla Shakespeare'in "Kış Masalı" oyununun monolog bölümünden seçilmiştir. Kancheli 35 dakikalık eserde bas gitarı neredeyse baştan sona kullanmıştır. Aşağıdaki örneklerde bazı dikkat çeken noktaları inceledim.

70 İlgili çevrimiçi makale: https://www.nytimes.com/2008/06/17/arts/music/17nixo.html (Erişim tarihi: 14.08.2019)
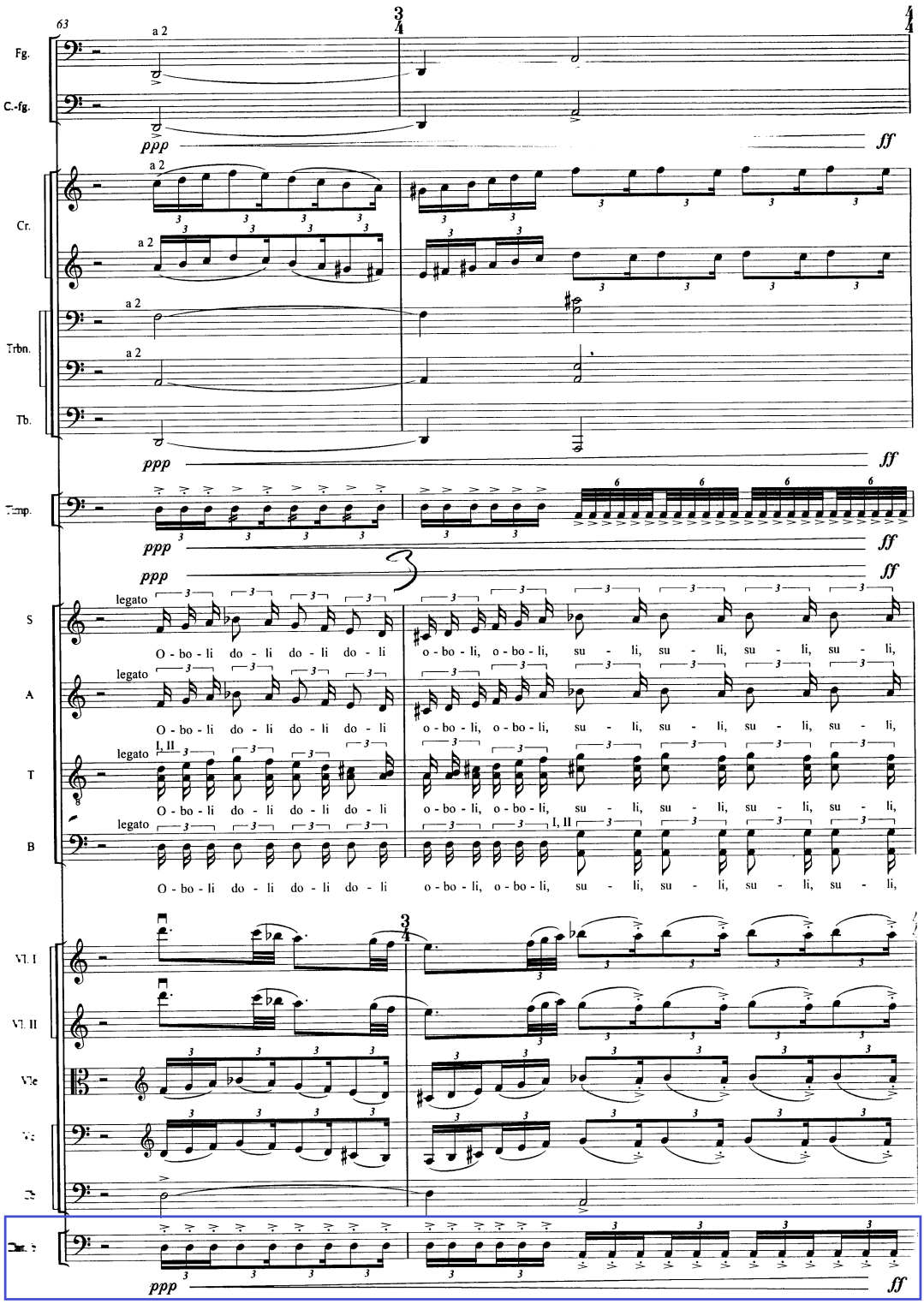


Partisyon 57: *"Styx"* (Kancheli, G.)

Genellikle sakin ve vakur kipte seyreden eserde koro - viyola atışmalarına ciddi bir zaman ayrılmış. Dinamik seviyenin çoğu dokuda ***p*** gürlüğün altında seyretmesi çalgılar arası ses uyumu için hissedilir oranda olumlu sonuç veriyor ve dikkatle dinlenildiğinde yaylılarda ağaç tonları dahi hissediliyor. Koro ve üflemelilerde entonasyon bozulma ihtimali düşüyor, ***f*** ve üstünde bir pasaj geldiğinde karşıtlık daha iyi anlaşılıyor, tını daha dengeli oluyor vb. artılar söz konusu. Bas gitar ise, dinlediğim Valery Gergiev yönetimindeki Mariinsky Tiyatrosu Senfoni Orkestrası ve St. Petersburg Oda Korosu'nun yorumundaki kayıtta saf hacim sağlayan bir ton ile orkestraya hem mühendislik hem de icra açısından çok iyi adapte edilmiş ki hiçbir yapaylık, akustik – elektrik uyuşumsuzluğu hissedilmiyor. Dinamik açıdan bu derece saydam ve narin dokuya sahip eserler için bahsettiğim konu hayati önemdedir. Söz konusu kayıtta kötü tercihlerle, kötü bir sonuç da alınabilirdi ancak yüksek gürlükteki bölgelere güç katarken, hafif gürlükteki bölgelerde salınım sürekliliği sağlayabilecek seçimler yapılmış. Üstte 57. partisyonda görülen dokuda armoni sadeleştirildiğinde Bbmaj7(omit3)/C ile sonraki ölçüde Ab+maj7(omit3)/C şeklinde şifrelenebilecek iki küme akor ortaya çıkıyor. Bu akorların zayıf zamanları üzerine senkopla, salkım akor içinde Majör altılı entervaller de eklenmiş. Bas ise akorun yanında taksim işareti ile gösteriliyor ve Do sesinde pedal durumundadır. Bu noktaya dair en çok dikkatimi çeken şey ise kontrabas partisinin es durumundayken ve viyolonsellerde ise açık do teli yerine bir oktav tizdeki Do_3 sesi kullanılırken, pedal fonksiyonunun elektrik bas gitarda oluşudur. Aslında 'viyolonsel grubuyla yarı yarıya paylaşımıdır' demek daha doğru olacaktır çünkü bu yazıya göre bas gitar ve viyolonseller aynı frekans aralığında ses verirler ancak bas gitarın salınımı hızla sönümlenirken viyolonsellerde bu devam eder. Burada bir renk oyunu da vardır. Besteci viyolonselin açık Do telini kullanabilirdi, kontrabas grubunu kullanabilirdi veya uygun sahadaki üflemelilerden tüp pedal sesler alınabilirdi ancak görülüyor ki burada özellikle bas gitar tınısına başvuruyor. Belki de metinde andığı Schnittke için bir göndermedir bu.
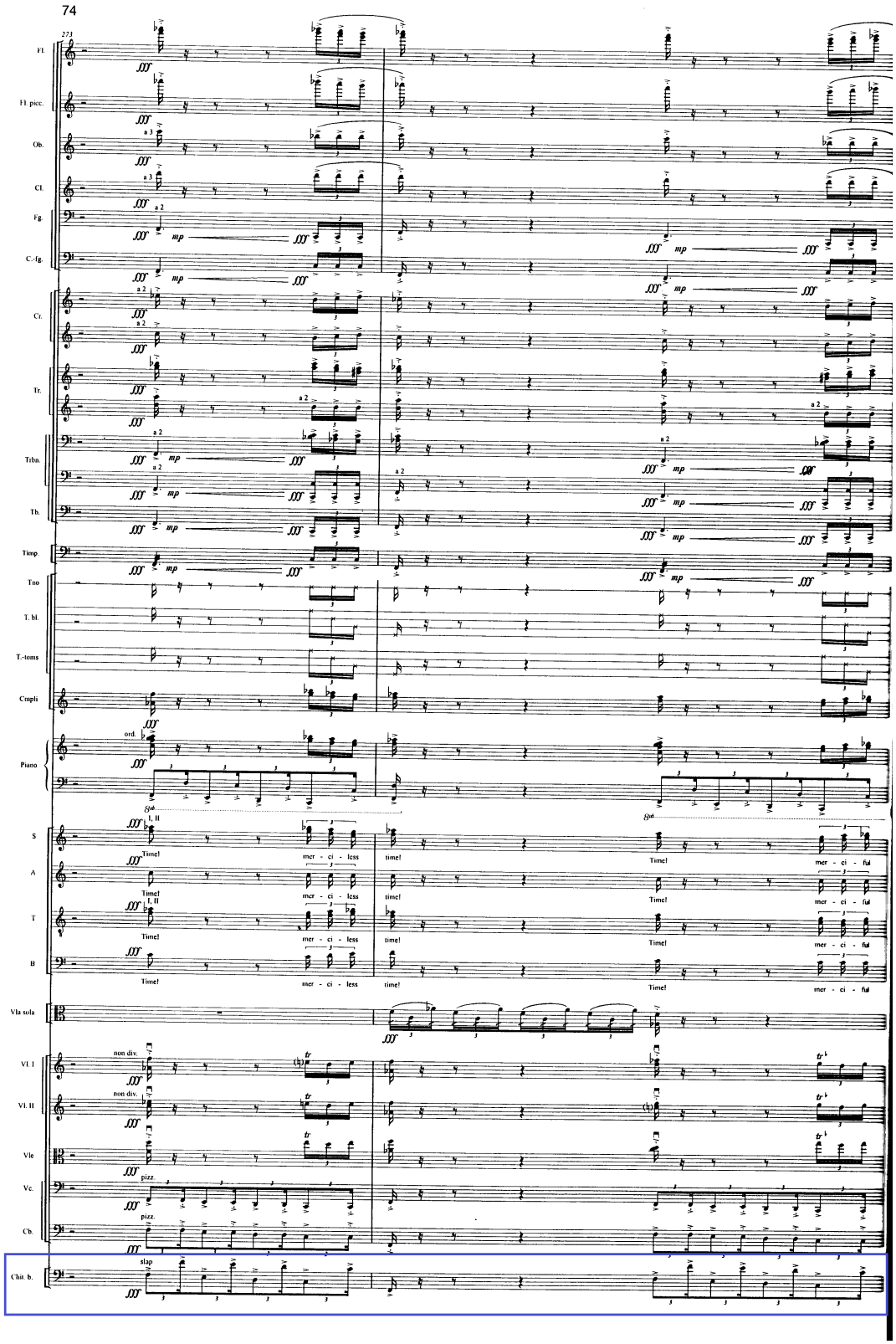


Partisyon 58: *"Styx"*

Burada partisyon 58'deki örnekte dört ölçü boyunca devam eden anlatım dahilinde üçüncü ve dördüncü ölçülerin ilk iki ölçünün fragmantasyonu olduğu görülüyor. 6, 9, 12 vb. bileşik ölçüleme birimlerinden 4 zamanlı basit ölçüleme birimine geçilse dahi piyanodaki üçlemelerle önceki hissiyatın devamı sağlanmış. Bas gitar da burada piyanonun bastaki ilk notasını vurguluyor. Önceki örneğe benzer şekilde; besteci yine aynı işlevi sunabilecek kontrabas veya viyolonsel gruplarını kullanmaktansa bas gitarı tercih ediyor. Dokuda solo viyola dışında tüm yaylılar es durumundadır. Armonik olarak üstyapı değişirken, bas yine pedal sesini sabit tutma işlevini yürütüyor. Teknik olarak ise palm mute (avuçla susturma) uygulandığında *staccato* ve aksanlar için uygun ses elde edilebileceği anlaşılıyor.



Partisyon 59: *"Styx"*

Partisyon 59'da genel durum; önceki örneklere nazaran daha yoğun bir doku ve bu iki ölçü içinde ***ppp*** gürlükten ***ff*** gürlüğüne giden belirgin bir *crescendo* ifadesidir. Basit ölçülendirme birimi içerisindeki üçlemeler hala devam etmektedir. Armoni işlevi gören farklı çalgısal sınıftaki katmanlar dışında kalan tüm enstrümanlar ana ezgiyi çiftler durumdadır ya da hecesel olarak aynı tartımı icra eder. Koro ve kornolardaki ana ezgi kusursuz bir tiers hattından oluşuyor. Bas gitar partisi de bu hattı kök nota üzerinde ritmik şekilde heceleyerek icra ediyor. Yalnızca son ölçüdeki üçlemeler gerilimi giderek artırmak için kullanılmış. Timpani partisinde bu üçlemelerin bir kat daha hızlı bölünmeler halinde gerçekleştiği görülüyor. Gerilim için bu iki partiye işlev verilmiş. Daha sonraki bölümlerde timpani ile tartımsal bir benzeşim içinde olan kullanımlar da mevcut. Bu iki enstrümanın senkronize heceler vurgulaması ciddi bir güç unsuru olarak karşımıza çıkıyor. Dikkat çeken bir diğer nokta ise kontrabas partisi armoni katmanları içinde tek yaylı çalgı olarak yalnız bırakılmış ve bas gitar partisiyle aynı sahayı paylaşmasına rağmen uzun notalar icra ediyor. Bu işlevi misalen tubaya vermektense kontrabasa yaptırmayı tercih ediyor. Eğer kontrabas da yapsaydı yaylı bas hattı renk olarak daha ön planda duyulabilirdi ancak bu işlev için yeniden bas gitarı uygun görüyor. Zaten besteci tuba gibi güçlü enstrümanları o kadar tasarruflu kullanıyor ki, o noktalara gelindiğinde epey şiddetli bir karşıtlık dokusu oluşuyor.



Partisyon 60: *"Styx"*

Eserle ilgili yazacağım son örneğin açıklamasında diğer örneklere kıyasla en yoğun dokuda olduğu görülen bir kesiti ele aldım. Yüksek tansiyonlu noktalardan birini gösteren partisyondaki iki ölçüde yaylı bas grubu *pizzicato* teknikle, bas gitar ise piyanodaki sol el partisini destekler nitelikte bir işlev yürütüyor. Bas gitarda yaylılardan farklı olarak piyanodakine benzer şekilde oktavlar kullanılmış. Piyanodaki aksanlar çalgının rengini kuşkusuz parlaklaştıracak ve hakim renk haline getirecektir. Kontrabas, viyolonsel ve viyola gruplarının ise pizzicatolar ile ritmik vurguyu artırma işlevinde olduğu görülüyor. Ancak bas gitar partisine baktığımızda beklenmedik şekilde "slap" komutu yer aldığını görüyoruz. Slap-popping (tokat-telçekme) tekniği buradaki hakim rengi belirgin biçimde değiştirerek ayrıksı bir karışım haline getiriyor. Çünkü ritmik kullanılabilen ve kendisini duyurabilecek güçte bir çatlama sesiyle ses elde edilen bir tekniktir. Böyle bir eserde bu tekniğin doğru zaman ve yerde kullanımı etkiyi artırmış ve oldukça özgün bir duyum yaratmıştır. Bu ölçülerden sonra tema hafif ve kuvvetli gürlükler halinde tekrar ediyor ve bas gitar hattına senkronize hecelerle eşlik eden perküsyon enstrümanları (tef ve temple block) dokuda renk değişimi sağlıyor.
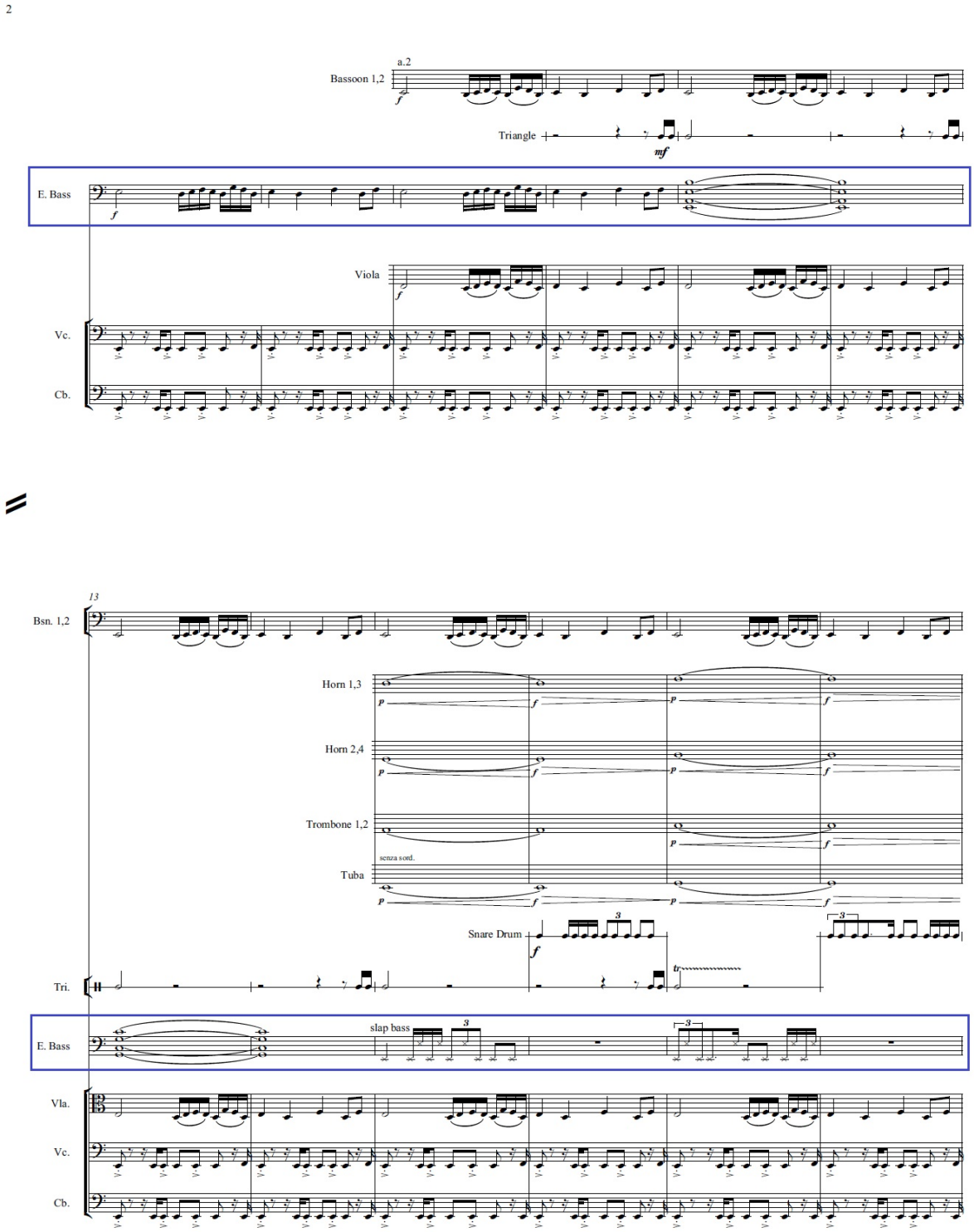
Giya Kancheli'nin milenyuma girmeye aylar kala yazılmış bu derinlikli eseri, elektrik bas gitarın orkestrada kullanımı ve kayıt tekniği açısından oldukça başarılı bir örnek oluşturması ve müzik tarzına göre oldukça cesur girişimlerde bulunması yönünden oldukça önemlidir. Böylesine başyapıt seviyesinde bir eserin orkestrasyon alanındaki başarısı ve denge unsurları da besteciler için bas gitar yazımı konusunda referans oluşturmalıdır.

3.1.13. Jeremy Mayall (*1983) - *"The Electric Bass Concerto"*

2005 yılında solo elektrik bas gitar için bestelenen bu konçerto, bestecinin ifadesiyle "deneyimli bir icracının elindeki elektrik basın sahip olduğu anlatımcı ezgisel özelliklerin önemini vurgulama amacıyla yazılmıştır." Yine bestecinin söylemine istinaden; elektrik bas gitarı günümüzdeki teknik ve anlatım kabiliyetlerine ulaştıran

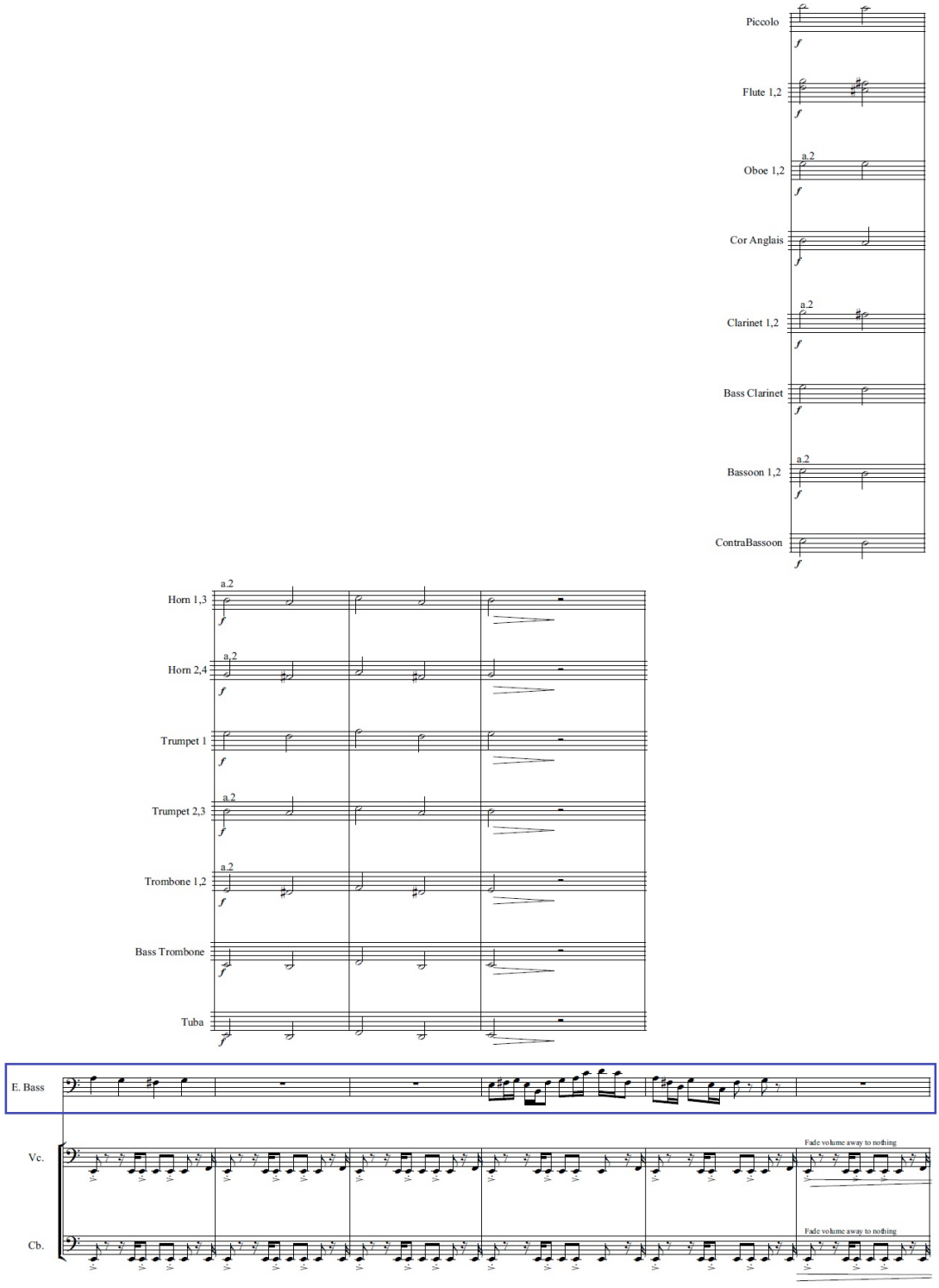
James Jamerson, Marcus Miller, Victor Wooten, Bootsy Collins, Jaco Pastorius gibi icracılardan ilham alınan eser, geleneksel klasik üç bölüm yerine iki bölümlü olarak kurgulanmıştır. Özellikle bas gitar literatüründe önemli bir yere sahip olan funk ögeleri ilk bölümdeki fanfarda kendisini epey belli ediyor.[71] Aşağıda sunduğum kısımlar ilk bölümdeki kullanımlara örnek teşkil etmektedir.

71 Eser hakkında besteciye ait çevrimiçi metin: https://www.sounz.org.nz/works/19480 (Erişim tarihi: 15.08.2019)



Partisyon 61: *"The Electric Bass Concerto"* (Mayall, J.)

Milenyum sonrası yazılmış bu eseri inceleyeceğim son eser olarak seçtim. Bir elektrik bas gitar konçertosu olması da bunun nedenleri arasındadır. Eser orantılı notasyonla yazıya alınmış ve ilk bölüm itibariyle geleneksel modlarda melodileri parmakçalım ve telçekme teknikleriyle kullanarak serinkanlı bir atmosfer içinde sunan bir yapıda kurgulanmıştır. Üstte 61. partisyonda yer alan örnek bu bölümün başında bas gitarın giriş yaptığı yeri göstermektedir. En başta bas gitarla baş gösteren, viyola ve fagotlarla katlanarak alttaki sistem satırında da onlara devrolan melodik hat, Mi eksenli frigyen modu içinden, ilerleyen bölümlerde başka tonal merkezler üzerinde farklı modlar üzerinde de gezintiler sergiliyor. Sayfada görüldüğü itibariyle henüz başlangıçta parmakçalım, dört sesli akor ve telçekme teknik imkanları sunulmuştur. Bu teknikler sunulurken arka planda belli bir döngüsel akış içinde olan altyapı unsurları bulunmaktadır. Bunlar yaylı bas grubundan teşekkül eder. Viyola grubu ve fagotlar bas gitar partisini tiz bölgeden katlamaktadır ancak bas gitar başka elementler sunduğunda söz konusu gruplar aynı hattı arka planda devam ettirir. Bu yürüyüş bir süre sonra kendiliğinden atmosferik gerilim ve beklenti yaratmaya başlamaktadır. Bakır üflemeli grubundaki crescendo-diminuendo artikülasyonları ve trampet tremolosu da gerilimin akıcılığına katkı sağlar. Tüm bunlar seyir halindeyken bas gitar hattında sunulan teknik çeşitlemeler, modal içerikli melodik gezintiler vb. unsurlarla müziğin devamı sağlanır. Konçerto birinci bölüm boyunca bu serinkanlı ambiyansı devam ettirir.



Partisyon 62: *"The Electric Bass Concerto"*

Partisyon 62'deki bu kesitte ise arka plandaki Mi eksenli akışın devam ettiği görülüyor. Ancak ikinci derece, aldığı kromatik tizleşme sebebiyle Fa# olarak değiştiği için daha önce bahsettiğim frigyen modundan eolyen moduna bir geçiş gerçekleşmiş ve buradaki melodik gezintiler değişimle birlikte devam ediyor. Önceki partisyonun açıklamalarında anlattığım gerilimin, bu partisyon kesitinde de bakır ve tahta üflemeli gruplardaki kısa araya girişlerle karşıtlık oluşturduğu ve akıcılığı tesis ettiği ifade edilebilir. Altyapıda yaylılarla sağlanan nabız ise partisyonun son ölçüsünde verili komuttan sonra yavaş yavaş azalarak yerini vibrafon pasajına ve devamında arka planda seyreden nabız seviyesinin daha seyrek halde varlığını sürdürdüğü bir dokuya bırakıyor. Bölümün ortalarına doğru duyulan perküsyon solo ve devamında yine melodik gezintilerle seyrek nabızla ara ara varlığını gösteren unsurları izleyen bir kontekst çerçevesinde birinci bölüm tamamlanıyor.

İkinci bölüme ait kayıt ve notalara erişemediğim için yorumlayamasam da ilk bölümdeki içerikten anlaşılana göre bestecinin; hiç doğaçlama alanı olmayan, tamamen yazılı bir bağlam kurmayı tercih ettiği aşikâr. Sadece bitişe doğru eşliksiz ancak tamamen yazılı olduğu belirgin, tremololardan oluşan bir bas solosu mevcut. Bestecinin eserle ilgili başta yer alan açıklamalarında belirttiği fanfar bölgelerinde yer alan funk ögelerinden ise, ilk örnekte yazılı slap pasajını kastettiği anlaşılıyor.

SONUÇ

İlkil olarak, elektrik bas gitarın tarihsel gelişimine, yapısına bazı önemli bulduğum (kişi veya tarzlara mal olmuş) tekniklere bir çalgı metodundan daha farklı bir bakış açısıyla yaklaşabilmeye çalıştım ve bu yönde bilgiler sundum. Bu bilgileri edinirken çeşitli uzmanlara danıştım, güvenilir bilgi sağlamak için bazı süreçleri sabırla bekledim. Bazı konulara tamamen öz deneyimimle, empati kurarak yaklaştım ve kendi bakış açıma göre yeni öneriler sundum. Burada temel aldığım metot; bir elektrik bas gitar icracısı olarak on beş yıldan fazla süredir bu enstrümana harcadığım mesai ve yine bu enstrümanla ilgili içinde bulunduğum çevreye dair yaptığım gözlemler, başka icracılarla fikir teatileri, yazılı kaynaklar (genellikle İngiliz ya da Amerika menşeli dergiler), çeşitli videolar/görsel kaynaklar, şahıs ya da firmalara ait internet sitelerinde yer alan bilgiler ve elbet belli konularda akıl yürütme gibi bir yöntemler bütünüydü. Elektrik bas gitar ile ilgili dünyada çok az yazılı kaynak var. Bunların büyük bir bölümünü çalgı metotları ve aylık dergiler oluşturuyor. Çok daha büyük bir bilgi yığını, internet sayfalarında, sosyal medya veya video platformlarında mevcut. Bu mecralarda çok büyük bir bilgi kirliliği de ayrıca mevcut. Akademik çalışmaların sayısı çok sınırlı. Dünya akademik çevrelerinde 10-15 adet civarında çok çeşitli konularda doğrudan bas gitar için yazılmış ya da bas gitarı da kapsamına alan akademik makale ve tezler yer alıyor. Bunların çoğunluğu İngilizce ve yalnızca 4-5 adetine çevrimiçi olarak erişilebiliyor. Ayrıca akademik çalışmaların bir kısmı yeni sayılır. O nedenle paylaşıma açık değil. Bir adet çok önemli ve güvenilir kaynağı ülkeye getirtebildim, diğer birçoğunun elektronik kopyalarını çevrimiçi satın aldım. MİAM Dr. Erol Üçer Müzik Kütüphanesi'nde konuyla ilgili bazı kaynaklara erişim sağladım. Bunlardan da kısmi olarak yararlandım. Tüm bu çabalarım birinci ve ikinci bölüm için güvenilir bilgi tedarik edebilmek içindi. Üçüncü bölümde ise izlediğim yol; partisyonlarına erişebildiğim 13 bestecinin aynı sayıda eserini -eserin enstrümana katkısı/enstrümanın esere katkısı- bağlamında incelemek oldu. Üçüncü bölümde kronolojik sırada incelediğim, 1969-2005 yılları arasında bestelenmiş/ilk kez seslendirilmiş eserlere dair elde ettiğim verilerin açıklaması şu şekildedir: Elektrik bas gitarın kompozisyon bağlamı çerçevesinde tonal

işlevsellik temelli bas hattı kurmaya yönelik kullanım oranı 13'te 7. Bu eserler yapı itibariyle de tonal/modal fonksiyonaliteye sahip oldukları için, doğal olarak bas gitarı da bas katmanı içinde veya tek başına bas hattını icrayla sorumludur. Yine, elektrik bas gitarın kompozisyon bağlamı çerçevesinde renk/efekt/anlatım/dışa vurum temelli ses işlevleri oluşturmaya yönelik kullanım oranı ise 13'te 6 olarak tespit edilmiştir. Besteciler bu eserlerde, yazılı ezgiselliğin yanı sıra, akorlar, süslemeler, şifreyle modal doğaçlama, ünlem etkisi vb. fonksiyon kimliği oluşturmaktadır. Yalnızca Schnittke'nin 1. senfonisi birden fazla stili aynı zeminde üst üste ve yapısal bozuma uğratmaksızın kullandığı için iki kategoriye de dahil edilebilmektedir. Bu eserlerde ikinci bölümde ekseriyetle bahsettiğim slap (telçekme), hammer-on, pull-off, harmonics (flajole), muting (susturma), skordatura (akort değişimi), 2'den 4 sesliye kadar akorlar, modal doğaçlama, walking bass line (caz bas yürüyüşü) vb. teknikleri kullanan besteciler var. Bunları detaylı incelemede açıklamıştım. Sunduğum 2 ayrı konçertodan 1989 tarihli olanda modal doğaçlama, 2005 tarihli olanda ise yazılı partisyon yöntemlerine başvurulmuş. 1 adet eserde bas gitar için özel sembol tablosu düzenlenmiş. 9 eser orkestra, 4 eser oda müziği kategorisindedir.

Söz konusu tarihi değerde çalışmalar dışında, elektrik bas gitar literatürüne yakın tarihlerde birçok katkı yapılmış, yeni eserler yazılmıştır. İnceleme fırsatı bulamasam da keşfedebildiklerimden bazılarının adının geçmesinin konuyla ilgilenenler adına faydalı olacağını düşünüyorum.

• Alexander Rosenblatt - *Concerto For Bass* (2017)

• Lauri Porra - *Entropia: Concerto for Electric Bass and Orchestra* (2015)

Memento for Electric Bass and Orchestra (2019)

• Christian Galvez - *The Concierto Sinfónico N°1 para Bajo Eléctrico y Orquestra* (2015)

• Conni Ellisor - *The Bass Whisperer: Concerto for Electric Bass* (2014)

• Thomas Seltz - *Electric Bass Guitar Concerto* (2007)

• Alfonso Fuentes - *Concierto Tropical Para Bajo Electrico y Orquestra* (2006)

• Andrew Downes - *Concerto for Guitar, Bass Guitar and Strings* (1997)

• Gerard Grisey - *Les Espaces Acoustiques: Epilogue* (1985)

• André Previn - *Guitar Concerto* (1971)

Bunların dışında Frank Zappa, John Zorn, Michael Nyman vb. isimleri es geçmek olmaz. Mutlaka kendi orkestralarıyla yaptıkları kayıtlar dinlenmelidir.

Dünyada ve ülkemizde halihazırda faaliyette olan icracıların yolunun bu incelemenin kapsamındaki repertuarla pek kesişmediğini söylemek mümkün. Dilerim böylelikle daha fazla insana ulaşma şansımız olur.

KAYNAKÇA

Arın, M. Eren: **"Yerelden Küresele Bir Model Olarak, Erkan Oğur'un Perdesiz Gitar İcracılığı"**, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014.

Augustyn A., Bauer P., Duignan B., Eldridge A., Gregersen E., Ray M., ve diğerleri. **Tablature**. Encyclopædia Britannica. USA, 1998.

Ashton, Adrian: **The Bass Handbook**. Backbeat Books, San Francisco (US), 2005.

Bacon, T., Moorhouse, B.: **The Bass Book: A Complete Illustrated History of Bass Guitars**. San Francisco, Backbeat Books, London (UK), 2008.

Bellson, J.: **The Gibson Story**, 1973.

Black, J. W., Molinaro A.: **The Fender Bass: An Illustrated History**. Milwaukee, Hal Leonard, 2001.

Brewer, R. C.: **The Appearance of the Electric Bass Guitar: A Rockabilly Perspective**, Popular Music and Society, Vol. 26, No. 3, 2003.

Cohen, E. S.: **Bill Wyman on Making The Rolling Stones' Exile On Main St.**, Bass Player Magazine, UK, Aug., 2010.

Cohen, J.: **The Application Of Tapping Techniques In Compositions For The Solo Electric Bass**: MA Thesis, York University, Canada, 2016.

Drabløs, P. Elias: **The Quest For The Melodic Electric Bass: From Jamerson to Spenner**, Routledge, New York (USA), 2016.

Forte, D.: **"James Jamerson: Preminent Motown Bassist"**, Guitar Player, Haziran 1989.

Ivashkin, A.: **A Schnittke Reader**, Indiana University Press, (USA), 2002.

Jisi, C.: An Interview with Anthony Jackson, **Bass Player Magazine**, New Bay Media, New York (USA), Spring issue 1990.

Jisi, C.: **Bass Player Presents the Fretless Bass**, Backbeat Books, 2008.

Lee, G.: **Geddy Lee's Big Beautiful Book of Bass**, HarperCollins Publishers, New York (USA), 2018.

Öcek, C.: **Elektrogitar Efektleri ve Amplifikatörleri**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998.

Say, A.: **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005.

Slutsky, A.: **Standing in the Shadows of Motown: The Life and Music of Legendary Bassist James Jamerson**. Milwaukee, Hal Leonard, 1989.

Roberts, Jim H.: **How The Fender Bass Changed The World**, Hal Leonard Corporation, Backbeat Books, San Francisco (USA), 2001.

Young, W. Robert.: **Terminology for Logarithmic Frequency Units.** The Journal of the Acoustical Society of America, Cilt 11, Sayı 1, 1939.