

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

**SCORDATURA KAVRAMI ÜZERİNDEN
BASÇILIK NOSYONUNA YENİ BİR YAKLAŞIM
ÖNERİSİ: STANDART DÜZENEĞİN ERGONOMİK
SINIRLANDIRMALARINA KARŞI FARKLI
AKORT DÜZENEKLERİNİN OLANAKLARININ
ARAŞTIRILMASI**

Yüksek Lisans Tezi

ESRA KAYIKCI KAMALI

İSTANBUL, 2019

T.C.

BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

SES TEKNOLOJİLERİ TÜRKÇE TEZLİ

SCORDATURA KAVRAMI ÜZERİNDEN
BASÇILIK NOSYONUNA YENİ BİR YAKLAŞIM
ÖNERİSİ: STANDART DÜZENEĞİN ERGONOMİK
SINIRLANDIRMALARINA KARŞI FARKLI
AKORT DÜZENEKLERİNİN OLANAKLARININ
ARAŞTIRILMASI

Yüksek Lisans Tezi

ESRA KAYIKCI KAMALI

Tez Danışmanı: PROF. DR. H. ALPER MARAL

İSTANBUL, 2019

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SES TEKNOLOJİLERİ TÜRKÇE TEZLİ

Tezin Adı: Scordatura Kavramı Üzerinden Başçılık Nosyonuna Yeni Bir Yaklaşım
Önerisi: Standart Düzeneğin Ergonomik Sınırlandırmalarına Karşı Farklı
Akort Düzeneklerinin Olanaklarının Araştırılması

Öğrencinin Adı Soyadı: Esra KAYIKCI KAMALI

Tez Savunma Tarihi: 24.05.2019

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Fen Bilimleri Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi Yücel Batu SALMAN
Enstitü Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğunu onaylıyorum.

Dr. Öğr. Üyesi Yahya Burak TAMER
Program Koordinatörü

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmzalar

Tez Danışmanı
Prof. Dr. H. Alper MARAL

.....

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Gökhan DENEÇ

.....

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Yahya Burak TAMER

.....

TEŐEKKÜR

Bu çalışmanın hazırlanmasında desteğini benden hiç esirgemeyen, sabırla sorularımı cevaplayan, engin bilgi ve birikimi ile her zaman yoluma ıŐık tutan değerli tez danıŐmanım Prof. Dr. Hakkı Alper Maral'a, katkılarından ötürü Dr. Öğr. Üyesi Yahya Burak Tamer'e, yazdığı metot kitabına ulaşmamı sağlayan, arŐivini benimle paylaşan, kendisinden çok Şey öğrendiğim Dennis Masuzzo'ya, yardımları için sevgili kontrbas hocalarım Tekin Okcebe ve Kağan Yıldız'a, 5'li akort düzeneği ile ilgili benimle bilgisini paylaşan sevgili arkadaşım Kristian Lind'e, 4'lü ve 5'lü akort düzeneklerinin spektogram analizlerini alan sevgili arkadaşım Ceren ıtır'a, yardımları için sevgili arkadaşım Nedim Ulusoy'a, çalışmanın her aŐamasında yanımda olan sevgili eŐim Hakan Kamalı'ya ve program koordinatörümüz YeŐim Pekiner'e çok teŐekkür ederim.

İstanbul, 2019

Esra KAYIKCI KAMALI

ÖZET

SCORDATURA KAVRAMI ÜZERİNDEN BAŞÇILIK NOSYONUNA YENİ BİR YAKLAŞIM ÖNERİSİ: STANDART DÜZENEGİN ERGONOMİK SINIRLANDIRMALARINA KARŞI FARKLI AKORT DÜZENEKLERİNİN OLANAKLARININ ARAŞTIRILMASI

Esra KAYIKCI KAMALI

Ses Teknolojileri Türkçe Tezli

Tez Danışmanı: Prof. Dr. H. Alper MARAL

Mayıs 2019, 61 sayfa

Scordatura, yaklaşık 15. yüzyıldan günümüze kadar bestecilerin ve icracıların tercih ettiği ve uyguladığı, çalgıların genel geçer akortlama sistemlerine alternatifler sunan bir yöntemin adıdır. Telli enstrümanlarda özellikle yaylı ailesinde kullanılan bu yöntem kimi eserlerin çalma pratikliğini sağlamak ya da çok daha nitelikli tınısal dokular yaratmak için kullanılmıştır.

Bu araştırmada “*scordatura*” kavramı üzerinden kontrbasın çalım pratiklerine odaklanılacaktır. Kavramın kısaca tanımlandığı giriş bölümünün ardından gelen dört bölüm şu şekilde örgütlenmiştir: Birinci bölümde, standart düzeneğin sunduğu olanaklar irdelenecektir. İkinci bölümde, *scordatura* kapsamında en yaygın akortlama biçimi olarak tercih edilen 5’li akort düzeneği ve hem eşlikçi hem solist karakteriyle caz müziğinde önemli bir yere sahip olan Red Mitchell’in bu akort düzeneğini tercih etme sebebi ve uygulamaları incelenecektir. Üçüncü bölümde, özellikle kontrbas odaklı olarak 5’li akort düzeneği çalım pratikleri değerlendirilecektir. Dördüncü bölümde ise çalışmanın genelinde odaklanılan 5’li akort düzeneğinin analog ve dijital analizleri ışığında tınıya olan katkıları açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Scordatura*, Kontrbas, 5’li Akort Düzeneği, Ergonomik çalım pratiği, Tını

ABSTRACT

A NEW PROPOSAL OF APPROACH TO THE NOTION OF BASS PLAYING ON THE BASIS OF SCORDATURA CONCEPT: THE RESEARCH OF THE POSSIBILITIES OF THE DIFFERENT TUNING SYSTEMS AGAINST THE ERGONOMIC LIMITATIONS OF THE STANDARD SYSTEM

Esra KAYIKCI KAMALI

Sound Technologies in Turkish with Thesis

Thesis Supervisor: Prof. Dr. H. Alper MARAL

June 2019, 61 pages.

Scordatura, is the name of a method preferred and practiced by composers and performers from 15th century to the present, offering alternatives to standart tuning systems of the instruments. This method applied on string instruments particularly bowed string instruments has been used to provide practicality on difficult passages and create much more qualitative timbral textures.

In this study, it is aimed to be focused on the playing practices of the double bass on the basis of “*scordatura*” concept. Following the introductory section where the concept is briefly defined, the four sections are organized as follows: In the first part, the possibilities presented by the standard tuning system will be examined. In the second part, tuning in fifths which is the most common form of tuning within the context of *scordatura* and the reasons why Red Mitchell, a prominent figure in jazz music with his capacity as an accompanist and soloist, chose this tuning system as well as his applications will be examined. In the third chapter, the fifths tuning playing practices will be evaluated with a particular focus on double bass. In the fourth chapter, the contributions of the fifths tuning system, which has been focused on in the study-wise, to timbre characteristics will be explained in the light of analog and digital analysis.

Key words: *Scordatura*, Double bass, Fifths tuning, Ergonomic playing practice, Timbre

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER	vii
KISALTMALAR.....	ix
SEMBOLLER	x
1. GİRİŞ	1
2. LİTERATÜR TARAMASI	3
3. VERİ VE YÖNTEM	4
3.1 STANDART AKORT DÜZENEĞİNİN SUNDUĞU OLANAKLAR.....	4
3.1.1 Telli Enstrümanlarda Genel Akort Düzenekleri	5
3.1.2 Kontrbasta Standart Düzeneğin Sunduğu Olanaklar.....	9
3.1.3 Bas Enstrümanlar Özelinde Caz Müziğinde Standart Düzenekte Çalım Pratiği.....	10
3.2 SCORDATURA KAVRAMI VE UYGULAMA ÖRNEKLERİ.....	27
3.2.1 Farklı Akortlama Sistemleri Ekseninde Kontrbas	31
3.2.2 Kontrbasta Kullanılan Akortlar Tarihsel Bir Özet.....	33
3.2.3 Kontrbasta 5’li Akort Düzeneği	36
3.2.4 Red Mitchell’ın Kontrbasta 5’li Akort Düzeneği Kullanımı	40
3.3 BASÇILIK NOSYONUNA YENİ BİR YAKLAŞIM ÖNERİSİ.....	43
3.3.1 4’lü ve 5’li Akort Düzeneklerinde II-V-I Çalım Pratiği.....	43
3.3.2 Melodik Yaklaşım	45
3.3.3 Pedal Ses Kullanımı	47
3.4 5’Lİ AKORT DÜZENEĞİNİN ANALOG VE DİJİTAL ANALİZLERİ	50
4. BULGULAR	58
5. TARTIŞMA	59
6. SONUÇ.....	60
KAYNAKÇA	62

ŞEKİLLER

Şekil 3.1: Yaylı enstrümanlar boş tel isimleri.....	6
Şekil 3.2 : Klasik gitar akort düzeneği.....	8
Şekil 3.3: Carcassi, <i>Rondo</i>	8
Şekil 3.4: Buzuki ve mandolin akordu.....	9
Şekil 3.5: <i>Rockin' in Rhythm</i> Wellman Braud yürüyen bas hattı.....	13
Şekil 3.6: Yürüyen bas örneği.....	13
Şekil 3.7: Yürüyen basta <i>slap</i> tekniği.....	14
Şekil 3.8: Yürüyen basta tekrar eden melodik hücreler.....	15
Şekil 3.9: Geniş aralıklar ile yürüyen bas hattı örneği.....	15
Şekil 3.10: Jimmy Blanton bas hattı örneği.....	16
Şekil 3.11: Blues akor bağlantısı.....	17
Şekil 3.12: La minör pentatonik dizisi.....	18
Şekil 3.13: Minör pentatonik dizisine ilk eklenen <i>blue note</i> 'lar.....	18
Şekil 3.14: C. Parker, <i>Billie's Bounce</i>	18
Şekil 3.15: C. Parker, <i>Blues for Alice</i>	19
Şekil 3.16: C. Parker, <i>Now's The Time</i> solo.....	20
Şekil 3.17: Blues bas hattı örneği.....	20
Şekil 3.18: Ron Carter, <i>Cedar's Blues</i> bas hattı örneği.....	21
Şekil 3.19: G. Gershwin, <i>I Got Rhythm</i>	22
Şekil 3.20: <i>Rhythm Changes</i> bas hattı, Ray Brown.....	23
Şekil 3.21: Victor Young, <i>Stella By Starlight</i>	25
Şekil 3.22: <i>Stella By Starlight</i> Ron Carter bas hattı örneği.....	26

Şekil 3.23: Pierre Ballard, <i>Prelude</i>	27
Şekil 3.24: Biber, <i>Mystery Sonat</i> isimleri ve akort düzenekleri.....	30
Şekil 3.25: Biber, <i>Mystery Sonata No. 1</i>	30
Şekil 3.26: Biber, <i>Mystery Sonata No. 2</i> yazılan ve tınlayan partiler.....	31
Şekil 3.27: Biber, <i>Mystery Sonata No. 11</i>	31
Şekil 3.28: Yaylı çalgılar ailesi.....	32
Şekil 3.29: Handel, <i>Sonata No.4</i>	35
Şekil 3.30: Beethoven, <i>9. Senfoni C</i> bölümü başlangıcı	35
Şekil 3.31: Mahler, <i>Das Lied von der Erde</i>	36
Şekil 3.32: 4'lü akortta G majör gam.....	38
Şekil 3.33: 5'li akortta G majör gam.....	38
Şekil 3.34: Bach, <i>Menuetto I</i>	40
Şekil 3.35: <i>Straight No Chaser</i> Red Mitchell bas hattı.....	42
Şekil 3.36: Ron Carter <i>C blues</i> bas hattı.....	43
Şekil 3.37: 5'li akort düzeneği ile R. Carter <i>C blues</i> bas hattı.....	44
Şekil 3.38: 5'li akort düzeneği ile <i>C blues</i> bas hattı.....	45
Şekil 3.39: Pedal ses üzerine armonik ve melodik kontrast.....	49
Şekil 3.40: Miller, rezonans tablosu.....	51
Şekil 3.41: 4'lü ve 5'li akort düzeneklerinin Dalga Formu.....	53
Şekil 3.42: 4'lü akort düzeneği <i>pizz.</i> spektogram analizi.....	55
Şekil 3.43: 5'li akort düzeneği <i>pizz.</i> spektogram analizi.....	55
Şekil 3.44: 4'lü akort düzeneği <i>arco</i> spektogram analizi.....	56
Şekil 3.45: 5'li akort düzeneği <i>arco</i> spektogram analizi.....	56

KISALTMALAR

Bkz : Bakınız

Eng : English

Pizz : *Pizzicato*

s : Sayfa

vb : ve benzeri



SEMBOLLER

Bemol : b
Diyez : $\#$
Mezzo piano : ***mp***



1. GİRİŞ

Avrupa’da ulaşılabilen kaynaklar uyarınca *scordatura* kavramı 16. yüzyılda ortaya çıkmış 17. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmıştır. Bazı besteciler bestenin ton merkezine göre akort düzenekleri kullanmışlardır. Özellikle H. I. v. Biber’in kurucu yapıtı *Rosenkranzsonaten* demetinde yer alan her bir sonat farklı akort düzeneğine sahiptir. Kontrbasın tarihçesi ele alındığında viyol ailesinin en kalın sesli üyesi olarak 15. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıktığı ve bu ailede bas karakterli sazların ortaya çıkıp kontrbasa evrildiği süre boyunca farklı akort düzeneklerinin de uygulandığı görülmektedir. İlk çıktığı dönemlerde 3 telli örneklerinde farklı akort düzeneğine sahipken günümüzde en yaygın olan 4 telli versiyonun yanı sıra, 5 telli örnekleri de kullanılmaktadır. Sazın orkestra içerisinde solist ve eşlikçi olma durumunda da akordunun değiştirildiği görülmektedir. Klasik dönemde de, Beethoven’ın yazdığı eserlerde bile kontrbasın standart akort düzeneğine bir majör üçlü daha pest C sesinin de eklenmiş olduğu; Romantizm’in kıvamlandığı geç 19. yüzyıl yapıtlarında da giderek daha geniş bir ses aralığına ihtiyaç duyulduğu; hemen ardından 20. yüzyıl Modernizmi’nin tını odaklı estetiğinde de gene hem bu ek perdelere, hem de buna olanak verecek ek tellere, olmadı, *scordatura* uygulamalarına yer açıldığı görülebilir.

Zaman içinde solist karakteri kazanmış ve caz tarihinin önemli kontrbasçılarından biri olan Red Mitchell tını, entonasyon, çalım pratiği ve boş tel kullanımı gibi bir takım sebeplerden dolayı var olan akort düzeneği yerine 5’li düzeneği tercih etmiştir. Günümüzde hem klasik müzikte hem de caz müziğinde en sık kullanılan örneklerin 5’li düzeneğe ait olduğu görülmektedir.

Bu çalışmada, kaynak tarama, analiz ve uygulamayla sınama gibi başat yöntemler kullanılmıştır. Bu yöntemlerin seçilmesinin sebebi konuyla ilgisi olmayan örnekler ve kavramlardan uzaklaşmak; bas hattındaki müzikal kurguyu anlamak ve yorumlamak, farklı akort seçeneklerini uygulayıp icracıya sağladığı avantaj ve dezavantajları ve bu doğrultuda bir önerme sunmaktır.

Bu alışma konusunun seçilmesindeki en önemli faktörler; kontrbasta var olan akort düzeneğine ek olarak hangi farklı seçeneklerin de olabileğini görmeye/göstermeye çalışmaktır.

Birinci bölümde standart düzeneğin sunduğu olanaklar; ikinci bölümde *scordatura* uygulanabilen yaylı enstrümanlar ve özellikle yaylı ailesiyle birlikte caz müziğinde standart düzenekte alım pratiği incelenmektedir. Ardından *scordatura* kavramı ve caz tarihinde farklı akort düzeneği kullanan kontrbası Red Mitchell incelenmiştir. nc bölümde 4'l ve 5'li akort düzeneklerinin alım pratikleri değerlendirilmektedir. Dördüncü bölümde ise 5'li akort düzeneğinin analog ve dijital analizleri incelenmiştir.

Son bölüm olan tartışma ve sonuç bölümünde ise; ortaya çıkan temel benzerlikler veya ayrılıklar incelenecek, gerekelendirilecek ve açıklanacaktır.

2. LİTERATÜR TARAMASI

Bu tez çalışmasının konusu ile doğrudan ilişkili olan tezler, kitaplar ve makaleler tezin temel kaynaklarını oluşturmuştur. Tez konusunun merkezinde *scordatura* uygulama örneğine sahip önemli kaynaklardan biri Dennis Masuzzo'nun *Playing the Double Bass Tuned in Fifths* adlı kontrbas metot kitabı (2012) yer almaktadır.

Tez çalışmasında ana kaynaklardan biri olarak *The New Grove Online Dictionary* ve *The New Grove Dictionary of Jazz* tez kapsamındaki birçok konu başlığını; ilintili konulardaki makaleler tezin genel içeriğini belirlemede yardımcı olmuştur. *Oxford Concise Dictionary of Music* ve *The New Harvard Dictionary of Music* sözlükleri temel terimler ile ilgili güvenilir kaynaklar olarak kullanılmıştır.

Stephen Thomas Bright'ın *Red Mitchell: Tuning in Fifths And The Walking Bass Line* isimli Yüksek Lisans tez çalışması (Graduate Program in Music York University, 2013) tezin 2 bölümdeki 5'li akort düzeneği ve Red Mitchell başlıklarının yazılmasında yararlanılan kaynaklar arasında yer almıştır.

John Goldsby'nin *The Jazz Bass Book Technique and Tradition* ve Ron Carter'ın *Build Jazz Bass Lines* adlı 4'lü akort düzeneğinde yazılmış bas metot kitaplarından alınan örnekler tez içerisinde kullanılmıştır.

Joel Quarrington'un kişisel İnternet sitesinde yer verdiği 5'li akort düzeneği hakkında makalelerin yer aldığı bölüm *scordatura* ve 5'li akort düzeneği başlıklarına katkı sağlamıştır.

Walter Piston'ın *Orchestration* ve David Daniels'in *Orchestral Music* kitapları Klasik Batı Müziği repertuarında kontrbasta C telinin kullanıldığı eserlerin tespit edilmesini sağlamıştır.

3. VERİ VE YÖNTEM

Bu bölümde genellikle telli enstrümanlar özelinde standart akort düzeneklerinin sunduğu olanaklar üzerinden bir inceleme yapılacaktır. Akort düzeneklerinin çalım pratikleri üzerindeki etkileri irdelenecektir.

3.1 STANDART AKORT DÜZENEGİNİN SUNDUĞU OLANAKLAR

Akort düzeneği ses alanı ve tınıya etki ettiği gibi tabii ki çalım pratiğine de yoğun oranda etki eder. Genel enstrüman grupları düşünüldüğünde akort düzeneğinin yaratabileceği değişikliklerden en çok etkilenecek olan enstrümanlar, telli ve bir tuşeye sahip olan enstrümanlardır. Bu konu özelinde gerekli bilgi çalışmanın ileriki bölümlerinde verilecektir.

Müzik enstrümanlarının fiziksel evrimi müziğin dönüşümüne koşut estetik değerler kadar, insanın anatomik yapısı ile de doğrudan bağlantılı gelişmiştir. Bu süreç kimi zaman deneme yanılmalar ile, kimi zamansa hipotetik (aritmetik/geometrik/fiziksel) tasarım destekleriyle evrilmiştir. Vurmalı, telli ya da üflemeli olsun tüm enstrümanlar dünyanın çeşitli bölgelerindeki halkların fiziksel antropolojiye konu olacak genel boy, kilo, vb. ve ötesinde günlük yaşamdaki hareket pratiklerine göre şekillenmiştir. Bu noktada iklimin sunduğu olanaklar, bitki örtüsünün sunduğu malzeme gibi değişkenlerin etkilerini de değerlendirmek gerekir.

Hangi aileye mensup olursa olsun tüm enstrümanlar kendi özellerinde bir akort düzeneğine ya da uygulamasına sahiptir. Bu uygulamalar süreç içinde, müzik tarihi boyunca deneyimlenen dönüşümler sonucunda giderek standartlaşma yoluna girmiştir. Kaldı ki, müzik enstrümanlarının evrimi—müziğin süregelen evrimine koşut olarak—halen devam etmektedir ve edecek görünmektedir. Dolayısıyla enstrümanların yapıları, akort düzen ve düzeneklerinin de zaman içinde bir takım değişimlere uğrayacağını beklemek yanlış olmayacaktır.

Akort düzenleri enstrümanların boyutları, ses alanları; telli ise tel boyu; vurmalı iseler vurulan yüzeyin çapı ve kullanılan malzeme; üflemeli iseler enstrümanların silindir uzunluğu ve çapı (mensur) ve boyutu, vb. özelliklere göre değişmektedir. Bu çalışmada

odaklanılacak enstrüman kontrbasıdır; dolayısıyla anılan olgu, mensubu olduğu yaylı çalgılar ailesiyle (Sachs- Hornbostel tasnif numarası: 321.322-71)¹ sınırlandırılacaktır.

3.1.1 Telli Enstrümanlarda Genel Akort Düzenekleri

3.1.1.1 Yaylı Enstrümanlar

Fiziksel yapıları, çalım pratikleri ve tınsal özellikleri gibi unsurlar düşünüldüğünde yaylı çalgılar ailesine üye enstrümanların homojen bir grup oldukları göze çarpar. Örneğin, bu ailenin tüm üyeleri gövde şekli olarak birbirine benzer yapıdadır. En temel değişken enstrümanların boyutlarıdır. Bu değişken enstrümanların ses alanlarının ve çalım pratiklerinin farklılaşmasına sebep olur.

Günümüz senfoni orkestrasında yaylı enstrümanlar genellikle dört telli olarak tercih edilir. Fakat isteğe göre tel sayısı daha fazla olan yaylı enstrümanlar da kullanılmaktadır. Örneğin; daha geniş *tessitura* isteyen geç romantik dönem yapıtlarında pest sesleri tınlatabilmek amacıyla beş telli kontrbasın; ya da kimi konçertolarda (John Adams, *The Dharma at Big Sur* - 2003) 6 telli keman gibi nadir çalgıların aranması/tercih edilmesi söz konusu olabilmektedir. Barok ve öncesi muadilleri ve kimi istisnalar hariç, bu yaylı enstrümanların genel akort düzenekleri tam 5’li ve tam 4’lü aralık ilişkisine dayanır.

Çalışmanın odağına alınacak kontrbasın standart kabul edilen akort düzeni kalından inceye doğru E²A-D-G, viyolonsel ve viyolanın C-G-D-A, kemanın G-D-A-E’dir. Ertuğrul Sevsay’ın *Orkestrasyon* adlı kitabında bahsettiği gibi “genelde bütün yaylı sazlar aynı yapı özelliklerine sahiptir, ancak kontrbas diğer sazlardan bazı noktalarda ayrılır.[Zira] Bu saz viol ailesinden geldiği için telleri 4’lü aralıklarla akort edilir” (Sevsay 2015, s. 3).

Yaylı enstrümanların tam 5’li akort düzeneğinin—perdesiz olmalarına koşut keskin akort idealinin yanı sıra—genellikle uyumlu aralıkların el pozisyonu içinde tınlatabilmesi amacıyla şekillendiği düşünülebilir. Keman ve viyola, boyutu itibariyle 2’liden oktava kadar tüm aralıkları komşu tellerde aynı anda tınlatabilmektedir.

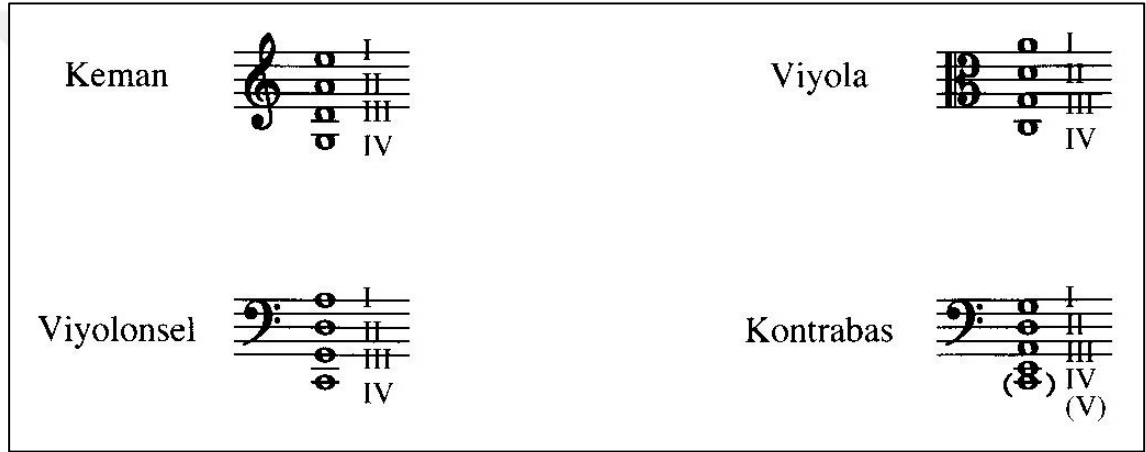
¹ <http://www.mimo-international.com/documents/Hornbostel%20Sachs.pdf>, [Erişim tarihi 14.02.2019]

² Çalışmada daha çok caz alanına odaklanılacağından, bu alanının genel-geçer nomenklatürüne başvurulacaktır: Solmizasyon yerine anglo-sakson nota adı tercihleri (C-D-E-F-G-A-B) benimsenecektir.

Viyolonsel ve kontrbas, yine boyutlarının büyümesi sonucu 3'lü, 4'lü, 5'li ve 6'lı aralıkları kolayca tınlatılabilirken; daha büyük aralıklar tınlatılmak istendiğinde giderek zorlaşmaya ve imkansızlaşmaya başlar.

Çalışmanın bağlamına hizmet eden diğer bir faktör ise, bu çalgıların özellikle “Avrupa sanat müziği” çerçevesinde repertuarın başat enstrümanı olarak benimsenmeleri ve dolayısıyla standartlaşmalarının oldukça hızlı gelişmiş olmasıdır. Daha az ya da çok telli üyeleri bulursa da³ şu an genel kullanımda olan enstrümanlar çalışmada esas alınacaktır.⁴

Şekil 3.1: Yaylı enstrümanlar boş tel isimleri



Kaynak: Sevsay 2015, s. 4

Yukarıda da bahsedildiği gibi tüm enstrümanların boyutları insanın anatomik yapısı ve vücut oranları ile şekillenmiştir—her ne kadar insan için—bir standart arayışı ya da ön kabulü neredeyse ırkçı sayılabilecek çeşitliliği ya da öznel varoluşları göz ardı eder bir yüklemse de, genel-geçer üretim pratikleri bu doğrultuda gelişmiştir.⁵ Tekrar akort sistemine odaklanılacak olursa; bu enstrümanların tam dörtlü ve tam beşli akort düzenekleri birinci pozisyonda boş teller ile birlikte tüm aralıklara ve gerektiğinde çalınabilecek olan temel akor pozisyonlarına hakim olmaya; diğer pozisyonlarda ise; her enstrümanın özelinde değişecek şekilde melodik olarak oktav içindeki hatları

³ Viola d'amore, baryton, farklı viyol türleri, vb.

⁴ İlgili şekilde (Şekil 1.1) kimi orkestraların tercihleri doğrultusunda 5 telli kontrbaslara da parantez içinde işaret edilmiştir.

⁵ Bu, bir yandan da kişiye özel (custom) üretimlerin/tasarımların önünü açan, enstrüman yapımcılarına yaratıcılık alanı sunmayı sürdüren bir olgudur.

çalabilmeye ve armonik olarak uyumlu tınlayabilecek olan üçlü, dörtlü, beşli ve altılı aralıkları verimli kullanabilmeye olanak sağlar.

Yaylı ailesinin diğer üyelerinde de durum benzer şekildedir. Örneğin viyolonsel ve viyolada üç, dört, beş, altı, sekizli gibi aralıkların pratik çalım ve gamların genellikle pozisyon değiştirmeden mesafe olarak en geniş olan birinci pozisyonda çalınması mümkündür. Boyut olarak en küçük olan kemanda ise durum yine benzer şekildedir. Ancak enstrümanın boyutu küçüldüğü için komşu tellerde daha geniş aralıklar çalmak mümkün olabilir. Bu şekilde boyutu en büyük olan enstrümandan en küçüğüne doğru yani en kalın sesli olandan en ince sesli olana doğru enstrümanların sunduğu fiziksel olanaklar ile birlikte icracının hakimiyeti ve kıvraklığı artar.

Üflemeli ve vurmali enstrümanlarda da yaylı ailesinde olduğu gibi boyut küçüldükçe enstrümanın sesi tizleşir, büyüdükçe kalınlaşır ve genel olarak insan anatomisinin boyutlarına göre şekillenmiştir.

Müzik enstrümanlarının akort düzenleri, tüm bu enstrümanların olgunluklarına genellikle 19. yüzyılda ulaştıkları düşünüldüğünde; tonal müziğin çalım pratikleri, armonik gereklilikleri ve tınısal özelliklerine göre şekillenmiştir. Bu noktada standart akort düzeneği yine fiziksel sınırlar düşünüldüğünde bize temel armonik sıralamasındaki tam 1'li, tam 8'li, tam 5'li, tam 4'lü ve majör ve minör üçlü gibi aralıkları tınısal olarak doğgun ve hakim tınlatmayı, tüm diyatonik ve kromatik gamları eksiksizce çalabilmeyi ve kompozisyonu bu gibi malzemeler eşliğinde istediğimiz gibi şekillendirmeyi sağlar.

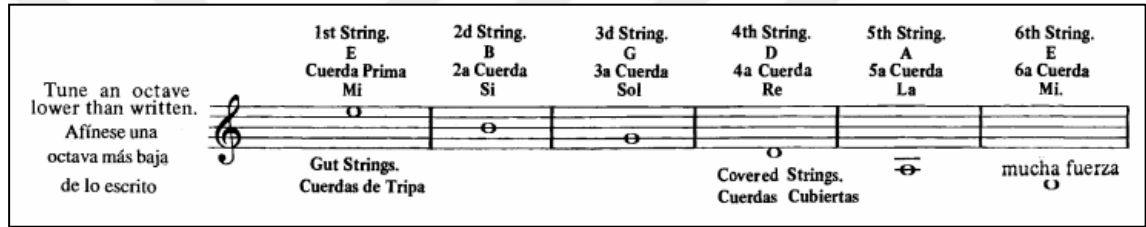
3.1.1.2 Telli ve Perdeli Enstrümanlar

Telli enstrümanlar temel olarak bir gövde (ses kutusu), bir sap ve sapın üst tarafında tuşe, tellerin gerilimi ve akort düzeninin sağlanabileceği kuyruk ve burgular gibi parçalardan oluşur. Burgular ve kuyruk arasında da telin boyu ve akortlanacağı sesin frekansını da belirlemeye yardımcı olan eşikler bulunur. Telli enstrümanlarda çalım pratiği sesin nasıl elde edildiği ve sesin tınısal karakterine göre değişebilir. Örneğin; yaylı enstrümanlarda yay (*arco*) veya parmak (*pizz*) tınısı birbirinden son derece farklıdır. Her iki tekniğin ses şiddeti, sonoritesi ve tınlama süresi (*sustain*) gibi özellikleri değişir. Yaylı ailesi perdesiz enstrümanlar gurubuna girer. Bu ailede yay

(arşe) gibi bir aracın kullanılması enstrümanda sesin oluşmasını, ötesinde süreğenliğini sağlayabilmek içindir. Çünkü perdesiz enstrümanlarda telin serbest salınımına el verecek tatbik noktası bir perde ile güçlendirilemediği için ses kısa sürede sönümlenir. Dolayısıyla sürekli/uzun seslerin çalınabilmesi ve tını yoğunluğunun artırılabilmesi için teli sürekli olarak salınım halinde tutabilmek ya da titreşimini biteviye yineleyebilmek amacıyla—tele reçine yardımıyla sürekli sürtünüp titreşmesini sağlayacak bir uyarıcı mekanizma olarak—enerji tatbik eden yay kullanılır.

Yaygın olarak kullanılan telli enstrümanlar düşünüldüğünde en belirgin örneklerden biri klasik gitardır. Standart akort düzeneği ise; 6 telli klasik gitar için aşağıdaki gibidir.

Şekil 3.2: Klasik gitar akort düzeneği



Kaynak: Mel Bay Publications 1994, s. 11

Telli ve perdeli enstrümanlar çalım pratikleri gereği el pozisyonu ile sınırlıdır. Standart akort düzenekleri uyumlu aralıklar, modal diziler, üçlülerin oluşturduğu akorlar vb. pratikleri kullanmak için evrilmiştir. Bu anlamda da genellikle tonal müziğin temel ihtiyaçlarını karşılamaktadırlar.

Şekil 3.3: Carcassi, Rondo



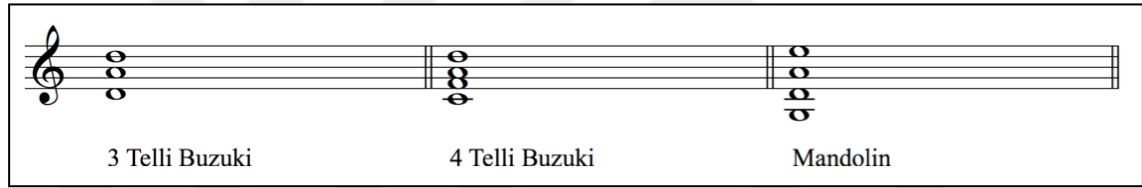
Kaynak: Mel Bay Publications 1994, s. 25

Örneğin; Matteo Carcassi'nin Klasik Gitar Metodu'ndaki D majör tonundaki bir *Rondo*'da tüm melodik ve armonik yapı boş tellerin de sunduğu olanaklar çerçevesinde yorumcuyla zorlamayacak şekilde sunulmuştur.

Pozisyonları hazırlayan el genellikle kapalı pozisyonda ve hareketlidir. Armonik ve melodik bağlantılar boş tellerin sunduğu olanaklar ile sağlanır. Bu anlamda standart akort düzeneği tonal müzik düşünüldüğünde yeterli kolaylığı sağlar.

Mandolin, buzuki gibi enstrümanlar için de benzer durumlar söz konusudur. Fiziksel olarak aynı temel yapıya sahip oldukları için en önemli değişkenlerden biri boyuttur. Boyut büyüdükçe tel boyu da uzar ve pozisyonlar yani seslerin arasındaki mesafe genişler. Standart akort düzeneği bu enstrümanlar için de benzer olanaklar sunar. Aşağıda için en yaygın/temel akort düzenekleri verilmiştir:

Şekil 3.4: Buzuki ve mandolin akordu



Kaynak: Esra Kayıkcı Kamalı tarafından hazırlanmıştır.

3.1.2 Kontrbasta Standart Düzeneğin Sunduğu Olanaklar

Kontrbas, boyut söz konusu olduğunda bu enstrümanlar arasında en büyüğüdür. Boyutla birlikte gelen tüm avantaj veya dezavantajlar bu enstrüman için de geçerlidir. Çalışmanın odağındaki akort eksenli uygulamalar düşünüldüğünde ilk dikkat çeken öğe, yaylı çalgılar ailesinde diğer tüm üyeler tam 5'li aralık ilişkisiyle akortlanırken kontrbasın tam 4'lü aralık ilişkisiyle akortlanmasıdır. Şüphesiz, bu uygulamayı gerekli kılan ilk parametre çalgının boyutu ve buna koşut tel uzunluğudur. Keman, viyola ve viyolonselde tam 5'li akort ilişkisiyle birinci pozisyonda boş telleri de kullanarak pozisyon değiştirmeden istenen herhangi bir gamın tüm sesleri çalınabilirken bu durum kontrbasta pek pratik olmamakta, en azından çok zorlayıcı bulunduğundan ancak az sayıda icracının tasarrufunda kalmaktadır.

Örneğin; genellikle eşlik partilerini yüklenen kontrbasın tonal müzikte kullanıldığı düşünüldüğünde görevi genellikle o an hangi akor tınılıyorsa (doğal armonik sıralamasına göre) o akorun kök sesi (1'lisi), oktavı (8'lisi) ve 5'lisini tınlatmak ve

armonik bağlantıyı taşımak olarak belirginlik kazanır. Enstrümanın boyutu ve tuşenin genişliği düşünüldüğünde özellikle de birinci pozisyonda icracının tuşe üzerindeki el pozisyonu bir majör ikiliden daha geniş olamaz. Örneğin en kalın tel olan E telinde birinci parmak ile F sesine basıldığında insan elinin anatomik boyutu ve akort düzeneğinin sunduğu olanaklar çerçevesinde dördüncü parmak A telindeki C, D telindeki F ve G telindeki B seslerini hakim olarak tınlatılabilir. Böylelikle F majör tonunda bir eser seslendirildiği düşünüldüğünde geleneksel tonal armonik kadansların önemli dereceleri olan I, IV, V. dereceler eksiksizce (kök sesler) tınlatılabilir. Enstrümanın boyutu, akort düzeneği, insan elinin anatomik yapısı ve boyutu bu kullanıma olanak sağlar.

3.1.3 Bas Enstrümanlar Özelinde Caz Müziğinde Standart Düzenekte Çalım Pratiği

Caz müziğindeki temel çalgı gruplarından en öne çıkanı, oda müziğindeki yaylı çalgılar dörtlüsünü de çağrıştırırcasına *quartet* yani dörtlüdür. Genellikle davul-bas ve piyanodan (ya da gitardan oluşan) bir ritim grubu solistliğini üstlenen bir nefesli çalgıya ya da vokale eşlik eder. Bu görev dağılımı klasik müzikteki yaylı *quartet* örneği ile kıyaslandığında bazı temel farklılıklar taşıdığı hemen göze çarpar. Klasik müzikteki yaylı dörtlüdeki her bir üye kendi partileri ile müziğin melodik, armonik, tınısal ve formal bütünlüğüne neredeyse eşit oranda katkı sağlarken her bir üye yer yer solist olma işlevini de üstlenir. Caz müziğinde ise; geleneksel caz dörtlüsünü oluşturan piyano, kontrbas, davul, bir nefesli enstrüman veya vokalistten oluşan grupta armonik ve ritmik dokuyu taşıyan (*rhythm section*) üyelerin görevi öncelikle stil üzerinden form doğrultusunda soliste eşlik etmektir. Bunun yanında her bir üye kendilerine ayrılan solo pasajları içerisinde—nispeten sınırlı olarak—birer soliste dönüşür.

Caz müziğinde *rhythm section* bas hattını taşıyabilecek (kontrbas, bas gitar, tuba, suzafon; bu enstrümanlardan herhangi biri yoksa bas pedallarıyla hammond org) ve ritmik dokuyu yaratabilecek (davul, perküsyon vb. vurmali enstrümanlar) enstrümanlardan oluşur. Bu çalışma özelinde bas enstrümanlar arasından kontrbasa odaklanılacaktır.

Kontrbasın cazda yüklendiği işlevi irdelemeye geçmeden önce, bu işlevi devraldığı “ağır nefesliler” (*heavy brass*) geleneğinden bahsetmekte yarar olabilir: 19. yüzyılın

sonlarında, askeri bandoların değişmez üyelerinden olan tuba ve euphonium gibi bas enstrümanlar, ses örgüsünde doğal olarak aranan ve armonik fonksiyonlarını (ya da iki koşut perde—tonik—dominant) arasındaki salınımın istasyonlarını vurgulayan pest sesleri vermeleriyle caz orkestralarının bünyesine dahil olmaya başlamıştır. Bu enstrümanlar genel isimleriyle bakır nefesli baslar (*brass bass*) olarak çeşitli şekiller ve boyutlarda dönem topluluklarında yer bulmuşlardır. Bunlardan en önemlilerinden biri olan euphonium, aynı zamanda (çok küçük teknik farkları saklı kalmakla birlikte) bariton bakır nefesli (*baritone horn*) olarak da bilinmektedir. Bu ailenin diğer üyeleri B \flat tenor tuba, helicon ve suzafon ile birlikte çeşitli boyutlarda olan bas (E \flat , F) ve kontrbas tubadır (BB \flat). Bu bas enstrümanlar o dönemde genellikle saksofon gruplarının bir parçası olarak kullanılmış (Kernfeld, s. 1226); nefesli çalgılar topluluklarından (*wind ensembles*) senfonik bandolara (*symphonic wind bands*); daha sonra da caza damga vuracak big band'lere uzanan bir skalada yer bulmuşlardır.

20. yüzyılın başlarında bu bas enstrümanlar caz orkestralarındaki görevlerini kontrbas ile paylaşmaya başlamışlardır. Öncelikli olarak bas ses alanındaki bakır nefesli enstrümanların tercih edilme sebepleri; akustik olarak güçlü bir sese sahip olmaları ve ayakta (taşıyarak, yürüyerek) çalınabiliyor olmalarıdır. Bu pratik Amerikan *parade* geleneğinin—müzikal icranın şenlikli, hareketli bir gösteri içinde gerçekleştirilmesi—bir uzantısı olarak da okunabilir. Ayrıca o dönemde performansların salt akustik olarak gerçekleştirilmeleri; ses gürlüğünü destekleyecek ses sistemleri henüz gelişmemiş olmaları da bu olguyu pekiştirmektedir.

Dolayısıyla kontrbasın caz orkestralarına dahil olması biraz zaman almıştır. Erken Swing dönemi ve 1940'ların *Dixieland* stilinde tuba genellikle banjo ile birlikte kullanılırken kontrbas genellikle görevini gitarla paylaşıyor olmuştur (Kernfeld 1994, s. 1227).

Berendt, *Caz Kitabı*'nda kontrbasın, caz orkestrasındaki müzisyenlere üzerinde hareket edebilecekleri armonik bir zemin sunduğundan ve aynı zamanda da ritmik bir fonksiyonu olduğundan bahseder.⁶ Ayrıca kontrbasın bu ritmik görevi tubadan daha başarılı olarak yerine getirdiğini ve kısa sürede tubanın yerini daraltmaya başladığını belirtmiştir (Berendt 2010, s. 368). Böylelikle kontrbas artık caz orkestralarında tuba ile

⁶ Bu önerme daha sonra, örneğin *Walking Bass* bölümünde gerekçelendirilecektir. Bkz. s. 12

birlikte yer edindikten bir süre sonra tek başına bas hattını taşıyan değişmez bir üye olarak var olmaya başlamıştır.

3.1.3.1 *Walking Bass*

Rhythm section'ı oluşturan davul ve bas caz müziği için birbirinden ayrılmayan iki parça olarak düşünülebilir. Davul veya perküsyon grubu ritmik dokuları yaratırken bas hattını üstlenen enstrüman, armonik hattı en sade ve temel haliyle oluşturmakla görevlidir. Yürüyen bas terimi, (*walking bass*) ritmik dokunun vurgularını takip ederek akor bağlantılarını (*chord progression*) seslendirmektir. Bebop döneminden beri kontrbasçıların çaldığı eşit zamanlı dört vuruş genellikle temel ritmi sıkı sıkıya koruyan tek etkidir (Berendt, s. 368). Bu terim—*walking bass*—*The New Grove Dictionary of Jazz* kitabında şu şekilde açıklanmıştır (Kernfeld 1994, s. 1257):

Caz müziğinde düzenli devam eden 4/4'lük ölçünün kontrbas tarafından pizzicato olarak melodik bir çizgi halinde çalınmasıdır. Notalar genellikle adım adım hareket eder ya da aralıklardan oluşan hücreli melodik kalıplar armoninin ana sesleriyle sınırlı kalmak zorunda değildir. Stil piyanonun sol el figürlerinden uzaklaşmak düşüncesiyle ortaya çıkmıştır. Bu stili ilk olarak Walter Page 1920'lerin sonu ve 30'ların başlarında geliştirmiştir ve caz basçıları tarafından bu stil 'Lingua Franca' olarak bilinmektedir. Bu çalım stili ritmik dokunun nabzına ve armoniye katkıda bulunmaya ve anlık olarak karşıt melodiler (Counter melody) yaratmaya izin verir.

Tanımlamada 4/4'lük ölçüden bahsedilmesinin sebebi, yürüyen bas çalım stilinin 4/4'lük *swing* hissiyatı temel alınarak oluşturulmasıdır. Aynı şekilde yine 4/4'lük başka bir stil çalındığında örneğin latin ya da bossa çalındığında bas hattı vurmaları enstrümanların ritmik vurgularını (*kick*) takip etmekle görevlidir. Yürüyen bas hattını oluşturan sesler temelde 4/4'lük ölçünün her bir vuruşunu takip etmek ve çalmak prensibine dayanır; fakat çalan kişi ritmik ve armonik olarak müziğe katkılar yapma hakkına sahiptir. Bu stilin gelişmesindeki en önemli etken piyanistin sol el figürlerinden uzaklaşarak hem ritmik ve melodik zenginlik yaratmak hem de eşlik eden piyanisti özgürleştirmektir.

“Yürüyen bas” teriminin tarihsel gelişimi incelendiğinde 20'lerin ile 30'ların başında öncelikle 4/4'lük bir zamanda 1. ve 3. zamanın vurgulandığı *two beat feel*'in (iki vuruşta bir çalmak) olduğu görülmektedir (müzişyen jargonunda “um-pah”, ya da “zım-çak” olarak karşılanan motorik davranış). Bir örnek vermek gerekirse: Wellman Braud'un Duke Ellington Orkestrası ile 1931'de kaydettikleri “*Rocking in Rhythm*” parçasında genellikle ilk cümlelerde diyatonik seslerden oluşan *two beat feel* ile

çalmıştır. 4/4'lük bir ölçüde 1. ve 3. zamanlarda nota seslendirilirken, 2. ve 4. zamanlarda çalınmamaktadır. Daha sonra bu parçada aynı notayı iki kez tekrar ederek yürüyen bas hattının en temel halini yaratmıştır (Goldsby 2002, s. 3).

Şekil 3.5: *Rockin' in Rhythm* Wellman Braud yürüyen bas hattı

Ex. 1

♩ = 84 C6 F6 F#dim7 C6/G Am7 G7 C6

Ex. 2

C6 F6 F#dim7 C6/G Am7 G7 C6

Kaynak: Goldsby 2002, s. 3

Yukarıdaki örnekte, yürüyen bas hattının en temel hali genellikle akorların kök sesleriyle birlikte görünmektedir. Bas hattının armonik ve ritmik gelişimi, genellikle icracıların (başlıların) doğaçlama olarak bireysel kattıkları varyantlarla ilerlemiştir.

Şekil 3.6: Yürüyen bas örneği

Ex. 3

1 F6 Bb6 Bdim7 F6/C Dm7 C7 F6

5 Bb Eb6 Edim7 Bb6/F Gm7 F7 Bb

9 Eb Ab Adim7 Eb/Bb
continue through
cycle of 5ths
etc.

Kaynak: Goldsby 2002, s. 4

Kaldı ki caz geleneğinde bas hattı barok dönemdeki şifreli bas sisteminde olduğu gibi akor şifreleri okunarak ve eşlik edilen ezgiye/tamamlanan armoniye koşut olarak şekillendirilen hatlarla oluşturulur. Bu yüzden şifreler aynı olsa da her başçı aynı bas hattını çalmak zorunda değildir. Yukarıdaki örnekte halen genellikle kök sesler kullanılırken arada akorların 3'lüleri ve 5'lileri bas hattına dahil olmaya başlamıştır.

Braud ve çağdaşları *slap* tekniğini sık sık bas hatlarında kullanmaya başlamışlardır. Duke Ellington'ın 1932'de kaydettiği *It Don't Mean a Thing (If Ain't Got That Swing)* parçasında bu kullanım dikkat çekicidir (Goldsby, s. 4). Kontrbasta *slap* tekniği, aslında abartılmış bir *pizz.* tekniğidir. Tel, tuşenin aksi yönünde sertçe çekilir ve aniden bırakılarak tuşeye çarpması sağlanır.⁷ Bu şekilde perküsif (efektif) bir ses elde edilir. Bu çalım stili New Orleans caz orkestralarında Jelly Roll Morton'un *Black Bottom Stomp* parçasına 1926'da yapılan bir kayıta, klarinet ve banjo sololarına eşlik eden John Lindsay tarafından kullanılmıştır. Bu teknik daha sonra 1930'larda big band'lerde kullanılmaya başlanmıştır (Kernfeld 1994, s. 1133).

Şekil 3.7: Yürüyen basta *slap* tekniği

Ex. 4

$\text{♩} = 104$ Fm7 D \flat 7 C7

(slap) (slap) (slap) (slap)

Kaynak: Goldsby 2002, s. 4

Yürüyen bas tekniği giderek zenginleşmeye ve artık akorun kök sesinin egemenliğinden kurtulmaya başlamıştır. Artık akor sesleriyle birlikte güçlü ve zayıf zamanların arasına geçit, işleme ve apajiyatür gibi sesler eklenerek bas hattı kendine özgü bir karakter kazanmaya başlamıştır. Böylelikle, giderek kalıplaşacak jestik bloklar/melodik *pattern*'ler (kalıplar) oluşmaya başlamıştır.

⁷ Modern müzik literatürüne “Bartok Pizzicato” olarak geçen teknik de benzer bir jestikülasyona sahiptir. Ayrıca bkz. Piston, Adler vb.

Şekil 3.8: Yürüyen basta tekrar eden melodik hücreler

Ex. 5

♩ = 120 Am7 E7 Am7 E7

1

5 Am7 E7 Am7 C7

Kaynak: Goldsby 2002, s. 5

Bas hattına eklenen yeni müzikal malzemeler ile birlikte başçılar artık akor bağlantılarının onlara sunduğu armonik sınırlar çerçevesinde kullandıkları ses alanlarını da genişletmeye ve yarattıkları bas hattındaki çizgileri kırmaya ve parçalamaya başlamışlardı. Örneğin; Israel Crosby'nin aşağıdaki bas hattında geniş aralıklar ile iki oktavlık bir ses aralığı kullandığını görmekteyiz.

Şekil 3.9: Geniş aralıklar ile yürüyen bas hattı örneği

Ex. 9

♩ = 76 B♭m7 E♭7 A♭maj7

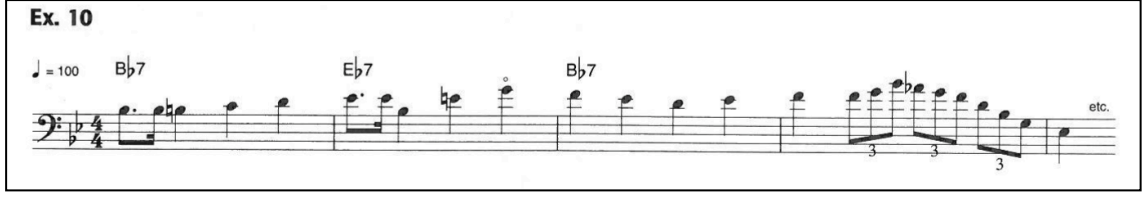
1

5 B♭m7 E♭7 A♭maj7 etc.

Kaynak: Goldsby 2002, s. 5

Jimmy Blanton, Ray Brown ve Ron Carter gibi başçılar, yarattıkları melodik çeşitliliğin yanı sıra aynı zamanda ritmik olarak da hareketli hatlar yaratarak bas hatlarına—ve dolayısıyla icranın ses örgüsüne—katkıda bulunmuşlardır. Örneğin; Jimmy Blanton, 1940'ların başında Duke Ellington'un orkestrasındayken, *Sepia Panorama* parçasında dörtlük notalar ile birlikte üçleme ve noktalı değerleri kullanarak bas hattını ritmik açıdan da zenginleştirmiştir.

Şekil 3.10: Jimmy Blanton bas hattı örneği



Kaynak: Goldsby 2002, s. 6

Böylelikle “yürüyen bas” çalım tekniği ritmik, melodik ve armonik açıdan zenginleşerek kendine ait bir kimlik kazanmıştır. Bu çalım tekniğinin en önemli noktası çalan kişinin kişisel yaratıcılığıdır. Bu yaratıcılığın artırılması ve dönüştürülmesi çerçevesinde çalımanın ileriki kısımlarında çeşitli örnekler verilecektir.

3.1.3.2 Blues

Blues, caz müziğinde önemli bir form (cümle yapısı/döngü) ve tür olarak temel bir kaynak teşkil etmiştir. Ancak blues’un tek ve kesin bir tanımı bulunamamaktadır. *The New Grove Dictionary of Jazz* kitabında Blues başlığı şu şekilde açıklanmıştır (Kernfeld 1994, s. 121):

Blues, performansın yapısı, formu ya da tavrıyla bir duygu durumunu belirtebilir ve bu duygu durumu ile müziği tarif edebilir; tüm bu karakteristiklerin hepsi değilse de bir kısmı sıklıkla bir şarkı formu olarak performansa uyarlanabilir. Blues çalabilme yetisi zaman içinde tüm caz müzisyenleri için gerekli bir şey haline gelmiştir. Caz müzisyeni bir jam session’da ya da başka herhangi bir performans sırasında doğaçlamalarında sıklıkla blues’un iskelet yapısını kullanır.

Yukarıda da belirtildiği gibi blues, iskelet olarak bir cümle yapısı ve akor zincirini bize sunmasından önce performansın yani müziğin en önemli parçası olan ifadeyi (hissiyatı) tarif eder. Caz müziğinde sıklıkla karşılaşılan stiller arasında; swing (medium/up), ballad, latin, bossa ile birlikte blues da bulunmaktadır. Her bir stilin kendine özgü bir çalım hissiyatı vardır ve her bir tür kendine özgü bir çalım pratiği gerektirir. Blues çalmak da bunlardan biridir. Bu şekilde caz müzisyenleri arasında mutlaka bilinmesi gereken bir meleke olduğu; “raconlarının bilinmesi gerektiği” bugün dahi altı çizilen bir düsturdur.

Blues, aynı zamanda Amerika’da yaşayan Afro-Amerikan toplumun kültürel birikiminin en önemli göstergelerinden biridir. Blues’un bu kültürel zenginliğinden İrkin Aktüze şu şekilde bahsetmiştir (Aktüze 2003, s. 65):

Hüzünlü içerikli ve blue nota'ların kullanıldığı, Amerikalı zenci kölelerin çalışırken söylediği dinsel karakterli şarkılardan kaynaklanan, çok daha önceleri var olmasına karşın 1900'lerde kentlerde de etkin olmaya başlayan melodik ve ritmik özgürlükte Afro-Amerikan halk şarkı stili. Cazı etkileyen armonik temel yapı olarak kabul edilen, her biri 4 mezürlük 3 bölmeden (AAB) oluşan 12 mezür tarzını tanımlamakta kullanılmaktadır.

Anavatanlarından zorla kopartılıp getirilen Afrikalı siyahi toplulukların Amerika'da sınıf mücadeleleri, var olma hikayeleri ve topluluktan topluma dönüşme süreci içinde blues müziği tarihsel bir kanıt olma özelliği taşır. Aktüze'nin de belirttiği gibi blues, içinde hüznü barındırır. Blues kimi zamanda bir işçi şarkısı türü olarak işlevselleştirilir ve çalışırken söylenir. Bu nedenle düzenli bir ritmik yapıya ve kısa cümle yapısına sahiptir. Blues'un özünde sadelik vardır ve şarkıların sözleri işçilerin günlük yaşamından gelir. Bu yüzden şarkı sözleri doğrudan ve yalın bir anlatıma sahiptir.

Jamey Aebersold'un caz müzisyenleri için hazırladığı ve düzenli yayınlanan kitap setleri içinde sadece blues'a ayırdığı 42 numaralı *Blues in All Keys* (Tüm tonlarda Blues) kitabında blues'un cümle yapısından şöyle bahsetmektedir: (Aebersold 1988, s.2).

Blues, 12 ölçü uzunluğunda herhangi bir tempo ya da hissiyatta; 3/4, 4/4 ya da aksak ölçülerle çalınabilir. Cümle yapısı genellikle 12 ölçü olmasına rağmen bazen daha kısa, bazen de 14, 16 ya da 24 ölçü uzunluğunda olabilir.

Genellikle 12 ölçü uzunluğunda kullanılan blues cümle yapısı yine Aktüze'nin de belirttiği gibi 4'er ölçülük üç bölmeden oluşur. Birinci bölmede I. derece, 2. bölmede IV. Derece ve III. bölmede de cümle sonunu işaret eden kadans hakimdir.

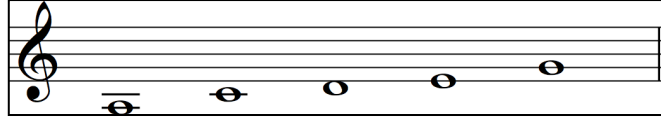
Şekil 3.11: Blues akor bağlantısı

I	I	I	I
IV	IV	I	I
V	V_(ya da) IV	I	I

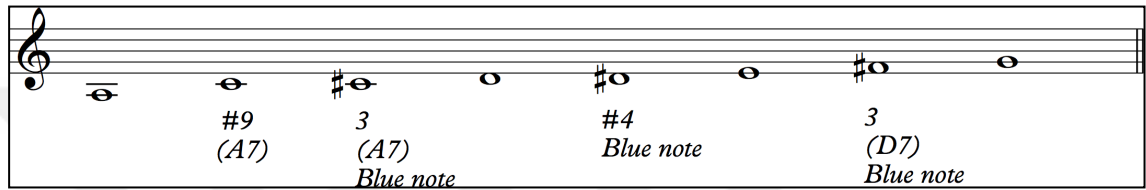
Temel 12 ölçülük blues cümle yapısında, yukarıda da görüldüğü gibi I-IV-V dereceleri hakimdir ve bu derecelerdeki tüm akorlar dominant 7'li akorlardır. Tüm akorların dominant 7'li olmasının sebebi ilk olarak dominant 7 akorunun durucu değil hareketli

karakterde (çözölmek isteyen) bir karakterde olması ve ikinci olarak, dominant 7'li akorların içinde blues'da çalınan pentatonik (5 sesli) diziyeye eklenen *blue note*⁸ların bulunmasıdır.

Şekil 3.12: La minör pentatonik dizisi

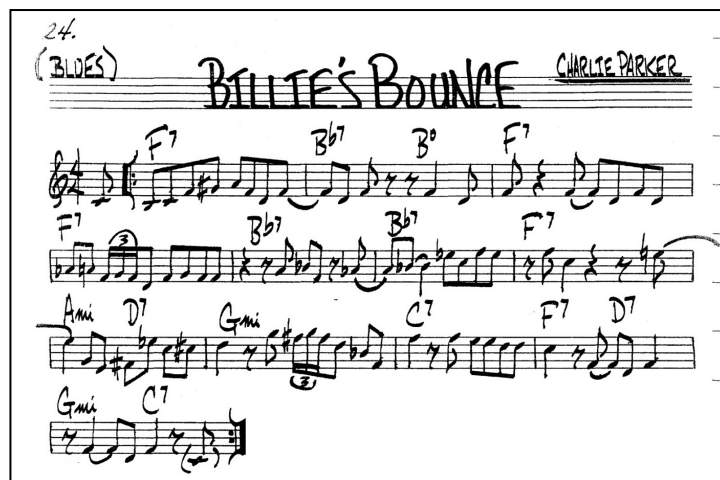


Şekil 3.13: Minör pentatonik dizisine ilk eklenen *blue note*'lar



Şu ana kadar geleneksel blues cümle yapısı, akor bağlantısı vb. özelliklerinden bahsedilmiştir. Caz müziğinde blues stiline en sıra dışı örneklere alto saksofoncu Charlie Parker'ın müziklerinde rastlanmaktadır. Parker'ın blues örneklerinde geleneksel cümle yapısının iskeletini oluşturan I7, IV7, V7 dereceleri caz müziğinde sıklıkla kullanılan II—7 - V7, dim7 gibi akorlarla armonik olarak zenginleştirilmiştir. Örneğin; Parker'ın *Billie's Bounce* parçasında bahsi geçen armonik zenginlik görölmektedir.

Şekil 3.14: C. Parker, *Billie's Bounce*



Kaynak: The Real Book Volume II, s.24

⁸ *Blue note*: Diyatonik gamın 3. 7. ya da 5. derecelerinin mikrotonal olarak pestleştirilmesidir. Genellikle blues, caz ve bu müziklerle ilgili olan müziklerle ilişkilendirilir. Blue note'ların kesin bir entonasyon kullanımları yoktur, yorumcunun hissiyatına ve tercihlerine göre değişir. (Kernfeld, s. 120)

C. Parker'ın temel blues dominant 7'li akor bağlantılarını diğer akor türleri ile zenginleştirmesinin sebebi akor bağlantısı üzerine solo çalma esnasında daha çok armonik malzemeye sahip olma ihtiyacıdır. Aynı şekilde, temel bir akoru birden fazla akorun fonksiyonel ikamesiyle (*substitution*) karşılayarak solocuya yeni olanaklar sunan bir yaklaşımda bu dönem caz parçalarında tercih edilir olmuştur. Örneğin *Blues for Alice* temel akorlara koştur II – V substitution'larının sıralandığı bir izleği yansıtır:

Şekil 3.15: C. Parker, *Blues For Alice*

(MED. SWING) **BLUES FOR ALICE** - CHARLIE PARKER 55

F6 E-7 A7(b9) D-7 G7

C-7 F7 Bb7 Bb-7 Eb7

A-7 D7 Ab-7 Db7 G-7

C7 A-7 D-7 G-7 C7

Kaynak: Leonard, Real Book 6, s. 55

Geleneksel blues akor bağlantıları üzerine sıklıkla minör pentatonik, blues dizisi ve *blue note*'lar sıklıkla çalınırken bu akor bağlantılarına yeni eklenen akorlar ile birlikte artık bu dizilere dorian, mixolydian, altered scale vb. gibi diğer modlar ve diziler de eklenmiştir. Örneğin; C. Parker'ın *Now is the Time* parçasının solo transkripsiyonuna bakıldığında bu armonik ve melodik zenginlik görülmektedir.

Şekil 3.16: C. Parker, *Now's The Time* solo

Now's The Time

By Charlie Parker

F Blues $\text{♩} = 132$ NOTICE HOW OFTEN BEATS 1 & 3 CONTAIN CHORD TONES USED BY PERMISSION
NUMBERS REPRESENT ACTUAL CHORD TONES

VERVE 8840

Kaynak: Blues in All keys, s. 3 (1988)

Akor bağlantılarının yeni eklenen akorlarla zenginleşmesi sonucu bas hatları da ezgisel olarak zenginleşmeye başlamıştır. Aşağıdaki örnek T Bone Walker'ın, *T Bone Shuffle* performansındaki hattın bir benzeridir. A Majör tonundaki 12 ölçü standart blues bas hattında genellikle akor sesleri sade olarak 4/4'lük ölçünün her bir vuruşuna denk gelecek şekilde çalınmıştır. Bu icra pratiğinde herhangi bir ritmik, melodik veya armonik bir genişleme veya değişim görülmemektedir. Bunun sebebi, stil içerisindeki bas hattı çalım geleneğinin sade olması ve ritmi desteklemesi ihtiyacındandır.

Şekil 3.17: Blues bas hattı örneği

Kaynak: De Rose & Barrett 2010, s.13

Oysa geleneksel caz müziği içindeki blues bas hattı örneklerinden biri olarak Ron Carter'ın *Cedar's Blues* melodisine çaldığı bas hattına bakıldığında armoniyi

destekleyici geçit sesleri ve ritmi zenginleştiren varyasyonlar ve geniş aralıklar gibi unsurlar göze çarpmaktadır.

Şekil 3.18: Ron Carter, *Cedar's Blues* bas hattı örneği



Kaynak: Aebersold 1988, s. 1

Blues müziğinin tüm bu özellikleri ve kendi içindeki gelişim aşamaları hem geleneksel olarak hem de pratik olarak caz müziğinin çalım pratiğine kaynak teşkil etmiştir. Akorların yorumlanması, *swing* hissiyatı, cümle yapısı gibi caz müziğinin temel pratiklerine bir başka örnek de *Rhythm changes*'dir.

3.1.3.3 *Rhythm Changes*

Rhythm changes, caz müziğinde blues'a benzer yapıda kullanılan 32 ölçü uzunluğunda AABA formunda cümle örgütlenmesine işaret eder. Bu cümle yapısı aynı zamanda kalıp olarak kullanılan bir akor bağlantısı içerir. *Rhythm changes* bu cümle kalıbı G. Gershwin'in *I Got rhythm* parçasının ana melodisini taşıyan akor bağlantısını master alır. (Kalıbın adının *Rhythm changes* olması da aynı gerekçeye dayanır: "rhythm" kelimesi Gershwin'in parçasından "changes" kelimesi ise caz müziğindeki akor bağlantılarından gelir. Caz müziğinde akorlar (dereceler, fonksiyonlar) tınladıkları süre boyunca ritmik, melodik ve armonik olarak çeşitli şekillerde seslendirildiği için birlikte tınlayan ses gruplarına akor değil *changes* (değişimler) adı verilmektedir. Bunun sebebi her akorun tınladığı zaman içerisinde bir etki ve atmosfer yaratması ve akorlar ile birlikte müzikteki hissiyat ve atmosferin değişmesidir.

Rhythm changes caz müziğinde yaygın olarak kullanılan *contrafact*⁹'lerdir (Watkins, 2010).

Şekil 3.19: G. Gershwin, *I Got Rhythm*

I Got Rhythm 

PLAY 6 CHORUSES (♩=196) By Ira and George Gershwin



D.C. al 1st Ending

Kaynak: Aebersold 1991, s.4

Rhythm changes'in yukarıdaki örnekte de olduğu gibi blues ile benzerliği B cümlesinden gelmektedir. B cümlesindeki akorların tamamı blues örneğinde olduğu gibi yalnızca dominant 7'li akorlardan oluşmaktadır. Bu dominant 7 zinciri A cümlesine bir çeşit köprü olma niteliğindedir. *Rhythm changes*'e bir örnek olarak Ray Brown'un aşağıdaki bas hattı incelenebilir.

⁹ *Contrafact*, önceden var olan akor kurgusuna yeni bir melodi yazılmasıdır. Akor kurgusu telif hakları kapsamına alınmadığı için müzisyenler sık sık doğaçlama yaptıkları parçalar üzerine yeni melodiler yazmışlardır. Swing ve Bebop döneminde çok sık kullanılmıştır (Watkins, 2010)

Şekil 3.20: *Rhythm changes* bas hattı Ray Brown,

Ray Brown 1990

The musical score for Ray Brown's 'Rhythm Changes' bass line is presented in eight staves. Each staff contains a bass line with notes and rests, and a set of chord symbols above it. The chords are: Bb, G7, C-7, F7, D-7, G7, C-7, F7; F-7, Bb7, EbΔ, E°7, Bb/F, G7, C-7, F7; Bb, G7, C-7, F7, D-7, G7, C-7, F7; F-7, Bb7, EbΔ, E°7, Bb/F, F7, Bb; A-7, D7, D-7, G7; C7, F7; Bb, G7, C-7, F7, D-7, G7, C-7, F7; Bb, Bb7, EbΔ, E°7, Bb/F, C-7, F7. The score includes measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29.

Kaynak: Downes 2015 s.85

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi bas hattı öncelikli olarak *swing* hissiyatını desteklemek, armonik ritmi muhafaza etmek ve aralıkların yarattığı karakteristik motiflerle melodiyi taşıma görevini üstlenmiştir. Bunu yaparken tipik olarak yürüyen bas çalım tekniğinin en önemli malzemelerinden olan geçit (kromatik/diyatonik) ve işleme seslerini Ray Brown sıklıkla kullanmıştır.

3.1.3.4 Standartlar

The New Grove Dictionary of Jazz kitabında Robert Witmer'ın makalesinde caz müzisyenlerinin sıklıkla yorumladığı şarkılar/parçalar olarak bilinen “standart”lar, profesyonel müzisyenlerin bilmesinin beklendiği genellikle popüler şarkılardan—Broadway ve Hollywood müzikalleri, Tin Pan Alley repertuvarları, vb.—oluşan ve repertuvarında yerleşik bir öge haline gelen yapıtlar olarak tanımlanmaktadır. 19. yüzyılın sonlarından popüler şarkılardan başlayarak Broadway müzikalleri ve Hollywood film müziklerini besteleyen George Gershwin, Jerome Kern, Harold Arlen, Irving Berlin, Cole Porter ve Richard Rogers gibi bestecilerin (şarkı yazarlarının) ve Thelonious Monk, Dizzy Gillespie ve John Coltrane gibi caz müzisyenlerinin yapıtlarından (Kernfeld 1994, s. 1155) oluşan bu repertuvar, yaklaşık 70 yıldır caz müzisyenlerince icra edilmekte, yeniden üretilmektedir. Bu tanımlamada parçalara “standartlar” denmesinin en önemli sebebi, bahsedildiği gibi müzisyenler tarafından sıklıkla çalınmaları, yorumlanmaları ve buna olanak veren standart yapı etmenleridir (Örneğin: AABA formunda, 32 ölçü standardında; anılan akor izleklerinde, vb.). Swing dönemi olarak nitelendirilen 1920’lerden günümüze kadar bu müzikler; zaman diliminde bu müzikler; müzikaller, vodviller, özel toplantılar, vb. gibi etkinlikler için genellikle sipariş üzerine bestelenen, müzisyenlerin çabuk ezberleyebileceği, adapte olabileceği ve yorumlayıp geliştirebileceği şekilde bestelenmiştir. Buna bir örnek olarak Victor Young’ın bestelemiş olduğu *Stella By Starlight* şarkısı gösterilebilir.

Stella by Starlight, AABA formunda 32 ölçüden oluşmaktadır. Bu ve bu gibi parçaların dörder ölçünün ardışık, yakınsak kurgusuna dayanan 32 ölçülük standart bir form yapısına sahip olması, şarkının kolay ezberlenmesine ve özellikle de sololarda *chorus* takibinin kolay yapılabilmesine olanak verir.

Şekil 3.21: Victor Young, *Stella By Starlight*

408.

STELLA BY STARLIGHT -VICTOR YOUNG

E-7 b5 A7 b9 C-7 F7

F-7 Bb7 Ebmaj7 Ab7

Bbmaj7 E-7 b5 A7 b9 D-7 Bb-7 Eb7

Fmaj7 E-7 b5 A7 A-7 b5 D7 b9

G+7 C-7

Ab7 Bbmaj7

E-7 b5 A7 b9 D-7 b5 G7 b9

C-7 b5 F7 b9 Bbmaj7

MILES DAVIS-"MY FUNNY VALENTINE" "Miles in Concert"

Kaynak: Real Book, s. 112

Şekil 3.22: *Stella By Starlight*, Ron Carter bas hattı örneği

Kaynak: Aebersold 1983, s. 5

Carter'ın bas hattı, geleneksel *walking bass* geleneğine uygun olarak akor bağlantılarını (*chord progressions*) güçlü zamanlarda gelen kök sesler ve bunlar takip eden geçit ve işleme sesleriyle bir bütün olarak muhafaza etmiştir. Bu bas hattında akor sesleri boş teller aracılığıyla desteklenmiş olan arpejler, oktav atlamaları (geniş aralıkların kullanımı), oktav değişimleri gibi müzikal kullanımlarla renklendirilmiştir. Bu kullanımlar efektif bir değer taşısa da çalım pratiğinde kişisel bir stile de işaret eder.

3.2 SCORDATURA KAVRAMI VE UYGULAMA ÖRNEKLERİ

*Scordatura*¹⁰, genellikle telli ve perdeli/perdesiz enstrümanlarda, temel akort sisteminin sunduğu olanakların ve sınırlılıkların dışında farklı müzikal seçenekler kazanmak; farklı duyum arayışlarının istediği ses bileşimlerinin (akorlar/dikey kullanılan modlar, vb.) yaratacağı ergonomik gereklilikleri karşılamak için başvurulan alternatif akort sistemleri için kullanılan bir kavramdır. Avrupa’da, ulaşılabilen ilk kaynaklar uyarınca, 16. yüzyıl başlarında lavta ile ortaya çıkmış ve 17. yüzyıldan itibaren, özellikle de farklı ses alanlarının arandığı eşlikli bir şarkı türü olan *lute songs* repertuvarları aracılığıyla giderek yaygınlaşmıştır.

Şekil 3.23: Pierre Ballard, *Prelude*



Kaynak: Ballard 1631, s. 2

Scordatura'nın varlık sebebi, daha önce de vurgulandığı gibi, *chordophone*¹¹ ailesine mensup kimi enstrümanlarda tel ve tuşe bileşiminin sunduğu olanakların sınırlılığdır. Örneğin, gitar, keman ve kontrbas gibi çalgılar dört veya altı tel ile son derece geniş bir icra kapasitesine sahiptirler. Öte yandan, arp gibi bir enstrümanda scordatura tekniği uygulanmamaktadır—zira ne tuşenin oluşturacağı herhangi bir sınırlılık, ne de tel sayısının azlığı böylesi bir hamleyi gerekli kılar; diğer yandan, müzikal gramer

¹⁰ Çalışma, bizatihi *scordatura* kavramı üzerinden işleyecek ve bu kavramı sıklıkla kullanıp ülkemizin akademik ve kültürel ilgisine arz edecek olduğundan bu ilk kullanımının ardından italik yazılmasından vazgeçilecek, yaygın bir müzik kavramı olarak düz yazımla zikredilecektir.

¹¹ Çalışma boyunca tüm telli çalgılar için bir şemsiye kavram olması düşüncesiyle Sachs-Hornbostel tasnif sistemi uyarınca telli çalgılar için kullanılan bu kavrama itibar edilecektir.

karmaşıklıştıkça ve ses tercihleri çeşitlendikçe, bu sazda bile pedal sistemi yardımıyla diyatonik alandan kromatik alana geçiş de bir tür scordatura olarak yorumlanabilir¹². Örneğin; Ertuğrul Sevsay, Orkestrasyon kitabında “Arp Skordatur” başlığında konuyu şu şekilde ele almış ve özetlemiştir (Sevsay 2015, s. 243-244):

Bazı veya bütün teller özgün frekanslarından daha aşağıya veya yukarıya akort edilebilirler. Bu teknik çok nadir kullanılmaktadır. Çoğu zaman gereksiz olduğunu da belirtmekte fayda vardır. Arp notasyonunda çift bemol ve çift diyezler sadece skordaturda kullanılabilir. (Örneğin La-teli La^be akort edilirse bu telden elde edilebilecek notalar La^b, La^b ve La natürel olacak, La diyez çalınamayacaktır. Eğer bu tel La notasına akort edilirse elde edilecek notalar La, La diyez ve La çift diyez olacak. Bu sefer de La^b elde edilemeyecektir.)

Oxford Müzik Sözlüğü’nde “mistuning” (yanlış akortlama) olarak belirtilen scordatura “ton kalitesinin değişimi ve özel akorsal efektler elde etmek amacıyla yaylı enstrümanların alışılmışın dışında akortlanması” olarak tanımlanmıştır (Kennedy & Kennedy 2007, s. 678). Mistuning, (mis- ön eki) tuning (akortlama) fiiline yanlış, ters, kötü gibi olumsuz anlamlar katmasıyla pejoratif¹³, ve yukarıda vurgulanan estetik doktrini—yalnızca bir fonksiyonalitye daraltılmış tonal/konsonant tını idealini yansıtır/esas alır.

Scordatura, Harvard Müzik Sözlüğü’nde ise “yaylı enstrümanlarda alışılmadık akort sistemi” olarak tanımlanmıştır. Gerçi ilgili maddenin devamında, açıklama yaylılarla sınırlı tutulmamıştır: Özellikle lavtalar ve kemanlarda imkânsız aralık kombinasyonları ve zor pozisyonları kolaylaştırmak; enstrümanların karakteristik tınlarındaki parlaklığı artırmak, bazı sonoriteler ve tonaliteleri enstrümanların boş tellerinde çalınabilir hale getirmek ve güçlendirmek veya diğer enstrümanların tınları ve yapabilirliklerini taklit etmek amacıyla kullanılmıştır (Randel 1995, s. 735).

Tekrar lavta müziğine odaklanılacak olursa; 16. yüzyılda, İtalyan lavta yorumcuları telleri bir, hattâ iki tam ses peste akortlayarak enstrümanın ses alanını genişletmişlerdir. Bu tekniğe İtalyanca *bordone*¹⁴, *descordato*¹⁵ adları verilmiştir. Bu tekniği eserlerinde kullanan besteci ve lavta yorumcuları—ve temel yapıtları—arasında Ambrosio Dalza

¹² Arpta pedal kullanımının detayları için, bkz. Piston, Adler, Korsakov, Sevsay.

¹³ Genellikle olumsuz anlam katan bir sıfattır.

¹⁴ *Bordone* kavramı bir yandan Geç Ortaçağlar polifonisinden kalma *bourdon* kelimesini çağrıştırmaktadır.

¹⁵ *Descordatura* kavramı da olumsuz ön-ekiyle (des-) pejoratif bir “ahenge aykırılık” vurgusu taşır.

Intabulatura de Lauto Libro Quarto, (Venedik, 1508), Alberto da Ripa *Second Livre de Tabulature de Leut* (Paris, 1554) bulunmaktadır (Randel 1995, s. 735).

Scordatura, lavtadan sonra genellikle yaylı ailesinde ve sıklıkla keman müziğinde kullanılmıştır. 17. yüzyılda scordaturayı kullanan İtalyan besteci ve kemancılar arasında; Biagio Marini, Marco Uccellini ve Giovanni Maria Bononcini öne çıkmaktadır. Biagio Marini'nin Op. 8 eser sayılı, 2. Sonatında (Venedik, 1629) birbiri ardına gelen üçlü aralıkları yan yana olan tellerde çalımı kolaylaştırmak amacıyla kemanın en ince teli olan mi (E) telini bir majör üçlü düşürerek C'ye akortlamayı şart koşmuştur (Randel 1986, s. 735).

Scordatura tekniğinin en yoğun olarak kullanıldığı, ikonik denebilecek eser, aynı zamanda ilk ve kurucu örneklerden biridir: Heinrich Ignaz Franz von Biber'in *Rosenkranz* (*Mystery* ya da *Rosary*) olarak bilinen keman sonatları, adlarını aldıkları "tespih" türüne olağanüstü bir örnektir. Klasik Türk Müziği'ndeki aynı adlı form gibi, bu türde de birçok makam/mod/ses alanı/... taranır; bu yüzden standart akortlu bir kemanın elveremeyeceği ses tercihleri—özellikle de ses öbekleri (akorlar, çift-sesler, vs.) ancak bu alternatif akortlama sayesinde üretilebilir. Eser bir demet şeklinde, toplam 16 bölümden oluşmaktadır (15 sonat ve son bölüm olarak *passacaglia*). Birinci sonat ve *passacaglia* standart akort düzeninde çalınır:

Biber'in 16 bölümlü eserinin her bir bölümde kullandığı akort düzenekleri aşağıdaki tabloda görülmektedir.

Şekil 3.24: Biber, *Mystery Sonat* isimleri ve akort düzenekleri

Sonat No	Sonat Adı	Akort Düzenegi
1	The Annunciation (Standart Akort Düzenegi)	G – D – A – E
2	The Visitation	A – E – A – E
3	The Nativity	B – F# - B - D
4	The Presentation of the Infant Jesus in the Temple	A – D – A – D
5	The Twelve-Year-Old Jesus	A – E – A – C#
6	Christ on the Mount of Olives	Ab – Eb – G – D
7	The Scourging at the Pillar	C – F – A – C
8	The Crown of Thorns	D – F – Bb – D
9	Jesus Carries the Cross	C – E – A – E
10	The Crucifixion	G – D – A – D
11	The Resurrection	G – D – G – D
12	The Ascension	C – E – G – C
13	Pentecost	A – E – C# - E
14	The Assumption of the Virgin	A – E – A – D
15	The Beatification of the Virgin	G – C – G – D
16	Passacaglia (Standart Akort Düzenegi)	G – D – A – E

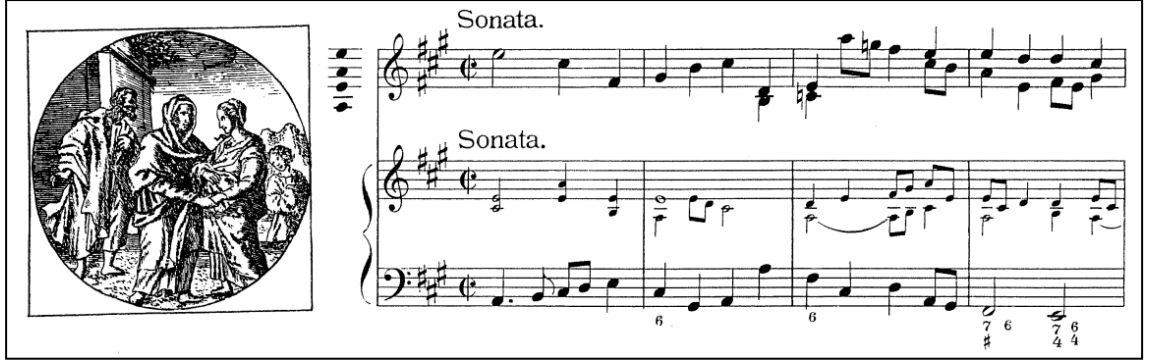
Kaynak: Esra Kayıkcı Kamalı tarafından hazırlanmıştır.

Şekil 3.25: Biber, *Mystery Sonata No.1*

The image displays the musical score for Biber's *Mystery Sonata No. 1*. It is divided into two parts: *Preludium* and *Sonata*. Each part is accompanied by a circular illustration. The *Preludium* section is in G major and 3/4 time, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The *Sonata* section is in G major and 3/4 time, featuring a more complex melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The illustrations depict religious scenes: the top one shows the Annunciation (the Virgin Mary and the Angel Gabriel), and the bottom one shows the Visitation (the Virgin Mary and Elizabeth).

Kaynak: Biber 1674, s. 4; 9

Şekil 3.26: Biber, *Mystery Sonata No. 2* yazılan ve tınlayan partiler



The image shows a circular illustration on the left depicting a religious scene, possibly the Virgin Mary with the Christ Child and other figures. To the right is a musical score for a sonata, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (6, 7, 6, 7, 6, 4, 4).

Kaynak: Adler 1959, s. 8

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere son derece yalınkat ve “ele gelir” bir pasajın nihayetinde oldukça sıra dışı, bıçak sırtı ses tercihleriyle dönem için çarpıcı, zorlayıcı bir ezgiselliği yansıtmaktadır.

Şekil 3.27: Biber, *Mystery Sonata No. 11*



The image shows a circular illustration on the left depicting a religious scene, possibly the Virgin Mary with the Christ Child and other figures. To the right is a musical score for a sonata, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (6, 7, 6, 7, 6, 4, 4).

Kaynak: Biber 1674, s. 47

Yukarıdaki 11 no’lu sonatta akort düzeneği G – D – G – D’dir. Bu beşli akort düzeneğinin seçilme sebebi sonatta beşli aralığın iki sesli olarak melodik kullanımını hem komşu tellerde hem de oktav farkı olan pasajlarda kolaylaştırmak ve tınıyı güçlü tutabilmek içindir.

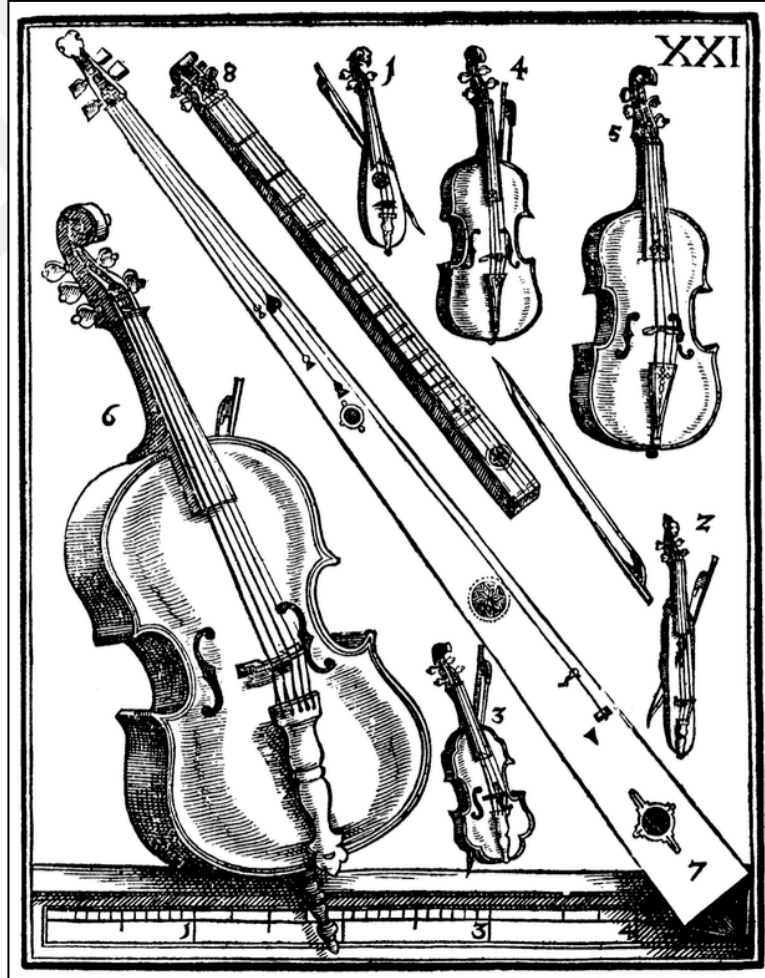
3.2.1 Farklı Akortlama Sistemleri Ekseninde Kontrbas

Rönesans döneminden beri birçok besteci eserlerinde yaylı ailesine ait büyük hacimli ve pest sesli enstrüman veya enstrümanlara yer vermiştir. Bu enstrümanlar kimi zaman viyolonselden daha büyük, kimi zaman da günümüz kontrbasına yakın ve hatta daha büyük boyutludur. Bestecilerin farklı isimlerle tanımladıkları bu enstrümanlar bugün günümüzde kontrbasın üstlendiği bas hattını taşıma görevini üstlenmişlerdir. Örneğin Andriano Banchieri 6 telden oluşan ve akort düzeneği D’- G’- C- E- A- d olan enstrümana *violone in contrabasso* ismi ile referans vermiştir. Dönemin en önemli bestecilerinden Claudio Monteverdi, literatürde genellikle “ilk opera” olarak vaftiz

edilen *Orfeo* eserinde *contrabasso di viole*; *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) adlı eserinde de *contrabassi da gamba* olarak belirttiği enstrümanlar kullanmıştır. (Jackson, 2005, s. 128).

Genellikle oda orkestralarında kullanılan küçük boyutlu bas enstrümanların (bassetti) boyutları 115 cm ile 4.8 m. arasında değişmektedir. Üretilmiş en büyük boyutlu bas enstrüman Paul de Wit tarafından 1889 yılında Cincinnati Müzik Festivali için yapılmıştır. Kontrbasın evrimi içinde çok telli örnekleri olduğu gibi üç telli farklı seslere akortlanabilen bir örneğe de rastlanmaktadır.¹⁶ 1730 ve 1760 yılları arasında saray ve opera orkestraları arasında 6 telli bas kullanılırken 3 telli enstrümanlar da yaygın olarak kullanılmaktaydı.

Şekil 3.28: Yaylı çalgılar ailesi



Kaynak: Praetorius, 1619, s. 295

¹⁶ *The New Grove Online Dictionary of Music and Musicians*, “Double bass” maddesi [Erişim tarihi 19.03.2019]

17. yüzyılda *violone* adı verilen örnekler zamanla modern kontrbasa evrilmiştir. 3 telli kontrbasların yaygın akort düzenleri arasında A-D-G, G-D-G ya da G-D-A seçenekleri tercih edilmiştir (Jackson, 2005, s. 129). Üç telli basların en büyük boyutlu olanı olarak isimlendirilen *octobass* J.-B. Vuillaume tarafından 1851’de yapılmıştır ve akort düzeneği C-G-C’dur. Üç telli enstrümanların akort düzeneklerindeki ses seçimleri genellikle tonal müziğin baskın dereceleri olan I-IV ve V dereceler ile belirlenmiştir. Bu enstrümanların genellikle çalınacak olan müziğin tonal merkezine göre akortlandığı ve genellikle boş tellerin çalınmak üzere tercih edildiği bu tez bağlamında düşünülmektedir.¹⁷

Ağırlık merkezi aynı bağlamda değilse de Barok dönemde sıklıkla kullanılan violone de bass, baryton, bas gamba gibi çalgılara da kısaca değinmek yerinde olacaktır. Bu çalgılar daha çok sürekli bas (basso continuo, Generalbas) işleviyle kullanılmakta olduklarından ve dolayısıyla konvansiyonel çalınma uyumlu atak roller üstlenmeleri gerektiğinden çalınmalarından nadiren scordatura’ya başvurmak durumunda kalıyor olmuştur.

3.2.2 Kontrbasta Kullanılan Akortlar Tarihsel Bir Özet

Bu kesitte, çalışmada odaklanılan kontrbasın tarih içinde çeşitlenen/değişen tel sayıları ve bunlara koşut akort düzenekleri kısaca özetlenecektir. Günümüzde terk edilmiş olsalar da, örneğin Klasik Dönemde egemen olan “Viyana Akordu” gibi tercihlere, bu akort üzerine odaklandığı çalışmasında, Maral şu şekilde işaret etmektedir: (Maral 2019)

Viktor-Charles Mahillon’un Catalogue descriptive adlı derlemesinde zikredilen Basse quinte de viole de braccio, kabaca, “ziyadesiyle büyük gövdeli bir viyolonsel” olarak tanımlanabilir; 17. yüzyıl başlarından kalan bu sazın 5 teli F₁ – C – G – d – a şeklinde; James Talbot’un İngiltere’de kullanılan keman ailesine mensup sazları tanımladığı 1692–95 tarihli çalgı bilim çalışması ise, bu grubun bas enstrümanın tellerinin B₁ – F – c – g şeklinde akortlandığını belirtmektedir. Büyük ihtimalle gamba ailesinin oturmuş yaygınlığından dolayı, Fransa’da kullanılan benzer bas karakterli yaylı çalgılarınsa 5, hattâ 6 telli olduklarını da hatırlatmak yerinde olacaktır. Bu çalgılarda beşlilere göre akort yapıldığı, ancak bu akordun dönemin oda müziğinde icrayı güçleştirdiği de Talbot’ça düşünülen bir nottur. “Kirchenbässe (Kilise bası)” olarak adlandırılan vasıfla—kilise müziği pratiğinde, nispeten durağan eşlik partilerinde—ve kimi geleneksel halk müziği pratiklerinde “Bassettl” şeklindeki yerel adlandırmalarıyla 19. yüzyıla kadar kullanımda kalmış

¹⁷ *The New Grove Online Dictionary of Music and Musicians*, “Double bass” maddesi [Erişim tarihi 19.03.2019]

olan bu akortlama, daha sonraları giderek terk edilmiş görünmektedir (Relinger, 2019).

17. yüzyılda göze çarpan çeşitlilik, bir yandan da “standart” kavramını sorgulanmaya açar: *Groß Contra-Bas-Geig, Violone in Contrabasso, Violone grosso; Baßgeig, Violone, Double Basse* gibi adlandırmalar; başlangıçta 6 olan tel sayısının üçe kadar inmesi; hattâ Leopold Mozart’ın keman metodunun 2. baskısında; ayrıca Christian Friedrich Daniel Schubart’ın *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*’unda “zamanında 4 ilâ 5 tel olmasına karşın, artık bu sazda eşlik için 3 telden fazlasına ihtiyaç yok” şeklinde ibarelerin yer alması; Domenico Dragonetti ve Giovanni Bottessini gibi alanın lider isimlerinin de solo repertuvarlarda bu versiyonu tercih etmeleri dikkat çekicidir (Hause, s. 3).

Bambaşka bir akortlama sistemi J. G. Albrechtsberger’in *Anweisung zur Composition* (Leipzig 1790) adlı çalışmasından izlenebilir: Viyana usulü olarak adlandırdığı akortlama $G - A - d - g$ ya da $F - A - d - g$ şeklindedir. 1837 tarihli ikinci edisyonda bir de $E_1 - A_1 - D - G$ ya da $F_1 - A_1 - D - G$ şeklinde bir akortlamaya işaret edilir. Keza, Wenzel Hause (1764–1847) metodunda (1809) “güncel akordun ($E - A - D - G$) yanı sıra violon ($G - D - A - D$); Bariton Violon ($A - D - G - C$); “Beş Telli Üçlülere Göre Akortlu Violon” ($F_1 - A_1 - D - F\# - A$) ve “Üçtel-akordu”ndan ($A_1 - D - G$) söz eder (Hause, s. 3).

Kontrbas yapımı, kullanımı ve doğal olarak akort tercihlerinde, kuşkusuz Viyana kendine has ve özerk bir yere sahiptir. “Wiener Quart-Terz-Violon (Viyana Üçlü-Dörtlü Violonu)” ya da kontrbası olarak anılan çalgı, her ne kadar kökleri Hans von Francolini, 1560; Michael Praetorius, 1619 gibi erken kuramlarda izlenebilirse de, gamba tipi korpusu, perdeleri ve genellikle 5 telli oluşuyla ayrışır. Akordu D (Re majör) tonuna uygun çekilegelmiştir: $F_1 - A_1 - D - F\# - A$; keza daha eski bir sistem olan (J. J. Prinner) $F_1 - A_1 - D - F\# - H$ (B/Si) ile büyük benzerlik taşır. 1730 – 1830 yılları arasında revaçta olan bu “hafif” akort, daha sonrasının Romantizmi’nce aranan güçlü, gürbüz tınıyı ve şiddeti yansıtamadığından terk edilmiştir. Ancak J. Haydn, C. Ditters von Dittersdorf, J. B. Vanhal, W. Pichl, A. Zimmermann ve F. A. Hoffmeister gibi, yapılarında kontrbasa önemli yerler ve görevler veren besteciler bu akordu esas almışlardır. Yapılarını çalmak, bugünkü standart akortla biraz “alengirli”yken, anılan “Viyana Akordu (Wiener Stimmung)” tercih edildiğinde, kolay pozisyonlar, boş teller, vb. ile çalım hayli kolaylaşmaktadır (Mahillon, s. 143).

Klasik Batı Müziği kontrbas repertuarı incelendiğinde kontrbasın kullanımında *solo tuning* (solo akort düzeneği) ve *orchestra tuning* (orkestra akort düzeneği) olarak iki tercih görülmektedir. Kontrbas orkestra için standart akort düzeneğini kullanır. Solo akort düzeneğinde ise kontrbas standart akort düzeneğinden bir tam ses yukarıya ($F\#-B-E-A$) akortlanır. Bunun sebebi, kimi icracıların enstrümanın solistçe kullanımında daha parlak bir tınıya ihtiyaç duymaları olsa gerekir. Aşağıdaki şekilde, benimsediği müzikal gramerle yaşadığı Barok Dönem’den Klasisizm’e hat çeken besteci G. F. Händel’in, özellikle solo kontrbas için bir tam ses yukarı akort düzeneğini belirten 4 numaralı Sonatının notası, geleneksel repertuvarından bir örnek olarak, verilmiştir:

Şekil 3.29: Händel, *Sonata No.4*

SONATA No. 4

BASS

GEORGE FREDERICK HANDEL

Arranged and edited by STUART SANKEY

Adagio

Tuning:

f

p

Kaynak: HANDEL, *Sonata No. 4*, International Music Company, 1996, 1

Bir de geç romantik orkestra repertuarında aranan geniş tını alanı için hem yeni enstrümanların geliştirilmesi (kontrfagot, kontrbas tuba, kontrbas trombon, vs.) hem de kontrbas gibi enstrümanların *tessitura*'larını genişletmeleri gerekmiştir. Kimi yapıtlar için sadece basit bir scordatura uygulaması yetebilirken, kimi orkestralar 5 telli kontrbas kullanımını benimsemiş, hattâ standartlaştırmıştır¹⁸.

Örneğin; Ludwig van Beethoven'ın 9. *Senfoni*'sinin Molto Vivace Presto II. Bölümü'nde C bölmesinin başladığı 93. Ölçüde C pedal sesleri üzerine başlayan kesitte en pest sesin C2 olduğu *Urtext* edisyonda (bestecinin elinden çıktığı şekilde; el yazmasından direkt aktarılan, editöryal müdahale içermeyen edisyon) görülmektedir.

Şekil 3.30: Beethoven, 9. *Senfoni* C bölmesi başlangıcı

C

cresc.

ff

pizz.

arco

[p] cresc.

ff

Kaynak: Del Mar 199, s.88

C telini özellikle isteyen yapıtlar arasında—sonoriteye odaklı çalışmalarıyla ayrışan—Edgard Varése'in *Ameriques* (1922 versiyonu), Mahler'in *Das Lied von der Erde* gibi yapıtlar sayılabilir. Bunlar ile birlikte ve Ravel'in, Moussorgsky'nin *Pictures at an Exhibition* eserinin orkestrasyonunda da C teline yer verdiği görülmektedir.

¹⁸ Viyana Filarmoni ve Senfoni Orkestraları, Berlin Filarmoni ve Boston Senfoni Orkestraları gibi birçok orkestra kontrbas grubunda çeşitli eserlerin icraları için 5 telli kontrbaslara yer vermiştir.

Şekil 3.31: Mahler, *Das Lied von der Erde*



Kaynak: Piston 1991, s. 100

Amerikalı müzik teorisyeni ve besteci Walter Piston, *Orkestrasyon* kitabında kontrbasın ses aralığını scordatura tekniği ile genişletmenin üç farklı yolundan bahsetmiştir. Bunlardan birincisi E telinin akordunu değiştirmektir. Genellikle C sesine kadar akort düşürülebilir; fakat bu noktada telin tansiyonu değiştiği için tınımdan fedakârlık yapılmış olur. İkincisi beş telli bir kontrbas kullanmaktır. Üçüncü yöntem ise kontrbasın tuşesini E telinin bulunduğu bölgede C sesinin tınladığı noktaya kadar uzatmaktır (Piston 1991, s. 99-100).

3.2.3 Kontrbasta 5'li Akort Düzeniği

Kontrbas, müzikte bas hattını taşımakla görevli diğer bir çok enstrüman gibi kendi yapısal bütünlüğü ve çalım pratiği içerisinde önemli bir evrim süreci geçirmiştir. Bu süreç içinde önceki bölümlerde bahsedildiği gibi farklı farklı tercihlere de başvurulmuştur: 3 telli, boyutu çok büyük veya gövde yapısı farklı örneklerle de rastlandığı gibi, 5 telli çeşitleri de geçmişte olduğu gibi günümüzde de kullanılmaya devam etmektedir.

5'li akort, 18. yüzyılda zaten standartlaşmış bir akort düzeniği olarak çelloda kullanılmıştır. Kontrbasın genel evrimini ve tarihçesini detaylı olarak kaleme almış olan Paul Brün'ün *The Fifths System of Tuning Through The Ages* (Çağlar Boyunca 5'li Akort Sistemi) makalesinde hem yaylı ailesindeki pest sesli enstrümanların gelişimi kısaca irdelenmiş hem de çello ile kontrbasın 5'li akort sistemi bağlantısı şöyle açıklanmıştır:

Standartlaştırılmış bir 8' (enstrümanın ortaya çıkışı aynı zamanda özel bir 16'' enstrümanın (oktav transpozeli –bir oktav pest tınlayan) yaratılmasına ihtiyaç duymaktaydı. Alt oktavlardaki bas armonileri gümüş sargılı Do telinin kullanımıyla birlikte artık bir oktav daha pest çalmaya başlayan bu enstrüman, double bass [çifte bas] olarak anılmaya başlanmıştır.¹⁹

¹⁹ <https://joelquarrington.com/the-fifths-system-of-tuning-through-the-ages> [Erişim tarihi 05.04.2019]

Brün'ün makalesine göre çello üzerinden anılmaya başlayan *double bass* kavramı giderek kontrbasa da referans olmaya evrilmiş, hattâ bu sazın ikinci ismi olarak yaygınlaşma yoluna girmiştir²⁰.

Kontrbasta 5'li akort sistemi tellerin birbirine tam 5'li aralık ilişkisiyle (çelloda olduğu gibi) akortlanmasıdır. Bu şekilde teller 4'lü düzendeki E-A-D-G yerine C-G-D-A düzenine değişmiş olur. Kontrbasta 5'li akort düzeneğini günümüzde sıklıkla kullanan müzisyenler/kontrbasçılar arasında Joel Quarrington²¹ ve Dennis Masuzzo²² performansları ve yazılı çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Masuzzo, 5'li akort düzeneği ile ilgili yazdığı “Taking the Fifth: How Tuning in Fifths Changed My Experience Playing the Double Bass (5'liyi Tercih Etmek: 5'li Akort düzeneği Kontrbas Çalma Deneyimimi Nasıl Değiştirdi)” makalesinde 5'li düzenle ilgili şöyle bir açıklama yapmıştır (Masuzzo 2012, s ii):

“5'li akort basta karakteristik tınıyı değiştirmez. İnce farklılıklar vardır ve bunlar belki dinleyicilerden çok müzisyenler için dikkat çekicidir. 5'li akorttaki basın tınısında yeni bir berraklık duydum ve enstrümanın daha sıcak ve natürel olarak titreştiğini hissettim. Hem yay hem de pizz. ile çalınan notaların sesin merkezindeki “boom” (patlama) efektini ya da çamurluluk²³ halini kaybettiği görülmektedir.”

Masuzzo, bu akort düzeneğinde öncelikle tını ve enstrümanın tepkisinden bahsetmiştir. Tını ile birlikte odaklanması gereken noktalardan bir diğeri de enstrümanın çalım pratiğidir. Kontrbas ya da diğer bas enstrümanlar büyük boyutlu oldukları için kendilerine özgü çalım pratikleri ve pozisyon/ergonomi tercihleri gelişmiştir. Octobass'ın genellikle—ya da sadece—boş tellerde çalınması, bu önermeye çarpıcı bir örnek olarak değerlendirilebilir. Keza, böylesi enstrümanların kullanıldığı geleneksel müzik türlerinde ve kültürlerinde 2, 3, ya da 4 telli bas karakterli enstrümanlarda (ille de

²⁰ Bu önermeyi besleyebilecek diğer bir veri de geleneksel orkestra yazısında, bugün bile hâlâ partitürün en alt satırında viyolonsel ve kontrbasın bir arada yazılması; kimi zaman “Vc, Cb (8vb)” gibi bir ibareyle kontrbasın çaldığı perdenin bir oktav pest tınladığının bildirilmesi; kimi zaman bu ifadeye dahi yer verilmemesindeki kayıtsızlık gösterilebilir.

²¹ Kanadalı kontrbas sanatçısı, solist. Ottawa Üniversitesi'nde dersler vermektedir. Kariyeri boyunca Canadian Opera Company, The Toronto Symphony, Canada's National Arts Centre Orchestra ve London Symphony Orchestra gibi önemli orkestralarda yer almıştır. Sanatçının son derece güçlü bir içeriğe sahip olan web sayfasında, 5'li akort düzeneğine dair de tafsilatlara ulaşmak mümkündür. Bu sayfa için, bkz.: www.joelquarrington.com

²² Amerikalı kontrbas sanatçısı, solist. Musical Elements, The New York Quintet, New York Art Ensemble, Broadway Orchestrası gibi topluluklarda sahne almıştır. Bkz.: www.dennismasuzzo.com

²³ Pejoratif tınısıyla “çamurluluk” kavramı, genellikle caz jargonunda, ama ötesinde, topluluk müziğinin geçerli olduğu birçok diğer branşta, pest tınların düşük frekans/uzun dalga boyu davranışları gereği, özellikle ardışık çalınan perdelerde yarattığı keskinlikten uzak, “muğlak” tınıya işaret eder. Piyanoda da klavyenin en solunda yer alan, en pest tonların ancak çok yalın, tek tek çalınmaları; ya da besledikleri ses öbeklerinin temel sesi (*fundamental*) olmaları hâlinde bu duyumdan sıyrıldıkları kanısı yaygındır.

kontrbas ya da viyolonsel olarak anılması da fiziksel özellikleriyle bu kategoride değerlendirilebilecek telli çalgılarda) sadece boş tellerle çalınması; seçilen yapıtın tonuna göre scordatura uygulanması, neredeyse kuraldır.

4'lü ile 5'li akort düzenekleri arasındaki ilk eylemsel değişiklik tellere basan elin²⁴ izleyeceği hareket şablonunun değişmesidir. Bu durum ilk etapta pozisyonların genişlemesi ve bir oktav gamın çalınmada bir değil iki pozisyonun aynı anda kullanılması dahi olabilir. Örneğin; 1 oktavlık G majör gam çalınırken değişen *duate*²⁵ ve boş tel kullanımı icracıyı yeni bir şablona alışmaya ve ona adapte olmaya zorunlu kılar.

Şekil 3.32: 4'lü akortta G majör gam

The image shows a musical score for a G major scale in 4/4 time, using a 4-string configuration. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff shows the ascending scale: E (fingering 2), A (0), B (1), C (2), D (0), E (1), F# (4), G (0). The second staff shows the descending scale: G (0), F# (4), E (1), D (0), C (2), B (1), A (0), G (2).

Kaynak: Esra Kayıkcı Kamalı tarafından hazırlanmıştır.

Şekil 3.33: 5'li akortta G majör gam

The image shows a musical score for a G major scale in 4/4 time, using a 5-string configuration. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff shows the ascending scale: G (0), A (1), B (2), C (4), D (0), E (1), F# (2), G (4). The second staff shows the descending scale: G (4), F# (2), E (1), D (0), C (4), B (2), A (1), G (0).

Kaynak: Masuzzo 2012, s. 4

Yukarıdaki iki örnek arasındaki en önemli değişkenlerden biri sol elin hakimiyet alanının genişlemesi ve buna bağlı olarak da gamı çalarken icracının pozisyon değiştirmek zorunda kalmasıdır. 4'lü akort ile tek bir pozisyonda 1 oktavlık G majör gama pozisyon değiştirmeden (sol el başka bir bölgeye hareket ettirilmeden) çalınabilirken; 5'li akortta bu durum pozisyonun genişlemesi sebebiyle söz konusu

²⁴ Tellere basan el için sol el ifadesi kullanılacaktır.

²⁵ *Duate*: (Fingering Eng.) Bir müzik parçasında belirlenmiş olan notaları çalmak için yapılan parmak seçimi; hangi parmakların hangi notaları çalması gerektiğini gösteren müzik notasındaki işaretlerdir. (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fingering> [Erişim Tarihi 20.05.2019])

değildir. Bu durum kimi zaman bir avantaj kimi zaman da bir dezavantaja dönüşebilir. Bunun ayrımı ancak çalınacak olan pasaj özelinde değerlendirilebilir.

Masuzzo 5’li akorttaki olumlu ya da olumsuz faktörler hakkında şunları belirtmiştir (Masuzzo 2012, s. iii):

“5’li akortun her bir zorluğunun bir çok avantajı vardır (dört telden üçünü yeni parmak numaraları ile öğrenmek); bunların içinde C notasını enstrümanın yapay herhangi bir müdahale olmadan (telin) doğal salınımla çalabilmek de vardır. [Daha keskin bir] Entonasyon, 5’li akort ile çalmanın en iyi sonucudur. 5’li akort düzeneği ile çalarken diğer telli enstrümanlarla iletişim kurabildiğimi ve aynı dili konuştuğumuzu hissediyorum.”

Yeni bir şablon öğrenmek ve en baştan kas hafızası yaratmak işin en büyük zorluklarından biri olarak görünse de; Masuzzo’nun da bahsettiği gibi tınsal homojenlik, entonasyonun mükemmelleşmesi ve şüphesiz, enstrümanın ses alanının genişlemesi gibi getiriler, son derece önemlidir.

Son olarak Masuzzo’nun öğrencileriyle paylaştığı 5’li akort düzeneği sürecinden edindiği en önemli çıkarıma, onun aktarımıyla yer vermek gerekirse (Masuzzo 2012, s. iii):

“Öğrencilerimle 5’li akort düzeneği hakkındaki tartışmalarında [...] en baştan 5’li akort ile öğrenmenin 4’lü akort ile başlayıp sonradan değiştirmekten daha kolay olduğunu fark ettim. Gamlar ve arpejlerin duateleri daha kullanışlı.”

Tabii ki öğrenilmiş bir bilgi ve deneyimi değiştirmek yerine en baştan öğrenmek daha pratik ve kazançlı bir yöntemdir. Zira, tüm bu performans süreci, bir zihin-kas koordinasyonu geliştirme edimidir. Diğer yandan icracıyı sınırlayabilecek kimi teknik etmenlerin de önemine işaret etmek yerinde olacaktır: Örneğin, enstrümanın yapısı ve tınısıyla ilgili, değişime etki eden en önemli etkenlerden biri de teller ve tellerin imal edildiği malzemelerdir. Her telli çalgıda olduğu gibi, kontrbasta da asıl ses kaynağı titreşen tel olduğundan, bu öğenin çalgının gövdesi üzerindeki gerilimi; bu gerilime koşut olarak uyguladığı fiziksel baskı; bu gerilimin çalgı kadar çalgıcının fiziksel koşullarını zorlaması, vb. faktörler, son derece belirleyicidir. Bir de ilgili enstrümanın gelenekselleşmiş ve “doğası” kabul edilen oturmuş tercihlerden uzaklaşıldıkça—örneğin cesurca bir scordatura kullanımı ya da tel ekleyerek çalgıya yüklenen gerilimin/baskının artırılması, yeni yeni sorun alanları doğurmaktadır. Bu sorunlarla baş etmenin yolları arasında icrayı geliştirme kadar teknik faktörlerde bir öznelleşmeye gitmek de vardır. Örneğin, Masuzzo’nun 5’li akort düzeneği için son derece spesifik bir tel tercihinin başvurduğu tespit edilmiştir: Sanatçının bu gerilim profili için kullandığı tel

seçenekleri şöyledir (Masuzzo 2012, s. iv): C teli, 5 telli set içinden bağırsaktan elde edilen Eudoxa silver B teli (orta ya da ince kalınlıkta) C'ya akort edilerek; G teli, 4 telli solo set içinden seçilen Eudoxa chromesteel F# teli G'e akort edilerek; D teli, bağırsaktan elde edilen Pirastro Olive orkestra seti içinden D teli; A teli ise bağırsaktan elde edilen Pirastro Olive G teli.

5'li akort düzeneğinin kontrbasın solistik çalımı için önemli örneklerden biri de Masuzzo'nun hazırladığı uyarlamadır. Masuzzo, Bach'ın 1 numaralı viyolonsel Süiti'nin Menuetto I bölümünü 5'li akort düzeneği ile icra etmiş ve metodunda yer vermiştir. Burada yer alan *duate* 'ler ve pozisyonlar aşağıda görüldüğü gibidir.

Şekil 3.34: Bach, *Menuetto I*

Menuetto

from *Suite No.1 for Violoncello Solo*
For Double Bass in Fifths (CGDA) Tuning

J.S.Bach
Edition: Masuzzo

Menuetto I

Solo Bass

G D A

Kaynak: Masuzzo 2012, s. 34

Masuzzo ilk olarak ton merkezini değiştirerek işe başlamıştır. Süitin orjinal tonu G majör iken Masuzzo'nun uyarlamasında D majördür. Bunun sebebi, iki enstrümanın boyutlarının farklı olması ve bunun da çalımı büyük oranda değiştirmesidir. Melodi hattının sürekliliği ve ifadesinin korunabilmesi için Masuzzo tonu değiştirerek cümleyi genellikle A telinde tınlayacak şekilde kurgulamıştır.

3.2.4 Red Mitchell'in Kontrbasta 5'li Akort Düzeneği Kullanımı

Red Mitchell, hem eşlikçi hem de solistik karakteriyle caz tarihinde öznel bir konuma sahip önemli bir kontrbasçı olmuştur. Çalışındaki en ayırt edici özelliği olarak çift sesler

ve boş teller ile birlikte çeşitli *voicing*²⁶,ler ile akorsal dokuları tınlatabilmesi ve *progression*²⁷,ları zincir halinde bağlayabilmesi tanımlanabilir.

Red Mitchell'ın bu çalışma bağlamındaki en önemli özelliği 1966 gibi caz tarihi açısından dikkate değer bir zamanda—deneyselliğin daha ilk tohumlarının atıldığı erken bir dönemde—5'li akort düzeneğini tercih etmesi ve müzikal dilini bu malzeme özelinde geliştirmesidir. S. T. Bright'ın, Red Mitchell'ın 5'li akort düzeneği ile yarattığı bas hatlarını incelediği tez çalışmasında (2013) aktardığı bilgiler ışığında; Mitchell'ın 5'li akort düzeneğini tercih etmesindeki ilk faktörün son derece pragmatik bir çözüm olduğu anlaşılmaktadır: Besteci Henry Mancini'nin dönemin efsaneleşen televizyon yapımı *Peter Gunn Show* için bestelediği kompozisyonda, ondan bas hattında C sesine kadar inen bir ses alanını kullanmasını istemiştir. Mitchell'ın bu talebi karşılayabilmek için önünde 3 seçeneği olmuş; birincisi kontrbasın baş kısmına tuşeyi uzatacak olan bir kısım eklemek, ikincisi 5 telli bir bas ile bu ihtiyacı karşılamak, üçüncüsü ise; 5'li akort düzeneğini tercih etmek. Mitchell'ın 5'li akort düzeneğini tercih etmesindeki yegane sebep genişleyen ses alanı olmamış; yaylı ailesi başta olmak üzere, diğer telle enstrümanlar ile tınısal bir bütünlük sağlayacağını öngörmesi ve enstrümanın rezonansındaki olumlu cevap olduğu düşünülmektedir.²⁸ Mitchell'ın 5'li akort düzeneğiyle elde ettiği açık tını ve daha geniş aralık kullanma imkanı neredeyse piyanistik bir *double stopping* uygulamasına elverişiyle son derece dikkate değerdir. (Kernfeld, s. 783).

Double stopping tekniğini, Mitchell'ın sololarında yalnızca bir renk yaratmaktan ziyade tek başına *progression*'un *guide tone*²⁹,ları ve tansiyon seslerini de zengin bir tınısal bütünlük içinde duyurabilmesine yardımcı olmuştur. *Double stopping* tekniğini Bright tez çalışmasında şöyle açıklamıştır:³⁰

²⁶ *Voicing*: Caz müziğinde seslerin dikey dağılımı, boşluk (*spacing*) ve enstrümantal dağılımına dayanan belirli bir sonoriye tanımlamak için kullanılan bir terim. (Kernfeld, s. 1252)

²⁷ *Progression*: Bir sonraki gelişim aşamasına geçme eylemi. Terim caz müziğinde akor bağlantısı anlamında kullanılmaktadır; birbiri ardına tınlayan akorları ve bu akorların müzik cümlesinde yarattığı değişimleri ifade etmek için kullanılır.

²⁸ Bright, T. S. (2013), Red Mitchell: Tuning in Fifths and The Walking Bass Line. *Yüksek Lisans Tezi*, Toronto: York Üniversitesi, s. 9, 12

²⁹ *Guide tones*: Genellikle akorun minör, majör ya da dominant karakterde olup olmadığını belirleyen 3 ve 7. Dereceleri tanımlamak için kullanılan terim.

https://www.thejazzresource.com/guide_tones.html, [Erişim tarihi 21.05.2019]

³⁰ Bright, T. S. (2013), Red Mitchell: Tuning in Fifths and The Walking Bass Line. *Yüksek Lisans Tezi*, Toronto: York Üniversitesi, s. 28

Double stop, basta iki akor sesinin birlikte çalınmasıdır. Double stop 4'lü akort düzeneğinde walking bass hattı içerisinde alışılmadık sonuçlar yaratmıştır. İlk olarak duate (fingering) birbirini takip eden double stop hamleleri tempo arttıkça zorlamaya başlar ve double stop tekniğinin armonik rengi akor değişimlerinin sınırlılıklarına dayanır. Tam 4'lü ve 5'li double stop uygulamaları ardışık iki teldeki açıklık ve armonik renklilik ile sınırlıdır. İkinci olarak, majör ve minör 6'lı aralıklara dayanan double stop'lar 3 tel söz konusu olduğunda sol elde tuhaf (awkward) pozisyonlara sebep olmasına rağmen bu double stop pozisyonları sol eldeki baş parmağın da (thumb position-pouce) kullanılmasıyla daha kolay çalınır hale gelir. Majör ve minör 10'lu aralıklar 4 tel birden kullanıldığı düşünüldüğünde sol el için zor ve uzun süre tınlamayan sonuçlar sağlar.

Double stopping tekniğiyle (çift ses çalımıyla) 4'lü akort düzeneğinde akorların ton cinsiyetlerini (*Tongeschlecht*); minörlük ya da majörlüklerini belirtecek şekilde komşu tellerde çalmak mümkün değildir. 4'lü akort düzeneğinde 6'lı aralıklar tel atlayarak çalınabilir. 4'lü akort düzeneğinde komşu tellerde tam 4'lü ve tam 5'li aralıklar tınlatılabilir; fakat bu tını tek başına bize akorun tonal kimliğini belirleyemez. Bu tonal kimliği belirleyen en önemli ses akorun 3'lüsü (*medyan*) ya da aralık çevrildiğinde 6'lısı olan aralıktır. 5'li akort düzeneğinde 6'lı aralıklar komşu tellerde kolayca çalınabilir. Bu da icracıya akorları tonal merkez çerçevesinde kesin kimlikleriyle birlikte tınlatılabilme olanağı sağlar. Örneğin: Red Mitchell, T. Monk'un *Straight No Chaser* parçasının bas hattında 6'lı aralıkları paralel hareketle seslendirebilmiştir:

Şekil 3.35: *Straight No Chaser* Red Mitchell bas hattı



Kaynak: Bright 2013, s. 29

Double stopping tekniği bağlamında 4'lü ve 5'li akort düzenekleri arasındaki en önemli değişim tınlayan aralığın türüdür. Örneğin; 4'lü akort düzeneğinde G ve D tellerinde 1 ve 4 parmaklarla çalınan pozisyonda ortaya çıkan aralık tam 5'li iken, 5'li akort düzeneğinde aynı pozisyonda ortaya çıkan aralık E – C#' dir.

5'li akort düzeneğinin yaratmış olduğu farklılıklar Red Mitchell'in çalışına armonik ifadesindeki zenginlik olarak yansımıştır. Akorlardaki tınısal doygunluk da, kontrbasın bu akort tercihiyle daha iyi rezonans karşılığı veren *corpus* özelliğiyle açıklanabilir.

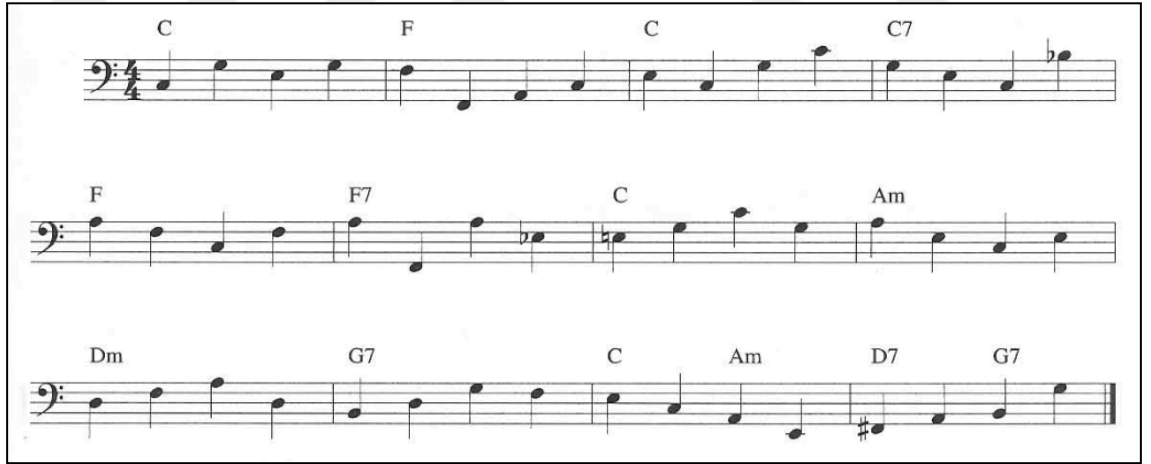
3.3 BAŞÇILIK NOSYONUNA YENİ BİR YAKLAŞIM ÖNERİSİ

3.3.1 4'lü ve 5'li Akort Düzeneklerinde II-V-I Çalım Pratiği

Özellikle kontrbas ile bas hattı çalım pratiğinde 4'lü ve 5'li akort düzenekleri temel pozisyon farklılıklar içerir. Bunlardan ilki 5'li akort düzeneğinde benimsenecek pozisyonun ergonomik olarak belirgin bir genişleme gerektirmesidir. Genişleyen pozisyon icracıyı bas hattında seçtiği sesler özelinde daha ekonomik davranmaya itebilir ya da daha geniş aralıkları kullanmaya zorlayabilir. Sadece bu kriter bile, scordatura üzerinden müzikal malzemeye ve performans pratiğine bambaşka katkılara alan açmasından ötürü son derece değerli sayılabilir.

4'lü akort düzeneğindeki ilk örneğimiz Ron Carter'dan bir *C blues* bas hattı olacaktır. Ron Carter'ın son derece sade olarak kurguladığı bu bas hattının en önemli özelliği boş teller kullanımı ve el pozisyonudur; yani pozisyon içinde tellere basmakla görevli elin hakim alanını verimli ve ekonomik kullanmaktır (amiyane tabirle, tüm perdeler “elinin altında”dır).

Şekil 3.36: Ron Carter *C blues* bas hattı



Kaynak: Carter 1998, s. 23

Bas hattı oluşturulurken dikkat edilmesi gereken önemli noktalardan bir kaç; güçlü zamanlarda armonik zinciri oluşturan temel akor seslerinin duyurulması, ritmik hissiyatın çalınan müziğin stiline uygun olması ve oluşan hattın akıcılığı olarak özetlenebilir. Yukarıdaki bas hattında, armonik ritmi oluşturan akor seslerini takip eden sesler boş teller de kullanılarak I. pozisyonda ekonomik bir çalım pratiğini örnekler.

Özellikle I. pozisyon düşünüldüğünde boş tellerin de yardımıyla kontrbas üzerinde geniş bir bölge kullanmadan bas hattı yaratmak mümkündür.

4'lü ve 5'li akort düzeneklerinin birbirileri ile olan farklarını karşılaştırmak üzere Ron Carter'ın 4'lü akort düzeneği ile oluşturduğu bas hattını Masuzzo'nun *Playing The Double Bass Tuned in Fifths C G D A* (Beşli Akort Düzeneği ile Kontrbas Çalım Pratiği) adlı çalışmasında kullandığı *duate* tekniği ile, 5'li akort düzeneğinde tekrar uygulanmıştır.

Aşağıdaki örnekte Masuzzo'nun *duate* yaklaşımına mümkün olduğunca sadık kalınmaya çalışılmış; fakat çalım pratiğindeki kolaylıklar düşünüldüğünde bazı değişiklikler yapılmıştır.

Şekil 3.37: 5'li akort düzeneği ile R. Carter C blues bas hattı

C 4 4 1 4 F 1 4 1 4 C 1 4 4 1 C7 4 1 4 1
G D C G D G D A D G
F 5 0 1 4 1 F7 0 4 0 1 C -1 4 1 4 Am 0 1 4 1
A D G D A C A D A D A D G D
Dm 9 0 2 0 2 G7 2 0 4 2 C 1 4 1 2 Am 1 2 D7 -2 1 2 4 G7 4
D A D G D G C G D

Kaynak: Esra Kayıkcı Kamalı tarafından hazırlanmıştır.

Örnekte komşu olan veya aynı tel üzerinde 1 ve 4 numaralı parmakların sıklıkla kullanıldığı göze çarpmaktadır. Bu durum kontrbas özelinde düşünüldüğünde geniş bir aralığa hakim olunması gerektiğini gösterir; ancak bu enstrüman özelinde bu denli geniş bir alanı hakim olarak kullanmak icracı için gereksiz bir zorluğa dönüşebilir. Özellikle son iki ölçüdeki *turn around*³¹ çalınırken C telinde E ve F# sesleri için geniş bir alan

³¹ *Turn Around*: Chorus'un son, nihai cümlesinde (*final phrase*'inde) yer alan ve temanın dönüşüne (tekrarına) öncülük eden akor. (Kernfeld, s. 1228) Genellikle bir dolap ile tekrar eden cümlelerin son bir ya da iki ölçüsünde ton merkezine dönmeye yardımcı olan akor kalıbıdır. Armonik olarak gidilecek olan akorun II-V bağlantısının kendisi ve sıklıkla bir tam ses yukarıdan transpozese ile birlikte duyurularak, bir anlamda armonik işleme yaparak cümle sonunun ton merkezine bağlanmasını sağlar.

kullanılırken bir sonraki B sesi için tekrar 1. pozisyona dönme zorunluluğu enstrümanın çalımını pratiklikten uzaklaştırmaya başlar.

Aşağıdaki örnekte 5'li akort düzeneği ile *C blues* bas hattı örneği yer almaktadır. Bas hattı oluşturulurken ana amaç boş telleri yoğunlukla kullanarak 5'li akort düzeneğinin sunduğu geniş alanın el pozisyonu içindeki kullanımını kolaylaştırmaktır. Görüldüğü üzere 1 ve 4 numaralı parmakların kullanımı yatay değil dikey olarak tercih edilmiş ve tel atlamaları yapılırken bağlantıyı boş tellerin yardımıyla yakın hareketlerle sağlamasına dikkat edilmiştir.

Şekil3.38: 5'li akort düzeneği ile *C blues* bas hattı

The image shows a musical score for a bass line in 5-string position, written in 4/4 time. The score is divided into three systems, each with a staff of music and a corresponding line of chord names and fret numbers. The first system starts with a C chord (0 1 2 4) and an F chord (-4 0 2 -2). The second system starts with a C chord (4 -4 1 4) and a C7 chord (4 1 0 2). The third system starts with a C chord (5 4 -4 0 2) and an F7 chord (1 0 4 4). The score ends with a Dm chord (9 0 2 0 2) and a G7 chord (1 0 1 4). The chord names are: C, F, C, C7, C, G, D, A, D, G, C, F, F7, C, Am, C, G, D, A, D, G, A, D, A, D, A, D, Dm, G7, C, Am, D7, G7, D, A, D, A, D, A, D, A, G.

Kaynak: Esra Kayıkcı Kamalı tarafından hazırlanmıştır.

Ne var ki, böylesi bir scordatura kullanımının özellikle icra pratiklerine alışkın yorumcular, ya da özellikle perdesiz telli çalgı çalanlar genelinde, sazların doğası gereği entonasyon problemiyle karşılaşan müzisyenler arasında çok rağbet göremeyebileceği açıktır. Zira; tam da anılan sebeplerden kemandan kontrbasa, hatta mandolinden tambura, toplu icra içinde boş tel kullanımından kaçınıldığı; anlık entonasyon “pansumanları” için hemen birinci pozisyonun ilk perdesine müdahale olanağı veren 1. parmağa koşturuk akorların tercih edildiği bilinmektedir.

3.3.2 Melodik Yaklaşım

Bas enstrümanlar özelinde düşünüldüğünde özellikle kontrbasın solistik kullanımında klasik müzik ve caz müziğinde çok temel bir ayrışma hemen kendini belli eder. Bu temel ayrım, başta sazın *arco* ya da *pizz.* kullanım yoğunluğundaki yönelimde ve bu

yönelime koşut icra pratiklerinde belirir. Çalışmanın odağında yer alan 5'li akort düzeneği üzerinden ilerlendiğinde de, sadece bu nosyonla sınırlı olmayan, başka kriterlere dayalı ayrışmalar da deşifre edilebilir. Örneğin; Quarrington ve Masuzzo gibi 5'li akort düzeneğini tercih etmiş olan klasik müzik icracıları temelde bu akort sisteminin tınısal getirisini birincil unsur olarak göz önünde bulundurmuşlardır. Tercih sebeplerinden bir diğeri olarak da şu önermenin dikkate değer olabileceği düşünülmektedir: Quarrington klasik müzik kariyerinde J. S. Bach'ın 6 Çello süitini yorumlamıştır; kontrbas için oldukça “ters” gelebilecek pozisyonlarda, virtüözite açısından repertuarın mihenk taşı kabul edilen böylesi bir yapıtı, çello ile aynı akort düzenine sahip olan 5'li akort düzeneği ile yorumlamış olması, bizatihi yapıcı bir sebep olarak düşünülebilir. Kontrbas 5'li akort düzeneğine akortlandığında eser dizisinin çelloda kullanılan *duate*'leri dahi kontrbas icracısına majör bir rehber olarak işlev kazanmış olabilirler. Kaldı ki, solistçe çalım dendiğinde öne çıkan her bir orkestra yaylı çalgısının 5'li akort sistemine kurulu olmasının, ister istemez bir “folklor” oluşturduğunu savunmak yanlış olmayacaktır. (Birçok kemancının viyola da çalması; sadece bu sazların da değil; viyoloncelin de kaba eşlik dışında 5'li akorda koşut geniş aralıkları ve bu aralıkların elverdiği çift sesleri ya da ses öbeklerini değerlendirmesi, bu önermeyi destekler niteliktedir.)

Ancak, caz müziği özelinde kontrbas genellikle sadece bir eşlik sazı olarak şubelendirildiğinden ve yalnızca kendisine ayrılan dar pasajlarda doğaçlama soloları ile kendini gösterme olanağı bulabildiğinden, bu çalgı üzerine deneysel davranışlardan genellikle uzak durulduğu; bu çalışmanın odağı özelinde kalınacak olduğunda da, farklı bir akort değişimi, vb. gibi alternatiflerin pek aranmadığı gözlemlenmiştir. Örneğin; 5'li akort düzeneğini ilk ve yoğunlukla kullanmış olan Red Mitchell bile genellikle herhangi bir bebop melodisini ya da ezgisel niteliğiyle ayrışan bir ana melodiyi solist olarak çalmamıştır. Onun 5'li akort düzeneğinin tercih etmesinin en önemli sebebinin de, gene Quarrington ve Masuzzo gibi, tınısal getiriler olduğu düşünülmektedir. *Anthropology* veya *Oleo* gibi *rhythm changes*; *Billie's Bounce* ya da *Donna Lee* gibi önemli bebop ana melodileri genellikle tenor veya alto saksofonlarda kıvrak ve parlak tınlayan melodilerdir. Bunlar ve benzeri melodiler kontrbas gibi geniş bir fiziksel alanı kullanan, yüksek tansiyonlu bir enstrüman için çalması ile de imkânsız değilse de hayli güç malzemelerdir. Bebop ana melodileri kontrbas ile çalınmaz değillerse de kimlikleri

gereği ihtiyaç duyulacak parlaklık ve kıvrak ifadenin yakalanması istisnaî olacaktır. Bir çok usta caz kontrbasçısının bu temaları yorumlamama gerekçesinin de, teknik bir yetersizlik değil; tam tersine, müzikal bir düşünce/estetik yönelim/ihtiyaç olduğu savunulabilir. Kaldı ki, bu seviyedeki müzisyenlerin başat amaçlarının daha iyi bir müzikal bütünlüğe, hem de kolektif olarak ulaşmak olduğu, düşünülebilir.

Yine kontrbas özelinde düşünüldüğünde 5’liden daha geniş bir aralık ile yapılacak herhangi bir akort düzeneği aynı sebeplerden ötürü melodik kullanım açısından işlevsellikten uzaklaşmaya devam eder. Çünkü; telli enstrümanlarda pozisyonel bütünlüğü sağlayan en önemli unsur boş tel kullanımıdır.

Öte yandan, başka başka müzikal gramerlerde; örneğin daha seyrek dokulu; daha ferah, açık ses örgülerine itibar eden Nordik müziklerde—“Kuzey Cazı” olarak da adlandırılan; başta ECM gibi firmaların lanse ettiği, yaygınlaştırdığı türlerde; kıvraklıktan çok sonoritinin arandığı ezgi kuruluşlarında, standart 4’lü akordun dışında alternatiflere yönelinmesini beklemek yanlış olmayacaktır. Ne var ki, çalışma sürecinde, bu alanda da manifesto niteliğinde bir edimle ortaya çıkan; farkını apaçık ortaya koyan bir müzisyene rastlanamamıştır. Bunun temel gerekçesinin de, alternatif akortlamanın sunabileceği tüm tınısal olanaklara rağmen, müzisyen tavrının genellikle konformist, konvansiyonel, pragmatik doğada olduğu düşünülebilir.

3.3.3 Pedal Ses Kullanımı

Pedal ses kullanımı armonik bütünlük sağlaması açısından gerekli pasajlarda kilit bir öneme sahiptir. Örneğin; tonal ya da modal bir merkez söz konusu olduğunda bu merkeze bağlı hareket etmeyi veya ton merkezi ses sabit kalacak şekilde modal renklilik yaratmayı olanaklı hale getiren, başat öge halini alır. Örneğin; bir müzik cümlesine çalınacak olan giriş (*intro*) pasajında ton hissini müzisyenlerin ve dinleyicinin kulağına yerleştirmek için pedal ses çalımı güçlü bir yardımcıdır. Genellikle bu gibi giriş pasajlarında ton merkezi ses tınlatılmaya başlandığı andan itibaren solist olan icracı öncelikle ana tonun sunduğu malzemeyi sınırsızca kullanma hakkına sahip olduğunu hisseder. Dolayısıyla, bu gibi geleneksel tercihlerin ton hissini kulağa tanıtmak için son derece güvenilir yöntemler olduğu vurgulanabilir.

Bunun yanı sıra, pedal ses icracının özgürleşmesini sağlayan en önemli unsurlardan birisidir: Müzikal kurgudaki temel reflekslerden en önemlilerinden biri melodik, ritmik, armonik, formal vb. herhangi bir unsur ile karşıtlık yaratmaktır. Pedal sesin sunduğu en

önemli özgürlük alanı ise bu karşıtlık (kontrast) isteği/refleksi ile başlar. Pedal olarak seçilen ses tınlatılmaya başladıktan bir süre sonra icracı ton dışındaki ses tercihleriyle (*out playing*) kontrast yaratmaya ve daha renkli, gerilimli bir ses paleti sunmaya başlayabilir.

David Liebman³²'in yarattığı ve geliştirdiği kromatik yaklaşım, burada önemli bir rehber olarak alınabilir. Sanatçı, neredeyse tüm hayatını, caz müziğinin doğaçlama eylemi üzerine oluşturduğu bu sistemi geliştirmeye adanmış; bulgu ve önerilerini *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody* isimli kitabında çeşitli örneklerle bir araya getirmiştir. Kitap temelde caz müzisyeninin özellikle doğaçlama solo çalımı esnasında armoninin sunduğu temel malzemelerden başlayarak daha farklı ve geniş bir ses malzemesine nasıl sahip olabileceğinin anahtarlarını vermeye çalışır. Kitabın pedal kullanımıyla ilgili bölümünde, daha önce de bahsedildiği gibi, önceden belirlenmiş tek noktanın ton merkezi olduğundan, ve buna göreli sınırsız bir doğaçlama alanı yaratılabileceğinden bahsedilir (Liebman 2013, s. 33):

Bu kategorideki belirlenmiş olan tek referans noktası ton merkezidir, kesin bir mod tercih etmek gerekli değildir. Pedal ses çalımında, akor bağlantılarındaki çözüm ve diyatonik olarak rehberlik edecek olan akor sesleri soyutlanmıştır. Birbiri üzerine bindirilmiş ton merkezleri aralık seçenekleriyle oluşturulmak istenen uyumsuzluk seviyesine bağlı olarak diğer on bir tondan biri olabilir.

Liebman'ın önermesi, kabaca şöyle toparlanabilir: Müzikal malzemeyi çeşitlendirmek amacıyla belirlenmiş pedal ses dışındaki tüm kromatik sesler—ona koşul olarak—artık farklı birer ton merkezi olma ihtimalini taşır. Bu şekilde pedal ses ile birlikte birden çok ton merkezini aynı anda seslendirmek olanağı yakalanır. Bu da bitonal, hattâ politonal bir yaklaşıma elvermesi açısından müzikal dokuyu zenginleştirir.

Aşağıdaki örnekte pedal sesi üzerine çeşitli akorların melodik olarak çalınabildiği görülmektedir. Bu akorlar kimi zaman yakın ton merkezleri kimi zaman da uzak ton merkezlerine sahip olabilmektedir. Pedal ses üzerine hangi akor ya da ton merkezinin seçilebileceği Liebman'ın da kitabında bahsettiği gibi kişisel/estetik tercihlerle belirlenebilir. Bunların homojen olarak birleşmesini sağlayan bağlayıcı unsurlar ise ritmik ve formal unsurlar olabilir.

³² Amerikalı saksofon ve flüt sanatçısı; aynı zamanda teorisyen. Bkz.: www.davidliebman.com

Şekil 3.39: Pedal ses üzerine armonik ve melodik kontrast

The image displays a musical score for a single melodic line in treble clef, 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'Original pedal point' and 'E Pedal (throughout)'. The second system is labeled 'Superimposed line' and 'Superimposed key centers'. The notes in the first system are E, D \flat , A, G, A, B. The notes in the second system are A, G \sharp , B, E. The notes are written in a sequence that suggests a chromatic or diatonic movement, with the pedal point E remaining constant throughout.

Kaynak: Liebman 2013, s. 33

Bas enstrümanlar özelindeyse bu durum benzer şekilde işleyebilir. Çalınan pedal ses icracıya üzerinde rahatlıkla hareket edebileceği bir zemin hazırlar ve ona malzemeyi çeşitlendirmesi için olanaklar sunar. Kontrbasın sunacağı bir avantaj piyano ya da gitarda olabileceği gibi pedal ses ile kendisine eşlik edebilmesidir. Bu noktada pedal sesin zamansal tercihi her zaman çalan kişiye kalır ve bu da ritmik hakimiyeti artırır.

3.4 5'Lİ AKORT DÜZENEGİNİN ANALOG VE DİJİTAL ANALİZLERİ

Çalışmanın genelinde odaklanılmış olan, kontrbasta 5'li akort düzeneğinin öncelikli tercih sebepleri arasında enstrümanın tınısal değişiklikleri ve bunun müzikaliteye olan etkileri öne çıkmaktadır. Bu değişimin bilimsel sonuçlarını—tespit edilebildiği kadarıyla—ilk olarak Amerikan Telefon & Telgraf Şirketi (American Telephone & Telegraph Company) AT&T Bell Laboratuvarları'nda çalışan akustikbilimci ve kemancı olan Joan Miller araştırmıştır. Miller 5'li akort düzeneğinin akustik ölçüm değerlendirme sonuçlarını şematik bir biçimde açıklamak, prosedürün görsel izdüşümünü vermek amacıyla, milimetrik kağıda çizdiği bir tablo hazırlamıştır. Miller bu tabloda 4'lü ve 5'li her iki akort düzeneği ile boş tellerde ses titreşimleriyle ortaya çıkan dalgalanmaların bir çizimini yapmış ve şöyle bir sonuca varmıştır (Masuzzo 2012, ii):

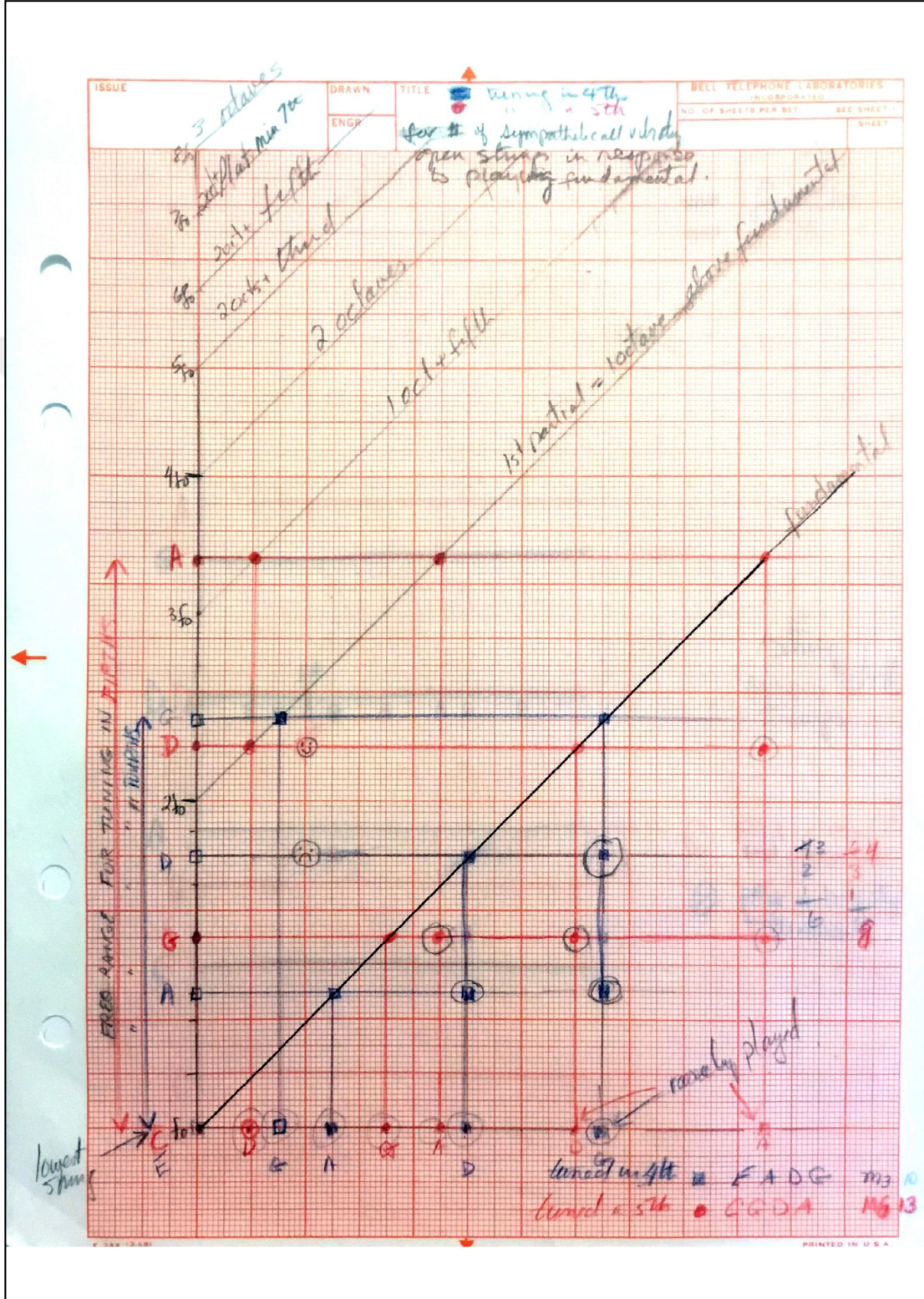
Kontrbas 5'li aralıklarla akortluyken en kalın ve en ince tellerin arasındaki frekans aralığı daha büyüktür ve temelde boş telleri kısmi olarak daha canlı tınlatabilmek için daha çok olanak sağlar. Bu sebepten ötürü 5'li aralıklarla akortlandığında sempatik³³ titreşimler özelinde kontrbasın rezonansı hissedilir derecede artmaktadır.

Tabloda dikey kolda 4'lü ve 5'li aralıklar ile oluşan frekans aralığı belirtilmiştir. 4'lü akort düzeneği mavi renkteki noktalar ile, 5'li akort düzeneği ise kırmızı renkteki noktalar ile belirtilmiştir. Yatay kolda ise; milimetrik kağıdın 5 x 5 mm'lik her bir kutucuğu minör 2'li aralığa eş değer olarak ölçeklendirilmiştir. Her iki kolun kesiştiği “0” noktasından başlayan çapraz kol “fundamental” (temel kesişim çizgisi) olarak seçilmiştir. Bu tabloya göre 4'lü akort düzeneğinin en kalın teli E, 5'li akort düzeneğinin en kalın teli C ve temel kesişim noktası ortak bir başlangıç olarak kabul edilmiştir. Buna göre tabloda yukarıya, sağa ve sağ çapraz olarak üç aks bulunmaktadır. Temel aks olarak kabul edilmiş olan çizgiye paralel olarak Miller 1 oktav, 1 oktav + tam 5'li, 2 oktav ve 2 oktav + tam 5'li gibi aralıkların ortaya çıktığı temel çizgiye paralel çapraz yeni akslar oluşturmuştur. Bu tabloya göre oluşan akslar doğrultusunda 4'lü ve 5'li akort düzeneklerinin kesiştiği bazı noktalar bulunmaktadır. Örneğin; her iki akort düzeneğindeki A, G ve D sesleri temel (fundamental) aks üzerinde kesişmektedir. Buna

³³ Sempatik (*Sympathetic*, Eng.): Bir tel titreşiminin bir diğerini/diğerlerini etkilediği; müzikte enstrümanların tını karakteristiğini etkileyen/belirleyen fenomen: Türkçe yaygın kullanımda “Ahenk Telleri” olarak geçen, birlikte/etkileşimle titreşen tellerin yarattığı rezonans durumuna işaret eden sıfat.

göre Miller hazırlamış olduğu tabloda yuvarlak içindeki mavi kareler için “nadiren çalınan sesler” ifadesini kullanmıştır.

Şekil 3.40: Miller, rezonans tablosu



Kaynak: Dennis Masuzzo'nun arşivi.

Tablo yorumlandığında ise, ortaya, sıklıkla kullanılan, tınısal olarak tatmin edici ya da tersine, zayıf tınlayan seslerin karşılaştırmasının sunulduğu düşünülmektedir. Grafikte < © > şeklinde bir ikonla gösterilen bölgelerin/kesişme noktalarının (örneğin, kırmızıyla gösterilen, 5’li akortla titreşen D teli) sempatik rezonans açısından olumlu; aynı telin 4’lü akortla titreştirilen versiyonda (mavi renkle, ve < ☹ > ikonuyla temsil edilen) daha olumsuz bir duyum verdiği sonucuna varılabilir.

Özellikle 5’li akort düzeneğinin tınısal farklılıklarını teknik olarak araştıran bir diğer bilim insanı, kontrbas sanatçısı Silvio Dalla Torre³⁴’ dir. Torre, Joel Quarrington’un bir ustalık sınıfına katıldıktan sonra 5’li akort düzeneğini tercih etmiş ve bunun üzerine teknik bir araştırma yapmıştır. 5’li akort düzeneğini tercih etmek sebeplerini şöyle açıklamıştır:

- a. *Orkestra şartlarında her aşamada hakim olunabilir ve her öğrenci başlangıç aşasında bununla baş edebilir.*
- b. *Sadece icracı için değil dinleyici içinde daha tatmin edici bir tınıya sahiptir.*
- c. *Diğer yaylı enstrümanlarla birlikte çalarken daha iyi bir ensemble (bütünlük) oluşmasına izin verir.³⁵*

Torre, 5’li akort düzeneğinin oda akustiği içindeki bilinmezliğine dikkat çekerek enstrümanın tınısal karakterinin değişimini araştırmaya başlamış ve her iki akort düzeneği ile ses kaydı yapmış ve ortaya çıkan Dalga Formları (ses dalgalarının grafik temsilleri) karşılaştırmıştır. Kayıt esnasında her iki akort düzeneği için aynı koşullar oluşturmuş ve önce 4’li, sonra 5’li akort düzeneğinin kaydını almıştır. Her iki kayıt da Gustave Naese’nin Dresden’de 1880’de yapmış olduğu kontrbas ve Pirastro’nun Obligado modeli tel takımı ile yapmıştır. Kayıt yapılan odanın “kuru” bir akustiğe sahip olması; yani yankı (*reverberation*) süresinin olabildiğince düşük ve tınının karakteristiğine etki edecek mimarî satıh özelliklerinin nötr olması tercih edilmiştir. Kullanılmış olan temel ekipmanlar arasında Brüel & Kjaer 4003 model *omnidirectional* mikrofona öne çıkmaktadır. Mikrofona 55 cm uzaklıkta konumlandırılmış ve çizgisel frekans tepkisi 20 kHz’e kadar sınırlandırılmıştır. Torre, öncelikle Aralık 2005 tarihinde F#-B-E-A (*solo tuning*) akort düzeneğini analiz etmiştir. 72 metronomda, her bir telde kromatik gam bir diğer boş teldeki sese kadar çalınmış ve her bir sesi 1 kez çaldıktan sonra 3 vuruş beklenmiştir. Kayıt sonucundaki Dalga Formu Samplitude 7.0 Pro yazılımıyla analiz edilmiştir. Aynı test Şubat 2006’da C-G-D-A akort düzeneği ile

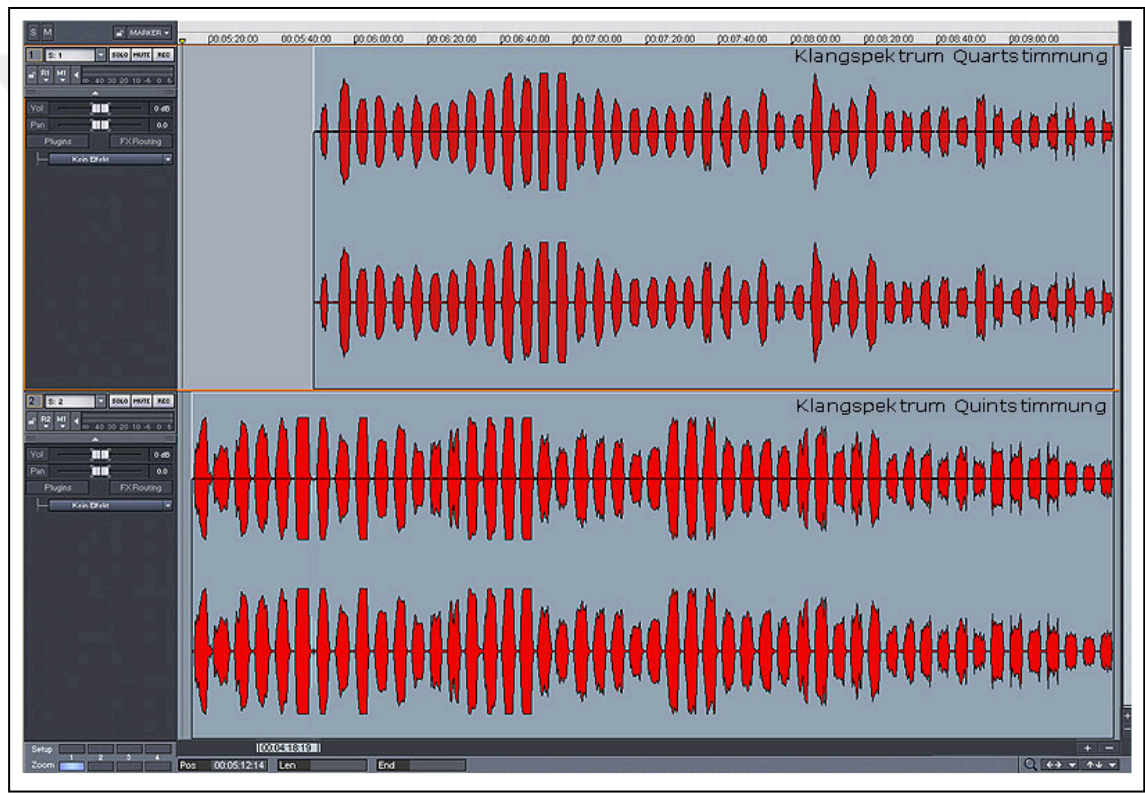
³⁴ Alman asıllı İtalyan kontrbas sanatçısı. Bkz. www.silviodallatorre.com

³⁵ <http://www.silviodallatorre.com/index.php?language=en&haupttrubrik=magazine&thema=208>, [Erişim tarihi, 17.05.2019]

tekrarlanmıştır. Bu iki analiz arasındaki bekleme süresinin sebebi farklı akort düzeneklerinin enstrüman üzerindeki basıncı değiştirmesi ve enstrümanın bu değişen basınca cevap vermesi ve uyum sağlaması için bir sürenin geçmesinin gerekmesidir. Torre, bu testler ve analizlerin sonuçlarını şöyle açıklamıştır:³⁶

*Okuma (grafik izdüşümün değerlendirilmesi), öznel duyma izlenimini doğrular. 5'li akortlanmış kontrbasın tınısı daha dolgun, yuvarlak ve bu nedenle daha dengelidir. Grafikler çalınan seslerin hacimlerini gösterir. Bu nedenle 5'li akordun 4'lü akorda göre farklılığı açıkça görülebilir. Bu, özellikle tiz G sesinde daha belirgin görülür. Tekil notaların daha iyi dengesinin olduğu, frekans spektrogramının sınırlarıyla ilişkilendirilebilir. Sonuç olarak, 5'li akort sisteminin akustik bakımdan daha üstün olduğu söylenebilir.*³⁷

Şekil 3.41: 4'lü ve 5'li akort düzeneklerinin Dalga Formu



Kaynak: <http://www.silviodallatorre.com/index.php?language=en&hauptrubrik=magazine&thema=208>, [Erişim tarihi, 17.05.2019, 16:29]

Mitchell, Quarrington ve Masuzzo gibi 5'li akort düzenegini tercih etmiş olan tüm icracılar gibi Torre de sonuç olarak akort değişiminin tınısal getirilerine odaklanmıştır. Bu tınısal farklılık her iki Dalga Formunda da net olarak görülmektedir. 5'li akort

³⁶ Bu kısımda yazılan tüm teknik bilgiler Silvio Dalla Torre'nin internet sitesinden alınmış, tercümesi yapılmış ve özetlenmiştir:

<http://www.silviodallatorre.com/index.php?language=en&hauptrubrik=magazine&thema=208>, [Erişim tarihi, 17.05.2019]

³⁷ <http://www.silviodallatorre.com/index.php?language=en&hauptrubrik=magazine&thema=208>, [Erişim tarihi, 17.05.2019]

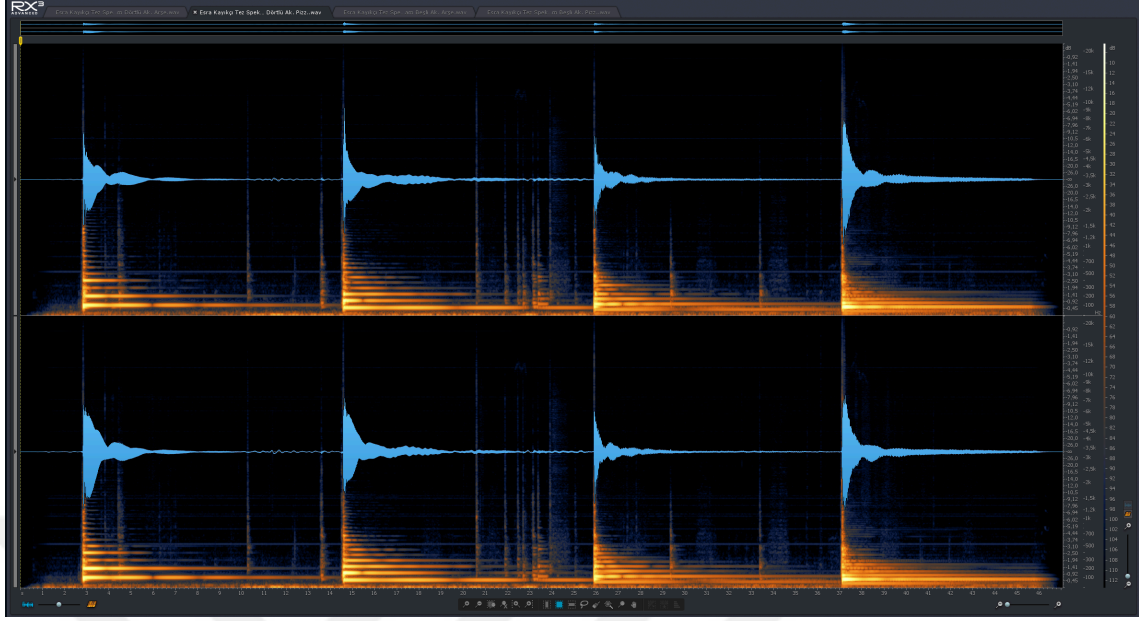
düzenindeki Dalga Formu daha dolgun, 4'lü akort düzenindeki ise daha zayıftır. Bu görünüm duyumdaki hacimsel farklılık ile de birbirini desteklemektedir.

Akort düzeneklerinin tınsal farklılıklarına bir başka örnek olarak aşağıdaki spektogram analizleri de bize fikir vermektedir. Spektogram analizleri için her iki akort düzeni de stüdyo ortamında kaydedilmiş ve iZotope RX3 Spectogram Advanced yazılımı kullanılmıştır. Kullanılmış olan teknik ekipmanlar arasında DPA 4041-SP Omni Large Diaphragm Mikrofon ve Crane Song Ltd. Flamingo Preamp yer almaktadır. Kayıt esnasında kullanılmış olan kontrbas Oğuz Demir yapımı $\frac{1}{4}$ boyutlarındadır ve D'Addario Helicore model teller kullanılmıştır. Öncelikle 4'lü akort düzeni ile *arco* ve *pizz.* olarak boş tellerin ses kaydı alınmıştır. Spektogram görselindeki ses sıralaması soldan sağa doğru kontrbasın boş telleri 4'lü akort düzeninde G – D – A – E, 5'li akort düzeninde ise A – D – G – C'dur.

Şekil 3.42 ve 3.43'te 4'lü ve 5'li akort düzenekleri ile *pizz.* çalınan boş tellerin spektogram analizleri yer almaktadır. Her iki akort düzenine ait olan görseller uyarınca elde edilen bilgi *pizz.* çalımda analizlerin neredeyse aynı olduğudur. Sesin *attack* kısmında iki akortta da en kalın tellerdeki sesler arasında bir fark görülmemektedir.

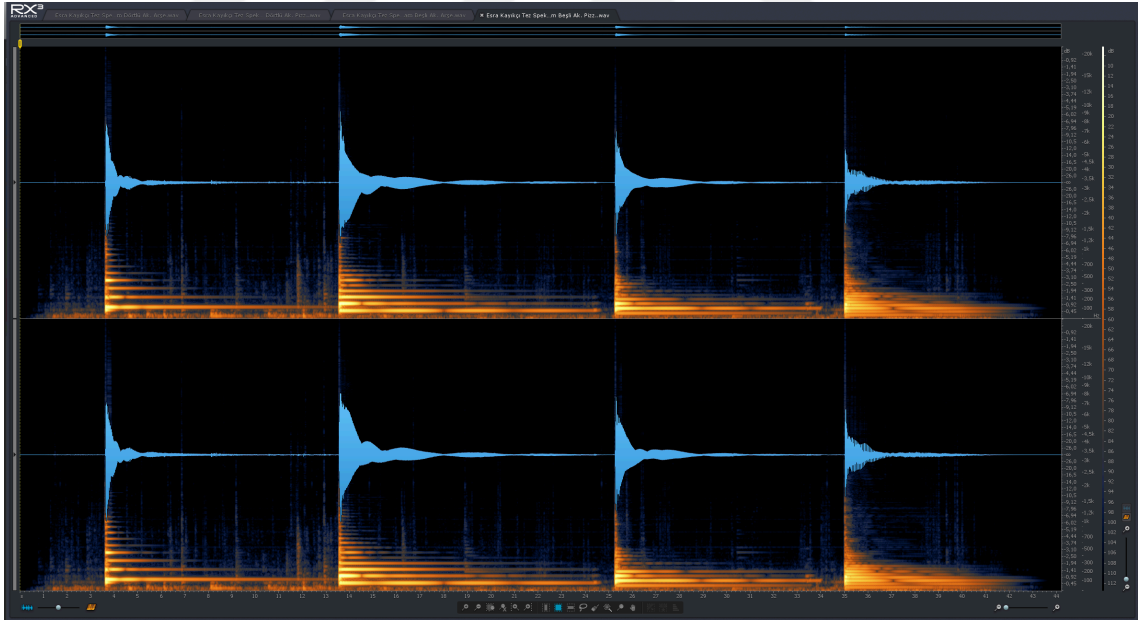
Bir diğer adım *arco* çalım pratiğindeki görsel analizler olacaktır. Boş teller *arco* olarak *mp* dinamikte çalınmış ve kaydedilmiştir. Buradaki ilk değişken tellerin gerginliklerinden kaynaklanan basınçlarının farklı olmasıdır. Bunun sebebi 4'lü akort düzeninde kullanılan tellerin gerginliklerinin değişmesidir. 4'lü akorttaki G teli 1 tam ses tizleştirilerek A'ya, 3. tel olan A teli 1 tam ses pestleştirilerek G'e ve en kalın tel olan E teli de majör 3'lü pestleştirilerek C'ya akortlanmıştır.

Şekil 3.42: 4'lü akort düzeneği pizz. spektrogram analizi



Kaynak: iZotope RX3 Spectrogram Advanced

Şekil 3.43: 5'li akort düzeneği pizz. spektrogram analizi

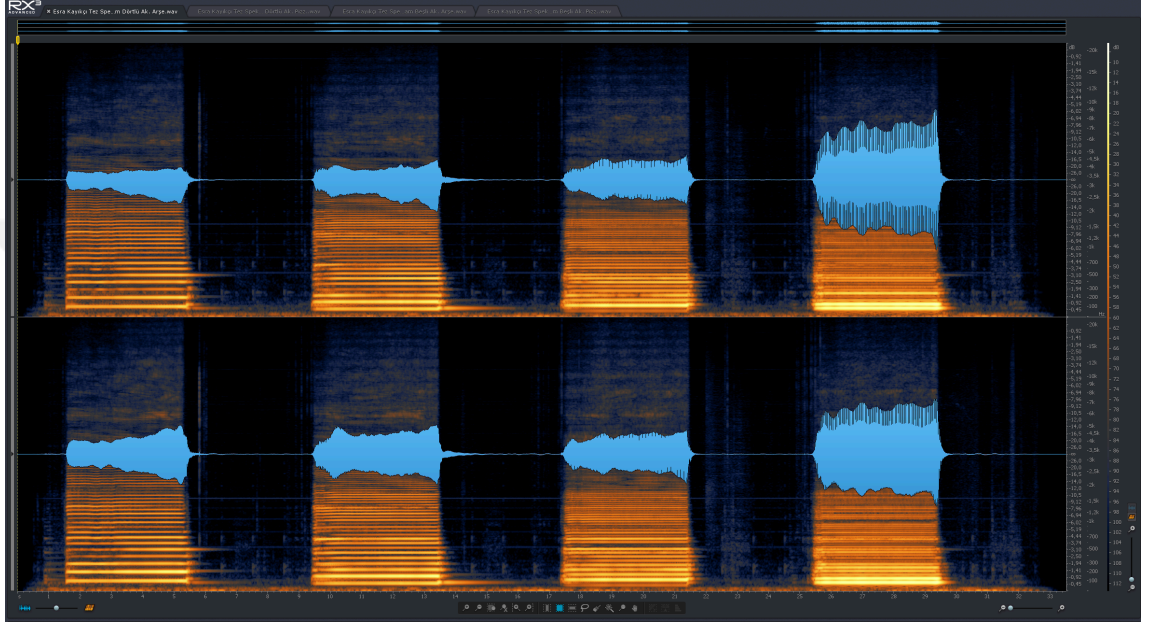


Kaynak: iZotope RX3 Spectrogram Advanced

Spektrogram analizlerine bakıldığında 4'lü akort düzeneğindeki en pest ses olan E sesinin ilk 2 armoniğinin ve 3'lüsü olduğu düşünülen armoniğin daha belirgin tınladığı görülmektedir. Fakat 5'lü akort düzeneğinin en pest sesi olan C sesine bakıldığında, daha yoğun bir armonik dağılımın olduğu; 4'lü akorttaki E sesindeki armonikler kadar parlak görülmesine de daha dolgun bir tınının olduğu görülmektedir.

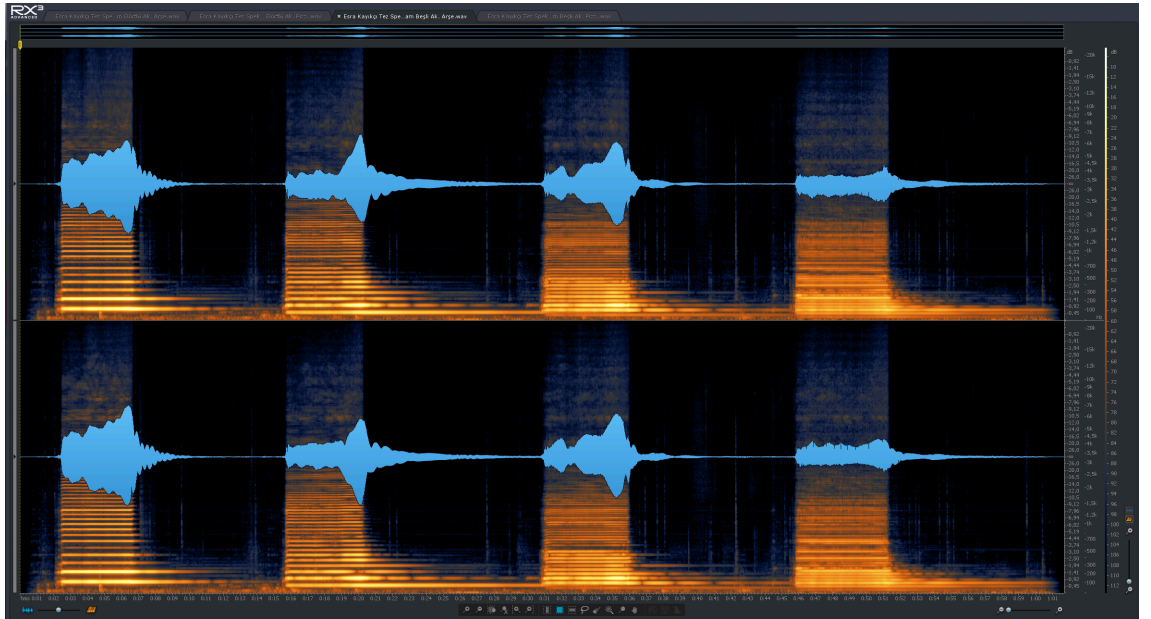
Bu iki akort düzeneği arasındaki en önemli fark, *arco* çalında tellerin *sustain* sürelerinin farklı olmasıdır. 5'li akort düzeneğindeki *sustain* 4'lü akort düzeneğine göre daha fazladır. Bu durum baştan beri bahsedilen tınısal kazanç durumuyla örtüşmektedir. 5'li akort düzeneğinin en önemli tercih sebebi tını ve tınıyı da büyük oranda etkileyen en büyük faktörlerden biri de telin salınımı esnasındaki *sustain* süresinin uzunluğudur.

Şekil 3.44: 4'lü akort düzeneği *arco* spektrogram analizi



Kaynak: iZotope RX3 Spectrogram Advanced

Şekil 3.45: 5'li akort düzeneği *arco* spektrogram analizi



Kaynak: iZotope RX3 Spectrogram Advanced

Her iki alım pratiğinin de birbirlerine göre bir takım farklılıkları, kazançları ve katkıları bulunmaktadır. Kontrbas temelli bu çalışmada tüm veriler ışığında 5'li akort düzeneğinin tınsal olarak daha zengin ve tatmin edici olduğu görülmüştür.



4. BULGULAR

Bas hattı ya da bas frekanslar tek sesli, çok sesli ya da heterofonik olsun tüm müzik türlerinde gerek armoniyi belirleyen; gerek melodiyi, gamı ya da makamı taşıyan; gerekse de müzikal ifadeyi güçlendiren son derece önemli bir müzikal malzeme olmuştur. İster enstrüman gruplarında ister tekil bir enstrümanın bünyesinde olsun bas frekans birçok kültürde var olagelmiş ve müzik tarihinde bas hattının zenginleştirilme çabası ve uygulamaları her zaman denenmiş ve araştırılmış bir alan olmuştur.

Bas hattını çeşitlendirmek ya da enstrümanlar özelinde bas hattını güçlendirmek gibi ihtiyaçlar, özellikle telli enstrümanlarda icra olanaklarının genişletilmesi yolunda arayışlara ve denemelere yönelmeyi tetiklemiş; ek tel eklemekten akort değiştirmeye kadar yeni buluş, eklenti ve manipülasyonlara zemin hazırlamıştır. Bu arayışlar kimi zaman mekanik; kimi zaman tınısal; kimi zaman da armonik ihtiyaçlar ile icracıyı yönlendirmeye devam etmiştir. Örneğin; Red Mitchell 4'lü yerine 5'li akort düzeneğini tınısal bir ihtiyaçtan dolayı tercih etmiş ve icra tekniğindeki ifade değişimine bu tercihten sonra erişmiştir.

Benzer ihtiyaçlar Joel Quarrington ve Dennis Masuzzo gibi klasik müzik icracılarını da kontrbasta 4'lü yerine 5'li akort düzeneklerini kullanmaya itmiş ve yeni kullanım alanları açılmasına sebep olmuştur. Örneğin Dennis Masuzzo, 5'li akort düzeneğinin kontrbasın karakteristik tınısını değiştirdiğinden, enstrümanın daha güçlü rezonansa geçtiğinden ve daha sıcak ve doğal bir tınısı olduğundan bahsetmiştir.

Bas enstrümanlar içinde özellikle kontrbasa odaklanıldığında ve bu enstrümanın akort değişimi söz konusu olduğunda çok esnek ve verimli bir malzemeyle karşı karşıya olunmadığı görülmüştür. Bunun enstrümanın boyutu, tansiyonu ve çalım pratikleri gibi temel sebepler ile ilişkisi vardır.

Bu çalışmada herhangi bir müzik türü ya da icra tekniği bir diğeri ile karşılaştırılmamıştır. Yalnızca akort düzenekleri ve kullanımları arasındaki bağlantılar, benzerlikler ve yenilikler değerlendirilmeye çalışılmıştır. Tüm bu örnekler ve veriler ışığında müzikal bir pratiğe hizmet edecek bir düşünce, ötesinde metot geliştirilmeye çalışılmıştır.

5. TARTIŞMA

Bu tez çalışması bas enstrümanlar içinde kontrbas özelinde tınısal, armonik veya icra pratiğine hizmet edecek doğrultuda ortaya çıkmış olan akort değişimlerinin uygulamaları ve sebeplerini araştırmayı amaçlamıştır. Bu anlamda odaklanılmış olan anahtar kelimeler doğrultusunda verili örnekler konuyu doğrudan özetleyecek bir anlayışla seçilmiştir. Örnekler özellikle öncü icracıların çalım pratikleri ve ilgili farklı kullanımları (scordatura, ek tel, vb.) tercih sebepleri konuyu özetleyecek şekilde seçilmiş ve anlatılmıştır.

Tezin ana fikirlerinden biri farklı akort düzenekleri arasındaki uygulamaların çalım pratiklerine olan etkileri ve müzikal sonuçlarının araştırılması olmuştur. Çeşitli akort düzeneklerinin sebep olduğu müzikal sonuçların benzerliği çerçevesinde sınanmış olan hipotezlerin doğruluğu bir ölçüde kabul edilmiştir; ancak odaklanılmış olan enstrüman kontrbastır ve bu enstrüman daha önceden bahsedilmiş sebeplerden ötürü solo akort, 5'li akort düzeneği gibi temel tercihlere izin vermiş ama fiziksel sebeplerden ötürü scordatura tekniği bu enstrüman özelinde çok gelişkin değildir.

Bu noktadan hareketle kontrbasın scordatura tekniği uygulamalarına yatkınlığı gerek fiziksel yapısı gerekse çalım pratiğinin buna ne denli hizmet ettiği ya da edeceği tartışmaya açık bir konudur. Bu anlamda kontrbas özelinde scordatura kullanımı icracıyı düşünce konforunu bozmaya, buluşlar/keşifler yapmaya yöneltse de yine mekanik ve fiziksel sebeplerden ötürü pratikte bunları uygulamaya tam oranda hizmet etmemektedir. Bu anlamda bas hattı pratiğini monotonluktan ve alışla gelmişlikten kurtarma çabaları sınırlanmaktadır. Bu gibi negatif durumların aksine scordatura icracıya esneklik sağlamaması yanı sıra tınısal ve müzikal ifadeyi güçlendirmeye yönelik katkılar sağlamıştır.

Tez çalışmasına başlanırken scordatura tekniğinin sunduğu olanaklar araştırılmaya başlanmış ve örnekler üzerinden bu uygulamanın verimliliği sorgulanmıştır. Örnekler ve kullanım pratikleri ışığında tez çalışmasının bütünlüğü oluşturulmuş ve sonuç aşamasındaki verilere ulaşılmıştır.

6. SONUÇ

Tez çalışmasının çıkış noktasında değişen akort düzeneklerinin ortaya çıkardığı çalım pratikleri, tınısal değişimler ve bas hattı özelinde ortaya çıkan buluşların hangi kriterler üzerinden şekillendiği soruları yer almıştır. Bu arayışlar içinde müzikal ifadenin gelişimi ortak bir çaba olarak göze çarpmaktadır.

Standart akort düzeneği özellikle kontrbas ve bas gitara³⁸ tonal müzik çerçevesinde armonik ve melodik açıdan işlevsel olarak hizmet etmektedir; fakat aynı derecede de kendini tekrara ve sıradanlığa da yönelttiği düşünülmektedir. Bu anlamda scordatura icracıyı düşünmeye ve keşifler yapmaya zorlamakta ve yeni düşünce yöntemleri ve uygulamalar geliştirmesine sebep olmaktadır. Scordatura tekniği çalım pratikleri ve tınıyı değiştirmekte fakat müzikte herhangi bir armonik veya formal bir değişime neden olmamaktadır.

Kontrbasta standart akort düzeneği dışında en sık kullanılan bir diğer akort düzeneğinin C-G-D-A (5'li akort düzeneği) olduğu görülmüştür. Ancak, caz müziğinde Red Mitchell dışında bu düzeneği tercih eden ikonik bir icracıya rastlanılmamıştır. Bu akort düzeneği günümüzde özellikle klasik müzik icrasında giderek daha da yaygınlaşmakta, özellikle solistler arasında tercih edilmektedir. Bunun her iki müzik türünde de ilk sebebi tınısal katkılarıdır. Bu katkıların yanı sıra Quarrington ve Masuzzo gibi icracıların 5'li akort düzeneği tercih etme sebepleri içinde klasik müzik repertuarı içindeki yeri yadsınamayacak kadar güçlü olan J. S. Bach'ın Viyolonsel Süit'lerini çalma istekleri olduğu düşünülmektedir. Diğer sebepler arasında kontrbasın yaylı ailesinin diğer üyeleriyle birlikte daha homojen tınladığı bahsi geçen icracılar tarafından savunulmuştur.

Scordatura'nın sağladığı hareket alanını değerlendirme noktasında pedal ses kullanımı müzikaliteyi zenginleştirici bir yöntem ve öneri olarak değerlendirilebilir. Scordatura temelli pedal ses kullanımı ifade edilecek olan müziğin tonal, modal ya da tercih edilecek farklı bir müzikal malzeme (politonalite/bitonalite) düşünüldüğünde iki farklı

³⁸ Yaygınlığı ve sayısız müzik türüne işlevsel katkısıyla bambaşka bir yerde duran bu çalgı, müstakil bir araştırmayı/ele alışı hak etmektedir. Keza, bas gitar bu çalışmanın odağında yer alan kontrbas ile sadece sınırlı bir işlevsellik ortak paydasına sahip olduğundan ve yılma malumatla metni ağırlaştırmamak niyeti gözetildiğinden , özellikle dışarıda tutulmuştur.

eylemi (ezgi/eşlik) tek bir icracının performans esnasında uygulayabilmesine olanak tanır. Pedal sesin bu şekilde kullanımını geniş ya da küçük topluluklarda ya da piyano gibi enstrümanlarda yaygın olarak uygulanmış fakat kontrbas gibi ses alanı geniş fakat hakim kullanılan alanı o denli geniş olmayan enstrümanlarda pek karşılaşılmamıştır. İcraacı seçilecek olan ses alanı ya da merkezine göre ifade etmek istediği müzik cümlesine kontrbasta yapacağı bir scordatura ile kendi eşlik atmosferini dokusal, ritmik ya da isterse melodik olarak yaratabilir.

Sonuç olarak scordatura hangi müzik türünde kullanılırsa kullanılsın müziğe tınısal bir zenginlik katması noktasında hizmet etmektedir. Buna koşul olarak icracıyı kişisel tekniğini geliştirmesi ve kendi müzikal dilini yaratması doğrultusunda zorlamakta ve ona yeni yollar açmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adler, G., 1959. *Heinrich Franz Biber Violinsonaten II Jahrg. XII/2- Band 25*, Denkmaler Der Tonkunst In Österreich, Graz.
- Aebersold, J., 1988. *Blues in All Keys*. New Albany, Published by Jamey Aebersold.
- Aebersold, J., 1983. *Ron Carter Bass Lines*. Jamey Aebersold Jazz, USA.
- Aebersold, J., 1991. Vol. 51.
- Aktüze, İ., 2003. *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Ballard, P., 1631. *Tablatvre de Lyth de Differens Avthevrs, Svr les Accords Nouveaux*, Paris.
- Berendt, J. E., 2010. *Caz Kitabı: Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına*. N. Ozan (Çev.), Üçüncü Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Carter, R., 1998. *Building Jazz Bass Lines*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee.
- Del Mar, J., (Ed.), 1999. *Beethoven Barenreiter Urtext Symphonie Nr. 9 in d-moll op. 125*, Barenreiter- Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel.
- Daniels, D., 2005. *Orchestral Music*, Oxford. The Scarecrow Press, Inc.
- Downes, M., 2015. *The Jazz Bass Line Book*. Advance Music.
- Fischer, C., 1946. *Carcassi Classical Guitar Method*. New York. Carl Fischer Inc.
- Goldsby, J., 2002. *The Jazz Bass Book Technique and Tradition*. San Francisco: Backbeat Books.
- Handel Sonata No. 4 in D Major For String Bass and Piano*, New York City. International Music Company.
- Hause, W., *Schule des K.-Spiels* 1–2 (1809) u. 3 (1844)
- Jackson, R., 2005. *Performance Practice a Dictionary-Guide for Musicians*. New York: Routledge.
- Kennedy, M. & Kennedy, J., 2007. *Oxford Concise Dictionary of Music*. New York: Oxford University Press.
- Kernfeld, B. (Ed.), 1994. *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: St. Martin's Press.
- Liebman, D., 2013. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Advance Music, Mainz.
- Mahillon, Viktor-Charles, *Catalogue descriptif du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles* 1893ff, Nr. 143

- Masuzzo, D., 2012. *Playing The Double Bass Tuned in Fifths C G D A*, New York. Influence Graphics.
- Meier, A., 1969. *Konzertante Musik für K. in der Wiener Klassik*.
- Mel Bay Present The Complete Carcassi Guitar Method, Editiones Classicae, 1994, USA.
- Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule* 1756, ²1769/70
- Piston, W., 1991. *Orchestration*, Londra. Victor Gollancz Ltd.
- Randel, D., 1995. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Simandl, F., *Neueste Methode des Contrabaßspiels*, 3 Teile 1874f
- Sevsay, Ertuğrul, 2015. *Orkestrasyon Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Praetorius, M., 1619. *Syntagmatis Musici Tomus Secundus de Organographia*. Wolfenbüttel.
- Real Book* 6th Edition. Hal Leonard.
- The Real Book* Volume 1.

Diğer Yayınlar

Bright, T. S., (2013). *Red Mitchell: Tuning in Fifths And The Walking Bass Line*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Graduate Program in Music York University. Toronto, Ontario.

Maral, Alper, “Wiener Stimmung” (yayınlanmamış bildiri metni, 2019)

<http://www.mimo-international.com/documents/Hornbostel%20Sachs.pdf> [Erişim Tarihi 14.02.2019]

[https://imslp.org/wiki/Mystery_\(Rosary\)_Sonatas_\(Biber,_Heinrich_Ignaz_Franz_von\)](https://imslp.org/wiki/Mystery_(Rosary)_Sonatas_(Biber,_Heinrich_Ignaz_Franz_von)), [Erişim Tarihi 01.11.2018]

<https://joelquarrington.com/the-fifths-system-of-tuning-through-the-ages> [Erişim tarihi 05.04.2019]

<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/progression>, [Erişim tarihi 21.05.2019]

<http://www.silviodallatorre.com/index.php?language=en&hauptrubrik=magazine&them a=208>, [Erişim tarihi, 17.05.2019]

Relinger, Herbert, “Kontrabass” maddesi: Oesterreichisches Musiklexikon online, [Erişim Tarihi: 11.5.2019] (https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kontrabass.xml).

The New Grove Online Dictionary of Music and Musicians, “Double bass” maddesi [Erişim tarihi 19.03.2019]

Watkins, M., Rhythm Changes From Fundamentals of Jazz Improvisation: What Everybody Thinks You Already Know <http://emp.byui.edu/WatkinsM/applied/09%20Rhythm%20Changes.pdf> [Erişim Tarihi 03.03.2019]