



T.C.

TOKAT GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**TÜRK MÜZİĞİNDE KONTRBAS İCRA TEKNİKLERİNİN
İNCELENMESİ**

Hazırlayan

Hasan Çağrı MERT

Türk Müziği Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA

TOKAT-2021

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre, Dr. Öğr. Üyesi Tolga Karaca danışmanlığında hazırlamış olduğum “Türk Müziğinde Kontrbas İcra Tekniklerinin İncelenmesi” adlı Yüksek Lisans tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

../../..

Tez Yazarı (Hasan Çağrı Mert)

İmza

Hasan Çağrı MERT tarafından hazırlanan “Türk Müziğinde Kontrbas İcra Tekniklerinin İncelenmesi” adlı tez çalışmasının savunma sınavı 28 HAZİRAN 2021 tarihinde yapılmış olup aşağıda verilen Jüri tarafından Oy Birliği / Oy Çokluğu ile Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI 'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri (Unvanı, Adı Soyadı)

İmzası

Üye (Başkan) :

Üye :

Üye :



ONAY

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

Prof. Dr. Mehmet GÜNEŞ
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Tezin oluşmasında değerli bilgilerini ve emeğini esirgemeyen saygıdeğer danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Tolga Karaca'ya, değerli bilgilerini esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Sedat Tamay'a ve Doç. Dr. Özlem Onuk'a, kontrbas çalışmalarında gerekli her türlü desteği sağlayan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası kontrbas sanatçısı Evren Şen'e, tezde kullanılan ulaşamadığım notalara erişim sağladığı için TRT klasik kemençe sanatçısı Derya Türkan'a, besteleri, icrası ve paylaştığı bilgileri ile tezin temel kaynağı olan kontrbas sanatçısı Renaud Garcia-Fons'a, İngilizce çevirilerimi kontrol eden Özlem İspaha'ya ve en büyük destekçim olan aileme teşekkür ederim.



TÜRK MÜZİĞİNDE KONTRBAS İCRA TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ

ÖZET

Bu çalışma, Türk müziğinde batı kökenli bir çalgı olan kontrbasın kullanımına kolaylık sağlamak ve geliştirmek amacıyla yapılmıştır. Çalışmada, Renaud Garcia-Fons ve François Rabbath'ın kontrbas icrasında kullandığı teknik ve yöntemler Türk müziği icrası bakımından ele alınmış, sağ ve sol el teknikleri açıklanmıştır. Yapılan inceleme sonucunda sol el teknikleri, alt oktav teknikleri ve pus teknikleri olarak sınıflandırılmış ve örnekler üzerinden uygulanmıştır. Bu incelemede sol el teknikleri, alt oktav tekniklerinden doğal kavrama tekniği, ikili parmak gruplama tekniği, üçlü parmak gruplama tekniği ve non-press tekniği, pus tekniklerinden ise yengeç tekniği ve kırık parmak tekniği basit makamlarda kontrbas üzerinde uygulanmıştır. Pus pozisyonunda Türk müziği yapısal özellikleri ve tavrı göz önünde bulundurularak yeni teknikler ve icra biçimleri geliştirilmiştir. Sağ el teknikleri ise Alman arşe tekniği, Fransız arşe teknikleri ve pizzicato tekniği kullanımı bakımından sınıflandırılmış ve incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda, Alman ve Fransız arşe tekniği tutuş biçimleri, Pizz. di Arco, Spiccato, Legato, ve Col Legno tekniklerinin açıklamaları yapılmış ve uygulanmıştır.

Ayrıca, Türk müziğini diğer müzik türlerinden farklı kılan ve Türk müziği kontrbas icrasında başlıca sorun olarak değerlendirilebilecek Türk müziğinde transpoze uygulamaları (yerinden, bir ses, dört ses, ve beş ses icra) incelenmiş ve basit makamlar üzerinden açıklanmış ve uygulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Kontrbas, İcra, Müzik, Klasik Müzik.

ABSTRACT

This study was carried out to facilitate and improve the use of contrabass, an instrument of western origin, in Turkish music. In the study, the techniques and methods used by Renaud Garcia-Fons and François Rabbath in performing the double bass are discussed in terms of Turkish music performance, and right and left hand techniques are explained. As a result of the examination, left hand techniques were classified and applied through samples as lower octave techniques and thumb techniques. In this study, left hand techniques, natural grasping technique, double finger grouping technique, triple finger grouping technique and non-press technique among lower octave techniques, crab technique and broken finger technique from thumb techniques were applied on double bass in simple makams. Taking into account the structural characteristics and attitude of Turkish music in the thumb position, new techniques and forms of performance have been developed. Right-hand techniques were classified and examined in terms of German bow technique, French bow techniques and pizzicato technique. As a result of this examination, German and French archeology holding styles, Pizz. di Arco, Spiccato, Legato, and Col Legno techniques were explained and applied.

In addition, transpose practices in Turkish music (displaced, one voice, four voices and five voices methods) that make Turkish Music different from other music genres and can be considered as the main problem in Turkish music double bass performance were examined and explained and applied over simple makams.

Key Words: Turkish Music, Contrabass, Playing, Music, Classical Music.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
Bilimsel Etik Sayfası _____	i
Teşekkür _____	iii
Özet _____	iv
Abstract _____	v
İçindekiler _____	vi
Tablolar Listesi _____	ix
Fotoğraflar Listesi _____	ix
Notalar Listesi _____	xi
Kısaltmalar _____	xii
GİRİŞ _____	1
Yöntem _____	1
Araştırmanın Yöntemi _____	1
Evren ve Örneklem _____	2
Veri Toplama Araçları _____	2
Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması _____	2
Problem Durumu _____	2
Problem Cümlesi _____	3
Araştırmanın Önemi _____	3
Sayıtlılar _____	3
Sınırlılıklar _____	4
Tanımlar _____	4
BÖLÜM 1: KONTRBASIN TARİHİ	6
1.1.Kontrbas Modelleri _____	7
1.1.1. Keman Modeli _____	7
1.1.2. Gamba Modeli Kontrbas _____	7
1.1.3. Busetto Modeli Kontrbas _____	8
1.2. Türkiye’de Kontrbasın Yeri _____	9

1.3. François Rabbath ve Renaud Garcia-Fons'un Türk Müziği Etkileşimleri	11
1.4. Kontrbasta Kullanılan Akort Düzenleri	12
1.4.1. Klasik Orkestra Akort Düzeni	13
1.4.2. Solo Akort Düzeni (F#-B-E-A) (E-B-E-A)	14
1.4.3. Solo Akort Düzeni (A-D-G-C)-(E-A-D-G-C)	14
1.4.4. Viyana Akort Düzeni	15
1.4.5. Extension (Uzantı) Kullanımı	16
BÖLÜM 2: KONTRBASTA DURUŞ VE TUTUŞ POZİSYONLARI	18
2.1. Ayakta Kontrbas İcra Biçimi	18
2.2. Oturarak Kontrbas İcra Biçimi	18
BÖLÜM 3: KONTRBASTA KULLANILAN SAĞ EL TEKNİKLERİ	20
3.1. Kontrbasta Pizzicato (Pizz.) Tekniğinin Kullanımı	20
3.2. Kontrbasta Alman ve Fransız Arş Kullanımları	26
3.2.1. Alman Arş Tekniği	26
3.2.2. Fransız Arş Tekniği	29
3.2.2.1. Pizz. Di Arco (Con Arco Pizz.) Tekniği	32
3.3. Spiccato Tekniği	38
3.4. Legato Tekniği	38
3.5. Col Legno (Col Legno Battuto) Tekniği	40
BÖLÜM 4: KONTRBASTA KULLANILAN SOL EL TEKNİKLERİ	42
4.1. Kontrbasta Alt Oktav Teknikleri	45
4.1.1. Doğal Kavrama Tekniği	45
4.1.2. İkili Parmak Gruplama Tekniği	47
4.1.3. Üçlü Parmak Gruplama Tekniği	50
4.1.4. Non-Press Tekniği	51
4.2. Kontrbasta Pus Teknikleri	52
4.2.1. Kırık Parmak Pus Tekniği	54
4.2.2. Yengeç Tekniği	59

BÖLÜM 5: TÜRK MÜZİĞİNDEKİ YERİNDEN, 1-4-5 SES TRANSPOZE SES SİSTEMLERİNİN KONTRBASTAKİ UYGULAMA BİÇİMLERİ	62
--	-----------

SONUÇ VE ÖNERİLER	71
--------------------------	-----------

KAYNAKLAR	72
------------------	-----------

İNTERNET KAYNAKLARI	73
----------------------------	-----------

EKLER	74
--------------	-----------

Basit Makam Dizileri	74
----------------------	----

ÖZGEÇMİŞ	Error! Bookn
-----------------	---------------------



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. 3/4 Boyutunda Kontrbas Ölçüleri. _____	6
Tablo 2. Harflerin Karşılık Geldiği Notalar. _____	13
Tablo 3. Orkestra Düzeni Akort Bilgileri. _____	13
Tablo 4. Solo Düzen Akort. _____	14
Tablo 5. Solo Düzen Akort. _____	15
Tablo 6. Viyana Düzeni Akort. _____	15
Tablo 7. Türk Müziği Perde İsimleri, Ses ve Batı Müziğindeki Karşılaştırmaları. _____	63
Tablo 8. Türk Müziği Koma Değer Tablosu. _____	64

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Keman Modeli Kontrbas. _____	7
Fotoğraf 2. Gamba Modeli Kontrbas. _____	8
Fotoğraf 3. Busetto Modeli Kontrbas. _____	8
Fotoğraf 4. Muzika-i Hümayun Orkestrası. _____	9
Fotoğraf 5. Dolmabahçe Sarayı'nda Sergilenen Bir Kontrbas. _____	10
Fotoğraf 6. Dolmabahçe Sarayı'nda Sergilenen Diğer Bir Kontrbas. _____	11
Fotoğraf 11. C (do) Extension. _____	17
Fotoğraf 12. Ayakta Kontrbas Tutuş Biçimi. _____	18
Fotoğraf 13. Oturarak Kontrbas Tutuş Biçimi. _____	19
Fotoğraf 14. Renaud Garcia-Fons Pizz. Uygulama Biçimi. _____	20
Fotoğraf 15. Renaud Garcia-Fons Tremolo Pizz. Uygulama Biçimi. _____	21
Fotoğraf 16. Renaud Garcia Fons'un Arşe Tutarken Pizz. Uygulama Biçimi. _____	21
Fotoğraf 19. François Rabbath'ın Pizz. Tekniğinde 1. Parmak Kullanımı. _____	24
Fotoğraf 20. François Rabbath'ın Pizz Tekniğinde 2. Parmak Kullanımı. _____	24
Fotoğraf 21. François Rabbath'ın Pizz. Tekniğinde 3. Parmak Kullanımı. _____	25
Fotoğraf 22. Renaud Garcia-Fons Pizz. İcrası. _____	26
Fotoğraf 23. Alman Kontrbas Arşesi. _____	26
Fotoğraf 24. Dragonetti Modeli Arşe. _____	27
Fotoğraf 25. Gary Karr Alman Arşesi Tutuş Biçiminde Elin Dış Taraftan Görünümü. _____	28
Fotoğraf 26. Gary Karr Alman Arşesi Tutuş Biçiminde Elin İç Taraftan Görünümü. _____	28
Fotoğraf 27. Kontrbas Üzerinde Gary Karr'ın Alman Arşesi Tutuş Biçimi. _____	28
Fotoğraf 28. Fransız Kontrbas Arşesi. _____	29
Fotoğraf 29. Fransız Arşesi Tutuş Biçimi. _____	30
Fotoğraf 30. François Rabbath'ın Fransız Arşede Baş Parmak Tutuşu. _____	30
Fotoğraf 31. François Rabbath'ın Topuk Kısımında Fransız Arşe Tutuşu. _____	31
Fotoğraf 32. François Rabbath'ın Orta Kısımında Fransız Arşe Tutuşu. _____	31
Fotoğraf 33. François Rabbath'ın Uç Kısımında Fransız Arşe Tutuşu. _____	32
Fotoğraf 34. Renaud Garcia-Fons Pizz. di Arco Tekniği İle Canlı Albüm Kaydı. _____	33
Fotoğraf 35. Renaud Garcia-Fons Pizz. di Arco Tekniği İle Canlı Albüm Kaydı. _____	33
Fotoğraf 36. Pizz. di Arco Tekniği Uygulama Biçimi. _____	34
Fotoğraf 39. Col Legno Tekniği Uygulama Biçimi. _____	40

Fotoğraf 41. F. Simandl Kontrbas Metodundaki Doğru Tutuş Biçimi. _____	42
Fotoğraf 42. F. Simandl Kontrbas Metodundaki Birinci Pozisyon Kontrbas Tutuş Biçimi. _	43
Fotoğraf 43. F. Simandl Kontrbas Metodundaki Birinci Pozisyon Baş Parmak Konumlandırılması. _____	43
Fotoğraf 44. F. Simandl Kontrbas Metodundaki Dördüncü Pozisyon Baş Parmak Konumlandırılması. _____	44
Fotoğraf 45. F. Simandl Kontrbas Metodundaki Yedinci Pozisyon Kontrbas Tutuş Biçimi. _____	44
Fotoğraf 46. F. Simandl Kontrbas Metodundaki Fransız Arşe Tutuş Biçimi. _____	44
Fotoğraf 47. F. Simandl Kontrbas Metodundaki Alman Arşe Tutuş Biçimi. _____	45
Fotoğraf 48. Doğal Kavrama Tekniği Tutuş Biçimi. _____	46
Fotoğraf 49. François Rabbath'ın Doğal Kavrama Tutuş Tekniği Önden Görünüm. _____	46
Fotoğraf 50. François Rabbath'ın Doğal Kavrama Tutuş Tekniği Yandan Görünüm. _____	47
Fotoğraf 51. İkili Parmak Gruplama Tekniği. _____	48
Fotoğraf 52. Ludwig Streicher İkili Parmak Gruplama Tekniği Tutuşu. _____	49
Fotoğraf 53. Üçlü Parmak Gruplama Tekniği. _____	50
Fotoğraf 54. Sap Üzerinde Baş Parmağın Normal Tutuş Biçimi. _____	51
Fotoğraf 55. Sap Üzerinde Baş Parmağın Non-Press Tekniği İle Tutuluş Biçimi. _____	52
Fotoğraf 56. Kontrbastaki Parmak Numaraları ve Sol Teli Üzerindeki Nota Dizilimleri. _	54
Fotoğraf 57. Renaud Garcia-Fons Kırık Parmak Pus Tekniği Uygulama Biçimi. _____	56
Fotoğraf 58. Pus Tekniğinde 1. Parmak Kullanımı (Yan Taraftan Görünümü). _____	56
Fotoğraf 59. Pus Tekniğinde 1. Parmakla Nota Basılışı (Ön Taraftan Görünümü). _____	57
Fotoğraf 60. Pus Tekniğinde 2. Parmakla Nota Basılışı (Ön Taraftan Görünümü). _____	57
Fotoğraf 61. Pus Tekniğinde 2. Parmakla Nota Basılışı (Yan Taraftan Görünümü). _____	58
Fotoğraf 62. Pus Tekniğinde 3. Parmakla Nota Basılışı (Ön Taraftan Görünümü). _____	58
Fotoğraf 63. Pus Tekniğinde 3. Parmakla Nota Basılışı (Yan Taraftan Görünümü). _____	59
Fotoğraf 64. Yengeç Tekniği Uygulanmadan Önceki Pus Pozisyonu. _____	60
Fotoğraf 65. Yengeç Tekniği Uygulanışı Esnasında Pus Pozisyonu. _____	60

NOTALAR LİSTESİ

Nota 1. Refik Talat Alpman-Hicaz Saz Semai. _____	22
Nota 2. Akın Özkan-Buselik Saz Semai. _____	22
Nota 3. Refik Fersan-Rast Peşrevi. _____	23
Nota 4. Refik Fersan-Rast Peşrevi Kontrbastaki İcra Notası. _____	23
Nota 5. Renaud Garcia' nın Angeli' nin Kürdi Peşrev' inden Önceki Giriş Taksimi. _____	35
Nota 6. Renaud Garcia-Fons-Kurdish Mood 1. Sayfa. _____	36
Nota 7. Renaud Garcia Fons-Kurdish Mood 2. Sayfa. _____	37
Nota 8. Zırgüleli Hicaz Makamında Spiccato Örneği. _____	38
Nota 9. Cinuçen Tanrıkorur'un Rast Sırto Eserinde Legato Kullanımı. _____	39
Nota 10. Kontrbas İcrasında Legato Tekniğinin Çargâh Beşlisi Üzerindeki Görünümü. _____	40
Nota 11. Lavtacı Andon-Hicaz Mandıra. _____	41
Nota 12. Yengeç Tekniği Egzersizleri. _____	61
Nota 13. Fa Anahtarı Üzerinde Göçürme Tablosu. _____	65
Nota 14. Sol Anahtarı Üzerinde Göçürme Tablosu. _____	65
Nota 15. I. Mahmud-Buselik Saz Semai Yerinden İcra. _____	66
Nota 17. I. Mahmud-Buselik Saz Semai Bir Ses İcra. _____	66
Nota 18. I. Mahmud-Buselik Saz Semai Dört Ses İcra. _____	67
Nota 19. I. Mahmud-Buselik Saz Semai Beş Ses İcra. _____	67
Nota 20. M. Reşat Aysu-Çargâh Peşrevi Yerinden İcra. _____	68
Nota 21. M. Reşat Aysu-Çargâh Peşrevi Bir Ses İcra. _____	68
Nota 22. M. Reşat Aysu-Çargâh Peşrevi Dört Ses İcra. _____	69
Nota 23. M. Reşat Aysu-Çargâh Peşrevi Beş Ses İcra. _____	69
Nota 24. Çargâh Makamı Dizisi. _____	74
Nota 25. Buselik Makamı Dizisi. _____	74
Nota 26. Kürdi Makamı Dizisi. _____	74
Nota 27. Hüseyini Makamı Dizisi. _____	74
Nota 28. Neva Makamı Dizisi. _____	74
Nota 29. Rast Makamı Dizisi. _____	74
Nota 30. Uşşak Makamı Dizisi. _____	74
Nota 31. Hümayun Makamı Dizisi. _____	75
Nota 32. Hicaz Makamı Dizisi. _____	75
Nota 33. Uzzal Makamı Dizisi. _____	75
Nota 34. Zırgüleli Hicaz Makamı Dizisi. _____	75
Nota 35. Karcıgar Makamı Dizisi. _____	75
Nota 36. Basit Suzinak Makamı Dizisi. _____	75

KISALTMALAR

Fr.	Fransızca
İsp.	İspanyolca
Pizz.	Pizzicato
Pizz. di Arco	Pizzicato di Arco
Vb.	Ve benzeri
Yy.	Yüzyıl



GİRİŞ

Günümüzdeki müzikal topluluklar orkestralardaki ses dağılımı çerçevesinde incelendiğinde, farklı ses gruplarından sazların bir araya gelmesiyle tınısal anlamda bir bütünlük oluşturduğu görülmektedir. Bu bütünlükte topluluk içerisinde özellikle icra esnasında, kontrbasın bas yürüyüşleri açısından icraya farklı bir dinamizm kazandırdığı düşünülebilir. Makamsal uyum çerçevesinde incelenecek olduğunda; solo çalgı olarak bütüne dahil olan kontrbasın perdesiz ve hem arşe hem de pizzicato kullanımla Türk müziğinde icrası yapısal uyumu bakımından mümkün olduğu görülmektedir.

(Akkor, 2009: 5), (Bayazitoğlu, 2019: 4) ve (Akyel, 2012: 23)’e göre; kontrbasın işlevsel yönü ele alındığında, alt oktavlardaki bas sesleri oluşturarak bas çalgı görevi gördüğü ve bu amaçla tasarlandığı söylenebilir.

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örneklem, veri toplama aracı, verilerin toplanması ve yorumlanması konularına yer verilmiştir.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu araştırma sistematik veri toplama ve analiz etmeye yönelik olarak yapılmış, aynı zamanda betimsel ve ilişkisel modeller işlenerek nitel olarak incelenmiştir. Tezin örneklem kontrbas sanatçılarından olan Renaud Garcia-Fons ve François Rabbath’ın icra teknikleri Türk müziği bakımından incelenmiştir. Bu inceleme sağ ve sol el teknikleri olarak ele alınmıştır. Renaud Garcia-Fons’un ve François Rabbath’ın kullanmış olduğu sol el teknikleri tutuş biçimlerine göre isimlendirilmiş ve bu tutuş biçimlerinden yeni sol el teknikleri türetilmiştir. Sağ elde Alman ve Fransız Arşe Tekniği ile birlikte Pizz. di Arco, Spiccato, Legato ve Col Legno teknikleri, sol elde ise Doğal Kavrama Tekniği, İkili Parmak Gruplama Tekniği, Üçlü Parmak Gruplama Tekniği, Non-Press Tekniği, Kırık Parmak Pus Tekniği ve Yengeç Tekniği ele alınıp Türk müziği icrası bakımından incelenmiştir.

ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırmanın yürütülmesinde genel tarama modeli kullanılmıştır. Bu çalışma konusu gereği Türk müziğinde kontrbasın solo icrasında kullanılan icra tekniklerinin ve bu icra tekniklerinin uygulamasında kullanılan transpoze uygulamalarının, analiz edilmesine dayalı bir araştırmadır. Elde edilen soyut verilerin, somut hale getirilmesi açısından analizsel olarak da yorumlanmıştır.

EVREN VE ÖRNEKLEM

Bu araştırmanın evrenini Türk müziğinde Kontrbasın solo icrasında kullanılan sağ ve sol el teknikleri ve transpoze uygulamaları bağlamındaki karakteristik icra özellikleri, örneklemini ise; Renaud Garcia-Fons ve François Rabbath'ın Kontrbas icrasında Türk müziğinde kullandığı sağ ve sol el teknikleri ve Türk müziğindeki transpoze uygulamaları oluşturmaktadır.

VERİ TOPLAMA ARAÇLARI

Bilgi toplama aşamasında internet araştırması yapıldıktan sonra, geniş kapsamlı olarak yazılı ve sözlü literatür taranmıştır. İlk olarak kontrbas ile ilgili kaynaklara ulaşılmaya çalışılmış, konu ile ilgili elektronik ortamda uzmanlarla görüşmeler yapılmıştır. Veri toplama sürecinde belgesel tarama teknikleri kullanılmış, mail yolu ile yazılı görüşmeler yapılmıştır.

VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ VE YORUMLANMASI

Araştırmanın bu aşamasında, Renaud Garcia-Fons ve François Rabbath'ın Türk müziği kontrbas icrasında kullandığı arşe teknikleri, sol el teknikleri ve transpoze uygulamaları incelenmiş, Türk müziğinde kullanılan kontrbas sağ ve sol el teknikleri ve transpoze uygulamaları tespit edilmiş ve incelenmiştir. Ayrıca, Türkiye'de Türk müziği kontrbas icrası eğitimi veren konservatuarların tespiti yapılmak istenmiş olup, pandemi nedeniyle birçok konservatuarlara ulaşamamıştır.

PROBLEM DURUMU

Cumhuriyet Dönemi sonrası Türk müziği icra edilen topluluk ve orkestralarda kontrbasın, Türk müziğindeki batı kökenli diğer yaylı sazlardan olan keman, viyola,

viyolonsel kadar yaygınlık gösteremediği bilinmektedir. Bu duruma neden olarak, Türk müziği icra ve tavrının kontrbastaki uygulama zorluğu, teknik yetersizlikler, metot ve yöntem eksikliği söylenebilir. Türk müziği icra edilen orkestralarda bas ses ihtiyacını gidermek amacıyla tenor bir çalgı olan viyolonselın kullanılması, bu ihtiyacı tam olarak karşılamadığı düşünüldüğünden “kontrbasın Türk müziğinde kullanımına kolaylık sağlamak ve geliştirmek amacıyla makamsal çerçevede sağ ve sol el teknikleri ve Türk müziğinde kullanılan transpoze uygulamalarının incelenmesi” bu araştırmanın problem durumunun genel görünümünü oluşturmaktadır.

Problem Cümlesi

Kontrbasın Türk müziğinde kullanımını geliştirmek amacıyla makamsal çerçevede sağ ve sol el teknikleri ile kullanılan transpoze uygulamaları nelerdir?

Alt Problemler

1. Kontrbasta duruş ve tutuş biçimleri nasıldır?
2. Türk müziği kontrbas icrasında kullanılan sağ el teknikleri nelerdir?
3. Türk müziği kontrbas icrasında kullanılan sol el teknikleri nelerdir?
4. Türk müziğindeki yerinden, bir, dört ve beş ses icra transpoze uygulamalarının kontrbastaki uygulama biçimleri nasıldır?

ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu araştırma; kontrbasta Türk müziği icrasına kolaylık sağlamak ve geliştirmek amacıyla yapılmış olup, Türk müziğine kontrbas icra tekniklerinin kazandırılması açısından önemlidir.

SAYILTILAR

Bu çalışmada;

- Kullanılan veri toplama araçlarının, araştırma için geçerli ve güvenilir olduğu,
- Araştırma için bilgilerine başvurulmuş ilgililerin verdikleri yanıtların gerçek durumu yansıttığı,
- Seçilen örneklemin araştırmanın evrenini temsil ettiği sayıltılarından hareket edilmiştir.

SINIRLILIKLAR

Bu araştırma, Türk müziğindeki basit makamların kontrbasta uygulanmasıyla sınırlıdır.

TANIMLAR

Basit Makamlar

Türk müziğinde bilinen 13 tane basit makam vardır. Bunlar: çargâh, buselik, kürdi, rast, uşşak, neva, hümayun, hicaz, uzal, zirgüleli hicaz, karcıgar, basit suzinak, hüseyni makamlarıdır.

Basit makamlarda olması gereken özellikler İsmail Hakkı Özkan tarafından şu şekilde belirtilmiştir:

- “Bir dörtlü ile beşliden veya bir beşli ile bir dörtlüden meydana gelmiş bir dizisi olmalı.
- Dörtlü ve beşliler tam dörtlü ve tam beşli olmalı (Çargâh, Buselik, Kürdi, Rast, Uşşak, Hicaz).
- Güçlü perdeleri dörtlü ile beşlinin veya beşli ile dörtlünün ek yerinde olmalı.
- Sekiz sesli bir dizisi olmalı ve bu dizi makamın bütün özelliklerini taşımalı.

13 basit makama ilaveten seyir olarak farklılık gösterip aynı diziye sahip olan basit basit makamlar vardır. Bu makamlar şunlardır:

- Şehnaz Buselik makamı (Buselik makamının incisi)
- Beyati makamı (Uşşak makamının incisi-çıkıcısı)
- Tahir makamı (Neva makamının incisi)
- Muhayyer makamı (Hüseyni makamının incisi)”

(Özkan, 1984: 116).

Ekler kısmına dizileri eklenen basit makamlar 13 tane olup, seyir farklılığı gösteren makamların incisi-çıkıcı olması dışında dizileri aynı olduğundan eklenmemiştir.

Unison

2 farklı ses kaynağının verdiği aynı frekanstaki ses.

“Unison (İng.) Unison, tek sesli, sesi birli (ünübirli). Tüm çalgı ya da seslerin ezgiyi aynı seslerde veya oktavlı aralıkla duyurması” (Aktüze, 2004: 625).

Transpoze (Göçürme¹)

Belirli bir ton veya makamda yazılmış müzikal eserlerin, farklı karar perdeleri esas alınarak yazılması veya icra edilmesi durumu.

¹ Türk müziğinde transpoze yerine göçürme kavramının yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir.

“Transposition (İng.) Transpoze etmek. Bir müziği tümüyle koruyarak, özgün yazıldığı tondan başka bir tonaliteye aktarmak; Aktarım. (Bu işlem geleneksel Türk müziğinde “Göçürme” ya da Arap. “Şed” olarak adlandırılır.)” (Aktüze, 2004: 603-604).

Tremolo

“Tremolo (İt.) İt. titretmek anlamından. 1) Sesin kesintili ya da kesintisiz sürekli tekrarı. Yaylı çalgılarda yayın kesintili ya da kesintisiz notayı tekrarı” (Aktüze, 2004: 606).

“Bir nota ya da bir akorun çok hızlı olarak tekrarı” (jmo.org.tr).



BÖLÜM 1: KONTRBASIN TARİHİ

Fransızca “contrebasse”, İngilizcede “doublebass”, Almancada “kontrabass” ve İtalyancada “contrabasso” olarak geçen “kontrbas”, keman ailesinin en büyük ve en kalın sesli üyesidir. Bilinen ilk kontrbas resmi 1516'lara dayanmaktadır (Özlü, 2006: 2). Günümüzde genel kullanımı dört telli olmasına rağmen beş telli de olabilir. Çalgının gelişimi süresince üç, dört, beş hatta altı telli kontrbaslar kullanılmıştır. Dörtlü aralıklarla akortlanan ve viyolonselden bir oktav daha kalın sese sahip bu çalgı, yer aldığı müzik topluluklarında yalnız armonik destek değil aynı zamanda temel ritmi koruma görevini de üstlenmiştir.

“Kontrbasın orkestradaki görevi, armoninin gereği olan bas seslerini üretmektir. Bunu yaparken viyolonsellerin bir oktav altında ses üretir. Partisyonda viyolonsellerle unison yazılan notalar, kontrbasta bir oktav kalından duyulur” (Say, 2005: 294).

“Geçmiş 16. yüzyılın başlarına kadar uzanan kontrbas ortaya çıktıktan sonra, 100 yıl kadar enstrümana belirli bir isim verilememiş, her besteci kendine göre bir isim atfetmiştir” (Lohse, 1968, s. 1). Oturarak veya ayakta çalınabilir. Kökeninin 16. yüzyılda yaygın olarak kullanılan “viola da gamba” çalgısına dayandığı bilinmektedir (Head, 2000, s. 1). Guillaume Boni, 1576 basımlı “Sonet de Pierre De Ronsard” adlı kitabında kontrbasların varlığından bahseder. Bu dönemde violaların “viola da gamba” (İtalyanca: gamba=diz) ve “viola da braccio” (İtalyanca: braccio=kol) olmak üzere iki şekli bulunmaktadır. İkisi de yaylı çalgı olup, altı teli ve perdeleri vardır. “Viola da gamba dizde tutarak, viola da braccio kolda tutarak çalınmaktadır” (Gheerardyn’e göre, akt. Kömürcü, 2004: 9-10).

Kontrbas, günümüzde birçok farklı boyut ve şekilde kullanılabilmektedir. $\frac{3}{4}$ boyutunda olan bir çalgı, yaklaşık şu ölçülerdedir:

Tablo 1. 3/4 Boyutunda Kontrbas Ölçüleri.

Uzunluk	185 cm.
Gövde Uzunluğu	113 cm.
Klavye Uzunluğu	87 cm.
Derinlik	18-22 cm.
Tel Uzunluğu	105 cm.
Köprü Yüksekliği	15.5 cm.
Arşe Uzunluğu	73 cm.

1.1. KONTRBAS MODELLERİ

Tarihsel süreci boyunca kontrbas, birçok farklı model, boyut ve ölçü farklılıkları göstermiştir. Göstermiş olduğu bu farklılıklardan dolayı ise görünümü esas alınarak model isimlendirmeleri yapılmıştır. Bu modellerden günümüzde en yaygın olarak kullanılan ve bilinenleri şunlardır;

1.1.1. Keman Modeli Kontrbas

Keman modeli olarak bilinen modelin, görünümü itibari ile orta formdaki parçaların alt ve üst formla birleşimindeki kıvrımların keman görünümünü andırdığı için bu şekilde isimlendirildiği düşünülmektedir.



Fotoğraf 1. Keman Modeli Kontrbas.

1.1.2. Gamba Modeli Kontrbas

Görünümü itibari ile orta formdaki parçaların, üst ve alt kısımla olan bağlantı şeklinin viola da gamba²ya benzemesi sebebiyle, bu modelin ismi gamba olarak bilinir.

² Barok Dönem (1600-1750) müziğinde kullanılan bir çalgı.



Fotoğraf 2. Gamba Modeli Kontrbas.

1.1.3. Busetto Modeli Kontrbas

Busetto modeli kontrbasın görünüş biçiminde, orta formun üst forma bağlantı şekli gamba modeline benzerdir. Orta formun alt forma yuvarlak bir biçimde kıvrılarak bağlantısı ise bu modele özgü karakteristik özelliğini oluşturmaktadır.



Fotoğraf 3. Busetto Modeli Kontrbas.

(<http://www.christopher-bass.de/>, 2020).

1.2. TÜRKİYE'DE KONTRBASIN YERİ

Avrupa kökenli bir çalgı olan kontrbasın Türk müziğine dahil olma süreci Osmanlı Devleti zamanında olmuştur. Batılılaşma süreci çerçevesinde XVIII. Yüzyılın ikinci yarısı ve XIX. Yüzyılda orkestra ile birlikte saraya giren kontrbas, harem orkestraları bünyesinde de yer almıştır.

“1865 doğumlu Bahriye Sıbyan Muzikasının ilk öğretmenlerinden olan İtalyan Augusto Lombardi, Muzika-i Hümayun’a alınan yabancı muzikacılar olup Saray Orkestrası’nda kontrbas çalardı. Ağabeyi olan büyük Lombardi ise İstanbul çevresinde çok tanınmış bir piyanist ve müzik sanatçısı idi. Ağabeyinin bu şöhretinden yararlanan küçük Lombardi, 15 yıl Bahriyeye hizmet ettikten sonra Kaymakamlık rütbesine erişti. Ertuğrul [Yatı] Muzikasında çalgı öğretmeniği ve şeflik yaptı” (Tuğlacı, 1986: 179).

Türk tarihinde kontrbas icrasına olanak sağlayıp ve öncülük etmiş kurumlardan biri olarak Muzika-i Hümayun söylenebilir. Günümüzde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası(CSO) olarak bilinen bu orkestra, Sultan II. Mahmud’un öncülüğünde 1826 yılında askeri bando olarak kurulmuştur ve 1828 yılında sultanın isteği ile İtalyan müzisyen Giuseppe Donizetti’nin³ yönetiminde çalışmalarına devam etmiştir.



Fotoğraf 4. Muzika-i Hümayun Orkestrası.

(<http://cso.gov.tr/tarihce/>, 2020).

³ İtalyan müzisyen (1788-1856).

Batı müziği kökenli çalgılardan olan keman, viyola ve viyolonsel, ülkemizde öncelikle batı müziği icrasında kullanılıp bu müzik türünde yaygınlık gösterdiği söylenebilir. Bu durumun kontrbas için de aynı şekilde geçerli olduğu düşünülmektedir. Bu çalgıların Türk müziğinde kullanılıp yaygınlaşması ise Cumhuriyet dönemi sonrası gerçekleşmiştir. Bu çalgıların Türk müziğine adapte edilip, Türk müziği tavrı ve biçimlerinin çalgılarda gösterilmesi ve aktarılması her çalgı için farklı süreç ve biçimlerde olmuştur. Türk müziği tarihine bakıldığında kemanın Türk müziği icrasında viyola, viyolonsel ve kontrbastan daha önce kullanılmaya başladığı görülmektedir. Sonraki süreçlerde viyola ve viyolonselın Türk müziği icrasında tavrı ve biçimlere hakim olduğu düşünülmektedir. Bu durum kontrbas açısından ele alındığında kontrbasın bahsi geçen diğer yaylı çalgılar kadar Türk müziğine dahil olamadığı bilinmektedir. Ayrıca kontrbasın gelişim süreci, sadece Türk müziğinde değil, Batı müziğinde de diğer çalgılara kıyasla gecikmeli bir süreçte gerçekleşmiştir ve çalgının geliştirilmesi için farklı akort türleri, farklı model ve biçimler, farklı ölçüler, farklı maddelerden yapım çalışmaları (karbon fiber vb.) devam etmektedir. Bu çalışmalar sayesinde kontrbas, birçok yönden geliştirilmeye devam edilmektedir.

Fotoğraf 5 ve 6’da görülmekte olan kontrbaslardan ikisinin, Dolmabahçe Sarayında bulunan iki kontrbasa ait olduğuna dair bilgiler Ulaş Rıfat Akyel’in yazmış olduğu Osmanlı İmparatorluğu Müzik Kurumlarında Kontrbas Çalgısı adlı makalede varsayılmış ve envanter numaraları olan 1890 ve 1891 tarihlerinin bu kontrbasların satın alınma yılı olduğuna dair görüşler bildirilmiştir.



Fotoğraf 5. Dolmabahçe Sarayı’nda Sergilenen Bir Kontrbas.



Fotoğraf 6. Dolmabahçe Sarayı'nda Sergilenen Diğer Bir Kontrbas.

(Akyel, 2018:9).

1.3. FRANÇOİS RABBATH VE RENAUD GARCIA-FONS'UN TÜRK MÜZİĞİ ETKİLEŞİMLERİ

Bu çalışmanın örneklemini oluşturan kontrbas sanatçıları, François Rabbath ve Renaud Garcia-Fons'un Türk müziği ile olan ilişkileri ele alındığında, doğum yerleri ve etkilendiği kültürler dikkat çekmektedir. François Rabbath 1931 yılında Suriye'de doğmuştur (Agoşyan, 2010: 9). Geçmişte Osmanlı Devleti sınırları içerisinde olan Suriye toprakları, günümüzde komşu ülke olması nedeniyle Türk müziği kültüründen öğeler barındırdığı düşünülebilir. Bu durumun etkilerinin François Rabbath'ın çıkarmış olduğu albümlerden biri olan Toulai et François Rabbath (Tülay ve François Rabbath) isimli albümde etkileri görülebilir. Bu albüm 1980 yılında çıkarılmıştır ve sözleri Türkçe olan eserlerden oluşmaktadır. Bu eserler şunlardır; Leylim Ley, Bana Seni Gerek Seni, Kırdılar, Mapusane, Gözümde Daim Hayal-i Cana, Kadınlarımızın Yüzleri, Ne Bilir, Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri, Gelin Canlar Bir Olalım, Elif, Şarkı Söylemek İstiyorum, Dere Geliyor. Bu albümde François Rabbath'a Türk vokal Tülay German eşlik etmektedir. Albümde bağlama enstrümanının kullanılması, Türk müziği temalarını etkin bir biçimde ön plana çıkardığı söylenebilir. Aynı şekilde Renaud Garcia-Fons ele alındığında kendisinin Fransa-Paris yakınlarında doğmuş olsa da Katalan kökenli bir aileden geldiği bilinmektedir. Bu durumun etkileri Renaud Garcia-Fons'un albümlerinde gerek eser

isimleri bakımından gerekse eserlerin türü ve biçimi bakımından görülebilir. Renaud Garcia-Fons'un bu konuda dikkat çekebileceği düşünülen albümleri ve eserleri şunlardır: Oriental Bass (Oryantal Bas) (1997), Entremundo Albümü'nden Mahoor (Mahur) (2004), Mediterranées (İsp. Akdeniz) Albümü'nden Bosphore (Fr. İstanbul Boğazı), Marmara ve Güney (2010).

1.4. KONTRBASTA KULLANILAN AKORT DÜZENLERİ

Günümüzde en yaygın şekilde kullanılan akort türü orkestra düzenidir. Klasik müzik orkestralarından caz gruplarına kadar birçok yerde rastlanır. Orkestra düzeni akordun seslerinin bir tam ses tizleştirilmesi ile elde edilen solo düzen akort ise klasik dönemden günümüz dönemine kadar birçok solo eser icrasında kullanılmıştır. Birçok solo kontrbas eseri besteleyen virtüöz besteci Giovanni Bottesini⁴ de eserlerinde en çok bu akordu kullanmıştır. Başka bir solo düzen olarak kullanılan akort ise orkestra düzenine tam dörtlü eklenerek elde edilen bir akorttur. En tiz tel do sesine akortlanır. 5 telli ve 4 telli olarak uygulanmış iki çeşidi görülmektedir. 4 telli kontrbasta mi (E1: 41,203 Hz) sesi olmadığı için tenor bas olarak adlandırılabilir. Kullanımına en az rastlanan akort ise Viyana Düzeni olan akorttur. Bu akortta boş teller re majör akor elde edilmesini sağlamaktadır. Kullanımının az olmasının sebebi olarak sıralı ve eşit aralıktan oluşmadığını ve bu nedenle yeniden nota yazımı gerektirdiğini söylenebilir. Genellikle klasik dönem (1750-1820) eserlerinde kullanılmaktadır ve aynı zamanda 21. yy'da kullanılmaya devam etmektedir.

Akort sistemlerinin anlatımında, tellerin akortlanacağı sesin Batı müziği ses sisteminde karşılığı olan harfler kullanılmaktadır. Bu harflerin karşılık geldiği notalar şu şekildedir;

⁴ Giovanni Bottesini: İtalyan romantik besteci, kontrbasçı ve orkestra şefi (1821-1889).

Tablo 2. Harflerin Karşılık Geldiği Notalar.

Sıra No	Şifreler	Nota Adı
1	A	La
2	B	Si
3	C	Do
4	D	Re
5	E	Mi
6	F	Fa
7	G	Sol

Ek olarak ses değiştirici isimleri, şekilleri ve işlevleri şu şekildedir;

- Diyez: # ; Önüne geldiği notayı yarım ses tizleştirir
- Bemol: β ; Önüne geldiği notayı yarım ses pestleştirir.

Notaların karşılık geldiği harfler, bulunduğu oktav numarası ve Hertz (Hz) bilgileri ise her akort düzeninin tanıtılmasından sonra eklenmiştir.

1.4.1. Klasik Orkestra Akort Düzeni (E-A-D-G)-(B-E-A-D-G)

Bu akort düzeni, senfonik orkestralar, opera ve bale müziği icra edilen orkestralar ve Batı müziği icra edilen müzik gruplarında kullanılmaktadır. Orkestra düzeninde kullanılan kontrbaslar dört veya beş telli olabilir. Her iki durumda da akortlama, tam dörtlü aralık üzerine kurulmaktadır. Beş telli orkestra düzeni akortta dört telli orkestra düzeni akorttan farklı olarak B0 (Si) teli kullanılmaktadır.

Tablo 3. Orkestra Düzeni Akort Bilgileri.

Tel İsmi	Oktav Sıra No	Hertz (Hz)
B	0	30,868
E	1	41,203
A	1	55,000
D	2	73,416
G	2	97,999

1.4.2. Solo Akort Düzeni (F#-B-E-A) (E-B-E-A)

Bu akort düzeni kontrbas için bestelenmiş; klasik, romantik ve günümüz dönem sonat, konçerto ve suit gibi formlarında kullanılmaktadır. Tiz akort olarak da bilinmektedir. Bu düzende nota yazımı kontrbasın bir tam aralık (büyük ikili) alttan yazılmaktadır⁵. Bu uygulama ile hem solist kontrbasın hem de orkestra ve piyano gibi eşlik çalgılarının nota okumakta kolaylıkla uyum sağlaması amaçlandığı söylenebilir. Bu akort sistemi, kontrbası solist olarak ön plana çıkardığı ve parlak tonlu bir duyum sağladığı için solo kontrbas eserleri literatüründe önem taşımaktadır. Ayrıca bazı eserlerin ses aralığı geniş olması nedeniyle, en kalın telin bir tam ton geriye çekilerek kullanıldığı da bilinmektedir.

Tablo 4. Solo Düzen Akort.

Tel İsmi	Oktav Sıra No	Hertz (Hz)
F#	1	46,249
B	1	61,735
E	2	82,407
A	2	110,000

1.4.3. Solo Akort Düzeni (A-D-G-C)-(E-A-D-G-C)

⁵ F#-B-E-A olarak akortlanmış olan tellerin notada E-A-D-G olarak yazılmasıyla elde edilir.

Bu akort düzeninin de orkestra düzeni akort sistemi gibi dört ve beş telli kullanımları olduğu görülmektedir. Solo icrada avantaj sağlayan ince do telinin olması, dört telli kullanımda tenor ses aralığında kullanım imkânı sağlamaktadır. Beş telli kullanımda ise sadece tenor aralığı sunmakla kalmayıp bas seslerin kullanımına da olanak sağlaması avantaj olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, bu akort düzeninin beş telli kullanımının ilk kez Renaud Garcia-Fons tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Kontrbasın solo enstrüman olarak kullanımına büyük bir yenilik getiren bu durum, Renaud Garcia-Fons'un Türk müziği icracısı olması nedeniyle, Türk müziğinde kontrbasın yer edinimine katkı sağlamıştır. Bu duruma neden olarak; kontrbası öncü bir çalgı haline getirmek istediği bilgisi kendisi ile yapılan mail görüşmelerinden elde edilmiştir.

Tablo 5. Solo Düzen Akort.

Tel İsmi	Oktav Sıra No	Hertz (Hz)
E	1	41,203
A	1	55,000
D	2	73,416
G	2	97,999
C	3	130,81

1.4.4. Viyana Akort Düzeni (A-D-F#-A)

Bu akort düzeni kontrbas için bestelenmiş klasik dönem eserlerinde kullanılmaktadır. Çalgı tellerinin boş bir şekilde tınlatılması Re Majör (D) akoru elde edilmesini sağlamaktadır. Kontrbas için birçok sonat ve konçerto bestelemiş olan Johannes Matthias Sperger'in⁶ yine kontrbas için yazdığı birçok re majör tonunda eseri olması dikkat çekmektedir.

Tablo 6. Viyana Düzeni Akort.

⁶ Johannes Matthias Sperger: Avusturyalı bir kontrbasçı ve besteci (1750-1850).

Tel İsmi	Oktav Sıra No	Hertz (Hz)
A	1	55,000
D	2	73,416
F#	2	92,499
A	2	110,000

1.4.5. Extension (Uzantı) Kullanımı

Extension, kontrbas tuşesine ek yapılan bir parçadır. Var olan tüm akortlarda kullanılabilen extension, kontrbastaki ses aralığını bas yönde artırma işlevini sağlar. Genellikle dört telli ve orkestra akortlu kontrbaslarda görülmektedir. Orkestra akortlu bir kontrbasta kullanıldığında, en kalın ses olan mi (E=41,203 Hz) sesini, do (C=32,703 Hz) sesine kadar genişletebilme olanağı sağlamaktadır. Bu nedenle C (do) extension olarak bilinir. Extension kelimesi terminolojik açıdan uzantı, uzatma, genişleme anlamlarına gelmektedir. Kontrbasta bulunan en kalın tele özel olarak tuşe eklenmesi mantığıyla çalışmaktadır. Üst eşikten salyangoz tepesine kadar uzanan dört adet mandal bulunmaktadır. Mandal sayıları çalgı sahibinin kişisel tercihlerine göre daha fazla veya az olabilmektedir. Bu uzantı boyunca sesler, sırayla her bir mandal için kromatik aralık oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu mandalların açılıp kapanması ile sesler elde edilmekte ve kontrbasın ses aralığı genişletilmektedir.

Extension sisteminin bas seslerin kullanımına olanak sağlaması nedeniyle, hem Türk müziğindeki transpoze uygulamalarını kolaylaştırdığı, hem de sıkça kullanılan dem tutmaya işlevsellik kazandırdığı düşünülebilir.



Fotoğraf 7. C (do) Extension.

(Eastman, 2020).

BÖLÜM 2: KONTRBAS TUTUŞ BİÇİMLERİ

Kontrbas tutuş biçimleri ayakta ve oturarak olmak üzere ikiye ayrılmaktadır;

2.1. AYAKTA KONTRBAS TUTUŞ BİÇİMİ

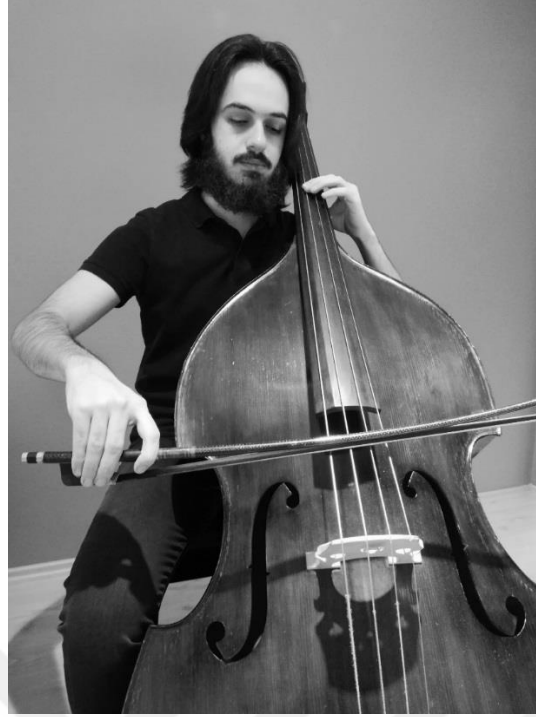
Ayakta kontrbas tutuş biçiminde kontrbas icracısı icrayı ayakta gerçekleştirmektedir. Bu tutuş biçimi, pikin uzunluğu, kontrbasın boyutu, pikin türü, icracının fiziksel özellikleri ve tercihleri gibi nedenlerden, icracıdan icracıya değişiklik gösterebilmektedir.



Fotoğraf 8. Ayakta Kontrbas Tutuş Biçimi.

2.2. OTURARAK KONTRBAS TUTUŞ BİÇİMİ

Oturarak kontrbas tutuş biçiminde kontrbas icracısı icrayı oturarak gerçekleştirmektedir. İcraçı oturmak için kendi kişisel tercihlerine göre farklı boy ve özelliklerde sandalye veya tabure kullanmaktadır. Bu tutuş biçiminde pik uzunluğu ve tutuş açısı icracının tercihine göre farklılık gösterebilmektedir.



Fotoğraf 9. Oturarak Kontrbas Tutuş Biçimi.

“Kontrbaslar 17. yüzyıldan itibaren günümüz kontrbaslarına benzemeye başlamıştır. Boyutlarında farklılıklar göstermekle birlikte ortalama 1,80 cm uzunluğundadır. Oldukça ağır olan kontrbas, “pik” denen demir bir çubuğun üzerinde dikey tutularak ve hafifçe bel kemiğine yaslayarak çalınır. Büyüklüğü nedeniyle kontrbas çalanların ayakta durması ya da özel yapılmış yüksek bir sehpa üzerine oturması gerekir” (Say’dan aktaran Acar, 2018:6).

BÖLÜM 3: KONTRBASTA KULLANILAN SAĞ EL TEKNİKLERİ

Kontrbasta kullanılan sağ el teknikleri pizzicato ve arşe teknikleri olarak ikiye ayrılmıştır.

3.1.KONTRBASTA PIZZICATO (PIZZ.) TEKNİĞİNİN KULLANIMI

Pizzicato tekniği, tüm yaylı sazlarda kullanılan bir tekniktir. Pizzicato tekniğinin uygulanışı, çalgı tellerinin çekilerek ses çıkarması ile gerçekleşmektedir. Bu teknik genelde sağ el, nadiren ise sol el parmakları ile yapılmaktadır. Pizzicato tekniği, nota yazımında Pizz. kısaltması ile görülmektedir. Bu yazım biçiminin hem Batı müziğinde hem de Türk müziğinde aynı şekilde olduğu bilinmektedir.

“Keman gibi yaylı, piyano gibi vurmali çalgılarda tellerin parmakla çalınması”
(Aktüze, 2004: 435).

Pizzicato tekniği Renaud Garcia-Fons tarafından normal ve tremolo olmak üzere iki farklı şekilde kullanılmaktadır.



Fotoğraf 10. Renaud Garcia-Fons Pizz. Uygulama Biçimi.



Fotoğraf 11. Renaud Garcia-Fons Tremolo Pizz. Uygulama Biçimi.



Fotoğraf 12. Renaud Garcia Fons'un Arşe Tutarken Pizz. Uygulama Biçimi.

(Garcia-Fons, 2011).

François Rabbath metodunda pizzicato uygulama biçimini şu şekilde açıklamıştır;

“The string should be made to vibrate by plucking them with the index finger of the right hand, while resting the thumb on the right hand side of the fingerboard. The bow should be kept in the hand.”

“Sağ elin işaret parmağıyla teli çekerken, başparmağı klavyenin sağ tarafında bırakılarak tel titreştirilmelidir. Yay elde tutulmalıdır” (Rabbath, 1977: IV).

Türk müziği eserleri icra edilirken, sıralı notalardan oluşan pestleşmelerin Türk müziğinin karakteristik yapısı olduğu bilinmektedir. Bu şekildeki nota gruplarının icrası, bas yürüyüşü oluşturması mantığına dayanarak viyolonsel ve kontrbas gibi çalgıların alt oktavlarında pizzicato tekniği ile icra edildiği bilinmektedir. Bu durum eser icrası esnasında arşe ve pizzicato teknikleri arası hızlı geçişler yapılmasını gerektirebilmektedir. Bu durumun sonucu olarak ise, arşenin elde tutulması esnasında pizzicato yapılabilmesini mümkün kılmak amacıyla, sağ eldeki orta parmak kullanılarak pizzicato yapılabilir. Bu uygulama, Türk müziği icra edilen toplulukta kontrbas ile birlikte viyolonsel veya ikinci bir kontrbas gibi bas karakterli başka bir çalgı olması durumunda kontrbasın pizzicato tekniği kullanımını sağlamaktadır. Böylelikle bas karakterli çalgılar arasında arco ve pizzicato paylaşımı yapılmış olur.



Nota 1. Refik Talat Alpman-Hicaz Saz Semai.

Refik Talat Alpman'a ait hicaz makamındaki eserin üçüncü hanesinde ikinci ölçüde sıralı seslerden oluşan pestleşme olduğu görülmektedir. Bu nota grubunun her ne kadar pizzicato icra edileceğine dair bir bilgi olmasa da, Türk müziği orkestra ve topluluklarında viyolonsel ve kontrbas gibi bas karakterli sazlar tarafından pizzicato icra edildiği bilinmektedir.



Nota 2. Akın Özkan-Buselik Saz Semai.

(neyzen.com, 2021).

Akın Özkan'a ait buselik saz semaisinin teslim bölümünde üçüncü ölçüde de sıralı seslerden oluşan pestleşme olduğu görülmektedir. Tıpkı diğer nota grubunda olduğu gibi

bu nota grubunda da icra biçiminin bas karakterli sazlar tarafından pizzicato icra edildiği bilinmektedir.

Kontrbas, Türk müziği eserlerinde bazı durumlarda eserde yazmayan notaları da çalabilir. Bu duruma örnek olarak Refik Fersan'ın Rast Peşrevi eserinin dördüncü ölçüsündeki icra biçimi örnek gösterilebilir.

RAST PEŞREVİ

HAFİF MÜZİK: REFİK FERSAN

♩ = 96



Nota 3. Refik Fersan-Rast Peşrevi.

(neyzen.com).

Rast Peşrevi



Nota 4. Refik Fersan-Rast Peşrevi Kontrbastaki İcra Notası.

Refik Fersan'ın Rast Peşrevi eserinin dördüncü ölçüsü incelendiğinde ikilik nota ve dörtlük notanın bağlı şekilde yazdığı ve son vuruşta dörtlük sus olduğu görülmektedir. Bu ölçüde kontrbasta dörtlük notalarla rasttan yegaha inerek yegahta rast dörtlüsünü kullanmıştır. Böylelikle bazı uzun notalarda, özellikle cümle sonlarında kontrbas çalgısının peste doğru bas yürüyüşleri oluşturduğu görülebilmektedir. Bu ve buna benzer yapıdaki uygulamalar Türk müziği icrasında görülebilmektedir.

Pizzicato tekniği François Rabbath'ın kontrbas metodunda 3 farklı şekilde fotoğraflanmıştır:



Fotoğraf 13. François Rabbath'ın Pizz. Tekniğinde 1. Parmak Kullanımı.

François Rabbath pizzicato tekniğinin ilk kullanımını sağ el 1. Parmak kullanarak göstermiştir. Sağ kolun kontrbas tuşesine uzanışının ise dik bir biçimde olduğu görülmektedir.



Fotoğraf 14. François Rabbath'ın Pizz Tekniğinde 2. Parmak Kullanımı.

François Rabbath'ın fotoğrafladığı olduğu 2. parmak ile kontrbas icrasında, 2. parmağın kontrbas teli üzerinde bulunduğu anda diğer parmakların tellerden uzak bir biçimde tutulduğu görülmektedir. Bu uygulama biçiminin hızlı icra ve seri tel geçişi gerektiren Türk müziği eserlerinde teknik yetersizlik ve icra zorluğu oluşturacağı düşünülebilir. Ayrıca parmakların kontrbas tuşesinden uzak olması, yüksek seviyede parmak hareketi gerektirdiğinden, bu hareket sonucu tellerin tuşeye çarpıp istenmeyen sesler oluşmasına neden yol açabilmektedir.



Fotoğraf 15. François Rabbath'ın Pizz. Tekniğinde 3. Parmak Kullanımı.

(Rabbath, 1977: 5)

Renaud Garcia-Fons'un Pizz. tekniği kullanımı incelendiğinde, öğrenim görmüş olduğu François Rabbath'ın tekniğinden birçok yönden farklı uyguladığı görülmektedir. Sağ elin kontrbas tuşesi üzerindeki konumlanışı Rabbath'ın aksine tuşeye paralel bir şekilde uzanmaktadır. Ayrıca parmaklar üzerinde Rabbath'da olduğu gibi kasıtlı bir değişim görülmemekte ve elin doğal bir şekilde tuşeye uzandığı görülmektedir. Bu doğal tutuşun getirmiş olduğu sonuç olarak, sağ eldeki 1. 2. ve 3. parmakların sırasıyla farklı teller üzerinde konumlanmış olduğu görülmekte ve bu durum tel geçişlerindeki hazır bulunurluğa fayda sağlamaktadır.



Fotoğraf 16. Renaud Garcia-Fons Pizz. İcrası.⁷

3.2. KONTRBASTA ALMAN VE FRANSIZ ARŞE KULLANIMLARI

Günümüzde fiziksel yapı ve müzikal stil farklılığının bir sonucu olarak iki farklı temel arşe şekli mevcuttur.

3.2.1. Alman Arşe Tekniği

Topuk kısmının görünümü itibariyle viola da gamba arşesine benzeyen Alman arşesinin, günümüzdeki haline viola da gamba arşesinden değiştirilerek geldiği düşünülmektedir. Günümüzdeki haline ulaşımının ise, kontrbas icracılarının yaratmış olduğu değişim serüveninin sayesinde olduğu düşünülmektedir.



Fotoğraf 17. Alman Kontrbas Arşesi.

Alman arşesinin günümüzdeki halini alana kadar geçirmiş olduğu süreçte Domenico Dragonetti⁸ önemli rol oynamıştır. Kendi icralarında kullandığı ve tasarladığı arşesi günümüz Alman arşesine oldukça benzediği görülmektedir.

⁷ Renaud Garcia-Fons'un Marcevol isimli albümünden kaynak olarak alınmıştır.

⁸ Domenico Dragonetti(1763-1846) İtalyan kontrbas virtüözü ve besteci.



Fotoğraf 18. Dragonetti Modeli Arşe.



Resim 1. Dragonetti'nin Arşe Tutuşu.

(Agoşyan, 2005:32).

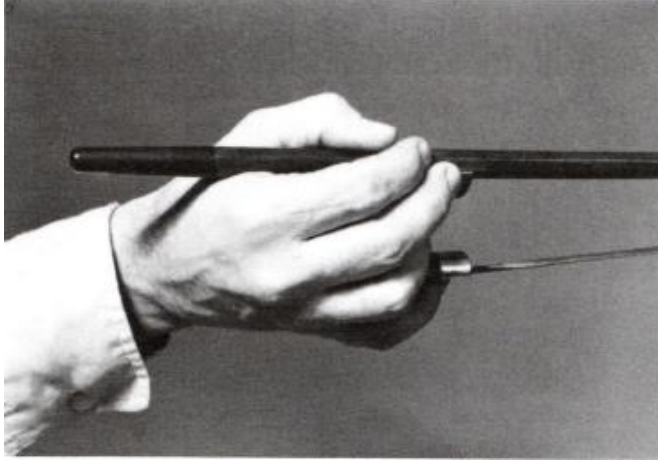
Alman arşenin günümüzdeki halini almasındaki son aşama Franz Simandl⁹ tarafından gerçekleştirilmiştir. Simandl, Dragonetti arşesinde kullanılan topuk kısmını Fransız arşesine monte etmiştir. Böylece arşe kılları ve tahtası arasındaki boşluğu azaltarak daha ergonomik bir tasarım gerçekleştirdiği düşünülmektedir (Akyel, 2012:8).

Alman arşe tutuşu, uygulama biçimi olarak arşenin topuk kısmının avuç içine alınıp başparmak arşenin gerisinde kalıp, sağ el 4. parmak arşe topuğunun altında konumlanarak ve diğer parmakların ise önden yuvarlak bir şekilde kapanmasıyla elde edilir. Bu arşe pozisyonunda arşenin kavranması yan kısmından olduğu için Fransız arşe tutuşuna göre ağırlık verme hususunda fazladan bilek esnekliği ve baskı çalışmaları yapmak önem arz etmektedir.

Türk müziği icrası yapan kontrbas sanatçıları arasında, Alman arşesi kullanımının oldukça nadir olduğu bilinmektedir. Bu nedenle her ne kadar Türk müziği icracısı olmasa da Alman arşesi kullanımında önde gelen ve yazmış olduğu metotlarla katkıda bulunan isimlerden kontrbas sanatçısı Gary Karr'ın Alman arşesi tutuş biçimi kaynak olarak alınmıştır.

Alman arşesi tutuşunu, kontrbas sanatçısı Gary Karr, kendi yazmış olduğu metodunda şu şekilde resmetmiştir;

⁹ Franz Simandl (1840-1912) Kontrbas sanatçısı ve pedagog.



Fotoğraf 19. Gary Karr Alman Arşesi Tutuş Biçiminde Elin Dış Taraftan Görünümü.



Fotoğraf 20. Gary Karr Alman Arşesi Tutuş Biçiminde Elin İç Taraftan Görünümü.

(Karr, 1996: 15).



Fotoğraf 21. Kontrbas Üzerinde Gary Karr'ın Alman Arşesi Tutuş Biçimi.

(Karr, 2000: 24).

3.2.2. Fransız Arşe Tekniği

Kontrbas icrasında kullanılan diğer arşe stili ise Fransız arşesidir. Yapı ve uygulanışı bakımından büyük benzerlik gösterdiği viyolonsel arşesinden geliştirilmiştir. Ünlü İtalyan besteci, şef ve kontrbas virtüözü olan Giovanni Bottesini bu arşe stiline kullanımda ve yaygınlaşmasında büyük bir öneme sahiptir. Günümüzde ise; “kontrbasın Paganinisi¹⁰” olarak anılan kontrbas virtüözü Renaud Garcia-Fons, hem Türk müziğinde hem de diğer müzik icralarında bu arşe tekniğinin kullanıcısı ve öncüsüdür. Renaud Garcia-Fons, 21 yaşında Fransız kültür bakanı tarafından kontrbas profesörü olarak diploma almıştır¹¹. Birçok Türk müziği albümünde yer alan Renaud Garcia-Fons, flamenko, caz ve etnik müzik icracısı olmasının yanı sıra neoklasik Türk müziği kontrbas icracısıdır. Albümlerinde icra ettiği müziğin türü gözetilmeksizin bazı Türk müziği çeşnileri duyulabilir. Kontrbasta Türk müziği icrasına katkısı bakımından önemli olduğu düşünülen Renaud Garcia-Fons, Türkiye’den Derya Türkan¹², Kudsi Ergüner¹³, Serkan Mesut Halili¹⁴ gibi müzisyenlerle albüm ve konser çalışmaları yapmıştır.



Fotoğraf 22. Fransız Kontrbas Arşesi.

(www.thomann.de, 2020).

¹⁰ Nicolo Paganini: İtalyan besteci, keman virtüözü, gitarist ve kompozitör (1782-1840).

¹¹ <http://www.renaudgarciafons.com/index.php/en/biography> sitesinden 11.12.2020 tarihinde alınmıştır.

¹² Klasik kemençe sanatçısı (d.1973).

¹³ Ney sanatçısı (d.1952).

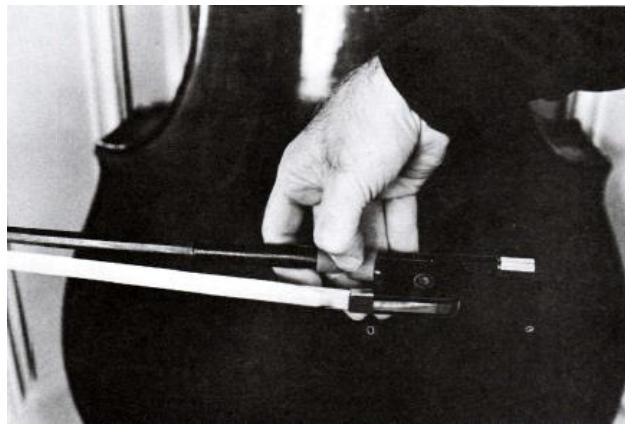
¹⁴ Dr. Öğ. Üy. Kanun sanatçısı (d.1984).



Fotoğraf 23. Fransız Arşesi Tutuş Biçimi.

Fransız arşesinin uygulanış biçimi incelendiğinde, sağ el başparmağının arşenin topuk kısmındaki içe doğru uzanan kısmın bitiş noktasına dik bir şekilde yerleştirildiği görülmektedir.

Fransız arşesinde başparmak konumlandırılması François Rabbath'ın kontrbas metodunda şu şekilde fotoğraflandırılmıştır:



Fotoğraf 24. François Rabbath'ın Fransız Arşede Baş Parmak Tutuşu.

Fransız arşesinin tutuşunda diğer parmakların konumlanış biçimi ise arşeyi ön kısımdan kavrayacak biçimde olduğu görülmektedir. Ergonomik açıdan rahatlık sağlaması

ve arşenin etkin bir biçimde kullanılabilmesi için, sağ el işaret parmağının arşenin iç kısmına doğru uzanan yuvarlak bir duruş sergilediği söylenebilir. Diğer parmakların konumunun ise arşe topuğunu parmak uçlarıyla kavrayacak şekilde olduğu ve topuk hizasından aşağı geçmediği görülmektedir.

Fransız arşesi tutuşu, François Rabbath'ın kontrbas metodunda arşenin topuk, orta ve uç kısımlarında sağ el duruşunu gösteren üç farklı şekilde resimlendirilmiştir:



Fotoğraf 25. François Rabbath'ın Topuk Kısımında Fransız Arşe Tutuşu.



Fotoğraf 26. François Rabbath'ın Orta Kısımında Fransız Arşe Tutuşu.



Fotoğraf 27. François Rabbath'ın Uç Kısımında Fransız Arşe Tutuşu.

(Rabbath, 1977: 5).

3.2.2.1. PIZZ. Dİ ARCO (CON ARCO PIZZ.) TEKNIĞİ

Fransız arşe tekniği ile icra edilmeye uygun olan bu arşe tekniği, kontrbas virtüözü ve besteci François Rabbath (d.1931 -) tarafından kullanılmaya başlanmıştır. “Pizz. di Arco” tekniğini, günümüzde François Rabbath’ın öğrencisi, Renaud Garcia-Fons’un hem kendi bestelerinde hem de diğer Türk müziği bestelerinin icrasında kullandığı görülmektedir. Bu tekniğin terminolojik anlamına bakıldığında İtalyanca “Con:ile”, “Arco:yay” ve “Pizz.” kelimelerinin birleşiminden oluşan Con Arco Pizz. ve İspanyolca eş anlamlısı olan “Pizz. di Arco” arşe ile pizzicato çevirisine ulaşıldığı görülmektedir. Teknik ile ilgili olarak Renaud Garcia-Fons’un kişisel web sayfasındaki bir açıklamada şu şekilde bahsedildiği görülmektedir;

“Combining this innovation with his con arco and pizzicato techniques, he reached an unprecedented level of performance¹⁵.”

(“Bu yeniliği con arco ve pizzicato teknikleriyle birleştirerek, benzeri görülmemiş bir performans seviyesine ulaştı”)

Aşağıda fotoğraf 34’te Renaud Garcia-Fons Pizz. di Arco tekniği ile icrası esnasındaki albüm kaydından bir fotoğrafı görülmektedir.

¹⁵ 16.12.2020 tarihinde <https://www.renaudgarciafons.com/> sitesinden alınmıştır.



Fotoğraf 28. Renaud Garcia-Fons Pizz. di Arco Tekniği İle Canlı Albüm Kaydı.¹⁶

Bu tekniğin icra biçimi incelendiğinde, arşenin topuk kısmı uç kısma göre daha yukarda tutularak uç kısmındaki kılların tele gergin bir şekilde çarptırılarak ses elde edildiği görülmektedir. Çarpma esnasındaki tel geçişlerini, sesin süresini ve tek seferde elde edilmesi istenen çarpma sıklığını uygulayabilmek için arşe ile denge ve farklı tellerde farklı tartım gruplarıyla çalışma yapmak önem arz etmektedir. Çarptırma hareketinin fizyolojik olarak engel yaratmaması için omuzun düşük, dirseğin önde ve ön kolun ise içe bakacak şekilde yüksekte tutulduğu görülmektedir.



Fotoğraf 29. Renaud Garcia-Fons Pizz. di Arco Tekniği İle Canlı Albüm Kaydı.¹⁷

¹⁶ Renaud Garcia-Fons'un Marcevol isimli albümünden kaynak olarak alınmıştır.

Renaud Garcia-Fons, Pizz. di Arco tekniğini kontrbas eğitimi aldığı François Rabbath'dan öğrenmiş olduğu ve bu tekniği dünyada uygulayan iki kişiden birisi olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda klasik ve neoklasik Türk müziğinde de bu tekniği uygulayan tek kişi olarak bilinmesi nedeniyle kontrbas icrasında ekol olma özelliği taşımaktadır.

Fotoğraf 34'te görüldüğü üzere, Garcia-Fons'un Pizz. di Arco tekniği ile icra gerçekleştirirken sağ elindeki serçe parmağı diğerlerinden farklı bir şekilde tuttuğu görülmektedir. Arşenin dış kısmında kalan tüm parmaklar yuvarlak ve arşeyi kavrayacak biçimde olmasına karşılık, son parmak düz ve kırılmaz bir biçimde durmaktadır. Buna neden olarak, bu tekniğin uygulanışı esnasında arşenin kontrbas tellerine yukarıdan bir çarpma ile düşmesi ve düşüş pozisyonuna tekrar gelmesi için yukarıda tutulması gerektiğinden sağ elde bu pozisyonun korunması gerektiği söylenebilir.



Fotoğraf 30. Pizz. di Arco Tekniği Uygulama Biçimi.

Aşağıda şekil 7'de Renaud Garcia-Fons'un, Angeli¹⁸'nin Kürdi Peşrev'inden önceki Pizz. di Arco tekniği ile icra ettiği giriş taksimi verilmiştir.

¹⁷ Renaud Garcia-Fons'un Marcevol isimli albümünden kaynak olarak alınmıştır.

¹⁸ Rum asıllı besteci ve tamburi (1615-1690)

Kürdi Peşrev

Renaud Garcia-Fons

Angeli

Pizz di Arco Tekniği ile Giriş Taksimi

Hasan Çağrı Mert

♩ = 85

Pizz. di Arco...

Nota 5. Renaud Garcia' nın Angeli' nin Kürdi Peşrev'inden Önceki Giriş Taksimi.

Pizz. di Arco tekniğinin kullanıldığı eserlerden birisi ise Angeli'nin Kürdi Peşrev adlı eseridir. Bu eser klasik kemençe sanatçısı Derya Türkan, viyolonselci Uğur Işık ve kontrbas sanatçısı Renaud Garcia-Fons tarafından Minstrel's Era¹⁹ adlı albümde yorumlanmıştır. Eserin giriş taksimini Garcia-Fons bu arşe tekniği ile gerçekleştirmiştir. Notaya alınan bu taksimde kullanılan arşe tekniğinin yapısı gereği ses ve ritmik kalıpların birbirini peş peşe tekrar ettiği görülmektedir.

Renaud Garcia-Fons'un yalnızca bu tekniği kullanarak bestelemiş olduğu Kurdish Mood isimli kürdi makamında bir bestesi bulunmaktadır. Bu bestenin notasında Pizz. di Arco tekniğinin yazım biçimi incelendiğinde, özel bir nota, işaret veya yazım biçimi olmadığı ve Pizz. di Arco yazılarak belirtildiği görülmektedir.

¹⁹ Minstrel's Era albümü 16 Kasım 2006 tarihinde Kalan Müzik Şirketi'nden çıkmıştır.

Kurdish Mood

Renaud Garcia-Fons

Pizz di Arco

♩ = 210

Kurdish Mood

Renaud Garcia-Fons



Nota 7. Renaud Garcia Fons-Kurdish Mood 2. Sayfa.

(renaudgarcia.com)

Pizz. di Arco tekniği, arşenin tel üzerinde sıçraması ile edildiğinden diğer bir sıçratma tekniği olan Ricochet ile benzerlik ve farklılıklar göstermektedir. Ricochet tekniğinin uygulama biçimi ele alındığında yay çitasının sıçrayışına bağlı olarak gerçekleştiği bilinmektedir.

Ricochet yay çitasının doğal sıçrayışının ürettiği bir harekettir (Ulucan, 2005; 44).

Yay çantasına bağlı ve doğal olarak gerçekleşen ricochet tekniği uygulama biçimine karşın, Pizz. di Arco tekniği icracının kontrolünde ve arşenin doğrudan yönetilmesi ile elde edilmektedir. Bu iki tekniği birbirinden ayıran diğer bir özellik ise, arşe üzerindeki uygulama yerlerinin farklı olmasıdır. Ricochet tekniğinde arşenin topuk kısmından uç kısmına kadar olan tüm bölümleri kullanılabilirken, Pizz. di Arco tekniğinde arşenin yalnızca uç kısmı kullanılarak icra gerçekleştirilir.

3.3. SPICCATO TEKNİĞİ

Spiccato tekniği yaylı sazların tümünde kullanılan bir tekniktir. Arşenin orta veya topuk ile orta kısım arasındaki kıllarının tele çarptırılmasıyla elde edilir. Arşenin uç kısmı hareket kontrolünün zor olması nedeniyle nadiren kullanılır. İtalyanca kökenli olan bu kelime “güçlü” anlamına gelmektedir.

“*Spiccato (İt.) Yaylı çalgılarda her bir notanın yayın ayrı ayrı sıçratılarak şekiliyle duyurulması; keskin Staccato. Bazen çabuk tempoda (Fr.) Sautille (İt. Saltando) karşılığı da kullanılan terim*” (Aktüze, 2004: 549-550).

Aşağıda şekil 5’ te klasik Türk müziği saz eserlerinde IV. hanelerde kullanılan Spiccato ya örnek verilmiştir. Özellikle klasik Türk müziği saz eserlerinin IV. hanelerinde hareketli usûl geçkileri yapıldığı bilinmektedir. Kontrbas icrası esnasında karakteristik özelliklerinden biri olan Spiccato tekniği aşağıdaki şekilde örneklendirilmiştir.



Nota 8. Zirgüleli Hicaz Makamında Spiccato Örneği.

3.4. LEGATO TEKNİĞİ

“*Legato, İtalyanca bir sözcüktür, bağlı anlamına gelir. Ardışık notaları aralarında hiçbir kopukluk olmaksızın bağlı çalmaya denir*” (Wikipedia.org).

Türk müziğindeki serbest doğaçlama formlarından olan taksim formunun, uzun ve bağlı icra edilen nota grupları göz önünde bulundurulduğunda, bu tekniğin taksim formu için yapı taşı olan bir teknik olduğu düşünülebilir. Formun yapısını ve müzikal anlamdaki bütünlüğü sağlamak için gerekli olan en önemli arşe tekniklerinden olduğu söylenebilir. Türk müziğindeki genel müzikal yapının yakın aralıklarda nota gruplarından oluştuğu düşünüldüğünde tüm Türk müziği formlarında Legato tekniğinin uygulanışı büyük yer tutmaktadır.

RAST SİRTO

AKSAK

CİNUÇEN TANRIKORUR

The musical score for "RAST SİRTO" by Cınuçen Tanrıkorur is presented in 3/4 time (AKSAK). The key signature is one sharp (F#). The score consists of 8 staves. The 5th and 6th staves have red boxes highlighting specific legato passages. The 5th staff has a red box around a group of eighth notes. The 6th staff has a red box around a group of eighth notes. The 7th staff has a red box around a group of eighth notes. The 8th staff ends with "D.C.".

Nota 9. Cınuçen Tanrıkorur'un Rast Sırto Eserinde Legato Kullanımı.

(TRT Nota Arşivi, 2021).

Nota 4'te görüldüğü üzere Cinuçen Tanrıkorur'un Rast Sırto eserinde Legato tekniği, üçer notaların birbirine bağlı çalınması için yazılmıştır.



Nota 10. Kontrbas İcrasında Legato Tekniğinin Çargâh Beşlisi Üzerindeki Görünümü.

“En az 2, en çok (yaklaşık) 100 nota, birbirine Legato hareketiyle bağlanabilir. Böyle bir durumda birden fazla tel kullanılması söz konusu olduğundan, tel değişiminin farkedilmemesi ve ses yoğunluğunda (tersi belirtilmedikçe) herhangi bir değişim olmasına izin verilmemelidir. Legato hareketinin barındırdığı her notanın aynı kalitede tınlatılabilmesi için; tel ve pozisyon değişimleri sırasında, omuz, ön kol, bilek ve parmakların koordinasyonu büyük önem taşımaktadır” (Ulucan, 2005;26).

3.5. COL LEGNO (COL LEGNO BATTUTO) TEKNIĞİ

Col Legno tekniği yaylı sazlarda kullanılan bir tekniktir. Uygulanış biçimi ise; arşenin normal pozisyona göre aşağı ya da yukarı çevrilmesiyle elde edilir. Bu teknikte ses arşenin kıllarından değil tahta kısmından elde edilir. Arşenin sadece tahta kısmı tellere vurulduğunda bu tekniği doğru bir biçimde elde etmiş olunur fakat, arşenin tahta kısmı ile birlikte arşe kıllarının da kullanıldığı bilinmektedir. Bu teknik, klasik Türk müziğinden ziyade, bestelenen neoklasik tarzda, yeni tür müziklerde kullanılabilmektedir.



Fotoğraf 31. Col Legno Tekniği Uygulama Biçimi.

Araştırmaların sonucunda, bu tekniğin nota yazım biçiminin yazı ile yazıldığı ve herhangi bir nota veya sembol biçimi olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

HİCAZ MANDIRA

USÛLÜ: DEVR-I TÖRAN

♩ = 336

Col Legno...

Nota 11. Lavtacı Andon-Hicaz Mandira.

(TRT Nota Arşivi, 2021).

Lavtacı Andon'a ait Hicaz Mandira isimli bu eserde Col Legno tekniğinin, nota, işaret, sembol vb. bir yazım biçimiyle değil, doğrudan yazıyla yazıldığı görülmektedir.

BÖLÜM 4: KONTRBASTA KULLANILAN SOL EL TEKNİKLERİ

Kontrbasta gerek batı müziğinde gerek Türk müziğinde birçok farklı sol el tekniği kullanılabilmektedir. Bu teknikler, icra edilen müziğin yapısı, icra edilen çalgının yapısı ve fiziksel özellikleri, kişisel fiziksel farklılıklar, duruş ve oturuş biçimi gibi nedenler dolayısıyla farklılık gösterebilmektedir. Bu bölümde; Türk müziği icrasında kullanılabilecek sol el teknikleri Türk müziği karakteristik özellikleri ve yapısı göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Türk müziğinin teknik uygulama yaklaşımından ziyade müzikal duyumu ön planda olması nedeniyle teknikler her pozisyon için ayrı ayrı ele alınmayıp; genel anlamda duruş, tutuş ve yaklaşım olarak ele alınmıştır. Bu nedenle sol el teknikleri, kontrbasta tiz seslerin icrasında başparmak kullanılan pus teknikleri ve kontrbasta bas sesleri içeren alt oktav teknikleri olarak genel iki gruba ayrılmıştır.

Ayrıca sol el tekniğinde anlatılmış olan teknikler, incelenmiş olan tez ve metotlarda bilinen bir isme sahip olmadığı için ve yeni oluşturulacak tekniklerden ayırt edilebilmesini sağlamak için tutuş biçimlerine göre isimlendirilmiştir. İncelenmiş olan bazı tezlerde 1-2-4 parmak tekniği olarak geçen sol el tekniği ise anlatılmış olan sol el tekniklerinden birden fazlasının özelliklerini teknik olarak karşılamaktadır. Bu nedenle yeni ve daha spesifik isimlendirmeler yapılmıştır. Sol el teknikleri herhangi bir notada belirtilemeyeceğinden görseller dışında herhangi bir veri sunulmamıştır.

Photographic Carth Of Correct Positions For The Double Bass Player (Kontrbas İcracıları İçin Doğru Pozisyonların Fotografik Tablosu)



Fotoğraf 32. F. Simandl Kontrbas Metodundaki Doğru Tutuş Biçimi.

F. Simandl kontrbas metodunda fotoğraf 41 ile ilgili şu bilgiler verilmiştir:

“Correct Position: Showing the general position of the player, his bow and instrument, while performing. (Posed by F. ZIMMERMANN)”

(“Doğru Pozisyon: İcracının, yayının ve enstrümanın performans sırasındaki genel pozisyonunu gösterir. Fotoğraftaki kişi F. ZIMMERMANN”)

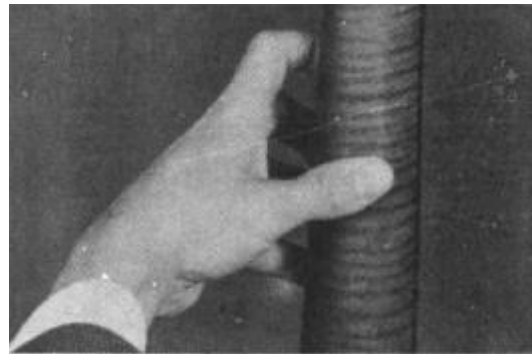


Fotoğraf 33. F. Simandl Kontrbas Metodundaki Birinci Pozisyon Kontrbas Tutuş Biçimi.

F. Simandl kontrbas metodunda fotoğraf 42 ile ilgili şu bilgiler verilmiştir:

“First Position: Setting of fingers”

(“Birinci Pozisyon: Parmakların ayarlanması”)



Fotoğraf 34. F. Simandl Kontrbas Metodundaki Birinci Pozisyon Baş Parmak Konumlandırılması.

F. Simandl kontrbas metodunda fotoğraf 43 ile ilgili şu bilgiler verilmiştir:

“First Positon: Position of thumb on neck”

(“Birinci Pozisyon: Başparmağın sap üzerindeki pozisyonu”)



Fotoğraf 35. F. Simandl Kontrbas Metodundaki Dördüncü Pozisyon Baş Parmak Konumlandırılması.

F. Simandl kontrbas metodunda fotoğraf 44 ile ilgili şu bilgiler verilmiştir:

“Fourth Position: Position of hand and thumb”

(“Dördüncü Pozisyon: Başparmak ve elin pozisyonu”)

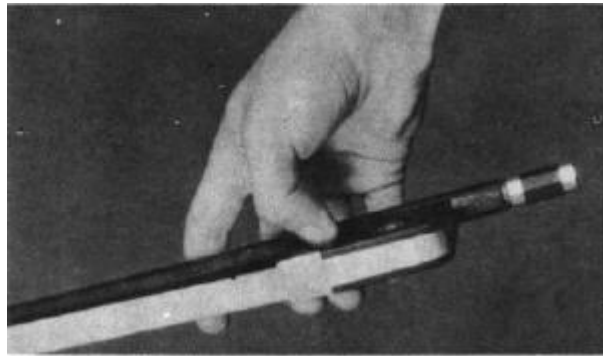


Fotoğraf 36. F. Simandl Kontrbas Metodundaki Yedinci Pozisyon Kontrbas Tutuş Biçimi.

F. Simandl kontrbas metodunda fotoğraf 45 ile ilgili şu bilgiler verilmiştir:

“Seventh Position: Correct setting of all fingers”

(“Yedinci Pozisyon: Tüm parmakların doğru ayarı”)

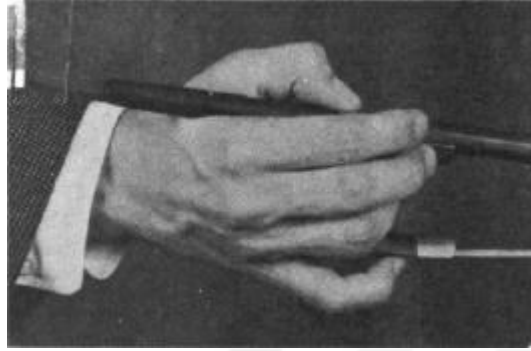


Fotoğraf 37. F. Simandl Kontrbas Metodundaki Fransız Arşe Tutuş Biçimi.

F. Simandl kontrbas metodunda fotoğraf 46 ile ilgili şu bilgiler verilmiştir:

“Holding the Bow: French, also known as the Bottesini method”

(“Yayı Tutmak: Fransız, ayrıca Bottesini yöntemi olarak da bilinir”)



Fotoğraf 38. F. Simandl Kontrbas Metodundaki Alman Arşe Tutuş Biçimi.

F. Simandl kontrbas metodunda fotoğraf 47 ile ilgili şu bilgiler verilmiştir:

“Holding the Bow (German): Correct placing of all fingers”

(“Yayı Tutmak: (Alman): Tüm parmakların doğru yerleştirilmesi”)

(Simandl, 1964: 4).

F. Simandl, kontrbas metodunda bulunan duruş ve tutuş biçimlerine ait görsellerde, sol el tutuş biçimi için herhangi bir spesifik isimlendirme yapılmadığı görülmektedir.

4.1. KONTRBASTA ALT OKTAV TEKNİKLERİ

4.1.1. Doğal Kavrama Tekniği

Doğal kavrama tekniği olarak adlandırılan bu teknik, sol elin herhangi bir müdahale ve yönlendirme olmadan serbest bırakıldığındaki şekli ve biçimi ile tuşe ile sapı doğal bir biçimde kavramasından oluşmaktadır.



Fotoğraf 39. Doğal Kavrama Tekniği Tutuş Biçimi.

Kontrbas notası yazımında ve kontrbas metotlarının tümünde, parmakların ortak bir şekilde sol elde 1, 2, 3 ve 4 olarak sırasıyla numaralandırıldıkları bilinmektedir.

Bu tutuş biçimi görünümü itibari ile incelendiğinde, 1. 2. 3. ve 4. parmakların eklem yerlerinde herhangi bir kırılma olmadığı ve parmakların dıştan içe kapanan bir şekilde yuvarlak görüntü oluşturduğu söylenebilir.



Fotoğraf 40. François Rabbath'ın Doğal Kavrama Tutuş Tekniği Önden Görünüm.



Fotoğraf 41. François Rabbath'ın Doğal Kavrama Tutuş Tekniği Yandan Görünüm.

(Rabbath, 1977: 2).

Bu tutuş biçimi tuşe üzerinde ve nota basılması yönünden incelendiğinde, 1. 2. ve 4. parmakların kromatik bir şekilde notalara karşılık geldiği görülmektedir. 3. Parmak herhangi bir notaya karşılık gelmediği için bu tutuş biçiminde kullanılmamaktadır.

Bu tutuş biçimi Türk müziği icrası yönünden incelendiğinde, basit makamların tümünde kullanılabilmesinin yanı sıra, özellikle, içerdiği seslerin sadece dizileri bakımından Batı müziğindeki ses sisteminde karşılığı olan seslerden oluşan, çargâh, buselik, kürdi ve zirgüleli hicaz makamlarının icrasında kullanımı icracıya kolaylık sağlamakta olduğu düşünülebilir.

4.1.2. İkili Parmak Gruplama Tekniği

İkili parmak gruplama tekniği olarak adlandırılan bu teknik, sol eldeki 2. ve 3. parmakların tamamen birleşik bir şekilde tutulmasıyla elde edilir. 1. ve 4. parmakların tutuş biçimi ise doğal kavrama tekniği ile benzerlik göstermektedir.



Fotoğraf 42. İkili Parmak Gruplama Tekniği.

Bu tutuş biçimi görünümü itibari ile incelendiğinde, tıpkı doğal kavrama tekniği gibi 1. 2. 3. ve 4. parmakların eklem yerlerinde herhangi bir kırılma olmadığı, parmakların dıştan içe kapanan bir şekilde yuvarlak görüntü oluşturduğu, diğer teknikten farklı olarak ise 2. ve 3. parmakların bu teknik uygulamasında birleşik tutulması söylenebilir.

Bu tutuş biçimi tuşe üzerinde ve nota basılması yönünden incelendiğinde, üç farklı şekilde uygulanabilir olduğu görülmektedir.

İlk kullanımında 1. 2. ve 4. parmaklar tıpkı doğal kavrama pozisyonunda olduğu gibi kromatik seslere denk gelecek şekilde uygulanılır.

İkinci kullanımda, birleşmiş pozisyonda olan 2. ve 3. parmaklar ilk kullanım şeklinde 2. parmağın basmakta olduğu notaya 3. parmağın denk geleceği şekilde yukarı kaydırılmasıyla 1. 3. ve 4. parmakların kromatik şekilde notalara denk gelmesiyle uygulanır. Bu uygulama biçimi, Türk müziğinde sabit bir ses olarak kullanılmayıp makamın seyrine göre tizleşen veya pestleşen uşşak perdesi gibi seslerin icrasında kolaylık sağlamaktadır. Bu kolaylığın nedeni olarak 3. parmağın 1. parmağa olan uzaklığının nota aralıkları bakımından 2. parmağın 1. parmağa göre geniş aralık sunduğu için uygulama biçiminin daha kolay olduğu söylenebilir.

Son kullanım şeklinde ise önceki kullanımlarda 4. parmağın basmakta olduğu notanın elin geniş açılarak 3. parmak tarafından icra edilmesi ve 4. parmağın geniş bir şekilde açılarak yeni bir sese ulaşabilmesi mantığına dayanmaktadır. Bu uygulama biçiminde, 1. ve 3. parmak arasında bir tam ses oluşturacak boşluk oluşmaktadır.

Bu tutuş biçimi Türk müziği icrası yönünden incelendiğinde, 1. 2. 3. ve 4. parmakların tümüne kullanım olanağı sağlaması nedeniyle işlevselliği ve çok yönlü kullanımı açısından ön plana çıkmaktadır. Sol el parmaklarının geniş açılarak daha fazla ses aralığına hakim olması nedeni ile geniş aralıklarda pozisyon değişikliği olmadan ve daha az efor sarf ederek icra gerçekleştirmeyi mümkün kılmaktadır. Üç farklı kullanımı olması nedeniyle, basit makamların tümünde kolaylıkla icra edilmesini mümkün kılmaktadır.



Fotoğraf 43. Ludwig Streicher İkili Parmak Gruplama Tekniği Tutuşu.

(Streicher, 1977: 26).

Ludwig Streicher, kendi yazmış olduğu kontrbas metodunda bulunan bu tekniğe ait spesifik bir isimlendirme yapmamış ve şu açıklamada bulunmuştur:

“The job of the left hand is to hold the instrument easily (that means without exerting too much force), while the fingers are placed on the strings to shorten them (wich raises the pitch) or lifted of the strings to longthen them(which lowers the pitch). To arrange the placing of the fingers systematically, the fingerboard is divided into imaginary positions. Since the scaling of the fingerboard (that is, the distance between tones) is very large, we have a special fingering for the positions. From the first through the fifth position we use the index finger (1st finger),

the middle finger (2nd finger) and the little finger (4th finger). The 1st finger takes on the function the strings are stretched, and is therefore most important finger.”

“Sol elin görevi çalgıyı kolayca tutmaktır (bu çok fazla kuvvet uygulamadan demektir), bu arada parmaklar telleri kısaltmak için (perdeyi yükseltir) veya telleri uzatmak için kaldırarak tellere yerleştirilir. (perdeyi düşürür). Parmakların sistematik olarak yerleştirilmesini düzenlemek için, klavye hayali konumlara bölünmüştür. Klavye ölçeklendirmesi (yani tonlar arası mesafe) çok büyük olduğu için, pozisyonlar için özel bir parmağımız var. Birinci ila beşinci pozisyondan işaret parmağını (1. parmak), orta parmağı (2. parmak) ve küçük parmağı (4. parmak) kullanırız. İlk parmak, tellerin gerildiği işlevi üstlenir ve bu nedenle en önemli parmadır” (Streicher, 1977).

4.1.3. Üçlü Parmak Gruplama Tekniği

Üçlü parmak gruplama tekniği olarak adlandırılan bu teknik, sol eldeki 2. 3. ve 4. parmakların tamamen birleşik bir şekilde tutulmasıyla elde edilir.



Fotoğraf 44. Üçlü Parmak Gruplama Tekniği.

Bu araştırmada; geliştirilmiş olan bu tutuş biçimi tuşe üzerinde ve nota basılması yönünden incelendiğinde, 1. 2. ve 4. parmakların kromatik şekilde bulunan sesleri karşılamak üzere yerleştiği görülmektedir. Fakat 2. 3. ve 4. parmaklar birleşik olarak hareket ettiği için, 2. ve 4. parmağın bastığı notaları özellikle kontrbastaki geniş ses aralıklı bas bölgelerde entonasyon bakımından sağlanamayabilir. Bu nedenle üçlü olarak gruplanan 2. 3. ve 4. parmakların aynı pozisyon içinde ileri ve geri hareket ettirilmesi

gerekmektedir. Buna karşın 2. 3. ve 4. parmakların birlikte hareket etmesi ise, pozisyon geçişlerinde destek sağlamaktadır. Bu bakımdan, pozisyon geçişlerinde entonasyon bakımından katkı sağladığı söylenebilir. Bu özellikleri göz önünde bulduğunda, Türk müziğindeki basit makamların tümünde kullanılabileceği söylenebilir.

4.1.4. Non-Press Tekniği

Bu araştırmada; geliştirilmiş ikinci bir teknik olan Non-Press, sol el başparmağında kullanılan bir tekniktir. Terminolojik açıdan incelendiğinde İngilizce karşılığının Non; eksik, olmayan, Press; baskı anlamlarına geldiği ve iki kelimenin birleşiminden baskısız, baskı olmayan anlamı oluşmaktadır. Başparmak kontrbas icrasında her ne kadar alt oktavlarda doğrudan nota basımında kullanılsa da diğer parmakların işlevlerini doğrudan etkilemektedir. Kontrbas sapı üzerindeki başparmağın duruş ve tutuş biçimi olarak kullanılan ve Non-Press tekniği olarak adlandırılan bu teknikte, başparmak nota basımında kullanılmaz. Yalnızca 1. 2. 3. ve 4. parmağın tuşeyi kavrayıp destek almasını sağlamakta ve sapın arka kısmında konumlanmaktadır. Non-press tekniği sol el başparmağına ait bir teknik olduğu için, Türk müziğindeki basit makam icrasında kullanılan alt oktav tekniklerinin tümünde kullanılabilir.



Fotoğraf 45. Sap Üzerinde Baş Parmağın Normal Tutuş Biçimi.



Fotoğraf 46. Sap Üzerinde Baş Parmağın Non-Press Tekniği İle Tutuluş Biçimi.

Bu tekniğin uygulama biçimi incelendiğinde, tuşe arkasında konumlanan başparmağın, avuç içine bakan köşesinin kontrbas sapına en az temas edecek şekilde yerleştiği görülmektedir. Bu uygulama biçimine neden olarak, başparmak yüzeyinin tuşe üzerinde yarattığı sürtünmeyi, pozisyon geçişlerinde minimal düzeye indirmek olduğu söylenebilir.

Dolayısıyla bu tekniğin uygulanmasının, Türk müziğindeki saz eserlerinin dördüncü hanelerinde bulunan, ritmik anlamda zorlu olan ve sol elin pozisyon geçişlerinde 1. 2. 3. ve 4. parmağın kullanılabilirliğinin en üst düzeyde tutulması ve hızlı geçişler yapılabilmesini sağlamış olduğu söylenebilir.

4.2. KONTRBASTA PUS TEKNİKLERİ

Pus teknikleri, kontrbas icrasında tiz sesleri içeren kısımdaki yüksek pozisyonlarda, başparmak ile nota basılan tekniklerdir. Pus kelimesi terminolojik bakımdan Fransızca kökenli olup başparmak anlamına gelen Pouce kelimesinin Türkçe okunuşudur. İngilizcede ise başparmak anlamına gelen Thumb kelimesine karşılık gelmektedir.

Kontrbasta pus tekniğinin kullanımı sol el başparmağın yüksek pozisyonlarda icra esnasında tuşe üzerinde kullanımı ile gerçekleşmektedir. Pus tekniğinin başlangıç noktası

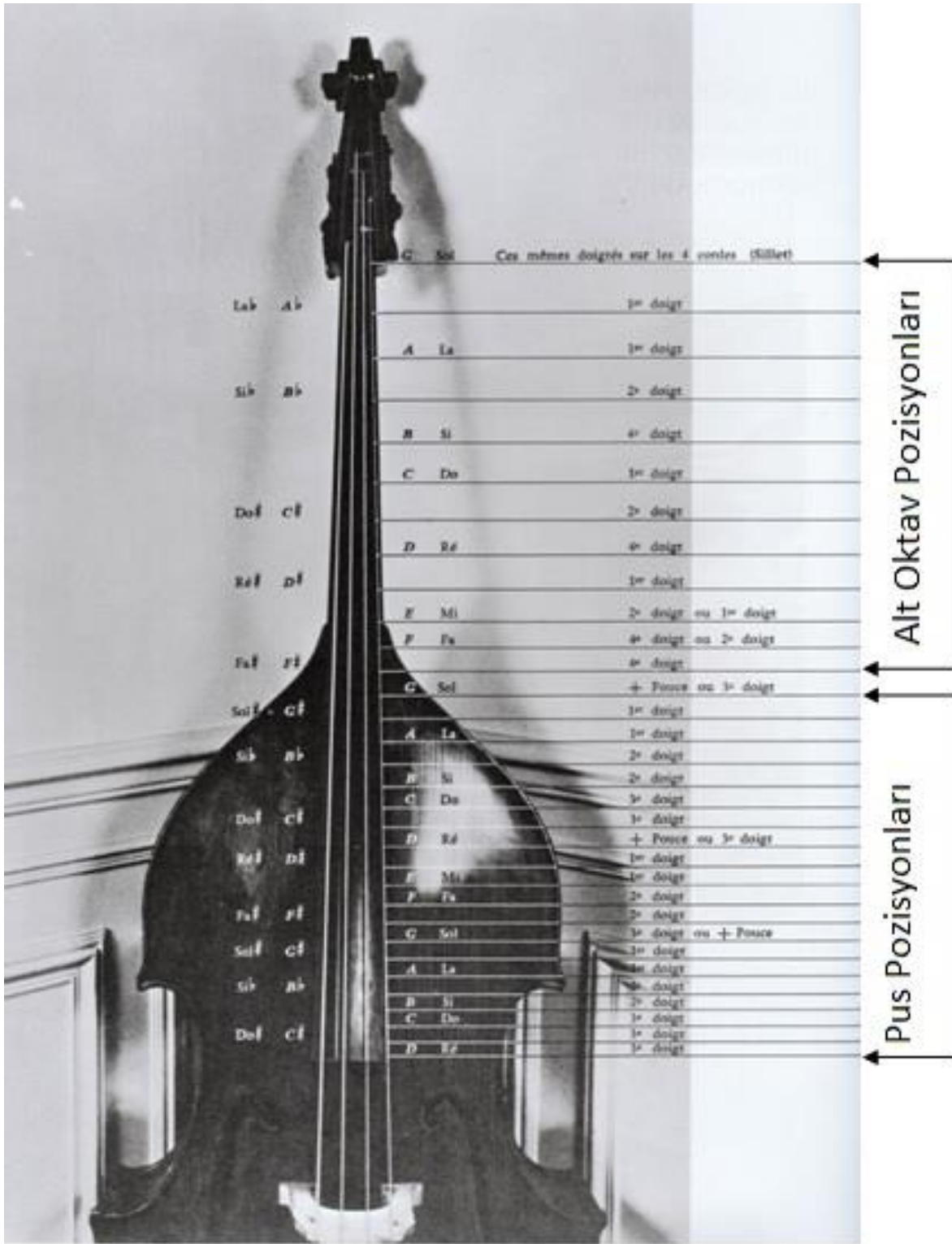
6. pozisyonudur.²⁰ Pus tekniği notada artı(+) işareti şeklinde yazılmaktadır.²¹ Bu pozisyon sonrasında kullanımı devam etmektedir. 6. pozisyonda pus tekniğinin kullanımının başlaması ile 4. Parmak nota basımında kullanılmaz. Bu duruma neden olarak, pus pozisyonundaki duruş biçiminde 4. parmağın tuşeye uzanamaması ve fizyolojik açıdan yetersiz kalması söylenebilir. Ayrıca pus tekniğinde başparmağın kullanılmaya başlanması, 4. parmağın kullanılmamasını işlevsel açıdan tamamlamaktadır.

Pus pozisyonu ve sol el parmak numaraları François Rabbath'ın kendi yazmış olduğu kontrbas metodunda kontrbas fotoğrafı üzerinde belirtilmiştir. Bu fotoğrafta pus ve parmak kelimelerinin Fransızca karşılığı olan Pouce ve Doigt kelimeleri kullanılmıştır

(Rabbath, 1977: 2).

²⁰ Fotoğraf 56'da kontrbastaki pozisyonlar görülebilir.

²¹ Fotoğraf 56'da pus tekniği yazım biçimi görülebilir.



Fotoğraf 47. Kontrbastaki Parmak Numaraları ve Sol Teli Üzerindeki Nota Dizilimleri.

4.2.1. Kırık Parmak Pus Tekniği

Geleneksel kontrbas metotları incelendiğinde, pus pozisyonunda kullanılan 1. 2. ve 3. parmakların duruş biçiminin, tıpkı alt oktavlardaki kullanıma benzer şekilde dışarıdan

İçeri yuvarlak oluşturacak şekilde kapanarak gerçekleştiği görülmektedir. Bu benzerlikten yola çıkılarak, sol el ve kolun duruşu, alt oktav ve pus pozisyonlarında incelendiğinde iki farklı şekilde olduğu görülmektedir. Bu farklılık, yuvarlak kapanma biçiminin, pus pozisyonunda doğal bir biçimde elde edilememesiyle sonuçlanmakta ve pus pozisyonunda sol el parmaklarının tuşeye yuvarlak kapanma biçiminde basmasını sağlamak için fazladan efor sarf etmek gerektiği ve doğal tutuş biçiminden uzak olduğu görülmektedir. Bu durum sonucunda ortaya çıkmış olduğu düşünülen kırık parmak pus tekniği, sol elin pus pozisyonlarındaki tutuş biçiminde, parmakların tuşeye doğal bir şekilde indirilmesi 1. ve 2. parmağın ilk eklem yerlerinden kırılmasına neden olmakta, 3. parmak ise kontrbas teline 1. ve 2. parmaktan daha uzak konumda olduğu için düz bir biçimde uzanmakta ve eklem yerinde herhangi bir kırılma görülmemektedir.

Kırık parmak pus tekniğinin öncü uygulayıcılarından olan Renaud Garcia-Fons ile mail yoluyla bir görüşme yapılmış ve kendisinden bu teknik ile ilgili bilgiler elde edilmiştir. Bu görüşmede Renaud Garcia-Fons, bu tekniği parmak eklemlerinin doğal kırılma eğilimi göstermesi nedeniyle bu şekilde kullandığını ve bu teknik ile doğal bir açılım elde ettiğini ifade etmiştir.

Renaud Garcia-Fons, kullanmış olduğu bu teknikte, yüksek pozisyonlar diyerek kontrbastaki pus tekniğinin kullanıldığı pozisyonları kast ettiği düşünülmektedir. Pus pozisyonlarında kullanmış olduğu kırık parmak pus tekniği ile parmakların doğal bir açılımla tuşe üzerinde konumlandığını açıklamıştır.

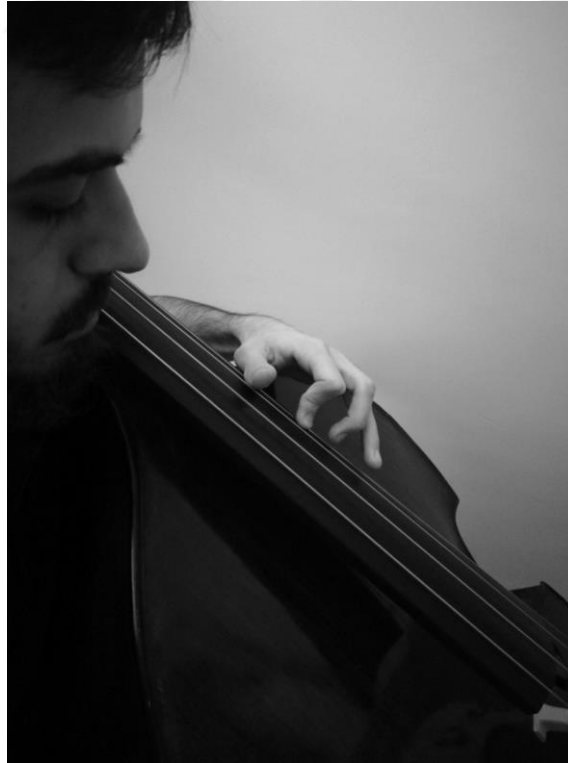
Bu nedenle Türk müziği icrasında pus pozisyonun kullanım biçimi olarak pusta kırık parmak tekniği benimsenmiştir.

Aşağıda, bu teknik ile ilgili 7 adet fotoğraf örneği sunulmuştur.



Fotoğraf 48. Renaud Garcia-Fons Kırık Parmak Pus Tekniği Uygulama Biçimi.

(Genc, 2013).



Fotoğraf 49. Pus Tekniğinde 1. Parmak Kullanımı (Yan Taraftan Görünümü).



Fotoğraf 50. Pus Tekniğinde 1. Parmakla Nota Basılışı (Ön Taraftan Görünümü).



Fotoğraf 51. Pus Tekniğinde 2. Parmakla Nota Basılışı (Ön Taraftan Görünümü).



Fotoğraf 52. Pus Tekniğinde 2. Parmakla Nota Basılışı (Yan Taraftan Görünümü).



Fotoğraf 53. Pus Tekniğinde 3. Parmakla Nota Basılışı (Ön Taraftan Görünümü).



Fotoğraf 54. Pus Tekniğinde 3. Parmakla Nota Basılışı (Yan Taraftan Görünümü).

4.2.2. Yengeç Tekniği

Yengeç tekniği kontrbasta pus pozisyonlarında kullanılan bir teknik olup kontrbas sanatçısı François Rabbath tarafından geliştirilmiştir. Bu teknik François Rabbath'ın kendi yazmış olduğu kontrbas metodunda şu şekilde açıklanmıştır;

“This technique permits very great security in the succession of notes, and perfect slurs with the bow. It is important never to lift one finger off the string without making sure of the following finger. In rising passages, the finger of the high note must draw the hand towards the bridge in order to close it up until the positioning of the next finger. In descending passages, on the other hand, the finger of the high note must push the hand towards the neck so as to maket he hand open up until the positioning of the next finger. Before approaching this technique, it is vital to have completed the study of the scales.”

“Bu teknik, notaların art arda sıralanmasında çok büyük güvenlik ve yay ile mükemmel hakaretler sağlar. Aşağıdaki parmaktan emin olmadan asla bir parmağınızı telden kaldırmamak önemlidir. Yükselen pasajlarda, yüksek notanın parmağı, bir sonraki parmak pozisyonuna kadar kapatmak için eli köprüye doğru çekmelidir. Alçalan pasajlarda ise, yüksek notanın parmağı, bir sonraki parmağın pozisyonuna kadar elin açılmasını sağlamak için eli boyuna doğru itmeli. Bu tekniğe yaklaşmadan önce, gamların çalışmasını tamamlamış olmak çok önemlidir” (Rabbath, 1977).

“Bu tekniğin esası, baş parmağın, pozisyon değiştirmeden önce çalınan son parmağın arkasına çekilmesi ve bu sayede yeni bir pozisyon yaratılması prensibine dayanır” (Agoşyan, 2010: 9-10).

François Rabbath, bir dergiyle²² yapmış olduğu röportajda, sahilde yengeç yürüyüşlerini izlediğinde, yengeçlerin koşup atladıklarını ve hiç düşmediklerini görüp insan eline benzetmiştir ve bunun üzerine, yengeç tekniği adını verdiği sol el etütlerini aynı gün oluşturduğunu belirtmiştir. Bu tekniği, yarım ton yürüme biçimine çeviren 20 sayfadan fazla teknik yazdığını belirtmiştir.



Fotoğraf 55. Yengeç Tekniği Uygulanmadan Önceki Pus Pozisyonu.



Fotoğraf 56. Yengeç Tekniği Uygulanışı Esnasında Pus Pozisyonu.

²² Röportaj The Strad Dergisi'nde, Tom Steward ile 2019 yılında gerçekleştirilmiştir.

Fotoğraf 57’’de görüldüğü üzere, pus pozisyonundaki pozisyon geçişi esnasında sol el başparmağı geçeceği pozisyonun konumuna yerleşirken, üçüncü ve hatta ikinci parmak önceki pozisyonundaki yerini korumaktadır. Üçüncü ve ikinci parmağın yeni pozisyona geçişi başparmak konumlandırıldıktan sonra gerçekleşmektedir.



Nota 12. Yengeç Tekniği Egzersizleri.

(Rabbath, 1977:92).

Türk müziğinin karakteristik yapısı gereği genel olarak yakın aralıklı seslerden oluştuğu düşünüldüğünde, Yengeç Tekniği, makam farklılığı gözetilmeksizin Türk müziğinde kontrbas icrası bakımından önem ve işlevsellik kazanmaktadır.

BÖLÜM 5: KONTRBASTA TÜRK MÜZİĞİ YERİNDEN, BİR, DÖRT VE BEŞ SES TRANSPOZE UYGULAMALARI

Türk müziği icrası, ses sahaları açısından sınıflandırıldığında, kendi içerisinde uygulanan özel transpoze uygulamalarının olduğu aşağıdaki örnekten anlaşılmaktadır. Buna göre; bu uygulamaların kişisel farklılıklar haricinde Türk müziği sazları ve koristler tarafından kullanılabildiği gözlemlenmektedir.

Bu transpoze ses sistemi dört farklı gruptan oluşur;

- Yerinden İcra
- 1 Ses İcra
- 4 Ses İcra
- 5 Ses İcra

Bu transpoze sistemi, Türk müziği icrasında kullanılan her çalgı gibi kontrbas icrasında büyük rol oynamaktadır. Buna neden olarak, Türk müziğindeki nota isimlerinin Batı müziğindeki nota isimleri ile aynı isimleri kullanıp farklı frekanslarda karşılık bulması ve bu sistemin Türk müziği icrasında bulunan kurum, kuruluş ve orkestralarda yaygın olarak kullanılması neden olarak gösterilebilir. Ayrıca Türk müziğindeki her bir ses perde isimleri ile isimlendirilmişlerdir.

Türk müziğindeki basit makamların sesleri ve perde isimleri, batı müziğinde şu şekilde karşılık bulmaktadır;

Tablo 7. Türk Müziği Perde İsimleri, Ses ve Batı Müziğindeki Karşılaştırmaları.

Türk Müziğindeki Perde İsmi	Türk Müziği Ses Karşılığı	Batı Müziğindeki Ses Karşılığı
Dügah	La	Mi
Buselik	Si	Fa#
Çargâh	Do	Sol
Neva	Re	La
Hüseyni	Mi	Si
Acem	Fa	Do
Gerdaniye	Sol	Re
Muhayyer	La	Mi

Bu tablodaki bilgilere ek olarak, Türk müziğinde kullanılan diyez ve bemollerin batı müziğinde kullanılan diyez ve bemollerde tam olarak karşılık bulmadığı ve batı müziğinde sadece bir tane diyez ve bir tane bemol işaretlerinin bulunmasının aksine Türk müziğinde birçok bemol ve diyez işareti olduğu bilinmektedir. Bu nedenle diyez ve bemol karşılaştırmaları ayrıca şu şekilde yapılmıştır;

Batı müziğinde bulunan diyez işareti yazım biçiminin, Türk müziğindeki bakiye diyezi ile aynı şekilde yazıldığı görülmektedir. Batı müziğinde bulunan bemol işaretinin ise Türk müziğinde bulunan küçük mücenneb bemolü ile aynı şekilde yazıldığı görülmektedir.

Tablo 8. Türk Müziği Koma Değer Tablosu.

ARALIĞIN ADI	KOMA OLARAK DEĞERİ	DİYEZİ	BEMOLÜ	SİMGESİ
KOMA veya FAZLA	1	#	♭	F
EKSİK BAKİYE	3	—	—	E
BAKİYE	4	#	♭	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	#	♭	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	#	♭	K
TANINLI	9	×	♭	T
ARTIK İKİLİ	12-13	—	—	A ₁₂ -A ₁₃

(Özkan, 1984:48).

Türk müziği ve Batı müziği sesleri karşılaştırılmaları sonucu, aynı frekanstaki sesler için aynı aralık ve sırayla farklı isimler aldığı görülmektedir. Bu seslerin sistematik bir şekilde algılanabilmesi için şu şekilde düşünülebilir;

- Türk müziğindeki seslerin Batı müziğinde karşılığı, Türk müziğindeki sesin üzerine tam beşli aralık kurularak elde edilebilir.
- Batı müziğindeki seslerin Türk müziğinde karşılığı, sesin üzerine tam dörtlü kurularak elde edilebilir.

Bu uygulamalar sonucu elde edilen sesler Türk müziğinde yerinden icra olarak bilinmektedir. Diğer transpoze sesleri elde etmek için bu uygulama yapıldıktan sonra 1 ses için bir tam aralık, dört ses için dört tam aralık, beş ses için beş tam aralık pest olan sesler bulunmalıdır ve karar ses olarak kabul edilmelidir.

Bu transpoze uygulamalarına ek olarak nadiren de olsa bir buçuk, altı ses icra gibi uygulamalar da bulunmaktadır.

Bu noktada, Türk müziği notalarının sadece sol anahtarı ile yazılması, Batı müziği icrası yaparken fa anahtarı kullanan kontrbas icracılarına Türk müziği icrası bakımından uyum sorunu yaratmaktadır. Bu nedenle Türk müziğindeki sesler, Batı müziğindeki

karşılığı olan seslerle önce fa anahtarı üzerinde göçürme tablosu ile sonra da sol anahtarı üzerinde göçürme tablosu ile gösterilmiştir.

Türk Müziğinde Göçürme Tablosu ve Akort Adları
(Üst parti piyanodaki duyumu, alt parti ise Türk müziği yerinden akorda göre duyumdur)

Adı: Yerinden

Adı: 1 ses

Adı: 4 ses

Adı: 5 ses

Nota 13. Fa Anahtarı Üzerinde Göçürme Tablosu.

Türk Müziğinde Göçürme Tablosu ve Akort Adları
(Üst parti piyanodaki duyumu, alt parti ise Türk müziği yerinden akorda göre duyumdur)

Adı: Yerinden

Adı: 1 ses

Adı: 4 ses

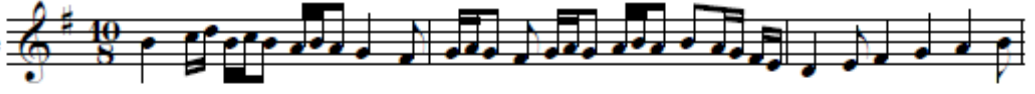
Adı: 5 ses

Nota 14. Sol Anahtarı Üzerinde Göçürme Tablosu.

Türk müziğindeki transpoze uygulamaları, I. Mahmud'un Buselik Saz Semai adlı eserinin birinci hane ve teslim bölümleri incelenerek uygulamalar yapılmıştır. Bu incelemede eserin yerinden, bir, dört ve beş ses icra notası yazılmıştır.

Buselik Saz Semai

I. Mahmud

1. Hane 

4 

7 Teslim 

Nota 15. I. Mahmud-Buselik Saz Semai Yerinden İcra.

Buselik Saz Semai

I. Mahmud

1. Hane 

4 

7 Teslim 

Nota 16. I. Mahmud-Buselik Saz Semai Bir Ses İcra.

Buselik Saz Semai

I. Mahmud

1. Hane

Teslim

Nota 17. I. Mahmud-Buselik Saz Semai Dört Ses İcra.

Buselik Saz Semai

I. Mahmud

1. Hane

Teslim

Nota 18. I. Mahmud-Buselik Saz Semai Beş Ses İcra.

Türk müziğindeki transpoze uygulamaları, M. Reşat Aysu'nun Çargâh Peşrevi adlı eserinin birinci hane ve teslim bölümleri üzerinden incelenmiştir. Bu incelemede eserin yerinden, bir, dört ve beş ses icra notası yazılmıştır.

Çargah Peşrevi

M. Reşat Aysu

I. Hane

5

9

Teslim

13

Nota 19. M. Reşat Aysu-Çargâh Peşrevi Yerinden İcra.

Çargah Peşrevi

M. Reşat Aysu

I. Hane

5

9

Teslim

13

Nota 20. M. Reşat Aysu-Çargâh Peşrevi Bir Ses İcra.

Çargah Peşrevi

M. Reşat Aysu

I. Hane

5

Teslim

13

Nota 21. M. Reşat Aysu-Çargâh Peşrevi Dört Ses İcra.

Çargah Peşrevi

M. Reşat Aysu

I. Hane

5

Teslim

13

Nota 22. M. Reşat Aysu-Çargâh Peşrevi Beş Ses İcra.

Türk müziği ile Batı müziğindeki notalar arasındaki bir diğer fark oluşturan unsur ise eserlerin icra edildiği oktavlardır. Bilindiđi üzere Türk müziği icrası yapan orkestra ve topluluklarda, Türk müziğinin tek sesli müzik olması nedeniyle, tek tip nota kullanılmakta ve Batı müziğindeki gibi her çalgı için ayrı partiyon bulunmamaktadır. Bu durum, farklı ses aralığındaki çalgıların aynı nota üzerinden farklı oktavlarda icralarda bulunmalarına neden olmaktadır. Tenor ses aralığında bir çalgı olan viyolonsel ile soprano ses aralığında bir çalgı olan kemanın aynı nota üzerinden farklı oktavlarda icrada bulunması bu duruma örnek olarak gösterilebilir.



SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuçlar

Türk müziğinin karakteristik ve biçimsel özellikleri değerlendirilerek kontrbasın fiziksel yapısı göz önünde bulundurularak, icra teknikleri ele alınarak değerlendirmeler yapılmıştır. Bu değerlendirmeler sağ ve sol teknikleri olarak ayrı başlıklar altında incelenmiştir. Sağ el tekniklerinde Türk müziği icrasında kullanılabilecek olan; Pizz. di Arco, Spiccato, Legato ve Col Legno teknikleri incelenmiştir. Sol el tekniklerinde ise Türk müziğinde bulunan 13 basit makamın icra biçimi, uygulanabilirlik bakımından incelenmiştir. Bu incelemede 13 basit makamın her birinin özellikleri göz önünde bulundurularak doğal kavrama tekniği, ikili parmak gruplama tekniği, üçlü parmak gruplama tekniği, non-press tekniği, kırık parmak pus tekniği ve yengeç tekniği ile uygulanabilirliği ele alınmıştır. Yapılan değerlendirmede; alt oktav tekniklerinden doğal kavrama tekniğinin çargâh, buselik, kürdi, ve zirgüleli hicaz makamları başta olmak üzere tüm basit makamlarda kullanılabileceği, yine alt oktav tekniklerinden ikili parmak gruplama ve üçlü parmak gruplama tekniklerinin; pus tekniklerinden ise, yengeç ve kırık parmak pus tekniklerinin basit makamların tümünde kullanılabileceği sonucuna varılmıştır.

Öneriler

Bu çalışmada ele alınan sağ ve sol el tekniklerinin tümü Türk müziğinde uygulanabilir yapıdadır. Sol el tekniklerinin uygulanmasında fiziksel farklılıklar ve kişisel tercihler farklı olacağı için, öncelikli olarak en yaygın biçimde kullanılacak olan teknikler belirlenmeli ve bu teknikler üzerinde çalışmalar yapılmalı ve sonrasında diğer tekniklerin sağladığı kolaylıklar tespit edilip esas kullanımda olan teknikler ile birbirleri arasında geçişler yapılarak kullanılmalıdır. Bu yapıların, Türk müziği makamlarının da birbirleriyle iç içe, kesin ve net çizgilerle ayrılamaz olması nedeniyle birbirlerinden ayrı düşünülmeyip, iç içe ve bütünsel olarak ele alınıp uygulanması önerilmektedir. Sağ el tekniklerinde ise farklı bir arşe tutuşu gerektiren Pizz. di Arco tekniğinde sağ kol duruş ve tutuşu iyi konumlandırılmalı ve uygulama bu şekilde yapılmalıdır. Kırık parmak pus tekniği ve yengeç tekniğinin de Türk müziği makamsal eserler üzerinde icrası yapılarak çalışılması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- ACAR, S. (2018). *Modern Dönem İtalyan Bestecilerinin Kontrbas Eserleri ve Kontrbas Eğitime Katkıları.*
- AGOŞYAN, A. A. (2005). *Kontrbas Tekniğinde Alman ve Fransız Tekniklerinin Karşılaştırılması*
- _____ (2010). *Kontrbasın İcrasında Yeni Sol El Teknikleri.*
- AKKOR, H. (2009). *Konservatuvarlarda Verilmekte Olan Kontrbas Eğitiminde Çağdaş Türk Kontrbas Müziği Eserlerinin Yeri ve Değerlendirilmesi.*
- AKTÜZE, İ. (2004). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü.*
- AKYEL, U. R. (2012). *Kontrbas Tutuş ve Çalış Tekniklerinin Ses Üzerindeki Etkileri.*
- _____ (2018). *Osmanlı İmparatorluğu Müzik Kurumlarında Kontrbas Çalgısı.*
- BAYAZITOĞLU, Ç. (2019). *J. S. Bach'ın Solo Viyolonsel İçin 1. Süütünin Kontrbas İçin Düzenlemelerinin İncelenmesi.*
- GENC, T. (2013). *Renaud Garcia-Fons Kırık Parmak Pus Tekniği Uygulama Biçimi-Valamar Caz Festivali.*
- KARR, G. (1996). *Double Bass Book 1.*
- _____ (2000). *Double Bass Book 2.*
- KÖMÜRCÜ, İ. (2004). *Kontrbas Dersi Uygulamalarının Hedefler Düzeyinde İncelenmesi.*
- ÖZKAN, İ. H. (1984). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri Kudüm Velvelleri: Ötüken Yayınları .*
- ÖZLÜ, H. (2006). *Solo Kontrbasın Öncüsü Domenico Carlo Maria Dragonetti.*
- RABBATH, F. (1977). *Nouvelle Technique De La Contrbasse 1.*
- _____ *Nouvelle Technique De La Contrbasse 2.*
- _____ *Nouvelle Technique De La Contrebasse 3.*
- SAY, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi, Besteciler, Yorumcular, Eserler, Kavramlar. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.*
- SİMANDL, F. (1964). *New Method For The Double Bass.*
- STREİCHER, L. (1977). *My Way Of Playing The Double Bass Volume 2.*
- TUĞLACI, P. (1986). *Mehterhane'den Bando'ya. İstanbul: Cem Yayınları.*
- ULUCAN, S. (2005). *Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi.*

INTERNET KAYNAKLARI

Alman Arşe, <https://uptonbass.com/> (erişim tarihi: 11.12.2020).

C (do) Extention, <https://violinoutlet.com/product/samuel-eastman-95-bass-with-extension/> (erişim tarihi: 26.12.2020).

Cinuçen Tanrıkorur-Rast Sirto, TRT Nota Arşivi (erişim tarihi: 11.06.2021).

Dragonetti Modeli Arşe, <http://woodsbows.de/en/models/doublebass/classical-bass-dragonetti/> (erişim tarihi: 28.12.2020).

Fransız Kontrbas Arşesi, https://www.thomann.de/be/ns_design_double_bass_bow_french_style.htm (erişim tarihi: 02.05.2021).

Keman, Gamba, Busetto Modeli Kontrbas, <http://www.christopher-bass.de/> (11.12.2020).

Kurdish Mood, https://www.renaudgarciafons.com/images/Partitions/Kurdish_Mood_D.pdf (11.06.2021).

Legato, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Legato_\(m%C3%BCzik\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Legato_(m%C3%BCzik)) (erişim tarihi: 02.05.2021).

Marcevol Albüm, Garcia-Fons, R. (2011).

Muzika-i Humayun Orkestrası, <http://cso.gov.tr/tarihce/> (erişim tarihi: 12.11.2020).

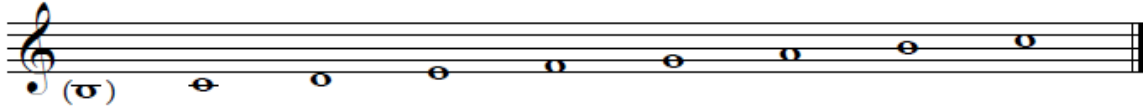
Niccolo Paganini, https://tr.wikipedia.org/wiki/Niccol%C3%B2_Paganini (erişim tarihi: 02.05.2021).

Refik Fersan - Rast Peşrev, https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/075_rast/rast_p_refik_fersan_ney.pdf (erişim tarihi: 20.06.2021).

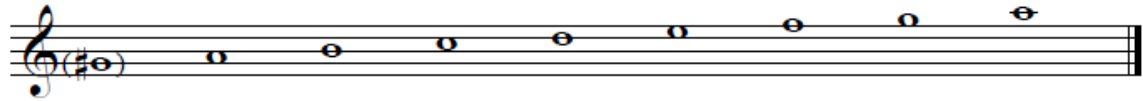
Tremolo, https://www.jmo.org.tr/resimler/ekler/5d5c43856059a4f_ek.pdf?dergi=HABER%20B%DCLTEN%DD (erişim tarihi: 08.05.2021).

EKLER

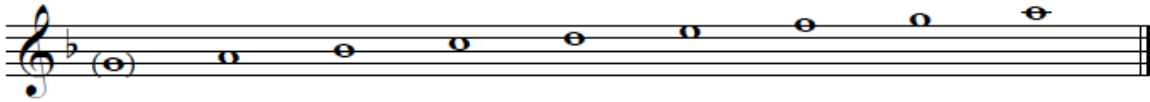
Basit Makam Dizileri



Nota 23. Çargâh Makamı Dizisi.



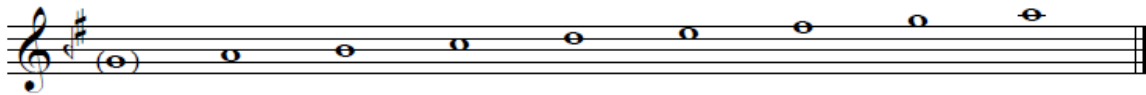
Nota 24. Buselik Makamı Dizisi.



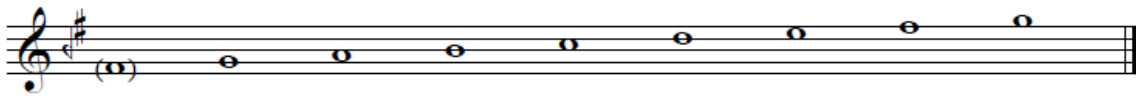
Nota 25. Kürdi Makamı Dizisi.



Nota 26. Hüseyîni Makamı Dizisi.



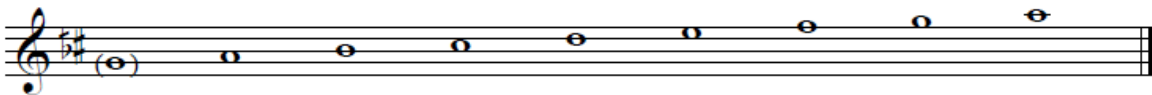
Nota 27. Neva Makamı Dizisi.



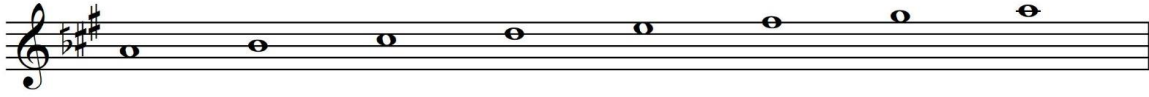
Nota 28. Rast Makamı Dizisi.



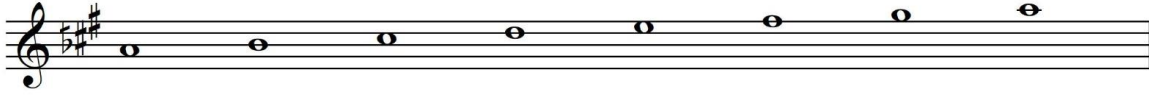
Nota 29. Uşşak Makamı Dizisi.



Nota 30. Hümeyun Makamı Dizisi.



Nota 31. Hicaz Makamı Dizisi.



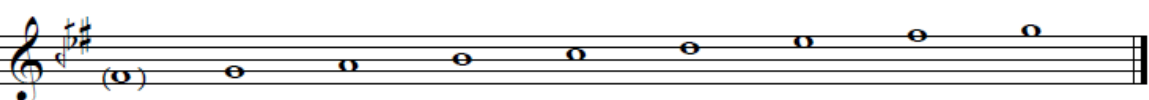
Nota 32. Uzzal Makamı Dizisi.



Nota 33. Zırgüleli Hicaz Makamı Dizisi.



Nota 34. Karcıgar Makamı Dizisi.



Nota 35. Basit Suzinak Makamı Dizisi.