

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ORKESTRANIN EVRİM SÜRECİNDE
KONTRBAS'IN İŞLEVSEL GELİŞİMİ**

**Hazırlayan
Gökçehan GEZEN**

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN**

İZMİR-2011

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Orkestranın Evrim Sürecinde Kontrbas’ın İşlevsel Gelişimi**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

...../...../.....

Gökçehan GEZEN

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Gökçehan GEZEN'in "Orkestranın Evrim Sürecinde Kontrbas'ın İşlevsel Gelişimi"** konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin.....olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ**TEZ VERİ FORMU**

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının**Soyadı:** GEZEN**Adı:** Gökçehan**Tezin Türkçe Adı:** Orkestranın Evrim Sürecinde Kontrbas'ın İşlevsel Gelişimi**Tezin Yabancı Dildeki Adı:** Functional Development of the Double-Bass in the Evolutionary Process of the Orchestra**Tezin/Projenin Yapıldığı****Üniversitesi:** D.E.Ü.**Enstitü:** G.S.E.**Yıl:** 2011**Diğer Kuruluşlar :****Tezin/Projenin Türü:****Yüksek Lisans:**☒

Dili: Türkçe

Doktora:☐

Sayfa Sayısı: 67

Tıpta Uzmanlık:☐

Referans Sayısı: 12

Sanatta Yeterlilik:☐

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.**Adı:** Onur**Soyadı:** NURCAN**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

- 1- Kontrbas
- 2- Orkestra
- 3- Senfoni
- 4- Opera
- 5- Violone

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Double Bass
- 2- Orchestra
- 3- Symphony
- 4- Opera
- 5- Violone

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

☒

Hayır

☐

ÖZET

Senfonik orkestranın evrim süreci 17. yüzyıldan günümüze yaklaşık dört-yüz sene sürmüştür. Bu süreç içerisinde kontrbas ta orkestradaki işlevsel gelişimini sürdürmüştür. Barok dönem orkestralarında yegâne görevi klavsen ve diğer bas çalgılarla birlikte *Basso Continuo* hattını gerçeklemek olan kontrbas, Klasik dönem orkestralarında armoninin bas seslerini daha da sağlamlaştırmak amacıyla viyolonselleri bir oktav aşağıdan katlama gibi sınırlı bir görev üstlenmiştir. Çoğu zaman, besteciler kontrbas için ayrı bir parti yazmamış, kontrbasçının viyolonsel partisinden çalmasını beklemiştir.

19. yüzyıl, orkestra açısından oldukça önemli gelişmeler göstermiştir. Orkestrayı oluşturan birçok çalgı gibi, kontrbas ta yapısal olarak değişime uğramış, çalgının teknik ve müzikal kapasitesini arttırmaya yönelik araştırmalar yapılmıştır. Bunun başlıca sebebi, dönemin bestecilerinin müzikal ifade adına orkestradan ileri düzeyde teknik ve müzikal beceriler isteyen taleplerde bulunması olmuştur. Bunun sonucu olarak, özellikle geç-Romantik dönemde yazılan birçok senfonik eserde, kontrbas grubuna teknik ve müzikal beceri isteyen ezgisel hatlar verilmiştir.

Yirminci yüzyılda müziğin deneysel bir yön alması ve bu doğrultuda bestecilerin ezgi, armoni gibi geleneksel öğeleri bir kenara bırakıp orkestra için doku, renk, tını ve efekt ağırlıklı eserler yazmaya yönelmesi kontrbasın orkestra içindeki işlevini direkt olarak etkilemiştir. Çalgının teknik ve tınısal kapasitesi olabildiğince esnetilmiş, o güne değin kullanılmayan yeni çalış teknikleri ve yeni notalama yöntemleri kullanılmıştır. Çalgı üzerine vurularak perküsif etkiler elde edilmesi, eşiğin arkasında yayla çalma, yayın teller üzerinde gıcırdatılması, çalgının tellerine türlü cisimlerle vurulması gibi teknikler en bilinenler arasındadır.

ABSTRACT

The evolutionary development of symphonic orchestra has taken approximately four-hundred years spanning from the 17th century to present. Within this time period, the double-bass has maintained its functional progress in the orchestra. The double-bass, serving merely as a *Basso Continuo* instrument along with the cembalo and other bass instruments in Baroque orchestras, had also a limited role in Classical orchestras doubling the cello section an octave lower, thus, only reinforcing the bass notes of the harmony. Most of the time, Classical composers did not write out a separate double-bass part and expected the player to perform from the cello part.

In the 19th century, crucial progresses came about in the orchestral world. The double-bass, together with the other orchestral instruments, exposed to structural modifications and researches took place with the aim to heighten instrument's technical and musical capacity. The main reason for this was the fact that the Romantic composers, for the sake of musical expression, had high demands which required advanced technical and musical skills. As a result, the double-bass section of the orchestra, particularly in many late-Romantic symphonic works, was given melodic lines that were technically challenging.

Music took an experimental direction in the 20th century; composers wrote works that favor texture, color, sound and effects giving up on the traditional components such as melody and harmony and this approach naturally affected the double-bass's function within the orchestra. The instrument's technical and sonic capacity was stretched and totally new playing techniques and notational methods were utilized. Tapping or knocking on the body of the instrument for percussive effects, playing behind the bridge, grinding the bow on the strings and hitting the strings with various gadgets are among these well-known new techniques.

ÖNSÖZ

Kontrbasın müzik içerisinde varoluş aşamalarını ve buna zemin hazırlayan sebepleri yakından tanıma isteğim bu tezi hazırlamamın en önemli nedenidir. Kontrbasın günümüze kadar geçirmiş olduğu evrim sürecinin tam olarak anlaşılabilmesi için, müzik tarihinin içinde barındırdığı farklı müzik dönemlerinin ve çalgının (solo icracılığından önce) temel vazifesi olan orkestra icracılığının birbirleriyle paralel olarak araştırılması gerekliliğine inanmam, bu tez çalışmasını “Orkestranın Evrim Sürecinde Kontrbas’ın İşlevsel Gelişimi” adı altında oluşturmama sebep olmuştur.

Tez tasarımına yön veren, lisans ve yüksek lisans öğrenimimin boyunca bana emek veren ve destekleyen değerli hocam Sayın Prof. Tahir SÜMER’e, bu tezi yazarken hazırlık, başlangıç ve bitiş aşamalarında bilgi ve tecrübesiyle beni yönlendiren ve tezi tamamlamamda çok büyük katkıları olan tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN’a, tez yazılış aşamasında İngilizce metinlerin çevirilerini yapan ve konu hakkındaki önerileri ile beni aydınlatan Sayın Öğr. Gör. Sevgi ÇİLİNGİR’e ve tüm öğrenim yaşamım boyunca özverili tutumlarıyla beni destekleyen aileme engin teşekkürlerimi sunarım.

Gökçehan GEZEN

İÇİNDEKİLER

ORKESTRANIN EVRİM SÜRECİNDE KONTRBAS'IN İŞLEVSEL GELİŞİMİ

Yemin Metni	ii
Tutanak	iii
YÖK Dokümantasyon Merkezi Tez Veri Formu	iv
Özet	v
Abstract	vi
Önsöz	vii
İçindekiler	viii
Örnekler Listesi	ix
Resimler Listesi	x
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

BAROK DÖNEM

1.1 BAROK DÖNEM MÜZİĞİNİN STİLSEL ÖZELLİKLERİ	4
1.2 BAROK DÖNEMDE ORKESTRA	8
1.3 ONYEDİNCİ YÜZYILDA KONTRBASIN DOĞUŞU VE ANATOMİSİ	10

2. BÖLÜM

KLASİK DÖNEM

2.1 KLASİK DÖNEM MÜZİĞİNİN STİLSEL ÖZELLİKLERİ	14
2.2 KLASİK DÖNEMDE ORKESTRA	15
2.3 ONSEKİZİNCİ YÜZYILDA KONTRBASIN ANATOMİSİ	21
2.3.1 Do Sol re la Akordu (C G d a)	22
2.3.2 Mi La re sol (E A d g) Akordu	24
2.4 KLASİK DÖNEM ORKESTRALARINDA KONTRBASIN İŞLEVSEL ÖZELLİKLERİ	25
2.4.1 Orkestrayı Düzenlemenin Zorlukları	26
2.4.2 Kilise Müziğinde Kontrbas	27

3. BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEM

3.1 ROMANTİK DÖNEM MÜZİĞİNİN STİLSEL ÖZELLİKLERİ	29
--	----

3.2 ROMANTİK DÖNEMDE ORKESTRA	30
3.3 ONDOKUZUNCU YÜZYILDA KONTRBASIN ANATOMİSİ	35
3.3.1 Fransa	35
3.3.2 İtalya	39
3.3.3 İspanya	40
3.3.4 İngiltere	40
3.4 ROMANTİK DÖNEM ORKESTRALARINDA KONTRBASIN İŞLEVSEL ÖZELLİKLERİ	41
3.4.1 Dört Telli Kontrbasın Yaygınlaşması	42
3.4.1.1 Fransa	42
3.4.1.2 İtalya	46
3.4.1.3 İngiltere	46
3.4.2 Mi Telinin Kısıtları	48
3.4.3 16' Oktavın Geri Dönüşü	49
4. BÖLÜM	
YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİ	
4.1 YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNİN STİLSEL ÖZELLİKLERİ	53
4.2 YİRMİNCİ YÜZYILDA ORKESTRALAMA ANLAYIŞINDAKİ YENİLİKLER ve KONTRBASIN ORKESTRADAKİ İŞLEVİ	53
4.3 YİRMİNCİ YÜZYILDA KONTRBASIN ANATOMİSİ	57
SONUÇ	59
EKLER	61
EK 1: Conservatoire Concert Society Orkestrası'nın 1828 tarihli Oturtum Planı	62
EK 2: Münih Odeon Konser Salonu'nun 1840 tarihli Oturtum Planı	63
EK 3: London Philharmonic Society Orkestrası'nın 1846 tarihli Oturtum Planı	64
EK 4: Perde sistemli uzatma-mekanizması	65
EK 5: John Michael Smith'in tasarladığı uzatma-mekanizması ve John Mancini'nin scordatura aparatı (küçük resim)	66
KAYNAKLAR	67
ÖZGEÇMİŞ	

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: Arangelo Corelli, Noel Konçertosu	10
Örnek 2: Mozart 40. Senfoni, başlangıç teması	15
Örnek 3: Haydn, Veda Senfonisi – Adagio	16
Örnek 4: Do-Sol-re-la akordu	23
Örnek 5: Rameau, Les Fetes d'Hebe (1739) Operası Uvertürü, Kontrbas partisi	24
Örnek 6: Mi-La-re-sol akordu	25
Örnek 7a: <i>Don Quixote</i>	33
Örnek 7b: <i>Don Quixote</i>	33
Örnek 8: İtalyan akordu	37
Örnek 9: Joseph Fröhlich'e göre doğru bir bas yürüyüşü	48
Örnek 10 a: Brahms, 1. Senfoni, 3. Bölüm	48
Örnek 10 b: Brahms, 2. Senfoni, 1. Bölüm	49
Örnek 11: Beethoven, Fidelio, II. Perde	49
Örnek 12: Beethoven 9. Senfoni, kontrbas partisi	50
Örnek 13: Penderecki, <i>Hiroshima Kurbanlarına Ağıt</i> 'tan bir kesit (viyolonsel ve kontrbas partileri)	55
Örnek 14: Ligeti, <i>Lontano</i> 'dan bir kesit (viyolonsel ve kontrbas partileri)	56

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Kısa-saplı kontrbas (bas keman)	13
Resim 2: 1773'te Versailles Büyük Tiyatrosu Kraliyet Orkestrası oturma planı	17
Resim 3: Turin Kraliyet Opera Orkestrası (1740)	20
Resim 4: Romantik dönem orkestrası	34
Resim 5: Boston Senfoni Orkestrası (1882)	35
Resim 6: Perdeli uzatma-mekanizması ve Parmakla çalınan uzatma- mekanizması	58

GİRİŞ

Senfonik orkestranın ilk temelleri Barok dönemde atılmıştır. 17 yüzyıldan günümüze değin geçen dört yüzyıl sürecinde hem orkestranın yapısı hem de orkestrayı oluşturan çalgıların kendisi önemli gelişimler göstererek bugün bilinen halini almıştır. Bahsedilen sürecin en başından itibaren, yaylı çalgılar grubu, orkestranın yapılanması içerisinde oldukça önemli bir işleve sahip olmuştur. Yaylı çalgılar ailesinin en büyük ve en kalın sesli olan üyesi kontrbas ise, orkestranın tarihsel gelişim sürecinde işlevsellik açısından farklı pratikler içerisinde kullanılmıştır.

“Orkestranın Evrim Sürecinde Kontrbas’ın İşlevsel Gelişimi” başlıklı bu tez çalışmasında, kontrbasın orkestranın dört yüzyıl boyunca süren evrim sürecinde değişkenlik gösteren işlevselliği üzerine odaklanılmış, bu değişkenliğin sebepleri araştırılmıştır.

Barok dönemin günümüze göre oldukça küçük sayılan orkestralarında diğer bas çalgılarla birlikte *Basso Continuo* partisinden sorumlu olan kontrbas, birkaç istisna olmak üzere, Klasik dönemde de aynı görevi sürdürmüştür, değişen tek şey Klasik dönemin stilsel yenilikleri olmuştur. Diğer bir anlatımla, *Basso Continuo* Klasik dönemde kullanımdan kalkmış ama kontrbas orkestrada viyolonsel grubuna bağımlı olmaktan kurtulamamıştır. İşlevsel açıdan yenilikler gerçek anlamda 19. yüzyılda yani Romantik dönemde gerçekleşmiştir.

Viyolonsel grubunu bir oktav alttan destekleme rutininden bu dönemde kurtulan kontrbas için, besteciler, viyolonsel grubundan bağımsız ve ezgisel özellikleri yüksek olan partiler yazmaya başlamıştır. Bestecilerin bu tarz talepleri, kontrbasın yapısal olarak gelişmesine de öncülük etmiştir. Özellikle geç-Romantik dönemde yazılan orkestral eserlerde, kontrbas grubunun yüksek teknik kapasite gerektiren ezgisel hatlar içermesi olağan bir durumdur.

20. yüzyılın ortalarından itibaren, müzikte var olan yeni akımlar ve radikal değişiklikler çerçevesinde, kontrbasın orkestranın bas seslerini tamamlama görevinin yanı sıra, salt tınısal açıdan da son derece önemli bir kaynak olduğu anlaşılmış, 'modern müzik' yazan bestecilerce çalgının tınısal olanakları sonuna kadar araştırılmış ve kullanılmıştır. Bu bağlamda çalgıdan farklı tınılar ve efektler elde etmek için yeni çalış teknikleri geliştirilmiştir.

20. yüzyılın ikinci yarısında yazılan kimi müziklerde, kontrbasa keman partisinin çalabileceği tizlikte pasajların verildiği ya da çalgının tamamen perküsif etkiler için kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu durum, kontrbasın hem sahip olduğu ses alanı hem de orkestra içindeki işlevi açısından, artık, tamamen bağımsız bir çalgı haline geldiğinin en önemli göstergesidir.

17. yüzyıldan günümüze müzik tarihinde yer alan dört ana dönem tezin biçimsel yapısında belirleyici olmuştur; Barok dönem, Klasik dönem, Romantik dönem ve 20. yüzyıl. Diğer bir anlatımla, Giriş ve Sonuç bölümleri haricinde, tez dört ana bölümden oluşmaktadır. Her bölüm içerisinde mümkün olduğunca aynı biçimsel kurgunun gözetilerek mantıksal bir bütünlük sağlanması, dolayısıyla kontrbasın işlevsel gelişiminin belirli bir sistematik dâhilinde incelenmesi hedeflenmiştir. Alt başlıklarda, ele alınan 'dönemin stilsel özellikleri', o dönemde 'orkestranın yapısı', 'kontrbasın anatomisi' ve çalgının orkestra içindeki 'işlevsel özelliği' ele alınmıştır. Bu yazım planı tezde yer alan tüm dönemlere uygulanmıştır.

Araştırmanın temel problemi müzikte dönemler, stiller ya da kontrbasın bir çalgı olarak gelişimi olmamakla birlikte, bu unsurlar kontrbasın orkestra içindeki işlevini direkt olarak etkilediği için, dönemlerin stilsel özellikleri ve çalgının yapısal gelişimleri de tezin bağlamından sapmadan araştırılmıştır. Müzik örnekleri ve resimlerden, ele alınan konuları açıklayıcı ve destekleyici öğeler olarak gerekli noktalarda faydalanılmıştır.

1. BÖLÜM

BAROK DÖNEM

Barok dönemin müzikal anlayışında İtalyan eğilimleri belirleyici olmuş, 1750 yılına gelindiğinde Avrupa müziğinin uluslararası dili belirgin bir İtalyan aksanı kazanmıştır. Siyasi bölünmüşlüğüne rağmen İtalya, müzik konusunda Avrupa'nın en etkili bölgesi olmuştur. Kimi İtalyan şehir devletleri, görece küçüklüğüne ve siyasi güçsüzlüğüne rağmen, müziğin haritasında çok daha büyük yerlere sahip olmuştur. Örneğin Floransa, 17. yüzyılın başlarında müzikal tiyatro yeniliğinin ortaya çıktığı, böylece Erken Opera'nın doğuşuna öncülük eden bir yer olmuştur. Roma, kutsal müziğin gelişimini etkilemeye devam etmiş, bir süre operanın, vokal oda müziği ve çalgısal müziğin önemli bir merkezi olmuştur. Müzikte 17. yüzyıl boyunca başı çeken bir şehir olarak Venedik, bir yüzyıl sonrasında Napoli'de olduğu gibi, operanın gelişimini besleyen yer olmuştur. Aziz Mark Kilisesi bünyesinde toplanan Venedik Ekolü bestecileri, Barok koro müziğinde üstün bir etkiye sahip olmuşlardır. Bu dönemde Bolonya ve diğer Kuzey şehirlerinde de çalgısal müzik alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır.

16. yüzyılda Avrupa'daki Protestan Kuzey ile Katolik Güney ayrımının yankıları 17. yüzyıl müziğinde de hissedilmeye devam etmiştir. Dini vokal konçerto ve oratoryo gibi bazı yeni kutsal müzik türleri bu dönemde ortaya çıkmıştır. Çalgısal müzik 17 yüzyılda hem dini, hem seküler¹ ortamda 16. yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan türler üzerinden gelişimini sürdürmüştür. Bu dönemde çalgısal müzik, müzik tarihinde ilk defa, gerek eser miktarı, gerekse kalite bakımından vokal müziğe denk bir konum kazanmıştır.

Barok dönemde sanat ve bilimde büyük gelişmeler yaşanmıştır. Batı medeniyetinin tarihindeki bu dönemin ihtişamını anlamak için bazı büyük yazar ve sanatçıların adını anmak yeterli olacaktır: İngiltere'de Donne ve Milton; İspanya'da Cervantes; Fransa'da Corneille, Racine ve Moliere. Hollanda'da müziğin altın çağı biterken, resimde Rubens ve Rembrandt ortaya çıkmıştır. İspanya müzik alanında yeterli öneme sahip olmamakla birlikte, Velazquez ve Murillo'yu yetiştirmiştir. İtalya, heykeltıraş Bernini ve mimar Borromini ile sanata katkı vermiştir. 17. yüzyıl aynı zamanda felsefe ve bilimin de altın çağıdır. Modern bilim, matematik ve rasyonel

¹ Seküler: Din-dışı.

düşüncenin kuruluşunda öncülük eden Bacon, Descartes, Leibniz, Galileo, Kepler ve Newton bu dönemde yaşamıştır. (Hanning, 1998, s. 171)

Düşünsel ve sanatsal alanlarda meydana gelen değişimler, müzik tarihinin gidişatını da derinden etkilemiştir. 17. yüzyıl filozofları, dünyayı algılamanın eski biçimlerini bir kenara bırakıp yeni açıklamalar getirirken, müzisyenler de yeni ifade ihtiyaçlarını karşılayabilmek için kendi kelime dağarcıklarını genişletmişlerdir. Filozoflar eski yöntemlerin çerçevesi içinde yeni fikirler geliştirirken, besteciler de – Claudio Monteverdi'nin madrigalleriyle², Giovanni Gabrielli'nin motetleriyle³ yaptığı gibi – Rönesanstan miras kalan müzik tarzlarının içine daha yoğun, daha çeşitli duygular koymuşlardır. 17. yüzyıl başlarında müzik tam anlamıyla deneyseldir. Ancak yüzyılın ortalarına gelindiğinde armoni, renk ve formun yeni kaynakları, belirgin bir kelime dağarcığı, gramer ve sözdizimine sahip ortak bir dil yaratmıştır. (Hanning, 1998, s. 172)

1.1 BAROK DÖNEM MÜZİĞİNİN STİLSEL ÖZELLİKLERİ

1605'te Monteverdi, *prima pratica* ile *seconda pratica*yı, yani ilk ve ikinci "pratiği" birbirinden ayırmıştır. Birincisinden kasıt, Zarlino⁴ tarafından sisteme sokulan vokal polifoni tarzıdır. İkinci pratik ile Rore, Marenzio ve Monteverdi'nin kendisi gibi modern İtalyanların maceracı tarzlarını kastetmiştir. Monteverdi'ye göre, ilk pratikte müzikal değerler kelimelerden daha önemlidir; ikinci pratikte ise metin ağırlıkta olup, müzikal ortamı metin belirlemektedir. 'Modern stil' olarak da adlandırılan *seconda pratica* ile, eser içerisinde serbest biçimde ses uyumsuzlukları kullanılmış, hatta kelimeleri daha etkili ifade etmek adına birçok eski kontrpuan kuralı ihlal edilmiştir.

Polifoni, çalgısal ve vokal müzik yazımını, bir eserde çalgı ve vokal partiyonlarının neredeyse birbirinin yerine kullanılabileceği derecede tektipleştirmiştir. Ancak lavta, org, veya klavsen için yazılan en eski sololarda bile çalgıya özgü bir nitelik vardır. Solistin - gerek şarkıcı, gerek kemancı, gerekse üflemeli çalgıcı olsun – önde gelen rolü, bestecilerin yazımlarını belirli bir ortama - keman veya solo ses gibi - göre adapte etmelerine neden olmuştur. Üflemeli

² Madrigal: Üç ila altı ses için din-dışı temalar içeren polifonik vokal müzik.

³ Genellikle cantus-firmus (sabit -ezgi) üzerine kurulan, dini ya da seküler sözler içeren vokal müzik.

⁴ Gioseffo Zarlino (1517 – 1590): İtalyan besteci ve müzik teoristi.

algılarda gerçekleşen teknik ilerlemeler, bu algıları da solo performans için uygun hale getirmiştir. şarkı söylemenin ve öğretiminin ünlü isimleri, virtzlğn, rengin ve vokal sunumun standartlarını yenilemiş ve geliştirmişlerdir. algısal ve vokal stiller ayrışmaya başlamış ve kendilerine has üsluplarını kazandıkları zaman besteciler bu stilleri taklit edebilmeye başlamışlardır. (Hanning, 1998, s. 172)

Vokal ve çalgısal kompozisyonlar, 16 yüzyıl sonlarında madrigal ile başlayan çabaları devam ettirerek, ortak bir amaçta birleşmiştir: geniş bir duygu aralığın canlı ve coşkulu biçimde ifade veya temsil etmek. Besteciler hiddet, heyecan, ihtişam, kahramanlık, hüzün, hayret ve sevinç gibi, ruhun halleri olarak anlaşılan duygusal etkimleri ifade etmek veya uyandırmak için müzikal araçlar aramışlardır. Besteciler burada sadece kendi kişisel duygularını belirtmeyi değil, daha çok, genel anlamda insan duygularının çeşitliliğini temsil etmeyi hedeflemişlerdir. Barok mimaride, heykel ve resimde, objelerin normal formları, imgelerin sanatçının bakışındaki tutkulu yoğunluğ verebilmesi amacıyla bilerek bozulmuştur. Müzikte de besteciler ses ahengi ve uyumsuzluğnun eski sıralamasını kıırarak, düzenli ritmik akışı bozarak, armoni ve ritimde aşırı uçları arayarak, renk ve dokuda zıtlıkları vurgulayarak, duygusal etkileri uyandırmak ve yönlendirmek istemişlerdir.

Rönesans polifonisinin sürekli ritmik akışına zıt olarak, Barok dönemde müzik ya çok düzenli, ya da çok serbesttir. Düzenli dans ritimleri daha önceki dönemlerde çalgısal mziğ etkilemiştir. Ancak 17 yüzyıldan itibaren mziğn oğ (sadece dans için yazılan müzikten farklı olarak) l çizgileriyle ayrılmış olarak yazılmıştır. Bu, kuvvetli ve zayıf vuruşlarda düzenli bir kalıp olduğna işaret etmektedir. Barok bestecileri belli duyguları uyandırmak için düzenli ritimler, konuşma benzeri reitatif⁵ ve doğaçlamaya dayalı solo çalgı parçaları – toccata ve preld gibi - yazarken serbest ritimler kullanmışlardır. Bu iki ritim türü aynı anda kullanılamamakla birlikte, art arda yerleştirildiklerinde kasıtlı kontrastlar meydana getirebilir. Reitatifin arya ile bir araya getirilmesi ve toccata veya preldn fğ ile birleştirilmesi uygulamaları aynı yaklaşımdan hareketle gerçekleştirilmiştir. (Hanning, 1998, s. 173)

Rönesans mziğnin tipik dokusu, bağımsız seslerin polifonisidir; Barok dneminki ise sağılam bir bas ve süslü bir tizin zoraki görünmeyen bir armoniyle bir

⁵ Reitatif: Ezgilerin l yapısına bağılı kalınmaksızın, konuşur gibi söylenerek icrası.

araya getirilmesi şeklindedir. Eşlik bölümleriyle desteklenen tek bir melodi çizgisi yeni değildir. Bu biçim 16. yüzyıl şarkı ve madrigallerinde de kullanılmıştır. Burada yeni olan, basa ve tize, yani dokunun iki vazgeçilmez çizgisine yapılan vurgudur. Üst ve alt kısımdaki bu kutuplaşma, iç kısımların önemsizleştiği zannını uyandırmaktadır. Bu durum sürekli bas veya *basso continuo* denen notasyon sisteminde çok belirgindir. Bu sistemde besteci sadece melodiyi ve bası yazmakta, ara kısmı doldurmayı icracılara bırakmaktadır. Dahası, notasyon parçalar yani ayrı partiler halinde değil, partiler bir arada görülecek şekilde (partitür olarak) yazılmaktadır. Bas, klavsen, org, lavta gibi *continuo* çalgılarının biri veya birkaçıyla çalınır ve genellikle bas viyola da gamba, viyolonsel veya fagot gibi destekleyici çalgılarla kuvvetlendirilir. Bas notalarının üzerinde, klavsenci veya lavtacı, önceden yazılmamış olan gerekli akorları doldurur. Bu akorlar temel pozisyondaki beşli akorlardan farklı ise veya tonalite dışına geçişlere ihtiyaç duyuluyorsa, besteci bas notalarının üzerine veya altına şifreler koyarak icracıyı yönlendirir.

Bu biçimde şekillendirilmiş bas, eserin türüne ve icracının beceri ve beğenisine bağlı olarak gerçekleşir⁶. Burada eser, verilen çerçeve içinde doğaçlama için geniş bir alan bırakmaktadır. İcracı sadece basit akorları çalabilir, akor dışı geçiş sesleri veya tiz ve bas notalarını taklit eden kapsamlı melodik motifler kullanabilir. *Basso continuo*yu icra etmek her zaman şart değildir. *Continuo* içeren çoğu parçada notalandırılmış melodik kısımlar zaten tam armoniyi oluşturuyor olabilir. Örneğin, dört veya beş ses için motet ve madrigallerde *continuo* çalgısı temel olarak bu sesleri katlar veya destekler. Ancak solo ve düetlerde, armoniyi tamamlamak ve ses dolgunluğu sağlamak için genellikle *continuo* şarttır. Bu doldurma işlevine *ripieno* da denmektedir. *Ripieno*, İtalyan mutfağında “dolma” anlamına gelir ve şekillendirilmiş bas içeren bir bestenin modern versiyonları genellikle yorumcunun icra için eklediği süsleme notalarını da içerir.

Basso continuo dokusunun – katı bir bas ve süslü bir tiz – gelişimi, 16. yüzyıl kontrpuanının reddedilmesi ile sonuçlanmamıştır. Besteciler eşliksiz motet ve madrigaller yazmaya bu dönemde de devam etmişlerdir. Ancak güncel uygulamalara uygun şekilde *basso continuo* ekledikleri de olmuştur. *Continuo* ile eşlik edilen, vokal ve çalgısal topluluklar için yazılan müziklerde kontrpuan, kompozisyonun temeli olarak muhafaza edilmiştir. Ancak bu, farklı melodik çizgilerin

⁶ Gerçekleme: realizasyon

continuo ile belirlenen akor düzenlerine uydurulması gerektiği için, yeni bir tür kontrpuandır ve ‘tonal kontrpuan’ olarak adlandırılır. Bireysel çizgilerin akor dizilerine bağlı olduğu bu tür armonik temelli kontrpuan, Barok dönemde egemen olmuştur. (Hanning, 1998, s. 174)

Barok dönemde *romanesca*⁷ gibi, standart formülde strofik⁸ şarkı kompozisyonu popüler olmuştur. *Romanesca*, ‘ottave rime’⁹ söylemede bir arya tarzıdır; standart olarak armonikleştirilip bas eklenmiş bir tiz formülüdür. *Romanesca* kalıbında yazılan bazı şarkılar sadece bas özelliğiyle kendini gösterir. Bu nedenle bunlar genellikle *ground bass* veya *basso ostinato*¹⁰ olarak adlandırılır. Burada bas sabit kalırken üstteki melodi değişir. Monteverdi, “Ohime dov’e il mio ben” (Ah, aşkım nerede) ‘ottava rima’sını *romanesca* tarzında strofik bir düet olarak yazmıştır.

Chaconne (İspanyolca: chacona, İtalyanca: ciacconna) ve *passacaglia* (İspanyolca: passecalle, Fransızca: passecaille) gibi bazı bas melodi kalıpları herhangi bir şiir formu ile ilintili değildir. *Chacona*, muhtemelen Latin Amerikadan İspanya’ya gelmiş bir dans şarkısıdır; basit bir gitar akor kalıbına izin veren nakaratlı biçimdedir. İtalyan *ciacconna*sında armonik kalıp bas çizgisine indirgenmiştir. *Passacaglia*, İspanya’da ortaya çıkmıştır ve kökeni, şarkı stroflarının öncesinde ve sonrasında çalınan müzik olan *ritornello*dur. Bu da diğeri gibi çeşitli bas kalıplarına dönüşmüştür. Bu bas kalıpları genellikle üç zamanlı ölçü ve minör modda olup, enstrümantal veya vokal varyasyonları destekleyebilir. 17. yüzyılda *chaconne* ve *passacaglia*nın ayırt edici özelliği üçlü ölçüde, ağır tempoda sürekli tekrar eden dört ölçü (bar) devam eden kalıplarıdır. (Hanning, 1998, s. 187)

Basamaklı bir iniş biçiminde başka bir dört ölçülük *ostinato* da bu dönemde oldukça popüler olmuştur. Dönemin müzikal söz dağarcığı içinde bu kalıp genelde hüznün veya yas duyguları ile özdeşleştirilmiştir. İnici hareketle tekrarlanan bas kalıpları aşağıdaki şekillerde oluşturulmuştur:

⁷ Romanesca (Romanesk): Düşsel ve duygusal nitelikli yapıt.

⁸ Strofik: Bir beyite sadık kalınarak oluşturulan kompozisyon.

⁹ Ottave rime: Sekiz dizeli kıtalar olarak düzenlenen, abababcc şeklinde ritim şemasına sahip şiirler.

¹⁰ Ground Bass (Temel Bas) – Basso Ostinato (İnatçı Bas): Bir eser boyunca tekrarlanan sabit bas ezgisi ya da motifi.

- a. Majör diyatonik form
 - b. Minör diyatonik form
 - c. Kromatik form
 - d. Uzatılmış kromatik form (Purcell, Dido ve Aenas, 1689)
- (Hanning, 1998, s. 188)

Barok dönemin diğer önemli pratiği olan, viyoller için consort (topluluk) müziği 17. yüzyıl başlarında İngiltere’de gelişmiştir. Bu dönemde Küçük Alfonso Ferrabosco (1578-1628 öncesi) ve John Coprario (Cooper; ölümü 1626) popülerdir. 17. yüzyıl ortalarında, ‘viol consort’ müziğinin önde gelen bestecisi John Jenkins’in fantezileri (*fantasia*¹¹), çeşitli prosedürler içermiştir; *continuolu* veya *continuosuz*, kimi kesinlikle kontrpuanlı, kimisi daha serbest.

Basso continuosuz yaylılar için kontrpuanlı *fantasialar*, 17. yüzyıl başlarında İngiliz oda müziğinin hâkim formudur. Geç dönemin başta gelen bestecileri Matthew Locke (1621-1677) ve 1680’lerde ‘viol fantasia’larını yazan Henry Purcell (1659-1695) olup, bu besteciler bu türün son önemli örneklerini vermişlerdir. (Hanning, 1998, s. 202)

1.2 BAROK DÖNEMDE ORKESTRA

Lully’nin¹² etkisi opera ve balenin ötesindedir. Fransa ve Almanya’da, onun orkestrasını yönetişi ve orkestralama metodundaki disiplin, besteci ve müzisyenlerin takdirini kazanmış ve örnek alınmıştır. Lully şefliği, uzun bir bastonla yere vurarak yapmıştır. Yirmi dört çalgıdan oluşan yaylılar orkestrası “vingt-quatre violons du roy”da yer alan çalgılar şunlardır. Modern keman ile aynı şekilde akort edilen altı soprano keman, modern viyola şeklinde akort edilen ancak üç ayrı partiyi icra eden çeşitli boyutlarda on iki adet alto ve tenor keman, bir ton altına akort edilen altı bas keman. Bu beş parçalı doku, yaylıları destekleyen ve sololarla - genellikle üçlü olarak (iki obua ve bir fagot) - zıtlık yaratan pasajları üstlenen tahta üflemelilerle daha da zenginleştirilmiştir. (Hanning, 1998, s. 215)

¹¹ Fantasia: Doğaçlamaya dayalı, kesin bir müzikal biçim içermeyen serbest çalgısal eserler.

¹² Jean-Baptiste de Lully (1632 – 1687): İtalya doğumlu Fransız besteci; Fransız-Barok stiline ustası olarak kabul edilmektedir.

1670'ten sonra hem kilise, hem de oda müziğindeki sonatlar genel olarak iki tiz çalgı (genelde kemanlar) ve bas için yazılmıştır. Armonileri, bas kısmını *continuo* olarak çalanlarca verilmekte idi. Bu tür sonatlara trio sonat denilmiştir. Oysa dört çalgı içerir. İki tize ek olarak, *basso continuo* partisini çello veya başka bir bas çalgı icra ederken, *basso continuo*da ima edilen armoniyi bir org veya klavsenci vermektedir. Trio sonatta geçerli olan doku – bas üzerine tizden iki melodik çizgi – gerek vokal, gerekse çalgısal oda müziğinin çoğu türünde standart bir yapı haline gelmiştir. (Hanning, 1998, s. 237-238)

Vivaldi'nin *Pieta*'daki orkestrası, yirmi - yirmibeş yaylı çalgı ve *continuo* için klavsen veya org içermekte idi. Bu temel gruptu; çoğu konçertoda bunlara solo çalgı olarak veya farklı topluluk bileşimlerinde kullanılan flüt, obua, fagot veya kornolar eklenmekteydi. Orkestranın tam boyutu ve üyeleri, belirli bir temsilde hangi çalgıcıların müsait olduğuna göre değişebilmekteydi. Vivaldi, solo çalgıları ve orkestra yaylılarını farklı şekillerde gruplandırarak önemli bir renk çeşitliliği elde etmiştir. Dört mevsimi betimleyen *Opus 8*'deki (1725) dört konçertodan ilki olan *Primavera* (İlkbahar) konçertosu, bestecinin bu alandaki becerisini kanıtlamaktadır. (Hanning, 1998, s. 253)

1721 yılında bestelenen ve Brandenburg'lu Margrave'ye ithaf edilen altı Brandenburg Konçertosu (BWV 1046-51), Bach'ın İtalyan ve Alman stillerini ne kadar ustaca birleştirdiğini gösterir. İtalyan konçertosunun üç bölümlü, hızlı-yavaş-hızlı kalıbını, beşli akorlar üzerine yapılan temalarını, düzenli ilerleyen ritimlerini, *Allegro* bölümünün *ritornello*¹³ formunu almıştır. Aynı zamanda, bu konçertoları kendine has özellikleriyle damgalamıştır. Örneğin “soli”ye kendi “tutti” materyalini getirmiştir. Üçüncü ve Altıncı konçertolar, solo çalgıların kullanılmadığı *ripieno* konçertolarıdır¹⁴. Diğerleri, yaylılar ve *continuo* bileşiminden oluşan, solo çalgılar içeren ‘konçerto grosso’lardır¹⁵. (Hanning, 1998, s. 268)

Örnek 1'de Arangelo Corelli (1653 - 1713)'nin *Noel Konçertosu*'ndan bir kesit yer almaktadır. Biçimsel açıdan, eser bir ‘konçerto grosso’dur. *Basso Continuo* hattı ve bas şifreleri notasyonda net olarak gözükmemektedir.

¹³ Ritornello: Bir temanın eserin bir bölümü boyunca geri dönerek tekrarlanması.

¹⁴ Ripieno Konçerto: Yaylı çalgılar ve *basso continuo* için bestelenmiş, solist içermeyen konçerto.

¹⁵ Konçerto Grosso: Yaylı çalgılar, *basso continuo* ve bir grup solist için bestelenmiş konçerto.

Fatto per la notte di natale.

Vivace.

Concertino.

Violino I.

Violino II.

Violoncello.

Concerto grosso.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

8 6 6 9 8 6 5 6 #

Örnek 1: Arangelo Corelli, Noel Konçertosu

1.3 ONYEDİNCİ YÜZYILDA KONTRBASIN DOĞUŞU VE ANATOMİSİ

Rönesans'a gelene kadar, batılı besteciler genellikle vokal müzikle ilgilenmişlerdir. 15. Yüzyıl sonlarına gelindiğinde ise müzik çalgılarının üretimi ve bunlar üzerinde deneysel çalışmalar yapılması açısından verimli bir döneme girilmiştir. Bu dönemde, çalgısal müziğin öncüleri, çalgıları aileler olarak sınıflandırmaya başlamışlardır. Çalgılar, başlarda soprano-alto-tenor-bas (SATB) düzeniyle oluşan vokal kuartetin seslerine dayanmakta iken, zamanla bu modelden bağımsız hale gelmişlerdir. Ortaçağ döneminde çalgıların ses aralığı üç oktavla sınırlanırken, Rönesans'a gelindiğinde buna iki oktav daha eklenmiştir. 16. Yüzyılın sonunda ise en tizden en basa ses aralıklarını kapsayan çalgı aileleri oluşmuştur.

Kontrbasın tarihi, keman modeli temel alınarak üretilen çalgı ailesinin ortaya çıktığı 16. Yüzyıla dayanır. Ancak, o dönemde, bugün soyu tükenmiş olan çalgılar bir yana, basların boyutları henüz standartlaşmamıştı. Baslar içinde olağan bas-keman (büyük kalıplı çello) baskın çalgıdır, ayrıca, bunun dışında çello boyuna yakın olanlardan, modern kontrbastan çok daha büyüklerine kadar pek çok boyutta bas çalgı kullanılmıştır. Çeşitli bas çalgıların kendilerine ait isimleri yoktur. Düşük perdeli

tüm çalgılar, aralarında ayırım yapılmaksızın, Fransa'da bas keman, İtalya'da violon ve Portekiz'de rabecaon olarak adlandırılmıştır. Kemanla birlikte, keman ailesinin bas çalgıları da giderek popüler olmuştur. Keman ailesi bu genel beğeniyi, köy şenliklerinde çalınan dans müziğinin titreşimlerini verebilecek ton ağırlığına sahip olmasına borçludur. Bu çalgıların kullanımı, lute¹⁶ ve viyol¹⁷ gibi "ciddi ve sakın müzikler için tasarlanmış sakın karakterli çalgıların tınısal özellikleriyle tezat oluşturur. (Brun, 2000, s. 37)

16. yüzyılda Fransız Valois¹⁸ kralları, başkentin en iyi kemancılarını, saray balolarında dans müziği çalmaları için istihdam etme alışkanlığını edinmişlerdir. Bu orkestralarda arkaik bir bas keman da bulunmaktadır. Çalgının kalın sapı, direkt olarak gövdeden çıkmaktadır. Ses deliklerine oranla köprü çok alçaktadır. Bunun nedeni, tellerin çalınabilir kısmının boyunu artırmaktır. Bu fazladan uzunluk sayesinde, kalitesiz tellerin perdede sürekli sebep olduğu bozulmalar en aza indirgenmiş olur. Basçı, yayı avucu dışarı bakacak şekilde tutmaktadır. Bu tutuş, kol üzerine yerleştirilemeyecek büyüklükte çalgılar için ideal tutuş olarak kabul edilmiştir. Bu durum tüm viyoller ve keman ailesindeki baslar için geçerli idi. 17. Yüzyılın ikinci yarısına gelinmeden, keman ailesinin düşük perdeli çalgılarında, kemandaki gibi avuç-aşağı pozisyonda yay çekmeye pek rastlanılmamıştır. (Brun, 2000, s. 38)

Mi'ye akortlanan 'Lorraine tarzı ikinci bas', modern kontrbas ile aynı perdede akortlanır, ancak onun ismini taşımaz. 6 Haziran 1656 tarihli bir Fransız belgesinde, ölmüş bir Parisli müzisyenin kalan çalgıları arasında 'basse de violon fason de Lorraine' de listelenmiştir. Praetorius, keman ailesinin farklı üyelerinin listesini yaparken, hem bir 'bas'tan, hem de bir 'büyük beşinci bas'tan (Groß Quint Bas) bahseder. Bu bas, diğer basın beş perde altından, Fa'dan akortlanmıştır ve modern orkestra kontrbasından sadece yarım perde yüksektir.

¹⁶ Lute (Lavta): Ud'a benzeyen ve onunla aynı aileden olan, Rönesans ve Barok müziğinde yaygın olarak kullanılan telli çalgı.

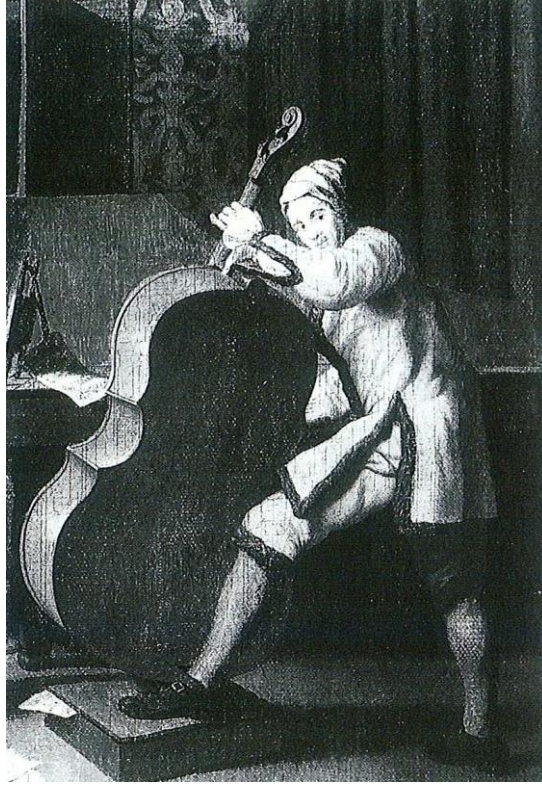
¹⁷ Viol (Viyol): 15. yüzyılın ortalarından Barok döneme kadar kullanılan, keman ailesinin atası olan yaylı çalgı.

¹⁸ 1328 – 1589 arasında hüküm süren Fransız hanedanı.

Kontrbas, günümüzdeki haliyle farklı ölçü uygulamalarının bırakıldığı ve keman ailesinin baslarının standartlaştırıldığı dönemde ortaya çıkmıştır. Bu standardizasyon, Bolonya'da 1660'larda yapılan bir uygulamadan sonra gerçekleşmiştir. Tellere gümüş sarılarak, yaylı çalgıcılara daha kısa teller kullanma imkânı sağlanmıştır. Tel üretiminde yaşanan bu yenilik sayesinde eskiden hantal bir çalgı olan bas keman, dizlerin arasına alınarak çalınabilecek şekilde kullanışlı bir ölçüye indirilebilmiştir. Eskisinden bir perde üstüne akort edilen bu çalgıya, 'violon-cello' ('küçük viyolon') denmiştir. Corette tarafından daha küçük ve kıvrak bir bas keman olarak nitelenen çello, artık görevini tamamlayan atasının yerine geçmeye başlamıştır. (Brun, 2000, s. 39)

Bu çalgı, Paris Operasında, Alman bir aileden olma Floransa doğumlu Jean-Baptiste Stücker tarafından getirildiği 1709 yılından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. 18. yüzyılın başlarında çello Almanya'da pek bilinmiyordu. O dönemde genellikle yabancıların çaldığı bir çalgıdır. Bu çalgının kullanıldığına dair ilk kayıtlar, 1707 yılında Dresden sarayında iki İtalyan tarafından çalınışı ve 1720'lerde Leipzig'de çalınmasına dairdir.

Kontrbas da 17. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır. İtalyan çalgı yapımcısı Michele Todini, 1676 yılında, 'büyük viyolonu, veya contabasso'yu ilk kez üreten ve onu Roma orkestralarına tanıtan kişi olduğunu iddia etmiştir. Todini'nin iddiası, 'olağandışı bir iddia' olmaktan uzaktır. Kronolojik olarak, kontrbasın İtalyan orkestralarına aynı dönemde geldiğini iddia edilen teoriyle örtüşmektedir. Modern kontrbas 17. Yüzyılın büyük kısmında kabul görmemiştir. Bu dönemde tüm eski çalgılar modern kullanıma şiddetli biçimde adapte edilmiştir. Hayatta kalan tüm çalgılar, kontrbasta olduğu gibi, yüzyıllar içinde yeniden yapılmış veya modifiye edilmiş olduğu için, fiziki kanıtlar günümüze ulaşmamıştır. Bu yüzden 'kontrbas'a dönüşen büyük bas kemanın tam olarak ne olduğunu bilmek zordur. Ancak, döneme ait resim ve çizimlerden anlaşıldığı kadarıyla, büyük bas kemanın gövdeden direkt olarak yükselen kısa ve kalın sapının biraz geriye atıldığı, biraz daha uzatılıp inceltiyle hareket kolaylığı sağlandığı söylenebilir (bkz. **Resim 1**).



Resim 1: Kısa-saplı kontrbas (bas keman)

Çalgı yapımında bahsi geçen yenilikten hem keman ailesi hem de viyoller etkilenmiştir. Jean Rousseau'nun¹⁹ belirttiğine göre, erken dönem bas viyoller büyüktü ve bas kemanlara benziyordu. Boyunları yuvarlak ve kalındı, gövde düzlemine açıları fazla değildi. Daha sonra Fransız çalgı yapımcıları, çalış kolaylığı sağlaması için viyollerin boynunu geriye doğru açıldırılmıştı. Tüm bu uyarlamalar, sonuç olarak, çalgının tınısal taşıma kapasitesini artırmıştır. İçeriye 'mırıldanmak' yerine dışarıya 'söyleyen' bu yenilenmiş çalgının ritmik etkisi çoğalmış, büyük çalgı topluluklarına bile yeni bir enerji vermiştir. Yeni kontrbas, nihayetinde orkestranın tüm kısımlarına hayat veren bir çalgı haline gelmiştir. Çellonun iki katı boyunda, gümüş sargılı alt Do teli sayesinde ondan tam bir oktav aşağıda akort edilen kontrbasın sağladığı yenilik, bas armonisini çello ile beraber, onun bir oktav altından vererek geleneksel anlamda orkestral ses etkisini tamamlamasıdır. (Brun, 2000, s. 40)

¹⁹ Jean Rousseau (1644 – 1699): Fransız viyolist ve besteci. Zamanının çalış uygulamaları üzerine yazdığı 1687 tarihli *Traité de la viole* adlı çalışmasıyla bilinir.

2. BÖLÜM

KLASİK DÖNEM

18. Yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran 'Aydınlanma' akımının kaçınılmaz bir sonucu olan Klasisizm, müzikte 18. yüzyılın özellikle ikinci yarısında geçerli olan estetik bir anlayıştır. 'Aydınlanma', en genel tabiriyle, insanın düşünme ve değerlendirmede din ve geleneklere bağlı kalmaktan kurtulup, kendi akli ve kendi görgüleri ile yaşamını aydınlatma çabasıdır. Akla ve bilime dayalı böylesi bir anlayış, tarihsel süreç içerisinde Barok döneme hâkim olan saray kültürü ile çelişmiş ve sonuç olarak Klasik dönem müziğinde Barok dönemin müzikal estetiği terk edilmiştir. (Say, 1994, s. 261)

2.1 KLASİK DÖNEM MÜZİĞİNİN STİSEL ÖZELLİKLERİ

Klasik dönem müziğindeki en radikal yenilik, Barok dönemin kontrpuana dayalı polifonik anlayışının terk edilerek, dikey armonik anlayışa dayalı homofonik tekniklerin tercih edilmeye başlanmasıdır. Sonuç olarak, özünde polifonik olan füg, *pasaccaglia* ve *chaconne*²⁰ gibi süslü yazı teknikleri ve uzantıları olan biçimler terk edilmiş, bunların yerini dikey armonik yazı ile işlenen Sonat ve Lied (Şarkı) formları almaya başlamıştır. (Say, 1994, s. 263)

Klasik dönem müziğinin en belirgin stisel özellikleri şunlardır:

- Birçok ezgisel çizginin aynı anda duyulmasıyla oluşan karmaşık dokunun (polifoni) yerini sadece tek bir ezgisel çizginin dikey olarak armonize edilmesiyle oluşan daha sade bir dokusal yapının alması.
- Yapısal belirginlik ve kesinlik; bir eseri oluşturan biçimsel yapıtaşlarının açık ve net olması.
- Tonal merkezlerin bir eserin yapısal oluşumunda belirleyici olması.
- Barok müziğindeki sürekli akışkanlığa zıt olarak, müzik cümlelerinin kadanslar aracılığıyla birbirlerinden ayrılması.
- Müzik cümlelerinin genellikle dört ölçülük birimlerden oluşması.
- Armoni değişimlerinin Barok döneme kıyasla daha yavaşlaması.

²⁰ Passacaglia, Chaconne: Eser ya da eserin bir bölümü boyunca sürekli olarak yinelenen bir bas teması ya da akor kalıbı temel alınarak, üst partilerde kontrpuan teknikleriyle yapılan varyasyonlar.

- Sonat formunun ve modern konçertonun doğuşu ve yükselişi.
- Orkestranın ses alanı ve boyut olarak genişlemesi, klavsen eşliğinin orkestral kullanımdan kalkması.
- Senfoni biçiminin gelişmesi.

2.2 KLASİK DÖNEMDE ORKESTRA

18. yüzyılın orkestraları, günümüzdeki orkestralara oranla çok daha küçüktür. 1760-1785 arasında Haydn'ın orkestrasında 25'ten fazla çalgıcı yoktur: Yaylılar, flüt, iki obua, iki fagot, iki korno ve bir klavsenden oluşmaktadır. Bunlara zaman zaman trompetler ve timballer de eklenmiştir. 1790'lara gelindiğinde bir Viyana orkestrasını oluşturan üyelerin sayısı 35 kişiden fazla değildir. 1775 yılından sonra senfonide basso continuo terk edilmeye başlanmıştır. Senfoni ve diğer topluluk müziği formlarında, temel sesler melodiyi veren çalgılara bırakılmıştır. Orkestrayı yönetme işini birinci keman (başkemancı) üstlenmiştir. Yüzyılın ortalarındaki orkestrasyonda tüm temel müzikal materyal yaylı çalgılara (çoğunlukla kemanlara) bırakılmıştır. Üflemeli çalgılar ise, ses katlama, kuvvetlendirme ve armonik yapıyı duyurmak için boşluk doldurma görevini üstlenmiştir. Tahta ve diğer üflemeliler, besteci onlara özel parti yazmamış olsa dahi icra esnasında orkestraya katılabiliyordu. Yüzyılın sonlarına doğru ise, üflemeli çalgıların önemi artmış ve besteciler tarafından bu çalgılar için spesifik partiler yazılmıştır. (Hanning, 1998, s. 311)

Klasik dönem senfonilerinde besteciler kontrbas için ayrı parti yazmamış, kontrbasın çello partisini bir oktav alttan katlayarak armoninin bas seslerini kuvvetlendirmesi yeterli görülmüştür. Mozart 40. Senfoni'nin başlangıç temasında viyolaların altında yer alan bas partisi viyolonsel ve kontrbas gruplarınca ortaklaşa çalınmaktadır (**Örnek 2**).



Örnek 2: Mozart 40. Senfoni, başlangıç teması

Haydn'ın²¹ bestelediği Londra Senfonileri'nin orkestrasyonunda trompetler ve timpani de yer alır. Bu çalgılar, Haydn'ın daha önceki uygulamalarından farklı olarak, yavaş bölümlerde ve diğer kısımlarda kullanılmıştır. Klarinetler, Londra Senfonileri'nin No. 102 hariç ikinci setinin tamamında yer almaktadır. Trompetler, daha önceki eserlerde temel olarak korno partilerini katlamıştır. Ancak bu eserlerde kornolardan bağımsız hareket ettikleri pasajlar da mevcuttur. Haydn, senfonilerinin birkaçında tüm orkestra eşliğinde yaylı soloları kullanmıştır. Bu senfonilerde tahta üflemeliler öncekinden çok daha bağımsızdır. Böylece, orkestranın genel etkisi yeni bir ferahlığa ve parlaklığa kavuşmuştur. (Hanning, 1998, s. 324)

Zamanının ilerici bestecilerinden olan Haydn, 45. numaralı Veda Senfonisi'nin en son bölümünde kontrbas için solo pasaj yazmıştır. Bu, eserin yazıldığı dönemde alışılmadık bir uygulama olan bu solo pasaj, yine alışılmadık bir şekilde, La Majör, si minör ve Do diyez Majör tonalitelerini barındırmaktadır (bkz. **Örnek 3**).



Örnek 3: Haydn, Veda Senfonisi – Adagio

'Orkestra şefinin' uzun bir sopayla yere güçlü biçimde vurarak ritim verme uygulaması 1768'de Paris'te halen devam ediyordu. Genel kanı, büyük

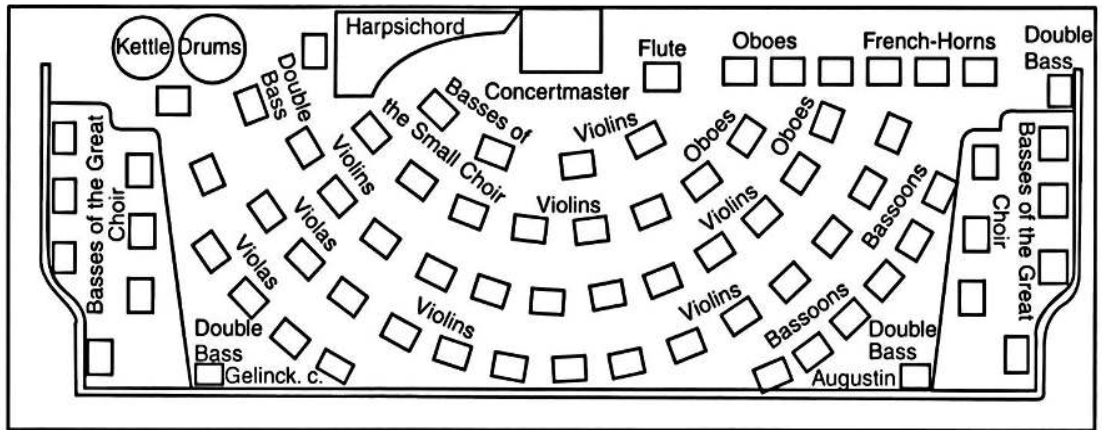
²¹ Franz Joseph Haydn: d. 1732 – ö. 1809.

orkestralarda çok sayıda müzisyenin ancak batonun yere vurulmasıyla düzeni sürdürebileceği yönündeydi. Bazılarına göre, çok da hassas olmayan Fransız kulağı, ‘güçlü bir ipucu’ gerektiriyordu. Filozof Jean Jacques Rousseau²², orkestrayı düzenlemede bu yöntemden duyduğu rahatsızlığı şöyle dile getirir:

“İnsan, Paris Operasının, Avrupa’da sayıca en kalabalıklarından olmasına rağmen, en az etkili orkestra olduğunu fark etmeden geçemiyor. Sebebi açık; vuruş çubuğunun, senfoninin tüm etkisini örten ve kısıtlayan sesi.”

Başka yerlerde de, genellikle benzer yöntemler kullanılmaktaydı: ayak vurma, sıraya kâğıt rulosu, çubuk veya yayla vurma gibi. Takip eden yüzyılda, 1830’larda, Berlioz Napoli’deyken şefin (başkembancının) sehпасına yayıyla vurmasıyla çıkan sesi kabul edilemez bulmuştur. Sonradan da, orkestra üyelerinin kendi hallerine bırakıldıklarında ritmi tutturmalarının zor olduğuna inanmıştır. Fransız şef Edouard Deldevez de bu gürültülü uygulama hakkında kafa karışıklığı içindeydi. Hoşlanmamasına rağmen, bırakılırsa felakete yol açılacağına inanıyordu. (Brun, 2000, s. 51)

Resim 2’de 1773’te Versailles Büyük Tiyatrosu Kraliyet Orkestrası’nın dağılımı yer almaktadır: büyük Koronun çelloları orkestranın sağ ve solunda yer almakta, kontrbaslar da orkestranın dört köşesinde durmaktadır. (Brun, 2000, s. 53)



Resim 2: 1773’te Versailles Büyük Tiyatrosu Kraliyet Orkestrası oturma planı

²² Jean Jacques Rousseau (1712 – 1778): Fransız filozof, yazar ve besteci. Politika üzerine yazıları Fransız Devrimi’nin şekillenmesinde etkili olmuştur.

Handel'in 1710'da Londra'daki Haymarket'ta kurduğu kraliyet tiyatrosu (İngiltere'de İtalyan operasının beşiğidir) orkestrasının terkihi, günümüzün standartlarına göre gariptir. Bu orkestrada bas ve çello dengesi, çellolar yönündeydi. Yaylı grubu altı birinci, beş ikinci keman, iki viyola, altı çello ve sadece bir tane kontrbasan oluşmaktaydı (ayrıca bir de klavsen bulunmaktaydı). Düşük perdeli yaylıların dengesi daha sonradan değiştirilmiştir. 1728 yılında Pierre Jacques Fougereux'nun tarifine göre, orkestrada yirmi sekiz keman, üç çello ve iki kontrbas vardır. Çelloların azaltılması, kontrbas sayısı artırılarak dengelenmiştir.

Oysa 1754'te Paris Operasında halen çellolar ağırlıktadır. Büyük koroda dört fagot, sekiz çello ve bir kontrbas, Küçük Koroda üç çello ve bir kontrbas vardır. Toplamda on bir çelloya karşılık sadece iki kontrbas bulunmaktadır. 1768'de J.J. Rousseau'nun belirttiğine göre, Paris Operası Avrupa'daki en kalabalık orkestra olmasına rağmen en az etkili olanıdır. Ona göre bunun sebebi, kontrbasların azlığı ve çelloların fazlalığıdır. Bu kadar çok çellonun sürekli sesi, melodiyi boğmakta ve dinleyicilerin dayanılamayacak kadar sıkılmasına neden olmaktadır. (Brun, 2000, s. 59)

Opera'daki kontrbas sayısı giderek artırılmıştır. 1767'de üçe, 1775 civarında altıya çıkarılmıştır. Aynı üyenin adına iki kere rastlanmaz. Zaten çalgı sayısı gelmeyenlerle düşmekte, ya da ekstra katılanlarla artmakta idi. Bazı icracılar ek olarak ikinci bir çalgıyı da çalabiliyordu.

Fransa'daki durumun tersine, İtalyan orkestralarında geleneksel olarak kontrbas ağırlıktadır. J.J. Rousseau bu durumu şöyle kaydetmiştir:

“Bas her zaman diğer çalgı gruplarına hâkim olmalıdır, çünkü armoninin temellerini verir. Diğer kısımlar onu boğar veya önüne geçerse, orkestranın tınısal dengesini bozabilecek bir karmaşa oluşur. İtalyanların neden orkestralarına bu kadar çok kontrbas koyduğunu böyle anlıyorum.” (Brun, 2000, s. 60)

Berlioz'a göre, küçük İtalyan orkestralarının terkihi şu şekildedir: iki adet birinci, iki adet ikinci keman, nadiren bir viyola veya çello, hemen her zaman iki veya üç kontrbas. Berlioz, İtalya'da nedense çellocuların azlığından şikâyet etmiş olup, İtalyan orkestralarında tek bas çalgı olarak kontrbasın kullanılmasından, çelloların gereksiz lüks olarak görülmesinden hoşnutsuzluğunu ifade etmiştir. Roma'dayken, kentin iki büyük tiyatrosu olan Valle ve Appolo'nun orkestralarından yakınmıştır. Bu

tiyatro salonları neredeyse Büyük Paris Operası kadar büyük olmakla birlikte, sadece bir çellocu istihdam etmektedirler. Napoli’de, kontrbasların çellolara göre aşırı fazlalığının en prestijli ve başarılı İtalyan orkestralarında dahi görüldüğünü anlamıştır:

“San Carlo’ya girdiğimde, İtalya’ya geldiğimden beri ilk defa müzik kokan bir havayı soludum. Daha önce dinlediğim orkestralara kıyasla, buradaki bana mükemmel geldi. Tahta üflemelilerden korkulacak bir şey yok, kemanlar oldukça iyi çalınıyor, çello ise çok az sayıda olmasına rağmen çok güzel söylüyor. İtalya’da benimsenen sistem olan az viyolonsel, çok kontrbas düzeni bana tamamen yanlış geliyor, bu durum sadece kalıplandırılmış bas partileri olmayan müzik türü için kabul edilebilir ki İtalyan orkestraları da genellikle bu tür eserler çalıyor.”

İtalyan orkestralarının yaylı gruplarındaki bu dengesizlikten İngiliz seyyah William Gardiner de şikayetçi olmuştur. 1847’de Milan ziyareti ile ilgili olarak şunları kaydetmiştir:

“Orkestra, kemanlarla yedi kontrbas arasında dengelenmiş, epey iyiydi. Ancak bahsedildiği üzere, sebep gösterilemeyecek bir çello kıtlığı vardı – sadece iki çello. İtalyanların çello grubunu zayıf bırakmasına anlam vermek zor. Sonuç, viyolalarla kontrbaslar arasında bir uçurum olmalı. Bu boşluk ancak viyolonsellerle doldurulabilir, çünkü başka hiçbir çalgı onların yerini dolduramaz.”

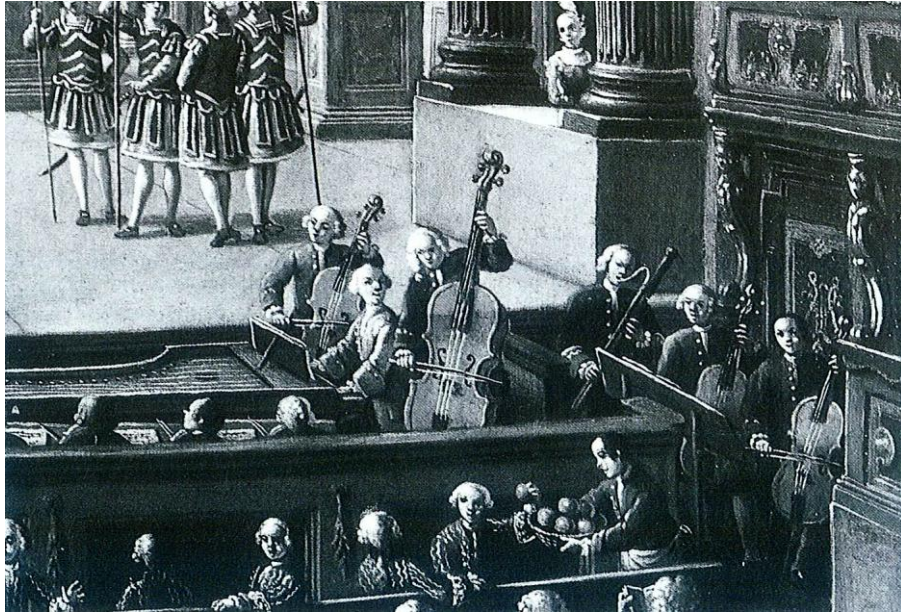
Bu, uzun süre devam eden bir durumdur. Leopold Mozart’ın eşine yazdığı mektuba göre, 1770 yılında da aynı orkestrada aynı dengesizlik sürüyordu: 28 keman, 6 viyola, 2 çello ve 6 kontrbas. Aynı sene Napoli orkestrasında 2 çelloya karşılık 5 kontrbas, daha sonraki yıllarda da 3 çelloya karşılık 7 kontrbas bulunmaktaydı.

Francesco Galeazzi’ye²³ göre, 1790’larda Turin Kraliyet Opera Orkestrası (**Resim 3**), Avrupa’nın en iyisidir. 20 birinci keman, 16 ikinci keman, 6 viyola, 9 ripieno bas (ne kadarı çello, ne kadarı kontrbas belirtilmemiştir) ve 2 solist triosundan (klavsen, çello ve kontrbastan) oluşan bir kadrosu mevcuttur. 1752’de Quantz, Almanya’da dönemin iyi orkestra dağılımı anlayışını şöyle açıklamıştır:

“Bana göre klavsen, büyük küçük tüm orkestralarda bulunmalıdır.

²³ Francesco Galeazzi (1758 – 1819): İtalyan müzik teoristi ve keman eğitmeni. 1791-96 yılları arasında yazdığı *Elementi teorico-pratici di musica* adlı çalışmasıyla tanınır.

- 4 keman için 1 viyola, 1 çello ve ortalama boyutta bir Büyük Bas keman gerekir.
- 6 keman varsa, buna bir de fagot eklenmelidir.
- 8 keman için 2 viyola, 2 çello, bir ortalama boyutlu, bir de daha büyük boyutlu Bas keman, 2 obua, 2 flüt ve bir fagot gereklidir.
- 10 keman varsa buna 1 çello eklenmelidir.
- 12 keman varsa, 3 viyola, 4 çello, 2 büyük bas keman, 3 fagot, 4 obua, 4 flüt ve orkestrada fazladan bir klavsen ve bir theorbo²⁴ gerekir.”



Resim 3: Turin Kraliyet Opera Orkestrası (1740)

W.A. Mozart'ın mektuplarında da bu konu ile ilgili bilgilere rastlamak mümkündür. 11 Nisan 1781'de babasına yazdığı mektupta, Viyana'da 40 keman, 10 viyola, 8 çello, 10 kontrbas ve tümü çiftlenmiş üflemelilerden oluşan Tonkünstler-Sozietat orkestrasının onun bir senfonisini icrasından memnuniyetini ifade etmiştir. (Brun, 2000, s. 61)

²⁴ Theorbo: Lavta benzeri telli çalgı.

2.3 ONSEKİZİNCİ YÜZYILDA KONTRBASIN ANATOMİSİ

Kontrbasın gelişimindeki erken safhalarda problem, çalgının aşırı gücünden kaynaklanıyordu. Sesi öyle güçlüydü ki, bir evi temelinden sarsabileceği söylenmiştir. Ancak orkestraların büyümesiyle birlikte kontrbasın bu özelliği, onu keman ailesinin en aşağı üyesi olmaktan çıkarıp bir değere dönüştürmüştür. (Brun, 2000, s. 50)

Yüzyılımızın başlarına dek, ibadette şarkı söylemeyi geliştirmek amacıyla kontrbasın ve çellonun kullanımı devam etmiş ve bu uygulama, kontrbas ve çellonun bu amaç için üretildiği Yeni Dünya'ya da taşınmıştır. Birleşik Devletler'de dini müzik amaçlı çalgı yapımcıları içinde en ünlüsü Abraham Prescott'tur²⁵. Prescott, 19. Yüzyılın ilk yarısında New England'da faaliyet göstermekte idi. Onun büyük, üç telli kontrbasları (4/4 modeli), kısa saplı ve omuzları köşelidir. Ancak formları, ilahi ezgilerini çalmada sorun yaratmamıştır, çünkü genellikle birinci pozisyonda çalınmışlardır. Bu çalgılar akçaağaçtan yapılmış olup, üstü ladin veya çam ağacındandır, pirinç patent başları vardır. Prescott'un yaptığı basların çoğu günümüze kadar modern kullanıma göre yeniden biçimlendirilmiştir. Dördüncü tel eklenmiş, daha uzun sap konulmuş, bas kirişi değiştirilmiştir. Onun yaptığı çelloların çoğu bugün kullanılmamaktadır, ancak kontrbasları halen Amerika'da büyük - küçük birçok senfoni orkestrasında kullanılmaktadır. (Brun, 2000, s. 58)

Örgütlenmiş bir müzik eğitimi sistemi kurulmadan önce, kontrbas genellikle kötü öğretilmiş ve kötü çalınmıştır. Müzik okullarının kurulmasıyla birlikte teknik beceri artmış, böylece besteci ve şefler kontrbasçılardan daha yüksek beklentiler içinde olmaya başlamıştır. Basitleştirme uygulaması, Fransa'da 1830'larda terk edilmiştir. Bu dönemde Cherubini²⁶ Paris Konservatuarında kontrbas sınıfı açmış ve eski beşli akortlama yerine modern dördü akortlama sistemini getirmiştir. Bu yeni sistemle birlikte performansta belirgin bir gelişme sergilenmiştir, çünkü bu sistem kontrbasçıya daha fazla imkân sunmaktadır. (Brun, 2000, s. 90)

²⁵ Abraham Prescott: d. 1789 – ö. 1858

²⁶ Luigi Cherubini (1760-1842): İtalyan besteci, mesleki yaşamının çoğunu Fransa'da geçirmiştir.

2.3.1 Do Sol re la Akordu (C G d a)

17. Yüzyılın sonlarından itibaren ‘hantal’ bas kemanın yerini, viyolonsel ve kontrbas almıştır. Bu, aynı zamanda, Corelli’nin çalgısal müzikte İtalyan üstünlüğünü kurduğu döneme denk gelmiştir. Bu dönemde tüm Avrupalı zenginler, orkestralarında çalmak üzere İtalya’dan en iyi kontrbasçıları getirme yarışı içinde olmuşlardır. Yeni çalgılar bir oktav aralıkla bas çizgisine bağlandığı için, akortlarının da bir oktav farklı olması doğaldı. Kontrbas, alt Do perdesinden başlayarak beşli aralıkla akort edildi. Böylece çalıcı, sol el açısından iki çalgıyı da (kontrbas ve çello) rahatlıkla kullanabilir hale geldi. Bir orkestra üyesinin birden fazla çalgıyı çalması o dönemde genel bir uygulamaydı. Beşli aralıkla akort sistemine dair referansların çokluğu, bunun 18. Yüzyılda yaygın bir uygulama olduğunu göstermektedir.

Do Sol re la akordunun kökeninin İtalya olduğunu kanıtlayan çeşitli kaynaklar mevcuttur. Bunlardan ilki, Joseph Gehot’tur²⁷. Gehot, Sauveur’un müzik aletlerinin klavsene kıyasla ses aralığı tablosuna istinaden ‘İtalyan tarzı’ akort demiştir. İtalyan bası veya günümüzün Do Sol re la akordundaki viyolonsel için şu açıklamada bulunmuştur:

“Kontrbas: bazıları basın beş ton, bazıları da bir oktav altından akort edilir.

Fa La fa# la: Almanlara göre basın en iyi akort şeklidir.

(Do) Sol re la: İtalyanların kontrbası baslarından bir oktav aşağıdadır.

Busby’nin²⁸ yazmış olduğu müzik sözlüğündeki (1791) Kontrbas maddesi de İtalyan viyolonu akordunu destekler:

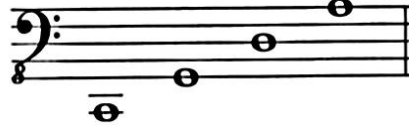
“Kontrbas, veya Violono: Büyük, derin tonlu bir bas enstrümanıdır, genellikle alt Do’dan sol anahtarı notasına dek, veya daha yukarıya uzanır. Kontrbasın ölçeği Viyolonselinkine tam olarak denktir, ancak notaları yazıldığından bir oktav düşüktür.”

Kontra-oktavın tam kullanımı Do Sol re la akortlamasının damgası olmuştur. Böylece kontrbasçı bas partiyonunu bir oktav aşağıdan katlayabilmiştir. Ortak bas çizgisi, orkestranın yaylı olsun, üflemeli olsun, tüm bas sesleriyle verilmekteydi.

²⁷ Joseph Gehot (1756 – 1820): Güney Hollandalı besteci ve kemancı. 1791-92 tarihlerinde Haydn’ın orkestrasında çalmıştır. Müzik teorisi üzerine yayımlanmış çalışmaları vardır.

²⁸ Thomas Busby (1755 – 1838): İngiliz besteci.

Kontrbas yazılı notadan tam bir oktav aşağıda duyulduğuna göre, bu akordu doğrulayacak partisyon bulmak güçtür. (Brun, 2000, s. 114)



Örnek 4: Do-Sol-re-la akordu

Yine de, partisyonların basitleştirilmesi için yer yer konan kodlar bize ipuçları vermektedir. Belirgin kısımlar, kontrbasın 18. Yüzyılda Do sınırını izlediğini göstermektedir. Jean Philippe Rameau'nun 18. Yüzyıl operalarından günümüze kalan elyazması partisyonlarda kontra-Do'ya inildiği görülmektedir (bkz. **Örnek 5**).

Joseph Haydn'ın eserlerini derinlemesine inceleyen H.C. Robbins-Landon, onun gelişkin enstrümantasyonunda, fagot ve çellonun kontrbastan, trompetin ise kornodan ayrıştırıldığını söylemektedir. Bas partisyonlarında yaptığı incelemenin sonucunda, 'Haydn'ın döneminde en düşük perdeli tel 16' Do olmakla birlikte, bizim dört telli baslarımız bunun bir üçlü üstüne, Mi'ye ancak ulaşabiliyor' demiştir. Günümüzün modern orkestralarında, Londra Senfonileri dâhil olmak üzere, Haydn'ın hemen her eserini icra etmek için gerekli olan 16' Do'yu kapsayan beş telli kontrbaslar da bulunmaktadır. (Brun, 2000, s. 115)

1790'larda başçılar çellonun bir oktav altına akortlamaktan vazgeçmeye başlamıştır. Bu dönemde, Joseph Gehot'un bahsettiğine göre, İtalyan akort sistemi gerilemeye başlamıştır. 1818'de G. Jones, İngiltere'de kullanılan kontrbasların genellikle üç telli olduğunu ve dörtlü aralıkla akort edildiğini, ancak İtalyan viyolonunun dört telli olup, beşli aralıkla akort edildiğini belirtmiştir.

"Viyolon, diğer adıyla Kontrbas, çellonun hemen hemen iki katı büyüklüktedir, telleri de buna oranla büyük ve uzundur. Sesi bizim bas kemanımızdan bir oktav altıdır, bu da büyük konçertolarda asil bir etki yaratır; ancak bu durum yaylıların sayısına ve bunların akort sistemine göre değişir, bazı icracılar dört, bazıları üç tel kullanır, bunlar akortlamada da fark gösterir... Bugün en çok kullanılan kontrbas üç tellidir ve dörtlü aralıkla

akortlanır; ancak İtalyan Viyolonu dört telli olup, beşli aralıkla akortlanır. Notasyonları aşağıdaki şekildedir, ancak aslen yazılıandan bir oktav altta olduklarını unutmamak gerekir.”

Örnek 5'te, Rameau'nun kontrbasta kontra-do perdesini sıklıkla kullandığı gözlemlenmektedir.



Örnek 5: Rameau, Les Fetes d'Hebe (1739) Operası Uvertürü,
Kontrbas partisi.

1816'da Dr. C. Nikolai'nin belirttiği üzere, Almanya'da viyolon genellikle dört tellidir, ancak akortlamada birkaç farklı tarz mevcuttur. Modern akortlama sistemi olan dörtlü aralık, Mi La re sol bu dönemde de genel uygulama olmuş, ancak birçok icracı Do Sol re la olarak, çellonun bir oktav altına akort yapmıştır. (Brun, 2000, s. 117)

2.3.2 Mi La re sol (E A d g) Akordu

Keman ailesinin daha küçük ve tiz perdeli çalgılarına tam bir uyum sağlamak adına beşli aralıkla akort etme, kontrbasın aşırı kalın, gergin ve yüksek performanslı telleri için pek de uygun değildi. Beşli aralıklı akortlamada sol el çok fazla yorulduğu

için, kontrbasçılar dörtlü aralığı benimsemişlerdir. Bu yakın akortlama sayesinde tuşeye hâkimiyet ve performansı sürdürme kolaylaşmış, sol el hareketleri azalmıştır.

‘Contrabasso’yu akortlama ile ilgili günümüze ulaşan ilk kaynak, Bismantova’nın 1677 tarihli elyazmasıdır²⁹. Bu metinden, o yıllarda bile çalgının Mi’den yukarı dörtlü aralıkla akort edilebildiği anlaşılmaktadır. J.S. Petri³⁰, 1782’de, yukarıda bahsedilen pratik nedenlerle kontrbasın keman ailesinin diğer üyeleri gibi beşli aralıkla akort edilemeyeceğini söylemiştir:

“Bu akortlamanın nedeni, parmaklar arasında gereken aşırı mesafenin, keman veya çelloda olduğu gibi dört ardışık tonun verilmesine engel olmasıdır. Parmaklar üç tondan fazlasında duramaz. Açık tel dâhil olmak üzere, sadece iki ton daha verilebileceğinden, sıradaki telin bir dörtlü üstte olması gerekir. Bununla birlikte, tonları net verebilmek için, el de büyük ve uzun parmaklı olmalıdır.”

Dolayısıyla, o zamandan belli olan akılcı yol, çalgının dörtlü aralıkla akort edilmesiydi. Aralığın açılması pozisyon değişimini artırır. Yine de, çoğu basçı beşli aralığı korumuş, iki akort stili uzun süre bir arada var olmuştur. (Brun, 2000, s. 118)



Örnek 6: Mi-La-re-sol akordu

2.4 KLASİK DÖNEM ORKESTRALARINDA KONTRBASIN İŞLEVSEL ÖZELLİKLERİ

Klasik dönemde orkestra güçlendikçe, ‘pieces a grand orchestre’ tarzı eserler daha çok çalınmaya başlandı. Bu eserler, tüm ayrıntılarıyla notaya alınmış, trompet ve timballer dâhil tüm çalgısal sesler arasında dağıtılmıştır. Büyük orkestra için yazılan eserler, bir yandan da, sağlam bir ritmik temel gerektirmiştir. Bunu da ancak kuvvetli, enerjik bir çalgı sağlayabilirdi. Uzun zamandır kontrbas, orkestranın nabzını

²⁹ Bismantova, Bartolomeo; *Compendio Musicale* (1677), Studio per edizioni scelte, Floransa, 1978.

³⁰ Johann Samuel Petri (1738 – 1808): Alman besteci, pedagog, kantor ve yazar.

rakipsiz bir canlılıkla düzenleyebilen, böylece icraya enerji veren bir çalgı olarak kabul görmekteydi.

Charles Burnley³¹, 1772’de izlediği bir konseri anlatırken, bu durumu şöyle açıklamıştır:

“Bu kentin tiyatrosu, Alplerin bu yakasında gördüklerim arasında en seçkini. Orkestra çok iyi yönetiliyordu, çalgıların sayısı çok, orkestra güçlü ve dikkatliydi. Baslar orkestranın ucuna yerleştirilmişti fakat o kadar vahşice çalışıyorlardı ki, müzikten çok fırtınanın yankıları var gibiydi. Bu orkestrada dört kontrbas, diğer çalgılara göre fazla güçlüydü.”

Önceden seremonileri güçlendiren bir öge olarak kullanılan kontrbas, büyük orkestra konserleri yaygınlaşınca standart orkestra çalgısı olarak kabul görmeye başlamıştır. Böylesi büyük konserlerde ritmi taşıyabilecek ve orkestrayı bir arada tutabilecek kuvvetli bir bas sesine ihtiyaç duyulmaktaydı. Güçlü bir orkestranın temelinde, en büyük topluluklarda bile rahatlıkla duyulabilen kontrbas olduğu ve bu çalgının diğer bas çalgıların hepsinden daha iyi bir bas çalgısı olduğu yönünde yaygın bir kanı vardı. (Brun, 2000, s. 50)

Forkel (1782), Koch (1802), Gustav Schilling (1835) gibi Alman yorumcular ve diğerleri, bu görüşleri desteklemişler, tam sesli Klasik dönem orkestranın güçlü bir kontrbas temeli gerektirdiğini söylemişlerdir.

2.4.1 Orkestrayı Düzenlemenin Zorlukları

1820’lerde Louis Spohr İngiltere’ye batonu tanıtana kadar, Londra Filarmoni Orkestrası’nda zamanı vermenin görsel bir yolu yoktu. Tempoyu başkemanı veriyor, orkestranın bocaladığı yerlerde de kemanının yayıyla vurarak düzeni sağlıyordu. Bu yüzden, Spohr, birbirinden bu denli uzakta oturan bu denli kalabalık bir orkestranın bir arada hareket edebilmesinin mümkün olmadığını düşünüyordu. Dolayısıyla, karmaşayı önlemek için orkestranın düzenlenmesi gerekliydi. Başkemanının alabileceği her türlü yardıma ihtiyacı vardı. Böylece, orkestrayı disipline sokmak ve birliğini sürdürmek işi kontrbasa yüklenmiştir. Çalgısının enerjik ve perküsif tonlarına dayanan kontrbasçı, belirgin yay çekişleriyle, güçlü ve sürekli zaman tutmayı sağlamıştır. Tempoyu sürekli olarak sağlayarak, önemli noktalarda

³¹ Charles Burnley (1726 – 1814): İngiliz müzikbilimci.

kimi notaları baskın çalarak, müzisyenlerin topluluk içerisindeki uyumunu sürdürmesine yardımcı oluyordu. Etrafında olanları sürekli takip eden ve onlara cevap veren kontrbasçı, orkestranın en özgür üyesi idi, ancak işlerin çıkışından çıkmaması için sürekli tetikte olmak ve ani kararlar vermek zorundaydı. Kararsızlık kabul edilemezdi. Bu hem yorucu, hem de heyecan verici bir görevdi.

Londra'da Dragonetti ve Napoli'de Marra, özellikle takdire şayan güçleri ve dayanıklılıklarıyla bilinen kontrbasçılardı. Güçlü *staccatolarının* etkisi, hataya düşen orkestranın istikrarını sağlıyor, müzisyenlere güven aşılayarak icraya yeni bir canlılık ve heves getiriyordu. Dragonetti, çaldığı her orkestranın sürükleyici kuvveti ve kararlılığıydı. 'Gürleyen kontrbasından' o denli güçlü bir ses çıkarıyordu ki, düzeni bozulan bir orkestranın tüm elemanlarını tek bir aksanda birleştiriyordu. Caffi'ye göre, onun çıkardığı ton o kadar odaklanmış, o kadar dolu ve o kadar şeffaftı ki, eş benzeri yoktu. Onun orkestrada çalıp çalmadığı daha bakmadan anlaşılırdı.

Büyük ölçekli bir orkestra söz konusu olduğunda, tınılarının orkestrayı odaklaması amacıyla, baslar sahne düzeni içerisinde orkestranın birçok alanına yayılmıştır. Her yönden duyularak, armoni ve vuruşu tüm orkestraya iletmişlerdir. 1754'te Jean Jacques Rousseau, Polonya kralının Dresden'deki orkestrasını överken, onun Avrupa'daki en iyi dağılımlı ve en mükemmel topluluğu olduğunu söylemiştir. Bu orkestrada çellist ve kontrbasçının beraber olduğu üç sıra bulunmaktadır. Bu çiftlerden ikisi, sahnenin farklı köşelerinde klavsenlerle beraber çalmakta, biri *concertinoya*, diğeri *ripienoya* eşlik etmektedir. (Brun, 2000, s. 51-53)

2.4.2 Kilise Müziğinde Kontrbas

Kontrbas sadece betimsel müzikte tınısal efektler elde etmek veya zamanın büyük orkestralarında denge sağlamak için kullanılmıyordu. Sesinin kuvveti dolayısıyla kilise müziğinde de yeri vardı, çünkü kiliseler o dönemin en büyük, en geniş yapılarındandı. (Brun, 2000, s. 56)

Bazı ülkelerde, kontrbas, kilise orgunu desteklemek ya da orgun müziğe dâhil edilmediği durumlarda kullanılmaktaydı. Charles Burney'in belirttiğine göre, 1772'de Belçika'da da durum böyleydi. Notre-Dame Kilisesi'ne bağlı koroya, org

olmadığı zamanlarda, Paris'teki gibi bir serpent³² veya Roma'daki gibi kontrbas ile eşlik edilmiştir.

Kontrbas, orgu pekiştirme ve vokal kısımların arkasını doldurma işlevi görüyordu. 1769'da, Augsburg'a yakın Ettensheim Katedrali'nde Benedictine bir keşiş olan P. Ildephon Haas, kutsal arylar üzerine bir kitap yayınlamıştır. Bu çalışmada, çoğu çalgının kullanılmayabileceğini ancak basın elzem olduğunu söyler. Bu yüzden, çello yerine, orgun 16' pedalının yerine geçebilecek iyi bir viyolona ihtiyaç olduğunu söylemiştir. (Brun, 2000, s. 57)

Kontrbasın kutsal müziğe tek başına eşlik etmesinden, 1821'de Londralı bir İngiliz seyyah da bahsetmiştir. Paris'te bir AmZ(L)³³ muhabiriyle konuşurken, Handel'in çalışmalarının icrasından bahsetmiştir. Bu performanslarda, o dönemde Londra'daki müzisyen bolluğuna rağmen, genellikle kontrbasa solo eşlik olarak trompet çalınmaktadır. 18. Yüzyılda müzikal şapeller iki kısma ayrılıyordu. Org, kontrbas ve koro, genel ayinlere eşlik ediyor, deneyimli profesyonellerden oluşan senfoni orkestrası ise sadece daha resmi durumlarda çalışıyordu.

1824'te Alman müzik eleştirmeni G.L.P. Sievers Roma'ya yerleşmiş ve Alman dergileri için muhabirliğe başlamıştır. 1828 tarihli bir yazısında, Laterno'daki St. Giovanni, St. Maria Maggiore ve St. Peter'de (Vatikan), *Missa*³⁴ ve *Vespers*³⁵ bölümlerinde normal orkestra yerine sadece org ve kontrbasın eşlik ettiğini belirtmiştir. Ona göre, yabancılar için alışılmadık olmakla birlikte bu düzen, "yüksek ölçüde tatmin edici" bir etki yaratmaktadır. Sievers, Vatikan'daki büyük *Vespers*'te altı kontrbas olduğunu belirtmiştir. (Brun, 2000, s. 58)

³² Serpent: Rönesans müziğinde yaygın olarak kullanılan bas sesli nefesli çalgı.

³³ AmZ(L): Allmegeine musikalische Zeitung (Leipzig).

³⁴ Missa (Mass): Roman-Katolik kilisesinde düzenlenen dini tören.

³⁵ Vespers: Roman-Katolik kilisesinde gece düzenlenen dini tören.

3. BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEM

3.1 ROMANTİK DÖNEM MÜZİĞİNİN STİLSEL ÖZELLİKLERİ

‘Romantizm’ kavramı ve ‘romantik’ sözcüğü 19. Yüzyılın en başından beri müzik alanında kullanılmaktadır. ‘Soyut’, ‘kesin olmayan’, ‘hayal gücüne dayalı’, ‘mantıksız’ ve ‘düzensiz’ anlamlarının hepsini içinde barındıran ‘romantizm’ anlayışı, Klasik dönem estetiğinin mantık ve dengeyi gözetten salt yapısalcı ve biçimselci yaklaşımına karşı, sanatçının bireyselleşmesi, özgürleşmesi ve dolayısıyla estetikte mantık ve yapı kaygılarıyla bağlanmamasını öngörür. (Plantinga, 1984, s. 20)

Müzikte Romantik dönemin tam olarak ne zaman başladığı ve bittiği müzik-bilimcileri arasında tartışmalı bir konudur. İlhan Mimaroğlu, bu tartışmayı şu şekilde özetlemiştir:

“Müzikte romantik çağ, neyi ve kimleri kapsar? Nerede başlar, nerede biter? Daha genel bir deyişle, romantizm nedir? Bu sorulara kesin bir karşılık bulmak kolay değildir... Romantik davranışı, sanatçının duygularını açıklaması diye tanımlayacaksak, bütün sanatçıların romantik sayılması gerekir, romantizme karşı durmuş olanların bile... Öyleyse, tarihçilerin dediklerine uyarak, müzik sanatında romantik çağı, on sekizinci yüzyılın sonunda toplumsal alandaki devrimlerin müziği etkilemesiyle başlamış göreceğiz.

Romantizm deyince akla gelen ilk kişilerden biri Jean-Jacques Rousseau’dur. Rousseau, ‘ben herkesten başkayım; belki daha iyi değilim ama, gene de başkayım’ demişti. Romantik davranışın özü, işte, kişinin başkalarının bilincine varmış olmasıdır.

Romantizmin başladığı ve bittiği günler kesin olarak belirtilemez. Bununla birlikte, basitleştirme uğruna, hiç olmazsa, onsekizinci yüzyılın sonlarının, romantizmin başlangıcı olduğu söylenebilir. Müzikte romantizm’i Ludwig van Beethoven’dan (1770 – 1827) sonra başlamış görenler de vardır. Buna karşın birçok tarihçi Beethoven’i ilk romantik besteci olarak görür ve onu müziği özgürlüğe kavuşturan kişi olarak tanır.” (Mimaroğlu, 1995, s. 79)

Sanatçının, bestecinin özgürleşmesi, Klasik dönemin yerleşmiş ve rasyonaliteye dayalı kalıplarının kimi durumlarda kırılmasını gerektirmiştir. Müziğin belirli kalıplardan kurtulup, yeni müzikal ifadelerin elde edilebilmesi için çalgıların kapasitelerinin arttırılması ve Klasik dönem orkestrasında bazı değişiklikler ve eklemeler yapılması kaçınılmaz olmuştur. Bu durum pratikte, orkestranın büyümesi,

mevcut çalgıların teknik kapasitelerinin arttırılması ve orkestraya yeni çalgıların eklenmesiyle gerçekleşmiştir. Orkestradaki kullanımı açısından, kontrbas ta bu değişimden etkilenmiştir; kontrbas grubunun sayı olarak büyümesi, Romantik dönemin büyük orkestralarını dengeleyecek kadar volümlü bir bas grubuna olan gereksinimin sonucudur. Romantik dönem bestecilerinden özellikle Berlioz, Mahler ve (Richard) Strauss bu alanda radikal yenilikler içeren orkestral eserler bestelemişlerdir.

3.2 ROMANTİK DÖNEMDE ORKESTRA

algısal müziğin kelimeler olmaksızın saf duyguları verebileceği anlayışı Romantizmin temel bir özelliğidir. Dolayısıyla, sonsuz renk ve doku çeşitliliğine sahip olan orkestra, Romantik müziğe mükemmel bir ortam sunmuştur. (Hanning, 1998, s. 373)

Berlioz'un³⁶ ilk üç senfonisi, özellikle de *Symphonie Fantastique*, onu Romantik hareketin radikal kanadının lideri konumuna sokmaktadır. Program müziğinin diğer önemli bestecileri – Strauss ve Debussy de dâhil – başarılarını ona borçludur. Berlioz'un orkestrasyonu yeni bir dönem başlatmıştır; orkestra müziğini yeni armoni, renk, ifade ve form kaynaklarıyla zenginleştirmiştir. Yinelenen bir temayı (idée fixe) aynı eserin birçok bölümünde kullanışı (*Symphonie Fantastique* ve *Harold en Italie* eserlerinde olduğu gibi), 19. yüzyıl sonlarında döngüsel senfonik formların gelişiminde önemli bir etkidir. Berlioz, modern orkestrasyon ve şefliğin kurucusudur. (Hanning, 1998, s. 380)

Mahler'in³⁷ senfonileri uzun, form açısından karmaşık ve programsaldır. İcrası için dev bir müzisyen kadrosuna ihtiyaç vardır. İlk defa 1895'te icra edilen İkinci Senfoni, dev bir yaylılar grubu gerektirir; ayrıca 17 tahta üflemeli, 25 diğer üflemeli, altı timbal ve diğer vurmali algılar, dört veya daha fazla arp, bir org, soprano ve alto solistler ve bir de koro. 1906-1907'de bestelenen Sekizinci Senfonisi ("Binler Senfonisi" olarak da bilinir) daha da fazla çalgıcı ve şarkıcı gerektirir.

³⁶ Hector Berlioz: d. 1803 – ö. 1869.

³⁷ Gustav Mahler: d. 1860 – ö. 1911

Mahler, ancak Berlioz'la kıyaslanabilecek şekilde, çalgıların kombinasyonunda büyük bir hayal gücü ve cesaret sergilemiştir. Şefliğini sürdürmesi, notalamadaki detayları pratik bir gözle mükemmelleştirmesini sağlamıştır. En zarifinden en gümbürtülüsüne, orkestra efektlerini kullanışındaki mahareti tüm senfonilerinde gözlenebilir. İfadelenirmede, tempoda ve dinamiklerde aşırı ayrıntılı işaretlemeleri, zaman zaman senfoni orkestrasında normalde bulunmayan algıları kullanımı (*Das Lied von Erde*, Yedinci ve Sekizinci Senfonilerinde mandolinler ve Dördüncü Senfoni'de kızak çanları gibi), Mahler'in senfoni yazısında sergilediğı müzikal dilin en önemli özelliklerindendir. (Hanning, 1998, s. 435)

Strauss³⁸, hem felsefi hem de betimsel senfonik şiirler yazmıştır. Felsefi şiirlerinin en güzel örnekleri *Tod und Verklarung* (Ölüm ve Başkalaşma, 1889) ve *Also Sprach Zarathustra*'dır (Ve Böyle Dedi Zerdüş, 1896). *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (Eulenspiegel'in neşeli Şakasına Kadar, 1895) ve *Don Quixote* (1887) onun erken dönem betimleyici eserleridir. *Don Juan* (1889), Strauss'un ilk olgun dönem eseridir. Canlı bir betimlemedir ve orkestrasyonu gösterişlidir. *Ein Heldenleben* (Bir Kahramanın Hayatı, 1889), açık şekilde otobiyografiktir; Strauss'un onu eleştirenlere yönelttiğı alaycı bir hicivdir. Bu eserde Strauss'un eski eserlerinden pasajlarla başarılar ima edilirken, eleştirmenler arada uyumsuz pasajlar ile betimlenmektedir.

Felsefi bir senfonik şiir olan *Zarathustra*, felsefeci şair Friedrich Nietzsche'nin³⁹ ünlü şiirsel düzyazı eserinin bir yorumudur. Nietzsche'nin 'übermensch' (üstün insan) konusundaki fikirleri yüzyılın sonunda Avrupa çapında tartışmalar yaratmıştır. Buradan Strauss'un reklam konusundaki becerisi anlaşılabilir. Dört kısımdan oluşan orijinal şiir, Hristiyanlığın tevazu ve fakirliği yüceltme ahlakı bir kenara bırakılması ve yerine aristokrat ve ahlaki olarak iyi ve kötünün üzerinde bir üstün insan idealinin gelmesi gerektiğini iddia eder. Strauss, notaların önüne şiirin öndeyişini bastırmıştır. Eserinin bölümlerine de şiirde yer alan başlıklardan koymuştur: "Görünmez Dünyanın Sakinleri Üzerine", Büyük Özlem Üzerine", "Sevinç ve Tutkular Üzerine", "Ağıt", "Bilgi Üzerine", "Nekahat", "Dans Şarkısı". Şiiri iyi okumamış birinin bu başlıklardan anlam çıkarması mümkün değildir. Strauss'un müzikal hayal gücünü temel olarak Nietzsche'nin fikirleri tetiklemiştir.

³⁸ Richard Strauss: d. 1864 – ö. 1949.

³⁹ Friedrich Nietzsche: d. 1844 – ö. 1900.

Öndeyişte Zerdüşt'ün "Büyük yıldız, aydınlattıkların olmasa mutlu olur muydun?" dediği güneşe hitabı, Strauss'un olağanüstü açılış pasajına ilham kaynağı olmuştur. Bu pasaj "2001" filminin müziklerinde yer aldıktan sonra klişeleşmiştir. Basların hafif tremolosu eşliğinde, org pedalı ve kontrfagotta derin bir Do, ardından trompetlerin tantanası ve pasaj hemen tekrar ederken majöre dönen bir tutti Do minör akor. Açıkça programsal olduğu anlaşılan diğer bir müzikal araç ise, kromatik gamın oniki notasını da kullanan füg temasıdır. Bu tema ile Wissenschaft'ın (bilim, öğrenme, bilgi) insanı tümüyle kuşatan karanlık dünyası sembolize edilmektedir. Buradaki sembolizm her biri Füg yapısı içerisinde dörde bölünen, kontrbas ve çelloların seslendirdiği düşük ve kalın sesler ile hayat bulmaktadır.

Strauss, betimsel senfonik şiirleri içinde en popüler olan *Till Eulenspiegel*'de, solmayan bir tazelik ve melodik çekiciliğe sahip mizahi bir program geliştirmiştir. Till'in maceralarının gerçekçi detayları müzikal akış ile o kadar eksiksiz bileştirilmiştir ki, eseri sevimli bir hovardanın karakter skeci olarak ya da basitçe Haydn'ı hatırlatan müzikal bir mizah parçası olarak duymak mümkündür. Haydn'a başka bir gönderme de, Till'in "rondo formunda" olduğunun belirtilmesidir. Bu Klasik anlamda bir rondo değildir, ancak rondoya benzer. İki Till teması, eser boyunca sürekli çeşitli kılıklar altında yeniden ortaya çıkar ve orkestralamadaki incelikli dokunuşlarla yeniden canlanır. Strauss başka hiçbir eserinde bu neşeli müzikal öyküde olduğu kadar özgür ve spontane olmamıştır.

Till, Strauss'un sofistike fakat duygusal bir mizahi epiğe dönüştürdüğü bir çocuk masalıdır. *Don Quixote* ise daha çok büyükler için bir komedi, Cervantes'in pitoresk⁴⁰ romanının enstrümantal bir canlandırmasıdır. Till her başarılı muzipliğin ardından aynı kişi olarak kalır, bu yüzden rondo⁴¹ karaktere uygun düşer. Şövalye Don Kişot ve adamı Sancho Panza ise yaşadıkları moral bozucu deneyimlerle değişirler. Bu yüzden onların maceralarına varyasyon (çeşitleme) formu uygun düşer. Bu eserde komik şakalar değil, ayrılmış kişilikler ve çifte anlamlar vardır. Bu eserin büyük kısmı oda müziği tınısına sahiptir, çünkü kontrapuntal⁴² hatlarla tasarlanmıştır. Temaları belirli solo çalgılara bağlanmıştır. Burada "varyasyonlar"dan kasıt, bir melodi veya armonik yürüyüşün ve bunların formunun birkaç cümle boyunca korunması değildir. Kastedilen, iki karaktere ait temalarının evrimselliğidir;

⁴⁰ Pitoresk: Resimsi, betimlemede resim etkisi uyandıran.

⁴¹ Rondo: Aynı müzik fikrinin bir eser ya da eserin bir bölümü boyunca birçok kez geri dönmesi.

⁴² Kontrapuntal: Karşı-ezgisel.

temaların başlangıçları, yeni melodik uzantıları ve temasal dönüşümleri filizlendirmektedir. (Hanning, 1998, s. 440-442)

Örnek 7a ve **Örnek 7b**'de *Don Quixote* senfonik şiirinden alıntılanan pasajlarda, Klasik dönemin aksine, kontrbasın çello grubundan ayrı hareket ettiği, çello grubunu bir oktav aşağıdan katlamak yoluyla armoninin bas seslerini doldurma görevinden sıyrılıp bağımsız ezgisel hatlar üstlendiği ve dolayısıyla orkestral doku içerisinde oldukça önemli bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Genel olarak, bu durum, geç-Romantik dönem orkestra yazısının ortak özelliğidir.

3 etwas lebhafter.
(mit Dämpfen) (am Frosch)
1. 2. (mit Dämpfen) (am Frosch)
3. 4. (mit Dämpfen) (am Frosch)
5. 6. (mit Dämpfen) (am Frosch)
7. (mit Dämpfen) (am Frosch)
8. Pult. (mit Dämpfen) (am Frosch)
Contrab. (mit Dämpfen) (geteilt)
ff

Örnek 7a: *Don Quixote*

ff

Örnek 7b: *Don Quixote*

19. yüzyıl başlarında orkestraların büyümesi ve orkestra besteciliğinin yeni ve karmaşık stili, ancak bir şef ile sağlanabilecek birleştirici bir gücü gerektiriyordu. Bu dönemlerde üflemeli çalgılar yoğun bir mekanik yenileşme içinde olup, orkestranın üflemeli kısmında radikal değişimler baş göstermiştir. Orkestraya

ophicleide⁴³ ve tuba gibi yeni algılar eklenmiş, trombon gibi daha eski algılar da yapısal olarak yenilenmiştir. Bu gelişmelerin dolaylı etkisi, yaylıların kısıtlı ton derinliğine kıyasla orkestranın dengesinin dūřuk perdeli üflemeliler lehinde bozulması olmuştur. Bu durum, orkestrada yer alan dūřuk perdeli yaylı çalgıların sayısının arttırılması ihtiyacını doğurmuştur. (Brun, 2000, s. 130)

Resim 4'te Romantik dönem orkestrası yer almaktadır. 1846 yılında gerçekleşen bir konseri betimleyen bu resimde orkestradaki bakır nefesli çalgıların ve bununla eş-orantılı olarak yaylı çalgıların, özellikle kontrbasların sayısı (8 adet) göze çarpmaktadır.



Resim 4: Romantik dönem orkestrası

Boston Senfoni Orkestrası'nın 1882'de çekilen bir fotoğrafında (**Resim 5**) 10 adet kontrbas yer almaktadır. Bu fotoğraf dikkatlice incelendiğinde, kontrbasların sayısının viyolonsel grubu ile neredeyse aynı olduğu dikkati çekmektedir.

⁴³ Ophicleide: 1817 'de Fransız algı yapımcısı Jean Hilaire Asté tarafından yapılan, Serpent'in gelişmiş bir versiyonu olan bas sesli nefesli algı.



Resim 5: Boston Senfoni Orkestrası (1882)

3.3 ONDOKUZUNCU YÜZYILDA KONTRBASIN ANATOMİSİ

3.3.1 Fransa

8 Aralık 1826'da, Paris Konservatuari'nda reformlardan sorumlu olan Danışma Komitesine başvurmuştur. Başta gelen konu, kontrbasın akortlanması ve yay seçimidir. Bu olay üzerine komiteye katılan Rossini⁴⁴ de görüşmelerde önemli rol oynamıştır. Dragonetti'nin⁴⁵ dörtlü akort sistemi ve eli ters yöne dönük olarak kullandığı dışa kıvrımlı yayını övdüğünde rahatsızlık doğmuş olması kaçınılmaz. Uzun tartışmaların sonucunda mesele iyice karmaşıklaşmıştır ki, sınıfın açılması ve hocanın kararlaştırılması sınırsız süreliğine ertelenmiştir. Bu arada Cherubini, Chapel Royal'in dört kontrbasçısından görüş almıştır. İkinci bir komite toplantısında onlardan da görüşlerini yazmalarını istemiştir. Bu arada Dragonetti'den de fikir almayı, kullandığı dışa kıvrımlı yaydan bir örneği Paris'e göndermesini ve çoğu kişi bilmeseydi ona Konservatuardaki hocalık görevini önermeyi tasarlamıştır. Rossini, bu konudaki mektubu Londra'ya, Dragonetti'ye gönderen kişidir. (Brun, 2000, s. 132)

⁴⁴ Gioachino Rossini: d. 1792 – ö. 1868.

⁴⁵ Domenico Dragonetti: d. 1763 – ö. 1846.

Bu hususta Rossini, Dragonetti'ye 27 Aralık 1826'da bir mektup yazmıştır. 1 Nisan 1827 tarihli cevabında Dragonetti, yayı ortak arkadaşları Obicini ile Paris'e yeni gönderdiğini belirtmiştir. Cherubini'nin hocalık yapması isteğini geri çevirmiş, akort konusunda da kısa bir cevaptan ziyade uzun ve bilimsel bir inceleme gerektiğini yazmıştır. Ancak, ona göre kendi dörtlü sisteminin (La re sol) doğası gereği daha doğru olduğunu ve Fransız sisteminin icrayı kolaylaştırmada, pürüzsüzlükte ve ses kuvvetinde kendi akort sisteminin sağladığı avantajlarla rekabet edemeyeceğini düşünmüş olduğu kesindir.

Cherubini'nin dileği doğrultusundaki mektubu Höffelmayer 22 Şubat 1827'de, Sorne 3 Martta, Chenie de 7 Martta vermiştir. Chenie'nin mektubu özellikle öğreticidir:

“Yeni İtalyan sistemiyle alt Sol, Sol# ve La bemolden mahrum kaldık. Dolayısıyla bu tür notalarla karşılaştığımızda Re'ye [RE teline] geçiyoruz, böylece çelloların sınıfına giriyoruz. Bir ton alta, sol'e akortladığımızda da la [teli] o kadar gevşek oluyor ki, ses kalitesi bozuluyor. Bay Rossini'nin güzel eseri Korint Kuşatması'nda Sol'ümü [Sol telimi] ilk perdenin sonunda bir süreliğine indiriyorum ki, bir müddet Fa#'i çekebileyim; böylece üstün bir etki oluyor. Bay Direktör, muhteşem Ölüler Ayininiz gibi Kraliyet Şapelinde çaldığımız eserlerde ne çok güzel nota kaybolurdu! Dördüncü bir tel eklenebilse, Re'de [Re telinde] Fa'yı verebilirdim. Bay Spontini de bu konuda benimle aynı fikirdedir. Şunu da eklemeliyim Bay Direktör, burada farklı gamlarda ardışık olan üç pes tonu atmaya konuşuyoruz, ancak o zaman bu tonların Re'de [Re telinde] çalınması gerekir ki, bu da çalgının güzel tınısına zarar verecektir. Bahsi geçen nedenleri göz önünde bulundurarak ve yeni sistemi iyice gözden geçirerek derim ki, dörtlü aralıkla akortlama sololar için uygun olabilir. Ancak azametli dini ve dramatik eserlere eşlik söz konusu olduğunda, eğer orkestrada tam etkili bir kontrbas istiyorsak, beşli aralıkla akordun daha uygun olduğunu söyleyebilirim.”

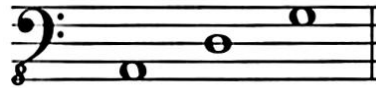
Gelinek'in Cherubini'ye gönderdiği mektupta Dragonetti'nin kullandığı dışa kıvrık yayla ilgili görüşlerini belirtmiş, bir sonraki Komite toplantısına dek yayı test edeceğini bildirmiştir. Bu mektup 1829'da Revue Musicale ve Harmonicon dergilerinde ‘Kontrbas Üzerine Notlar” adıyla yayınlanmıştır. Gelinek, bu dergilere yazısına İtalyan akort sistemine tiz bir do teli eklenmesini savunan cümleler de eklemiştir:

“Her nota, açık telde çalındığındaki kadar berrak bir ton ile verilmek isteniyorsa, beş – altı poundluk bir baskı gerektirir. Her iki inçlik aralıkta yarım ton vardır; yani üç üst perde için sekiz, dört üst perde için on inç mesafe söz konusudur. Elin hem her notaya gereken baskıyı uygulayıp, hem de bu mesafeleri hızlı şekilde aşabilmesi neredeyse imkânsızdır. Kontrbasa

dördüncü telin eklenmesiyle elin pozisyona çıkmak için hareket edeceği mesafe dört inç azalmış olur. Üç telli kontrbası dörtlü aralıkta akortlayan müzisyenler, en alt teli La, ortayı Re ve üstü Sol olarak ayarlar. Bu akortlamada iki pes ve iki tiz ses yitilir, ancak üste tel eklenmesiyle elin pozisyonunu değiştirmeksizin fazladan beş nota elde edilir.” (Brun, 2000, s. 133)

Konservatuar komitesi 15 Mayıs 1827’de, kontrbasın yeni standartlarını belirlemek ve yeni sınıf için bir hoca seçmek üzere yeniden toplanmıştır. Komitenin toplantısına Kraliyet Şapelinin kontrbas grubundan, Paris’in en seçkin kontrbasçıları olan Sorne, Chenie, Höffelmayer ve Gelinek de katılmıştır. Komitenin koordinatörü olan Cherubini, konuşmaları toparladıktan sonra komiteye yukarıda bahsedilen mektupları okumuştur. Ancak psikolojik engellerin yenilikleri önlemesine engel olamamıştır.

Konservatuar direktörü dörtlü aralıkla akortlamanın, el altında daha çok nota sağladığı için beşliye göre daha pratik olduğunu ifade etmiştir. Ardından gelen tartışmada kontrbasçılar dördüncü telin eklenmesinin icrayı zorlaştıracaklarını iddia etmişlerdir. Ayrıca, sağladığı kolaylıklara rağmen, İtalyan La re sol sisteminin alt perdeler için uygunsuz olduğunu söylemişlerdir. Beşli aralıkla akort edilen kontrbasın kapsamının iki oktav artı bir ton iken, İtalyan basının sadece bir oktav artı beş tonla kısıtlı olduğunu vurgulamışlardır.



Örnek 8: İtalyan akordu

Pratik açısından, İtalyan akortlaması, alt oktavdaki önemli notaların (Sol, Sol#, La bemol) kaybına yol açmakta, üst tel bir ton aşağı akortlandığında da daha üst pozisyonlara erişim kısıtlanmaktadır. Çalışma grubu iki akort sisteminin güçlü ve zayıf yanlarını şöyle değerlendirmiştir:

“La’dan yukarı dörtlü aralıkla akortlama, (1) el pozisyonu değiştirmeyi azaltarak parmak hareketleri açısından kolaylık getirmek ve tiz perdede kullanışlı olan üst tel eklemek açısından iki avantaja sahiptir. Ancak Sol anahtarında tonik, Re anahtarında dördüncü derece, La bemolde tonik altı ve Mi bemolde üçüncü derece olan pes Sol gibi önemli bir notanın kaybına yol

açmaktadır. Bu eksiklik, çalgının Sol'den yukarı akortlanmasıyla giderilebilir (2), ancak Si bemole akortlanan bir yaylı çalgı, Do anahtarında ve tüm diyezli anahtarlarda parmak kullanma usulü açısından büyük zorluklara neden olur. Son olarak, gitardaki gibi düzensiz bir akortlama uygulanması da mümkündür (3). Ancak orkestra çalgılarında, sanatçının okuma ve parmak yerleştirme arasında dikkatini dağıtacak zorluklar yaratmamak adına düzensizlikten kaçınmak gerekir. Tüm bunlar göz önüne alındığında, her şekilde zorlukların çıktığı görülmekte olup, Komite kesin kararını vermiştir.” (Brun, 2000, s. 134)

Sonuç olarak, komite gerçekçi bir yaklaşımla mevcut akort sistemini korumaya karar vermiş ve Pierre Chenie'yi, Sol, re, la şeklinde standart Fransız usulünde akortlanan üç telli kontrbas hocası olarak seçmiştir. Bu tartışmalar artık vakti gelen değişim için bir başlangıç noktası olmuştur. Komite kararından bir yıl sonra (1828) Hause, dörtlü sistemde akortlanan ve yayı aşağıdan çekilen kontrbas üzerine yazdığı incelemenin Fransızca versiyonunu yayınlamıştır. Çalışmasının Prag konservatuarınca onaylandığı ve onun kontrbas sınıfında kullanıldığı söylenir. Şüphesiz, bu pedagojik materyal Cherubini'ye fikir kaynağı olmuş ve ona yeni bir amaç ve yön vermiştir. (Brun, 2000, s. 135)

6 Mayıs 1832'de Chenie'nin ölümünden sonra kontrbas sınıfına hoca olarak Lamy görevlendirilmiştir. Ancak sadece altı ay sonra Lamy koleraya yakalanmıştır. Bu koşullar altında Cherubini Fransa'da kontrbası yenileme projesini yeniden hayata sokmak istemiştir. Buna göre, Paris Konservatuarında ve Konservatuar Konser Cemiyeti Orkestrası'nda Mi-La-re-sol akort sistemi kullanılacaktır. Cherubini'nin bu karara, Alman bir kontrbas grubunun Beethoven senfonilerinin zor pasajlarını eksiksiz çaldığını gördükten sonra vardığı söylenmektedir. Cherubini konuyla ilgili şunları kaydetmiştir:

“Londra'da dörtlü akort sisteminde bir kontrbas okulu kurdu. Bu sistem sayesinde İngiliz kontrbasçılar tartışmasız bir üstünlüğe sahip oldular. Almanlar da Dragonetti'ninkine benzer bir sistemle bizi geride bıraktılar. Bu konuda en meşhur besteciler ne derse desin, Fransızlar inatla, devri kapanmış olan beşli akort sistemini devam ettiriyor ve dolayısıyla İtalyanların seviyesinden öteye geçemiyor, hatta onların bile gerisinde kalıyorlar.”

Kontrbasçılar, giderek daha çok başarılı sanatçı ve müzisyenin taraftar olduğu Alman akort sistemine yavaş yavaş geçmişlerdir. 1830'larda Fransız virtüözü Achille Gouffe⁴⁶, Mi perdesine erişmek için bakır ve çelik alaşımlı bir tür tel kullanarak, orkestrasının kontrbas bölümünde modern ve standart bir akort sistemi

⁴⁶ Achille Gouffé: d. 1804 – ö. 1874.

yerleştirmiştir. 1839’da, modern akortlu bas için ilk kapsamlı inceleme olan kontrbas metodunu yayınlamıştır. Bu çalışmanın başlığı, Hause’nin incelemesinden alınmadır (Approuve et adopte par M. le Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Paris). 1885’te, üç telli kontrbasın dışlanması pahasına, dört telli kontrbas tüm iyi orkestralarda benimsenmiş ve Konservatuarda öğretilir olmuştur. (Brun, 2000, s. 136-137)

3.3.2 İtalya

17 Haziran 1881’de gerçekleşen ikinci toplantısında Komite, İtalyan orkestralarının kontrbas bölümlerinin yenilenmesi ile ilgili görüşmüştür. Luigi Negri⁴⁷, dört telli kontrbasa hkimiyetin zorluğundan yakınmış ve istenen büyük etkiyi yaratamadığını söylemiştir. Buna karşı çıkanlar, asıl meselenin çalgıcının işini kolaylaştırmak değil, kontrbasın perde kapsamının artırılması olduğunu iddia etmişlerdir. Bu tür bir yaklaşım nedeniyle hlihazırda eskisinden küçük boyutta bir çalgı kullanılmakta ve orkestranın temeli zayıflamaktaydı. Ayrıca mevcut üç telli İtalyan bası küçük olduğu için, bu çalgının dördüncü bir teli, ağır ve gergin Mi telini kaldırması mümkün değildi. Görüşmeler esnasında Alman şef Ehrlich, Mi teli olmadan icra edilemeyecek Beethoven senfonilerine ve Fidelio’ya değinmiştir.

İtalyanlar, anlaşılır biçimde, birkaç düşük nota adına güvendikleri üç telli baslarından vazgeçmeye hevesli değillerdi. Napoli’den bir muhabir olan Nicola de Giosa, kontrbasın beşli aralıklarla Fa’dan itibaren akortlanması denemesini önermiştir. Ancak bu perdede telin sarma olması gerekiyordu ve çalgının bu yükü taşıyamayacağından endişe edilmiştir. Pavia’dan gelen bir mektupta da Isidoro Rossi, dört telli basın avantajlarının dezavantajlarının ötesinde olduğunu belirtmiştir. Dördüncü telin eklenmesiyle daha geniş bir sap ve tuşe gerekeceğini kabul etmekle birlikte, sol el tekniğinin ello ile denkleşmesi durumunda bunun sorun olmayacağını iddia etmiştir. Sap avuç içine alınmayıp başparmak yatay olarak sapa dayandığında parmaklar da tuşe üzerinde hareket edebilecek rahatlığa kavuşacaktır.

Görüşme kapanırken Gewandhaus orkestrasından Carl Otho’nun beş telli kontrbasın icadını haber veren mektubu okunmuştur. Bu yeniliği getiren, şef Hans Bülow olup, müzik dünyasına büyük bir katkısı olduğunu iddia etmiştir. Bu

⁴⁷ Luigi Negri (1837 – 1891): İtalyan kontrbas virtüözü ve pedagogu.

beklenmedik duyuru, katılımcılar arasında görüşmelere yol açmış, oturum dört telli basın getirilmesi ve üç telli basla bir arada kullanılmasını içeren kararla sona ermiştir. Bu noktadan sonra, İtalyan müzik okullarında üç telli kontrbastan dört telliye geçiş hızla gerçekleşmiştir. Başta gönülsüz olmasına rağmen, Rossi'nin öğrencisi ve Milan konservatuarındaki ardılı (1859-1890) Luigi Negri, İtalya'da ilk kez dört telli kontrbas metodu yazanlardan biri olmuştur. Ondan sonra, Antonio Conti (Parma), Artimeo Dall'Aglio (Pesaro), Guiseppe Marangoni (Floransa) ve Italo Caimmi (Milan) de artık kalıcı olan bu çalgı üzerine metotlar yazmışlardır. (Brun, 2000, s. 139-140)

3.3.3 İspanya

1818'e dek İspanya'da kullanılan basların çoğunluğu İtalyan La re sol usulünde akortlanan üç telli baslar olup, eski dört tellilerden de bir miktar mevcuttur. Bu durum 1860'larda da devam etmekte olup, dört telli kontrbas henüz yaygınlaşmamıştı. Yine de, 1890'da Felipe Pedrell'in⁴⁸ anlatımına göre, La re sol veya Sol re la şeklinde akortlanan üç telli kontrbaslar kaybolmakta, dört telli ve modern akort sisteminde kontrbaslar genel kabul görmekteydi. Ayrıca, beş telli orkestra kontrbasları da tanınmaya başlamıştı. (Brun, 2000, s. 141)

3.3.4 İngiltere

Modern orkestra akortlaması, İngiltere'de uzun dönem marjinal kalmış, ancak 1870'lerde dayanıklı sarma teller yaygınlaştığında benimsenmiştir. Bu tutum değişikliğinde Adolphus C. White'in⁴⁹ etken olduğuna inanılmaktadır. White'in konuyla ilgili görüşü şöyledir:

“Bugünlerde orkestra icrası için dördüncü bir tel şart oldu, çünkü modern besteciler sıklıkla alt perdelerde notalar yazıyorlar; ben La telini Sol'e çeviren ilk kişilerden biriyim. Bununla bir şeyler kazandım ancak, bir süre sonra pek çok modern Alman ve Fransız eseri çalmamız gerekti – Berlioz, Wagner, Brahms ve bunları takip eden diğerleri. O zaman, Richter Konserleri'nde görevimi yerine getirebilmem için sistemimi değiştirmem gerektiğine karar verdim ve bir tel daha ekledim. Dördüncü teli taktığımdan beri çok memnunum ve bazen çok verimli olduğumu görüyorum. Ancak neler yapabileceğini görmek için bir Alman bası aldığımda tellerin birbirine fazla

⁴⁸ Felipe Pedrell (1841 – 1922): İspanyol-Katalan besteci, müzikbilimci ve Erken-dönem müzik uzmanı.

⁴⁹ Adolphus Charles White (1830–1902): İngiliz kontrbas virtüözü ve pedagogu. RCM ve Royal Academy of Music'te kontrbas profesörü olmasının yanı sıra, Philharmonic Society orkestrasında grup şefi olarak görev yapmıştır.

yakın olduğunu fark etmişim. Güçlü çaldığımda teller zangırdıyor ve müzikten başka her sesi veriyordu. Bu yüzden Soho Frith sokağında mükemmel bir çalgı yapımcısı olan Boulanger'e danıştım. O da benim dileklerimi tam olarak gerçekleştirdi ve bence sonuç gayet tatmin edici oldu.

Köprüyü daha geniş tuttuk, böylece teller arasındaki mesafe üç telli kontrbastaki gibi oldu. Bu da titreşim için yeterli alan sağladı. Böylece artık üç telli kontrbasta uyguladığım kadar güç uygulayabiliyorum. Dördüncü teli eklediğimde, Mi'nin yeterince derin olmadığını fark ettim. Beethoven'ın senfonilerinde – Eroica senfonisi veya Re'deki Koral senfoni gibi - sık sık Mi bemol'e inen pasajlar olur, hatta Pastoral senfonide, çellonun en alt notası olan alt Do'ya inilir. Bence, Beethoven basta yapabileceklerinin en iyisini yapmaları için işi başlılara bırakmış, onların da tek yapabildiği notaları üst oktavdan çalmak olmuş. Bu, benim alt Do gerektirdiğini bildiğim tek örnek, o yüzden, en alt notamı Re'ye ayarlamaya ve Do gerektiğinde teli salmaya karar verdim... Böylece benim kontrbasım Re Sol re sol olarak akortlu duruyor; alt Re çok güzel bir nota, kendi sesine ek olarak bir oktav üstünü de titreştiriyor.” (Brun, 2000, s. 142-143)

3.4 ROMANTİK DÖNEM ORKESTRALARINDA KONTRBASIN İŞLEVSEL ÖZELLİKLERİ

19. Yüzyıl'da kontrbas için yazılan orkestra partilerinde kimi modifikasyonlar yapılabiliyordu. Örneğin, Paris Konservatuarı'ndan François Habeneck⁵⁰, Beethoven'ın Do minör Senfonisindeki *Scherzoda* iyi duyulmadıkları gerekçesiyle kontrbasların çalmasına engel olmuştur. Bugün bile, bu bölümde kontrbasta berrak bir *spiccato* elde etmek kolay değildir. Erken dönem performanslarda, Londra'da Dragonetti'nin bu pasajı solo olarak çaldığı bilinmektedir; hatta Dragonetti ve diğerleri, bu kısmı 'büyük bir kuvvetle' birinci telde ve yazılandan bir oktav yukarıda çalmışlardır. Bu pasajın 'yayın tüm gücüyle' çalınan 'masif iniş-çıkışlılığı', Berlioz'a bir filin neşeli muzipliklerini düşündürmüştür. Berlioz, bu bölümde kontrbasın bastırılmasına öfkelenmiştir. Franz Liszt'in bu senfoniye yönettiği zaman, *Scherzo* bölümünün 'Beethoven'ın yazdığı gibi, kontrbasları başta susturmadan' çalındığını söylemiştir.

Fransız besteci, 1 Ağustos 1844'te "Exposition des Produits de l'Energie" için düzenlenen dev konserde (1022 çalgılı), bu bölümdeki kontrbasları yeniden düzenlemeyi üstüne almıştır. Pasajın provasında, kaba bir karmaşadan eserin düzgün bir icrası ortaya çıkmıştır.

⁵⁰ François-Antoine Habeneck (1781 – 1849): Fransız kemancı, orkestra şefi ve besteci.

“Masrafların aşırı ölçüde yükselmemesi için sadece iki prova istedim, biri kısımlar için, diğeri geneldi. Herz salonunu kiraladım, burada sırayla kemanları, viyolaları, çelloları, kontrbasları, tahta üflemelileri, bakır üflemelileri, arpları, perküsyonları, korodaki çocuk ve kadınları, korodaki erkekleri prova ettim. Özellikle otuz altı kontrbas soru işareti uyandırıyor. Beethoven’ın Do minör senfonisindeki *Scherzo* bölümüne geldiğimizde, sanki elli korkmuş domuz homurdanıyordu; bu pasajın icrası bu denli tutarsız ve ucu kaçmış biçimdeydi. Ancak yavaş yavaş daha iyiye gitti, topluluk bir araya geldi ve ifade tüm vahşi iniş-çıkışlılığıyla berrak biçimde ortaya çıktı... on sekiz yirmi defa tekrar ettik, eğer tüm orkestra orada olsaydı bu mümkün olamazdı.” (Brun, 2000, s. 90)

Meşhur, Konservatuar Konser Cemiyeti Orkestrası’nda dahi, kontrbasların bu bölümde çalmasına ancak kuruluşunun 29. Yılında (1849) Narcisse Girard⁵¹ tarafından izin verilmiştir. Berlioz bu durumu “çalınamayan kontrbas pasajı oldukça iyi çalındı” ve “onun kötü etkisi herkes üzerinde iyi bir etki yarattı” sözleriyle değerlendirmiştir. (Brun, 2000, s. 91)

3.4.1 Dört Telli Kontrbasın Yaygınlaşması

19. Yüzyılda, orkestra için dördüncü tel gereklilik haline gelmiş ve üç telli kontrbasın ‘koyu’ tonlarının orkestrayı bir arada tutucu bir faktör olarak gerekli olup olmadığı tartışılmaya başlanmıştır. (Brun, 2000, s. 130)

3.4.1.1 Fransa

Üç telli kontrbas, dört telli kontrbasa göre daha güçlü bir tınıya, beşli aralıklı akortlanması sonucunda ‘dolgun ve heybetli titreşimlere sahip olup, akustik açıdan daha mükemmel’ bir çalgı olarak görülmekteydi. Ancak bu özelliklerine rağmen teknik anlamda diğeri kadar kullanışlı ve kıvrak bir çalgı değildi. Üç telli kontrbasların kuvvetli savunucuları bile, hızlı ve karmaşık orkestra parçalarında bu çalgının yetersiz kaldığını, daha düşük tempo veya basitleştirme gerektirdiğini kabul etmişlerdi. Ayrıca üç telli kontrbasın telleri o kadar gergin, kalın ve birbirinden uzaktı ki, forte pasajları çalmak aşırı derecede yorucu, piano ve pianissimo çalmak da oldukça zordu. Bu yüzden Fransa’da genç ve heybetli kontrbasçılar tarafından enerji ve kuvvet dolu bir icra ekolü gelişmişti.

⁵¹ Narcisse Girard (1797 – 1860): Fransız orkestra şefi ve besteci.

Buna karşın, Fétis⁵², Londra Filarmonik Cemiyetinin başçılarını takdir etmekten geri kalmamıştır. Bu orkestrada baslar dördlü aralıkla (La, re, sol) akort edilmiş olup, kontrbasçılar sanki keman yahut viyola çalarmışçasına rahat görünüyordu:

“Ayrıntılar açısından, Fransız kemanlarının üstünlüğünü belirttikten sonra, Filarmonik Konserlerinde kontrbaslarda da aynı üstünlüğün olduğunu kabul etmek zorundayım. Daha sonra ayrıca ele alacağım Dragonetti’nin olağandışı yeteneği bir yana, Londra orkestrasının tüm kontrbaslarının bizim Paris’te bilmediğimiz ölçüde duyarlılığa, zamanlamaya, hassaslığa ve güce sahip olduğunu kabul etmem gerek. Bu mükemmellik, Dragonetti’nin orada kurduğu okul sayesinde mümkün olmuş. Bildiğiniz gibi, bizim orkestralarımızda kontrbasçılar iki sınıfa ayrılır. Birincisini oluşturan grup, sanatına kendini adanmış enerji yüklü adamlardan oluşur; Sorne, Chenie, Gelinek ve Lanny gibi; diğer grup ise sadece üstlerine düşen görevi yapmakla yetinenlerdir.

Birinci gruptakiler, çalgılarının zorlayıcı akort stili ve yanlış yapılandırılmış yayları nedeniyle beklenen etkiyi yaratabilmek için bitap olurlar; diğerleri de kendilerini yormaya yanaşmadan, önlerindeki notaların sadece en önemlilerini çalıp geçerler. Filarmonik Konserlerinin kontrbasçıları hiç de böyle değil: bu sanatçılar her şeyi duyuruyor, yay çekişlerinde ayrı pasajlar olsun, legatolar olsun, her kısmı belirtiyor, ifadenin gereken tüm derecelerini koruyor, notaları hatasız bir duyarlılıkla basıyor ve sanki keman ya da viyola çalıyormuşçasına yorulma belirtisi göstermiyorlar. Şüphesiz, bu avantajları sağlayan, kontrbaslarını dördlü aralıkla akortlamaları ve İngiltere’ye Dragonetti ekolünden gelen yayı kullanmalarındır.” (Brun, 2000, s. 131)

Benzer şekilde, Berlioz, 1841 yılında efsanevi Truva topraklarına kendi orkestrasıyla gidecek kadar zengin olsa, İngiliz kontrbasçıları tercih edeceğini söylemiştir:

“İşe şöyle bir orkestrayla girişirdim: 60 keman, 30 viyola ve 30 Fransız çellosu, 20 İngiliz kontrbası, Paris’ten 4 flüt ve 4 obua, 4 Alman klarneti, 8 Alman fagotu, 4 Alman trompeti, 4 Paris kornosu, 4 de Viyana kornosu ve de Paris’ten iki timpanici. Böylece Truva topraklarına yelken açardım.

1839 Eylülünde Leipzig AmZ, Alman başçıların üstünlüğünü akortlama ile açıklamıştır. Berlioz da, kontrbasın, Almanya’da Fransa’dan daha iyi çalınan tek yaylı çalgı olduğunu söyler. Dönemin Fransız yaylı ekolü, en düşük perdelileri dışında Almanlarinkinden üstündür:

⁵² François-Joseph Fétis (1784 – 1871): Belçika doğumlu müzikbilimci, besteci ve müzik eleştirmeni; Paris Konservatuvarı’nda müzik profesörü olarak görev yapmıştır.

“Almanlar, genelde bakır üflemelilerde, özellikle de trompette bizden epey üstün. Kontrbasçılarımız bizimkilerden daha becerikli; çello, viyola ve kemancılarının da üstün özellikleri var; ancak yine de bizim Konservatuvarın rakipsiz keman, viyola ve çellocularıyla onları aynı kefeye koymak haksızlık olur.”

Fransa’da önemli bir gelişme, 9 Ekim 1826’da Paris Operası’nda Gioachino Rossini’nin bu tarihten altı yıl önce Napoli’de icra edilen II. Mehmet operasının yeniden yazımı olan Korint Kuşatması’nı yönetmesiyle yaşanmıştır. Berlioz’a göre, bu eser, opera orkestralarında çalgısal bir devrim niteliğindedir. Bu temsil için Rossini tüm bas grubunun dörtlü aralıkla akort edilmiş baslardan olmasını istemiştir (ancak getirememiştir). Bu çalgılar dönemin Fransa’sında pek bulunmamaktaydı. 1820’lerde Paris Operası’nda dokuz çalıcıdan oluşan bas grubunda üç adet dört telli bas kullanılmaktaydı. Chapel Royal’in dört kontrbası ise üç telliydi (bunlardan ikisi dört telliden çevirmeydi). Rossini’nin Opera’daki bu girişimi, dört telli kontrbasın tanınma sürecinde önemli bir noktadır. Üç telli, beşli aralıkla akort edilmiş basların dezavantajları göz önüne alınmış ve bu çalgılar yerlerini diğerine bırakmışlardır. (Brun, 2000, s. 132)

1840’ta Opera-Comique orkestrası, Place de la Bourse’daki Theatre des Nouveautes’ten Theatre Italien’e geçmiştir. Şef Girard, bu fırsattan istifade menajeri kontrbas grubunu yenilemeye ikna etmiş, o güne kadar kullanılan üç telli kontrbasların yerine altı tane dört telli kontrbas aldırıştır. Bu kontrbas grubu, Fransa’da sadece dörtlü akortlanan dört telli kontrbaslardan oluşan ilk gruptur.

Bu zamana dek Fransa’da en yaygın akortlama Mi la re sol idi. Ancak Fransız orkestralarında iki sistem de yan yana kullanıldığı için, dönemin kontrbas metotlarında iki alternatif için de uygun parmak pozisyonları verilmekteydi. Yirmi yıllık bir süre zarfında – ki bu kısa bir süredir – dört telli bas önemli aşamalar kaydetmiş ve sonunda orkestraya yerleşmiştir. 1850’lerde dört tel, Fransa’daki tüm önemli orkestralarda standart hale gelmiştir. Daha yaşlı kontrbasçıların yeni bir teknik edinmedeki isteksizlikleri sonucunda üç telli kontrbas da diğerinin yanında bir müddet daha kullanılmaya devam etmiştir. Ancak, eski sistem Fransız orkestralarında kaybolmaya yüz tutmuştur. 1860 yılından biraz önce, imparatorluk opera orkestrasındaki sekiz kontrbas içinde sadece bir tane beşli akortlanmış üç telli kontrbas bulunmaktaydı. 1860 yılında sekiz kontrbasçı da dört telli ve dörtlü akortlu kontrbasa geçmiştir. (Brun, 2000, s. 136)

3.4.1.2 İtalya

Verrimst⁵³, kontrbas metodunda (1865) üç telli basın yok olmakta olduğunu belirtmiştir. Birkaç önemli istisna hariç, üç telli kontrbas İtalya'da 19. Yüzyıla dek kullanılmıştır. Bu istisnalardan biri, 1816 yılında Floransa orkestrasıdır. Bu orkestra, Almanlarınkı gibi düzenlenmiş olup, tüm kontrbasları dört telliydi:

“Tamamen Alman usulünde düzenlenmiş bir orkestrayı sadece Floransa'da görebildim. Orada Şapel direktörü Bondi, klavye başında, yükseltilmiş bir pozisyonda oturuyor ve orkestrayı vuruş vererek yönetiyordu. Ayrıca genel tercih üç telliden yana olmakla birlikte, bu orkestrada sadece dört telli kontrbaslar bulunuyordu.” (Brun, 2000, s. 137)

28 nisan 1870'te Venedik'te yayınlanan bir dergi olan *la Scena*'da, İtalya'da *Mi La re sol* akorduna dönülmesini öneren bir yazı çıkmıştır. ‘İtalyan orkestralarının maestro icracılarına ve şeflerine dilekçe’ adı altında şunlar yazılmıştır:

“Aşağıda imzası bulunan, İtalya'da yerleşmek isteyen bir Alman vatandaşı olan ben, Lord cenaplarından kendime bu güzel ülkede vatandaşlık verilmesi için istirham ederim. Lord cenaplarına hitap etme onurunu elde etme talebim daha önce de vardı, geleneklerin, henüz şimdiki gibi diğer ülkelerle ilişkilerin yumuşamasına engel olduğu dönemde. İstirhamımın merhametsizce reddedilmesini, kendi üzüntümle (ve malesef ülkenizinkiyle) yaşadım. Bu redde gerekçe olarak ne gösterildi biliyor musunuz? Bazıları, ton derinliğime dayanarak, akortlanamayacağımı söyledi. Akortlanamazmışım! Bunu diyenlerin kulakları nerdeydi! İtiraf ediyorum, birden fazla defa, dilimin yandığını, az daha müstahak olanlara iğneleyici şeyler söyleyeceğimi hissettim! Diğerleri, bana yer açmak için üç kız kardeşimin zayıflayacağını, bu yüzden anne kontrbasın ton kuvvetini yitireceğini söylediler. Bu gerekçe de dikkate alınmaya değmez, çünkü zaten tüm diğer yaylı çalgıların telleri üç değil dört tane, tellerinin kalınlığı da çalgının boyutlarına göre. Hafızası iyi olan ben, evrensel üne sahip Maestroların, bayanlar kontrbasının sesinin tam tersine, benim olgun ve ağır tonumun yardımıyla çok şey kazanacağını söylediklerini hatırlıyorum. İmza: dördüncü tel.” (Brun, 2000, s. 137)

16-22 Haziran 1881 tarihlerinde Milan'da, orkestra yeterliliklerini güçlendirmek üzere İtalyan Müzisyenler Kongresi toplanmıştır. Kongre, dört telli kontrbasın İtalya'ya yeniden gelişinde önemli bir durak olmuştur. Komite, açılış gününde konu ve ihtiyaçları belirleyerek gündemi oluşturmuştur. *La re sol* şeklinde akortlanan İtalyan kontrbasının kısıtlı kapsamı, uzun zamandır orkestraya sağlam bir ton temeli yaratma konusunda eksik gelmekteydi. Koordinasyon Komitesi de o

⁵³ Victor Frédéric Verrimst (1825 – 1893): Fransız kontrbasçı, organist ve besteci.

dönem La Scala’da kullanılmakta olan ve “İtalyan scordatura⁵⁴” olarak adlandırılan akort stilini önermiştir (Kongre sonunda Sol re sol scordaturası kabul edilmiştir). Özenli bestecilerin bu çalgı için La veya Sol’ün altında nota yazmamalarına rağmen, çoğu besteci başlıları çello partisi ve onun sayısız transpozisyonuyla yüz yüze gelmek zorunda bırakıyordu. Komite, kontrbas tessitura’sının⁵⁵ sınırlarını indirmek adına tüm önemli İtalyan orkestralarına dört telli Alman kontrbaslarının getirilmesini istemiştir. Ancak, dördüncü telin eklenmesi çalgının kuvvetini ve orkestranın alt tonlarına hayat veren vibrasyonlarını zayıflattığı bilindiğinden, Komite, orkestralarda üç telli kontrbas ağırlıkta olacak şekilde iki türden kontrbasın 3’e 2’lik bir oranda bir arada bulundurulmasını önermiştir. Bu kombinasyon ayrıca beş farklı açık tel avantajını da getirmekteydi. Böylece icra kolaylaşmış ve alt perdede seslerin çoğu elde edilebilmiştir. (Brun, 2000, s. 138)

Bundan kısa süre sonra Guiseppe Verdi⁵⁶, Alman basının kazandığı yeni pozisyonu, sadece dört telli kontrbasla elde edilebilecek dramatik bir etkisi olan, Otello’nun (1887) meşhur dördüncü perdesini yazarak pekiştirmiştir:

“Othello’nun Ave Maria’dan sonraki son perdesinde yer alan Desdemona’nın duasındaki semavi notalar teker teker havaya yükselirken, Mağripli, sahnenin arkasından bir katil gibi sessizce belirir. O anda kısık baslar derin ve açık 4. Telden atağa geçerler, Othello odaya dalarken ağır bir cantabileye başlarlar. Notalarındaki vahşilik ve gaddarlık aynen sahnedeki görüntüyü ifade eder. ‘I soli Contrabassi a 4 corde’ ibaresinin varlığı, Otello’nun yazıldığı dönemde bile üç telli kontrbasın İtalya’da genel olarak kullanılmakta olduğunu gösterir. Verdi muhtemelen dört telli kontrbasları tek bir sırada toplamıştı ve bunlar girişlerini düşük doğal Mi’den yapıyorlardı. 4 telli olmayan kontrbaslar, 7. ölçüde girer (‘Tutti un poco marc’ olarak işaretlenmiştir). (Brun, 2000, s. 140)

3.4.1.3 İngiltere

Dört telli kontrbas İngiltere’ye Fransa, İtalya ve İspanya’dan çok sonra gelmiştir. İngilizler, Dragonetti zamanından beri kullanılmakta olduğu için üç telli

⁵⁴ Scordatura: Yaylı çalgılarda tellerden birisinin ya da birkaçının akordunun belirli bir amaç için değiştirilmesi.

⁵⁵ Tessitura: Ses genişliği, ses alanı.

⁵⁶ Giuseppe Verdi: d. 1813 – ö. 1901.

kontrbasın üstünlüğüne inanmakta olup, mükemmel olduğunu düşündükleri akort sistemine bağlı kalmaktaydılar. İngilizler, tonun dördüncü telde zayıf kaldığı ve bu telin gücü düşürdüğü gerekçesiyle Alman kontrbasını uzun bir müddet reddetmişlerdir. Onlara göre, düşük perdeler iyi ayırt edilemiyordu, kontrbasta alt Mi’de, on perde yukarıdaki Sol kadar kesinlik ve atak elde etmek imkânsızdı. İtalyan akort sisteminin alt perdelerde yetersiz oluşu nedeniyle icracılar genellikle alt teli Sol veya gereken durumlarda ‘daha da altına’ akort etmişlerdir. 1 Mart 1841’de Musical World’den bir eleştirmen, dikkatlice, dördüncü telin gerekliliğini savunmuştur:

“Pazartesi günkü konserde orkestrada yeni yüzler olduğunu fark ettik; orkestranın önceki gücünü artırmak için iki ekstra kontrbas... Bay Schroeder... Dört telli Alman bası çalışıyor, perdeleri alt Mi’ye kadar iniyor ve Filarmonik’te çalanların kalabalık sayısına rağmen bu alt tonların zenginliğini duyabildik. Bu yüzden bu İngiltere’de bu dört-telli çalgının yaygınlaşması için büyük bir özlem duyduk.”

1869’a gelindiğinde Bottesini⁵⁷ bu konuda halen bir gelişme olmadığını kaydeder:

“Klasik müziğin popüler olduğu ve iyi icra edildiği İngiltere’de, bildiğim kadarıyla kontrbasa dördüncü teli eklemek konusunda bir istek olmamıştır.” (Brun, 2000, s. 141)

Kıta Avrupa’sında dört telli kontrbasın kullanımı artarken, İngiltere’de üç telli kontrbas üstünlüğünü korumuştur. Üç telli bas İngiliz başçıların beğenisini kazanmış olmakla birlikte, özellikle Mi La re sol akort gerektiren yabancı bestelerin çalınmasında eksik kalmaktaydı. Dördüncü tel olmadığı için bu telin aralığındaki notalar ancak bir oktav yukarı transpoze edilerek çalınabiliyordu. Bu durumu değerlendiren İngiliz kontrbasçıları, İngiltere’ye Dragonetti tarafından getirilen akort sisteminin eksikliğini fark etmişlerdir. Alt perdedeki pasajların daima bir oktav üstten çalınması bestecinin niyetlendiğinden farklı bir etkiye yol açıyordu. (Brun, 2000, s. 142)

1890’larda, modernleşen orkestranın ihtiyaçlarına göre değişiklikler kaçınılmaz oldu. Bir şekilde La ile Mi arasındaki boşluğun dolması gerekiyordu. Üç telli kontrbas aleyhine, Mi telinin İngiliz orkestralarına girmesi, ancak bu gerçeğin kabul edilmesiyle mümkün olmuştur. Eski üç telli basa oranla ses alanı açısından

⁵⁷ Giovanni Bottesini (1821 – 1889): İtalyan kontrbas virtüözü, orkestra şefi ve besteci.

sağladığı avantaj, ton ve ataktaki eksikliklerine ağır basmıştır. Orkestraya girişi zorlu olmuş ve uzun sürede gerçekleşmiştir. (Brun, 2000, s. 143)

3.4.2 Mi Telinin Kısıtları

Belirgin avantajlarına rağmen Mi teli, kontrbasın 16' Do'ya kadar çelloyu bir oktav altından takip etmesine yetmiyordu. Kuşaklar boyunca basçılar, çalgılarının alt sınırlarını aşan seslerde bir oktav üste transpoze ederek çalmışlar, bunu yaparken şüphesiz, bu kadar alt seslerde bir oktavın çok da fark etmeyeceğini düşünmüşlerdir. 1810 yılında Joseph Fröhlich⁵⁸, kontrbasçılara, transpozisyonu yaparken sadece ilgili notaları değil, önce ve sonrakilerini de, müzikal ifadeyi bozmayacak şekilde yukarı taşımalarını önermiştir. Aşağıdaki örnekle (**Örnek 9**), büyük ezgisel atlamalardan kaçınılmasını tavsiye etmiştir:



Örnek 9: Joseph Fröhlich'e göre doğru bir bas yürüyüşü.

Johannes Brahms⁵⁹, orkestral yazıda kontrbasların çelloları katlamasını istediği pasajlarda, bu tür bir karmaşaya yer vermeksizin, tüm kontrbas çizgisini ayrıntılı olarak kendi yazmıştır. Çello ile kıyaslandığında sapmalar olması, kontrbasın tınısal kapasitesinin ve ses alanının çellonunkinden farklı olmasından kaynaklanır (bkz. **Örnek 10 a** ve **Örnek 10 b**).



Örnek 10 a: Brahms, 1. Senfoni, 3. Bölüm

⁵⁸ Joseph Fröhlich (1780 – 1862): Alman besteci.

⁵⁹ Johannes Brahms: d. 1833 – ö. 1897.



Örnek 10 b: Brahms, 2. Senfoni, 1. Bölüm

3.4.3 16' Oktavın Geri Dönüşü

Önceki kuşağın dönemindeki kimi uygulamalardan bihaber olan 19. Yüzyıl bestecileri, kendi zamanlarından önce yazılmış eserlerde yer yer düşük sesler olmasına şaşmışlardır. Hector Berlioz, 1884 tarihli Enstrümantasyon (Orkestrasyon) kitabında, Beethoven'ın eserlerindeki birçok pasajın, kontrbasın kapsamının altında kalan sesler içerdiğine değinir ve şu hipotezi ortaya atar: Beethoven, çellonun bir oktav altına akortlanmış, alt Do'ya inen kontrbasların olduğu orkestralar için yazmıştır (bkz. Örnek 11).



Örnek 11: Beethoven, Fidelio, II. Perde

İleriki yıllarda, orkestrasyon ve enstrümantasyonla ilgili birçok çalışmada bu hipoteze atıf yapılmış, ancak tatmin edici bir sonuca ulaşamamıştır. Beethoven'ın, çalgıyı alt Do'ya indiren (Pastoral Senfoninin Fırtına kısmı gibi) notalarının olması, o dönemde kontrbasların alt kontra-Do'yu verebilecek şekilde ayarlanmış olduğunu akla getirmektedir. Bu durum, Enstrümantasyon kitabında Berlioz'un ve bazı başka uzman yazarların da kabul ettiği bir hipotezdir. 1885'te Gevaert⁶⁰, kendi enstrümantasyon kitabında Berlioz'un bu teorisini destekler:

⁶⁰ François-Auguste Gevaert (1828 – 1908): Belçikalı besteci; *Treatise on Instrumentation* isimli çalışması günümüzde halen kullanılmaktadır.

“1830’dan önce çoğu bestecinin eserlerinde kontrbas partileri Mi’ye dek iner, hatta daha da alta, Do’ya indiği olur, bu yüzden günümüz kontrbasçıların bu tür pasajları kısmen veya tamamen bir oktav yukarı transpoze etmeleri gerekir.



Gevaert, yukarıda Beethoven tarafından yazılan pasajın artık ancak aşağıdaki şekilde çalınabileceğini belirtmiştir.



Örnek 12: Beethoven 9. Senfoni, kontrbas partisi

Bu tartışma, neredeyse bir yüzyıl sürmüş ve pek çok yetkin müzikoloğu kapsayan bir hal almıştır. Widor⁶¹, 1906’da, bu teoriye şüpheyile yaklaşmıştır. Ona göre alt-Do perdeli kontrbasın varlığını kanıtlayacak bir delil yoktur:

“Ünlü Usta, belki bizim bugün kullandığımız alt Mi’yi biliyordu, ancak 16’ Do’yu bildiğini sanmam. O sadece çellolar için partiyon yazmış, kısıtlı becerileriyle kontrbasçılar da bu partiyonu olabildiğince takip etmeye

⁶¹ Charles-Marie Jean Albert Widor (1844 – 1937): Fransız organist, besteci ve müzik eğitmeni.

çalışmış, beceremedikleri noktalarda basitleştirmişler. Alt Do, birinci senfoninin Finalindedir, bugün olduğu gibi, bir oktav üstten çalınmış olmalı. Şu konuda çıkan iddialara da bakın! Bu dördüncü telin varlığına uzun zamandır inanılıyor. Eğer gerçekten böyle bir tel olsaydı, o zaman müzelerimizde, Bach'ın küçük trompetinin yanında, bu tür dört telli kontrbastan on, yirmi, otuz örnek olması gerekirdi. Hâlbuki hiçbir koleksiyonda böyle örnekler yok. Bunların hepsi aynı anda ortadan mı kayboldu? Böyle bir iddia kabul edilebilir mi? XIII. Louis, XIV. Louis döneminden kalma çalgılar her yerden çıkıyor da, 1815'ten, 1820'den kalma bir kontrbası niye bulamıyoruz o zaman?" (Brun, 2000, s. 147)

Alt 16' ses genişliğinin yokluğu 19. Yüzyıl orkestra bestecileri tarafından keskin biçimde hissedilmiştir. Ancak bu sese teknik nedenlerle ulaşmak mümkün olmamıştır. Mi teli Re veya daha altına akort edilmeye uygun değildi. Ne tellerin dikkatle sarılması, ne de kaplamalarında farklı metaller kullanılması durumu değiştirmiyor, alt perdelerde ses zayıf çıkıyor ve ayırt edilemez oluyordu. Ancak 1870'lerde, metal kaplamalı sarma teller üretildiğinde tatmin edici sonuçlara ulaşılmış, bu yenilik sayesinde tellerin ağırlığı, çapları fazla genişletilmeden artırılabilmiştir. Ünlü Alman akustik uzmanı Hermann von Helmholtz⁶², 1875'te İngiltere'de basılan On the Sensation of Tone isimli kitabında, Dr. Stone'un alanda çığır açacak buluşundan bahseder:

"Dr. Stone'un Çalgı Araştırmaları

Dr. Stone, birkaç yıldır, orkestraya uzun zamandır göz ardı edilen kontra-oktavı geri kazandırmak için çaba gösteriyordu. Orgda ve piano-forte kadar çelimsiz bir çalgıda bile bu notalar varken, tam bir orkestranın bundan mahrum olması ona aykırı geliyordu. Beethoven ve Onslow başta olmak üzere, büyük bestecilerin çoğu bu notaları kullanmıştır. Bestelerinin çoğu pasajının kısmen transpoze edilmesi gerekiyordu. Bu da sık sık (Beethoven'ın Do minör senfonisinde olduğu gibi) genel etkiyi bozuyordu. Bu büyük eserin Trio'sunda yer alan bir pasaj bu durumu en iyi şekilde açıklamaktadır.

Bu pasaj sadece kontrbas içindir ve Sol'den başlar. İngiltere'de kullanılanlar gibi üç telli kontrbaslarda bu nota yoktur, bu yüzden orada bu pasaj ya tamamen ya da kısmen bir oktav yukarıdan çalına gelmiştir. Bazı çalıcılar da bu pasaj için, La telini Sol'e indirir. Fakat böyle gevşetilen telin rezonansı istenen etkiyi elde etmeye engel olur. Bu durumun daha meşru bir yöntemle düzeltilmesi gerekliydi... Gergin bir telin gevşetilmesinde üç yöntem söz konusudur. Bunlardan ikisi, yani uzunluk ve kalınlık kabul edilemezdi. Birincisi, enstrümanın o kadar büyümesini gerektirir ki, normal bir kolun erişmesi imkânsız olur. İkincisi ise yayın dıştan gelen itkisiyle telin kendi etrafında dönmesine ve yanlış ses çıkmasına sebep olur. Geriye üçüncü yöntem kalıyordu: telin ağırlığını, çapını genişletmeden artırmak. Bu da, bağırsaktan bir telin bakır bir telle sarılması yöntemiyle tatmin edici ölçüde

⁶² Hermann von Helmholtz: d. 1821 – ö. 1894.

yerine getirilmiştir. Do elde edilmiş, bu şekilde tel takılan bir çalgı Londra’da 1872 Uluslararası Fuarı’nda sergilenmiştir.” (Brun, 2000, s. 148)

Bu büyük buluş sayesinde yeni orkestra eserlerine düşük perdeler eklemekte sorun kalmamıştır. Mi altındaki notaların transpoze edilmesini önlemek ve olası belirsizlikleri ortadan kaldırmak için besteciler partisyonlarda “bir oktav yukarı transpoze edilmeyecek” veya “sadece beş telli kontrbas içindir” gibi ifadeler kullanmışlardır. Diğer bir yöntem de, hem Mi La re sol akordundaki normal kontrbaslar, hem de daha alt seslere inebilen kontrbaslar için ortak bir kontrbas partisi yazılması olmuştur. Bunun bir örneğini Moussorgsky-Ravel’in Bir Sergiden Tablolar isimli eserinde görmek mümkündür:

Böyle belirgin göstergeler olunca, kontrbasçılar da bunlara göre çalmak zorunda kalmışlar, bestecinin talep ettiği notaları vermek için pratik yöntemler geliştirmişlerdir. Bu yöntemler şu şekilde özetlenebilir:

- a) Yeniden beşli aralıkla akortlama
- b) Alt telin daha alt seslere *scordaturası*
- c) Kontrbası dört perde alta akortlama
- d) Orkestra için beş telli kontrbas kullanma
- e) Do altı uzatma yaklaşımları.

(Brun, 2000, s. 149-150)

4. BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİ

4.1 YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNİN STİLSEL ÖZELLİKLERİ

Yaratış alanında, yirminci yüzyıl müzik sanatında hızlı ilerleyişlerin, yeni yolların, yeni yöntemlerin çağıdır. Yirminci yüzyılda yaşamış bestecilerin getirdiği yenilikler, önceki bütün yüzyılların getirdiğinin toplamından daha çoktur. Müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir yapıtta tek bir tonalite kullanma yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş; bununla yetinilmemiş, tonalite düzeninden ayrılmış ve kromatik dizideki on iki notadan her birinin yalnızca bir diğeriyle ilintisine dayanan özgür bir yazı (on-iki ton sistemi) gelişmiştir. Tonaliteden ayrılınması sonucu armoni kuralları, akorların ilerleyişi ve zincirlenişini yöneten kurallar geçerlilikten düşmüştür.

Ritim alanında, ayrı ölçülerin ve bunların koşulladığı ayrı ritimlerin üst üste, aynı anda kullanılmasına gidilmiştir. Öte yandan, eski biçimlerle yetinilmemiş, sonat kalıbı iyice kırılmış, sonat bilincinden uzaklaşmış, yeni özgür biçimler araştırılmış ve hazır kalıplara uymayan yeni bir yapı anlayışı gelişmiştir. Çalgılama ve orkestrasyon alanlarında, denenmemiş tını birleşimlerine yönelinmiş, çalgıların olanakları zorlanmış, bunların gözetilen amaçlara yetmediği noktada elektronik gereçlerden yararlanılmıştır. Kısaca, yirminci yüzyıl müzik yoluyla anlatıma yeni ortamlar ve yeni gereçler sağlamıştır. (Mimaroğlu, 1995, s. 119-120) Debussy, Bartok, Webern, Penderecki ve Ligeti gibi bestecilerin kimi eserleri, orkestranın kullanımı açısından devrimsel niteliktedir; bu eserler o zamana değin bilinmeyen ve kullanılmayan birçok yeniliği bünyesinde barındırmaktadır.

4.2 YİRMİNCİ YÜZYILDA ORKESTRALAMA ANLAYIŞINDAKİ YENİLİKLER ve KONTRBASIN ORKESTRADAKİ İŞLEVİ

Debussy'nin⁶³ orkestrasyonu onun müzikal fikirleriyle tam bir uyum içindedir. Onun eserleri büyük orkestralar gerektirir, ancak büyük orkestranın daha yüksek ses vermek için kullanılması nadirdir. Yaylılar genellikle bölümlenmiş ve sesleri

⁶³ Claude-Achille Debussy: d. 1862 – ö. 1918.

sürdirenmiştir. Arplar, kendilerine özgü bir dokunuş verir. Tahta üflemeliler içinde flüt (alto flüt dâhil olmak üzere), obua ve korangleye solo partiler verilmiştir. Korno ve trompetler de genellikle sürdin ile kullanılır ve çoğu zaman kısa pianissimo pasajlarda duyulurlar. Çeşitli vurmalı çalgılar – timballer, büyük ve küçük davullar, tam-tamlar, celesta, orkestra çanı ve ksilofon – renklendirmede farklı kaynaklar sağlar. Debussy'nin orkestra tekniği *Nocturnes* adlı eserinde tam olarak görülebilir. *Fetes*'de tüm çalgıların berraklığı, *Sirenes*'te kadın seslerinin sözsüz koro ile desteklenen kullanımı, *Nuages*'te görülen zengin ama kontrollü orkestrasyon bestecinin müzikal dilinin en önemli öğeleridir. (Hanning, 1998, s. 455)

Bartok⁶⁴, Batı müzik mirasına sadık denebilecek şekilde, kontrapuntal (polifonik) dokuyu, tematik gelişmeyi ve akorsal yapıları bir araya getirmiştir. Doğu Avrupa geleneksel müziğinden aldığı veya bunlardan esinlenen melodik çizgileri bu unsurlarla birleştirmiştir. Bartok'un müziği karakteristik olarak güçlü enerjik ritimler, düzensiz ölçüler ve sıra dışı aksanlarla değişir. Bartok her zaman yoğun dışavurum yönelimini güçlü bir yapısal (biçimsel) tasarım ile dengelemiştir. Dokuları temelde eşsesli olabilir veya birbirinden keskin şekilde ayrılan kontrpuan çizgilerinden oluşabilir. Taklit edici (imitasyona dayalı), fugal ve kanonik teknikleri de *Mikrokosmos* No. 145'te veya *Music for Strings, Percussion, and Celesta*'nın [Yaylılar, Perküsyon ve Celesta için Müzik] ilk bölümünde olduğu gibi kontrapuntal çizgilerden oluşur. Birbirine örülen çizgiler sıklıkla akorsal akışlar içerisinde yürüyen paralel seslerle zenginleştirilmiştir. (Hanning, 1998, s. 466)

Webern'in⁶⁵ enstrümantasyonu kayda değerdir. Melodik çizgiyi farklı çalgılar arasına dağıtır. Böylece aynı tınıda bir veya iki – nadiren dört veya beş – ardışık ton duyulur. Sonuç, renk kıvılcımları ve parlamalarından oluşan bir dokudur. Özel efektler – pizzicato, armonikler, tremolo ve sürdinleme - Webern'in tüm eserlerinde mevcuttur. Renk ve berraklık elde etme isteği besteciyi çoğu zaman olağandışı çalgısal kombinasyonlar seçmeye yöneltir. Keman, klarnet, tenor saksafon ve piyano için *Quartet* (Op. 22) veya soprano, Mi bemol klarnet ve gitar için *Üç Şarkı'sı* (Op. 18) buna örnektir. (Hanning, 1998, s. 501)

⁶⁴ Béla Bartók: d. 1881 – ö. 1945.

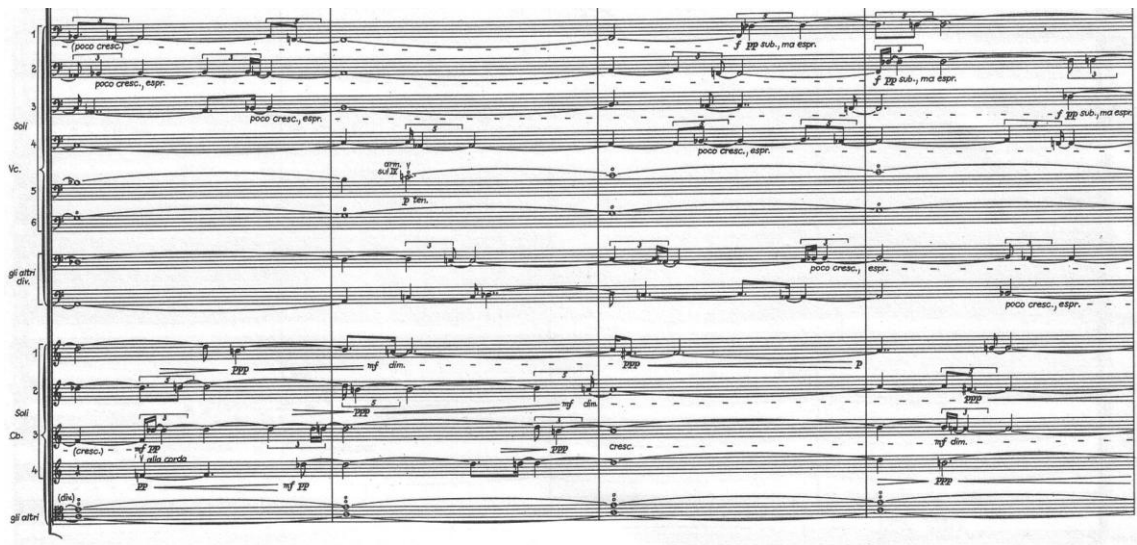
⁶⁵ Anton Webern: d. 1883 – ö. 1945.

Krzysztof Penderecki'nin (doğ. 1933) elli iki yaylı çalgı için yazdığı *Threnody for the Victims of Hiroshima* (Hiroşima Kurbanlarına Ağıt, 1960), orkestranın geleneksel tını kaynaklarını birçok yönden genişletmiştir. Örneğin, bazı kısımlarda perdeyi kesin olarak belirtmek yerine, çalıcılara “çalgının en tiz notası” gibi seçenekler sunulmuştur. Belirli perdeler istendiğinde ise çeyrek tonlar kullanılmıştır. Çalıcılar çalgılarının köprü ile kuyruk kısmı arasında, köprünün altında (sesin sol elle kontrol edilemediği bölgede) yay çekebilir veya tellerde arpej yapabilir. Köprü veya kuyruğun tam üstünde de yay çekmek veya çalgının gövdesine vuruş yaparak perküsif etkiler elde edebilirler. Çeşitli çalgı gruplarına dar perde aralıkları verilir, bunlar daralabilir, genişleyebilir veya *glissando* ile başka bir seviyeye taşınabilir.

Notasyon, az sayıda vuruş ve nota değeri içerir, vuruş aralıkları saat zaman birimlerine göre belirlenmiştir. Başlangıç ve bitiş kısımları icracılara olabildiğince alan tanır. Orta kısım ise net biçimde notalandırılmış olup, yoğun bir ses çeşitliliği içerir. Besteci, bireysel özgürlüğe alan vermesine rağmen, sonucu dikkatle kontrol etmiştir.

Örnek 13: Penderecki, *Hiroshima Kurbanlarına Ağıt*'tan bir kesit
(viyolonsel ve kontrbas partileri)

Devamında benzer bir kromatik düzenleme ile orkestral tutti gelir. Bu kısmın içinden iki küme çıkar: kromatik gamın diyatonik “doğal” notalarını veren yaylılar ile ona karşıt olarak tahta üflemeli ve kornların “düz” notalarla verdiği pentatonik küme. Vibratolar, ani dinamik değişiklikleri ve yaylı armonikleriyle zenginleştirilmiş ve çalkalanan, yoğun kanonik imitasyonlarla doygunlaşan benzeri dokular eser boyunca devam eder. Aynı yöntem ve teknikler bestecinin *Lontano* (1967) adlı orkestral eserinde de kullanılmıştır (**Örnek 14**).



Penderecki'nin *Threnody* ve Ligeti'nin *Atmospheres* eserleri karşılaştırıldığında, farklı kontrol stratejileriyle elde edilen etkilerin benzerliği çarpıcıdır. Penderecki, perde seçimini ve süresini sık sık icracılara bırakmış, oysa

56

Ligeti bunların ikisini de dikkatlice notalandırmış, dikkatle yontulmuş parçalardan oluşan bir mozaik yaratmıştır. (Hanning, 1998, s. 510)

Daha ayrıntılı bir anlatımla, Penderecki, kümeleri ayırmayan parçalardan oluşan “katı” ses blokları olarak kullanmıştır. Ligeti ise kümeleri ayrı bileşenlerden kurmuş, bu bileşenler tek tek algılanamamakla birlikte, alttan alta dönüşen içsel kalıplar oluşturacak şekilde sürekli devinim halindedir. Büyük sayıda hareketli parça kurarak bunların sık sık pozisyon değiştirmesini sağlamıştır. Böylece dokusal olarak statik olmakla birlikte, içsel bir hareket hissi yaratmıştır. Penderecki’nin *Threnody*’si de, Ligeti’nin *Atmospheres*’i de, halkın büyük beğenisini kazanmıştır. Genel biçim ve bestesel plan anlamında algılaması kolay eserlerdir. Bu eserler 1960’larda geniş icra imkânı bulmuş ve diğer bestecilerce taklit edilmişlerdir. (Morgan, 1991, s. 389)

4.3 YİRMİNCİ YÜZYILDA KONTRBASIN ANATOMİSİ

20. yüzyılın başlarında ayrımlar iyice göze batmaya başlamış ve geçmişte kalan kontrbaslar tamamıyla kullanımdan kalkarak yerlerini dört telli kontrbasa bırakmıştır. Dört telli kontrbas icracılar tarafından giderek daha fazla benimsenmiştir. Eğer çalgının yapısı ve dayanıklılığı müsait ise, eski kontrbaslar dört telliye çevrilmiştir. Ancak dönüştürülen çalgılar ses dolgunluğundan kaybetmekteydi. Genellikle çevirme işlemi eksik yapılıyor, örneğin, sap ve tuşe dört tel için fazla dar kalıyordu. Bu bir dönemin sonuydu. 1911 tarihli *The Strad*⁶⁷ dergisine göre, İngiltere’de üç telli kontrbasların sayısı, bu ülkede favori çalgılar olmalarına rağmen çok düşük perdelerde yazan besteciler yüzünden giderek azalmaktadır. Rodney Slatford’un⁶⁸ bildirdiğine göre, profesyonel İngiliz kontrbasçıların Mi telini kullanmaları ancak 1920’lerde beklenir olmuştur. (Brun, 2000, s. 143)

20. yüzyılda kontrbas açısından yaşanan en önemli yapısal gelişim dört-telli kontrbasta çalgının en kalın mi telinin iki perde daha aşağıya uzamasını sağlayan ve kontra-do perdesini seslendirmeyi mümkün kılan uzatma-mekanizması olmuştur (**Resim 6**).

⁶⁷ 1890 yılından bu yana aylık olarak yayımlanan, teması yaylı çalgılar olan müzik dergisi.

⁶⁸ Rodney Slatford (d. 1944): İngiliz kontrbas virtüözü ve eğitmeni; Academy of St. Martin in the Fields ve English Chamber Orchestra’da kontrbas grup şefi olarak görev yapmıştır.

Bu mekanizmanın ilk denemeleri 19. yüzyıl sonlarında yapılmış, mi telinden aşağıdaki sesleri elde edebilmek için çalgının tellerini perde-mekanizması ile manipüle eden bir yöntem bulunmuştur. Tellerin direk olarak parmak yerine, nefesli çalgılardaki perde mekanizmasına benzer bir sistemle manipüle edilmesi, çalıcının tellere direk olarak dokunamaması ve bu seslerin diğer sesler kadar kaliteli tınlamaması, kontrbasçılar tarafından hoşnutsuzlukla karşılanmış ve mekanizma bu sebeple rağbet görmemiştir.

Var olan bu hoşnutsuzluk, 20. yüzyılda John Michael Smith tarafından tasarlanan ve mi altındaki seslerin de direk olarak parmakla çalınmasını sağlayan yeni mekanizma ile son bulmuştur. Kontra-do ve mi arasındaki seslerde parmağın telle kontağını mümkün kılan bu yeni sistemin diğer bir avantajı glissando yapabilmek ve yarım perdeden küçük mikro-tonları (çeyrek-ton) seslendirebilmek olmuştur (**Resim 6**).



Resim 6: Perdeli uzatma-mekanizması ve Parmakla çalınan uzatma-mekanizması

19. yüzyılda devlet müzik okullarının eğitime başlamasıyla günümüzün kontrbas Rönesans'ının temelleri de atılmış oldu. Bu dönemde, 19. Yüzyılda diğer yaylı çalgılarda olduğu gibi, kontrbasta da çığır açıcı gelişmeler olmuştur. Ancak kontrbasın gelişimi asıl 20. Yüzyılın ikinci yarısında çelik teller, hareketli köprüler ve uzatma-mekanizmaları gibi teknik ve müzikalite alanındaki yeniliklerle gerçekleşmiştir. Ton kalitesi ve teknik imkânlardaki beklenmedik gelişmeler sayesinde, kontrbasın hantal ve garip bir çalgı olduğuna dair kalıp yargılar kırılmış ve bas virtüözleri çağı açılmıştır. (Brun, 2000, s. 92)

SONUÇ

Orkestranın Barok dönemden günümüze kadar yaklaşık 400 yıl süren evrimsel gelişim sürecinde, yaylı çalgılar grubunun en kalın sesli üyesi kontrbas ta orkestra içindeki işlevi bakımından birçok açınım göstermiş, bu açının boyutu özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren katlanarak artmıştır. 21. yüzyılın ilk on senesini tamamladığımız günümüzde, kontrbas, senfonik orkestranın en etkili çalgılarından biri haline gelmiştir.

Barok dönem orkestralarında yegâne işlevi klavsen ve diğer bas çalgılarla birlikte *Basso Continuo* hattını gerçeklemek olan kontrbas, Klasik dönem orkestralarında armoninin bas seslerini daha da sağlamlaştırmak amacıyla viyolonselleri bir oktav aşağıdan katlama gibi sınırlı bir görev üstlenmiş, senfonik eserlerde çalgıya ayrı bir parti verilmeyerek viyolonsel partisini çalması beklenmiştir. Haydn gibi zamanın ilerici bestecilerinin kontrbasa orkestral müzik içerisinde solo pasajlar vermesi istisna olmak üzere (bkz. Haydn “Veda Senfonisi”), kontrbasın orkestral doku içerisinde viyolonsel grubundan bağımsız hareket etmesi, dolayısıyla işlevsel olarak daha özgür bir yapıya kavuşması 19. yüzyılın ikinci yarısını bulmuştur. Diğer bir anlatımla, Barok ve Klasik dönemlerde yazılan orkestral müziklerde kontrbasın ezgisel hatlar üstlenmesi alışıldık bir durum olmamıştır.

19. yüzyıl, orkestra açısından oldukça önemli gelişmeler göstermiştir. Orkestrayı oluşturan birçok çalgı gibi, kontrbas ta yapısal olarak değişime uğramış, çalgının teknik ve müzikal kapasitesini arttırmaya yönelik araştırmalar yapılmıştır. Bunun başlıca sebebi, dönemin bestecilerinin müzikal ifade adına orkestradan ileri düzeyde teknik ve müzikal beceriler isteyen taleplerde bulunması olmuştur. Ayrıca, dönemin solo kontrbas virtüözlerinin sergilemiş olduğu performans, kontrbasın “hantal”, “ifadeden yoksun”, “sadece bas sesleri veren monoton çalgı” önyargısıyla algılanmasını engellemiş, çalgının teknik ve müzikal kapasitesinin, örneğin, kemandan daha aşağı olmadığı net olarak anlaşılmıştır.

Romantik dönemde yaşanan bu süreç kolay olmamıştır. Var olan ve yeni kurulmaya başlayan kontrbas okulları ve çalış teknikleri arasında çelişkiler

yaşanmış, Avrupa'nın farklı coğrafyalarında farklı çalgılar ve farklı çalış ekolleri aynı anda var olmuştur. Orkestra müziğinde bestecilerin taleplerini karşılamak adına, çalgının ses alanının sahip olacağı genişlik ve çalgıya takılacak olan tel sayısı bu tartışmaların ve çelişkilerin en büyüğü olmuştur.

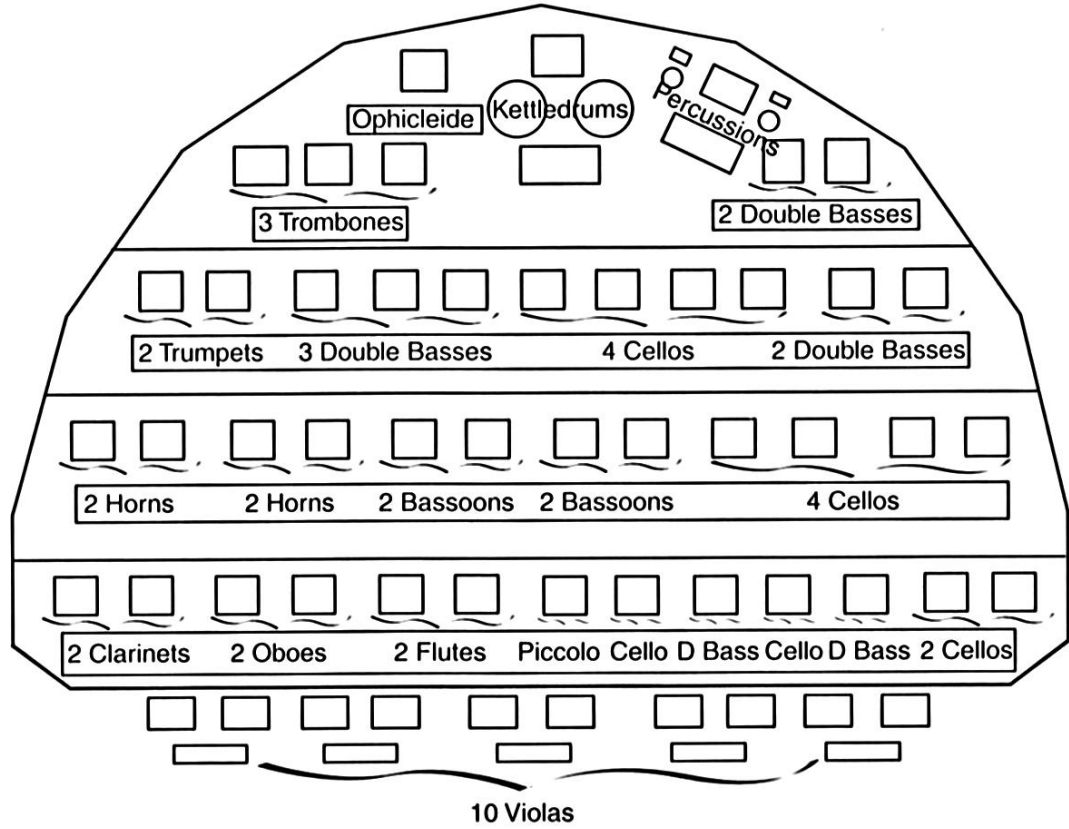
Tüm bu tartışmalar uzun vadede faydalı olmuş, bu sürecin sonucunda çalgıda kullanılacak tel sayısı ve akortlama sistemi bazı istisnalar haricinde belirli bir düzene oturtulmuştur. Mi-la-re-sol akortlu dört telli kontrbas dünyanın birçok bölgesinde standart hale gelmekle birlikte, kimi çalıcılar kontra-do perdesini veren do-mi-la-re-sol akortlu beş telli kontrbası, kimi çalıcılar ise gerektiğinde çalgının en kalın mi telini iki perde daha pesleştirip do perdesine çeken uzatma-mekanizmalı dört telli kontrbasları tercih etmiştir. Sonuç olarak, çalgının ses alanı ve akortlama sistemi genel hatlarıyla belirlenmiştir.

Yirminci yüzyılın özellikle ikinci yarısında müziğin çoğunlukla deneysel bir yön alması ve bu doğrultuda bestecilerin ezgi, armoni gibi geleneksel öğeleri bir kenara bırakıp orkestra için doku, renk, tını ve efekt ağırlıklı eserler yazmaya yönelmesi kontrbasın orkestra içindeki işlevini direkt olarak etkilemiştir. Bu bağlamda çalgının teknik ve tınısal kapasitesi olabildiğince esnetilmiş, gereken noktalarda o güne değin kullanılmayan yeni çalış teknikleri ve yeni notalama yöntemleri kullanılmıştır. Çalgı üzerine vurularak perküsif etkiler elde edilmesi, köprünün arkasında yayla çalma, yayın teller üzerinde gıcırdatılması, çalgının tellerine türlü cisimlerle vurulması gibi teknikler en bilinenler arasındadır. Bu açıdan ele alındığında, kontrbas artık sadece bir bas çalgısı olmaktan çıkmış, sahip olduğu tınısal ve renksel potansiyel ile orkestranın en önemli ifade araçlarından biri haline gelmiştir.

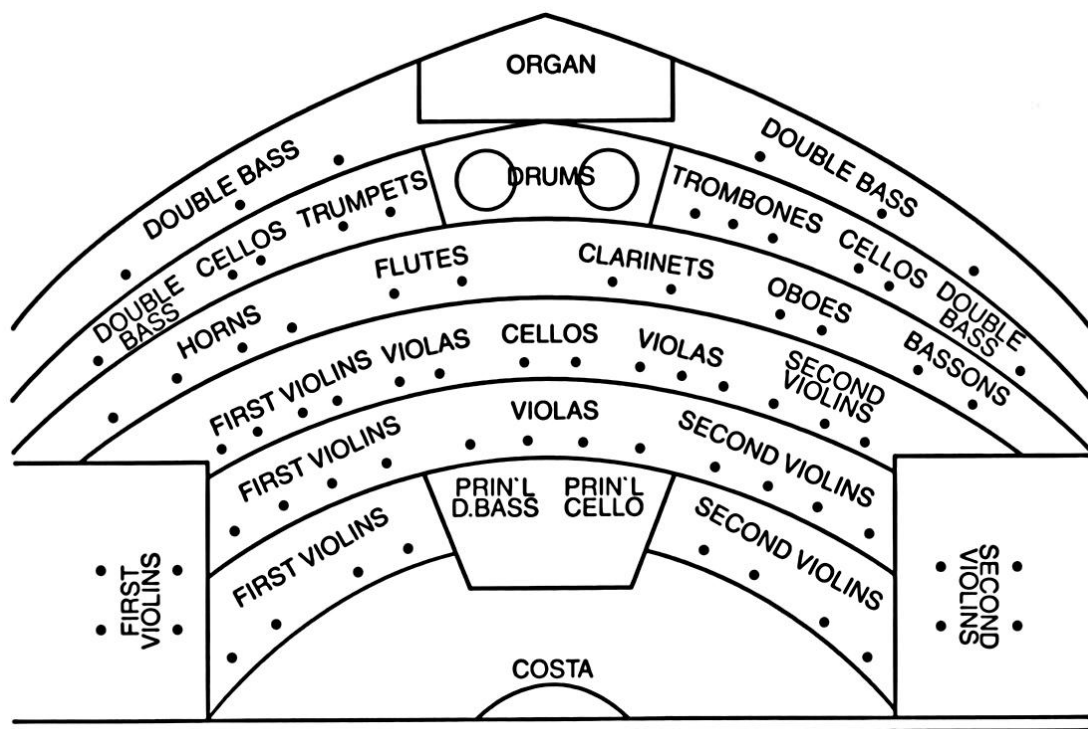
Orkestranın yüzyıllar boyunca süren bu evrimi sonucunda, günümüz orkestralarında profesyonel bir kontrbasçıdan şunlar beklenmektedir:

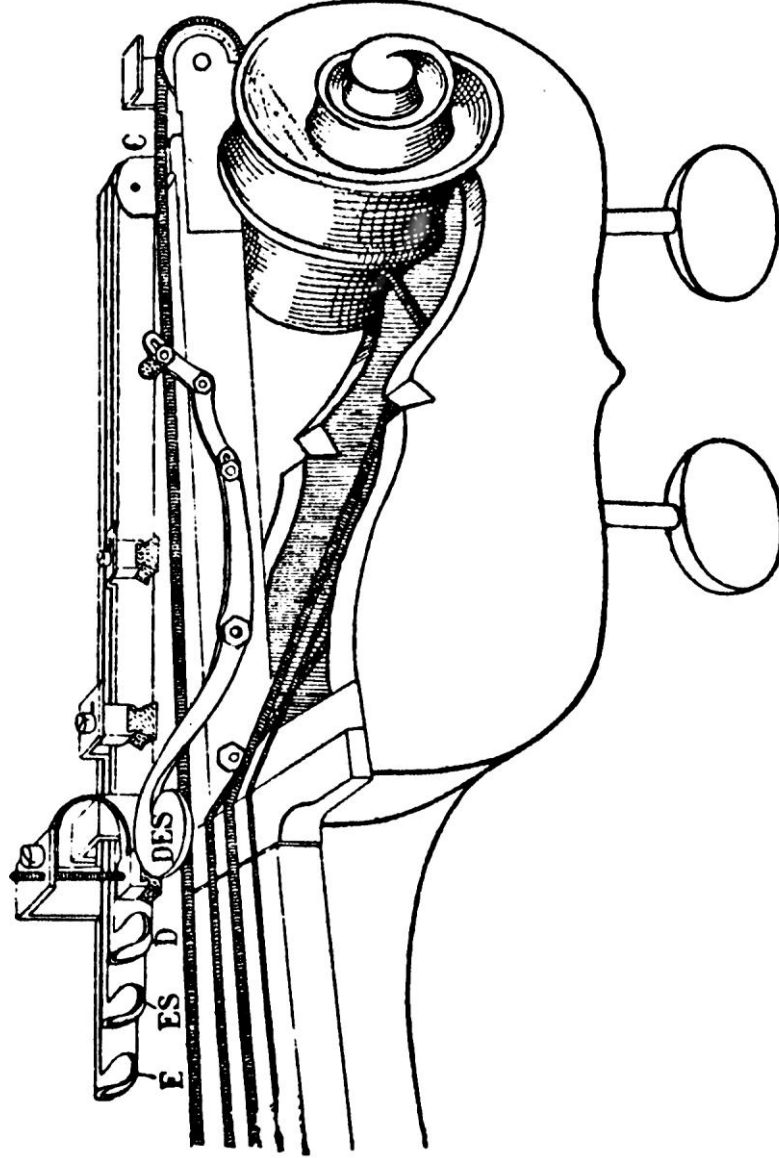
- Müzik dağarcığının geleneksel ve modern unsurlarına hâkim olması,
- Barok ve Klasik dönem eserlerinde stile uygun, dengeli eşlik yapabilmesi,
- Romantik eserlerin teknik ve ezgisel yönü üstün pasajlarını çalabilmesi,
- 20. ve 21. yüzyıllarda yazılan 'modern' eserlerde, çalgısını teknik ve tınısal açıdan en üst seviyede kullanabilmesi, yeni çalış tekniklerinden haberdar olması ve bu bağlamda gerekli tüm teknik ve teorik donanımına sahip olması.

EKLER

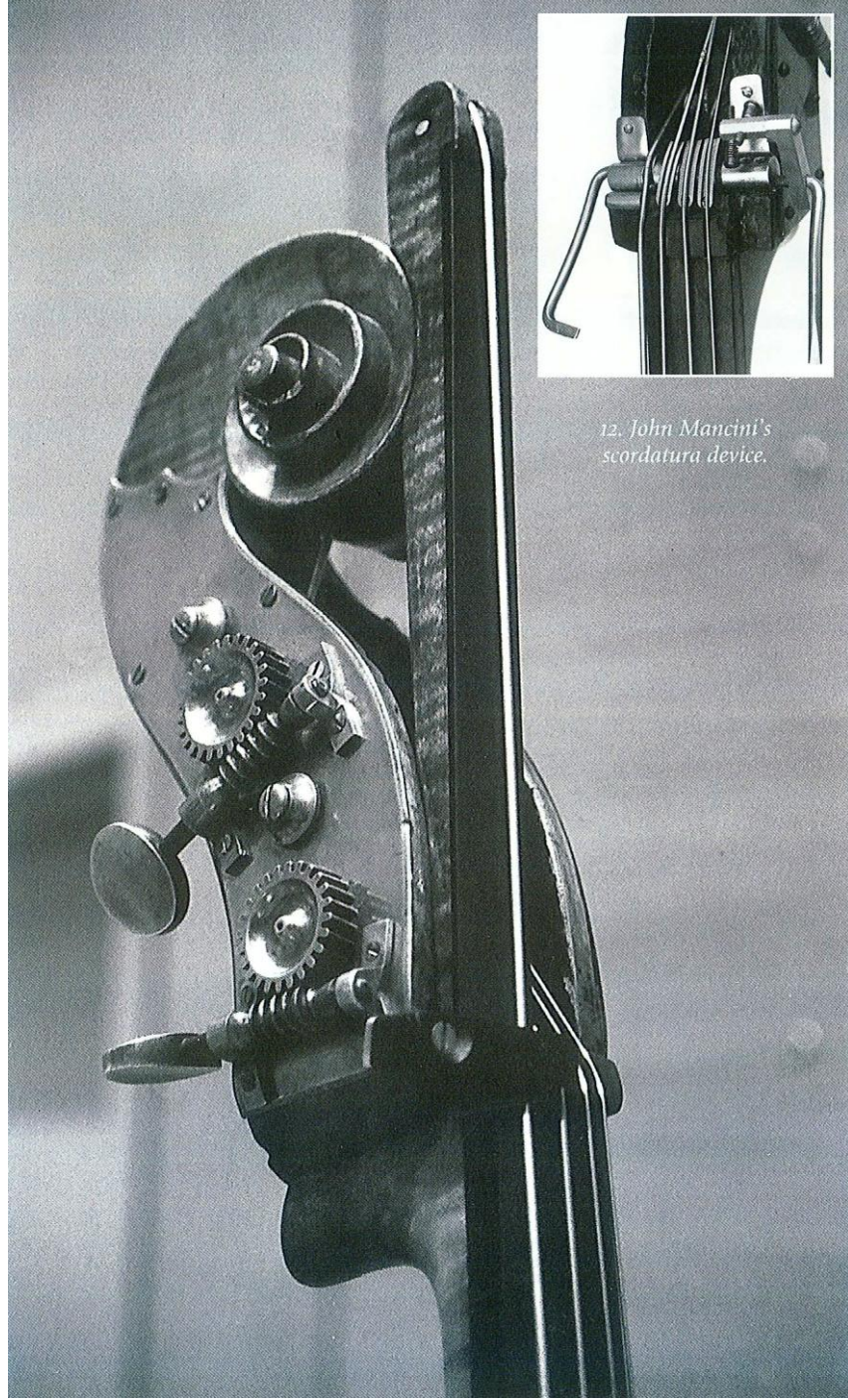


EK 1: Conservatoire Concert Society Orkestrası'nın 1828 tarihli Oturtum Planı





EK 4: Perde sistemli uzatma-mekanizması



EK 5: John Michael Smith'in tasarladığı uzatma-mekanizması
ve
John Mancini'nin scordatura aparatı (küçük resim)

KAYNAKLAR

Adler, Samuel; **The Study of Orchestration**, İkinci Basım, W. W. Norton & Company, New York, 1989.

Brun, Paul; **A New History of the Double Bass**, Birinci Basım, Paul Brun Productions, Villeneuve d'Ascq (France), 2000.

Hanning, Barbara Russano.; **Concise History of Western Music**, Birinci Basım, W. W. Norton & Company, New York, 1998.

Mimaroğlu, İlhan; **Müzik Tarihi**, Beşinci Basım, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995.

Morgan, Robert P.; **Twentieth-Century Music**, Birinci Basım, W. W. Norton & Company, New York, 1991.

Morgan, Robert P.; **Anthology of Twentieth-Century Music**, W. W. Norton & Company, New York, 1992.

Palisca, Claude V.; **Norton Anthology of Western Music**, Dördüncü Basım, W. W. Norton & Company, New York, 2001.

Plantiga, Leon; **Romantic Music**, W. W. Norton & Company, New York, 1984.

Say, Ahmet; **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1994.

İnternet Kaynakları

Early Bass – <http://www.earlybass.com/>

International Music Society Library Project – <http://www.imslp.org/>

International Society of Bassists – <http://www.isbworldoffice.com/>

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyadı : Gökçehan GEZEN

Doğum yeri ve yılı : İzmir, 1982

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim:

Lisans, 2001 – 2005, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik, Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı (Kontrbas).

Lise, 1998 – 2001, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik, Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı (Kontrbas).

İş tecrübesi:

2005'den buyana sözleşmeli sanatçı olarak İzmir Devlet Opera ve Balesi'nde görev yapmaktadır.

2011- Ege Filarmoni Orkestrası

2006, 2008 - İzmir Festival Orkestrası

2004 - Bremen Gençlik Senfoni Orkestrası

2004 - Bursa Senfoni Orkestrası

2003 - D.E.S.O (Dokuz Eylül Senfoni Orkestrası)