T.C

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANA SANAT DALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

VİYOLONUN KONTRABASA EVRİLİRKEN GEÇİRDİĞİ YAPISAL VE SANATSAL GELİŞİM SÜRECİNİN İNCELENMESİ

Sela Can DÖKMECİ

1128211251

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Ahmet Hamdi ZAFER

EDİRNE - 2018

T.C.

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK

ANASANAT DALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

Sela Can DÖKMECİ tarafından hazırlanan "***Viyolonun Kontrabasa Evrilirken Geçirdiği Gelişim Sürecinin Yapısal ve Sanatsal Yönden İncelenmesi***" konulu **Doktora** Tezi Savunma Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin 39.maddesi uyarınca 06/09/2018 Perşembe günü saat 10:00'da yapılmış olup, tezin * .....OYBİRLİĞİ..... **OYBİRLİĞİ** / ~~OYÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Doç. Ahmet Hamdi ZAFER	KABUL	
Doç. Seval Ulucan Weinstein	KABUL	
Dr. Öğr. Üyesi. Bülent Helvacı	KABUL	
Dr. Öğr. Üyesi Musa Eren Işıkdoğan	KABUL	
Dr. Öğr. Üyesi L. Övet Ding	KABUL	

(*) Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında **"Kabul Edilmesine / Red Edilmesine / Düzeltilmesine"** seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekmektedir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

Referans No	10211194
Yazar Adı / Soyadı	SELA CAN DÖKMECİ
T.C.Kimlik No	21001687724
Telefon	5366671917
E-Posta	candokmeci@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Research On Structural And Artistic Progress of Violone's Transmission to Double Bass
Tezin Tercümesi	Viyolonun Kontrabasa Evrilirken Geçirdiği Yapısal Ve Sanatsal Gelişim Sürecinin İncelenmesi
Konu	Eğitim ve Öğretim = Education and Training ; Müzik = Music
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Müzik Anasanat Dalı
Bilim Dalı	Kontrobas Sanat Dalı
Tez Türü	Doktora
Yılı	2018
Sayfa	119
Tez Danışmanları	PROF. DR. AHMET HAMDİ ZAFER
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	Müzik = Music ; Kontrabas = Double bass ; Viyolon = Violone ; Barok Dönem = Baroque Era ; Viyol = Viol

11.09.2018

İmza:.....

Tezin Adı: VİYOLONUN KONTRABASA EVRİLİRKEN GEÇİRDİĞİ YAPISAL VE SANATSAL GELİŞİM SÜRECİNİN İNCELENMESİ

Hazırlayan: Sela Can DÖKMECİ

ÖZET

Dünyada ve ülkemizde müzik alanında araştırma yapanların karşılaştığı sorunların en başında farklı terimlendirmelerin yarattığı kafa karışıklığı gelir. Bu güne kadar, kontrbas, kontrabas, bas, telli bas, stand-up bas, direkt bas, akustik bas, bass fiddle, bull fiddle ya da bass viol gibi kelimeler için tek bir terminoloji belirlenmiş değildir. Belli ki, son terim olan bas viyolun çağrıştırdığı anlamlar spekülasyonlara yol açmıştır. Ünlü müzikolog Dietrich Kämper'e göre tarihi sürecindeki belirsizliklerden dolayı halen tartışmalara sebep olan viola da contrabasso ya da kısaca viyolon hakkında bilinen en eski yazıt, 1493 yılında Mantua'dan Roma'ya seyahet eden bir grup İspanyol müzisyenlerine dayanmaktadır. Bu olaydan sonra Isabella d'Este, İtalya'nın Brecia kentinde bulunan Giovanni Kerlino isimli ünlü enstrüman yapımcısına bu enstrümanlardan üretmesini söylemiştir ve viyolonun tarihteki resmi gelişimi başlamıştır.

Viyolonun kotrabasa evrilirken gelişimine katkı sağlayan birçok etken vardır. Bunların başında Corelli, Monteverdi ve Zelenka gibi bestecilerin bu enstrüman için yazdığı partiler gelmekteydi. Besteledikleri trio sonat formundaki eserleriyle viyolonu temel bas partileri çalan hantal bir enstrüman olmaktan çıkarıp özgün ve saygı duyulan bir enstrüman haline getirmiştir.

Anahtar kelimeler: Kontrabas, Bas, Viyolon, Viyol, Barok Dönem.

Name of Thesis: RESEARCH ON STRUCTURAL AND ARTISTIC PROGRESS OF VİOLONE'S TRANSMİSSİON TO DOUBLE BASS

Prepared: Sela Can DÖKMECİ

ABSTRACT

One of the primary problem of researchers around the world and in our country is the confusion which caused by terminology. So far, there has been no determined uniq terminology for; contrabass, contrbass, wire bass, stand-up bass, direct bass, acoustic bass, bass fiddle, bull fiddle or bass viol up till now. Obviously, suggested meanings of the last term; "bass viol" has led some speculations. As result of the on-going historical uncertainty of the controversial area, the first known document about viola or contrabasso, briefly violon has been attributed to the Spanish musicians who have been travelled to Rome from Mantau in 1493 according to renowned musician Dietrich Kämper. Following this incident, Brecia, Italy located Giovanni Kerlino has been told to produce these instruments by Isabella d'Este and Violo's official development in history has begun.

There are many facts which contributed Contrabass while it has been evolving from Viola. Partitions which have been composed for this instrument by Corelli, Monteverrdi and Zelanka were the significant contributions. These composers have changed the general preception that viola is a cumbersome instrument it just plays dull and basic bass partitions by composing trio sonats and made it into a respected, unique instrument.

Keywords: Double Bass, Bass, Violone, Baroque Era.

ÖNSÖZ

Tez tasarımına yön veren, hazırlık, başlangıç ve bitiş aşamlarında beni yönlendiren Konservatuvar Müdürümüz ve danışman hocam sayın Prof. Dr. Ahmet Hamdi Zafer'e, tezi tamamlamamda büyük katkıları olan Öğr. Elm. Gizem Alkan'a, hayatımın her alanında bana sınırsızca destek olan annem Gülbin Ünsal, babam merhum İsmet Dökmeci ve kardeşim Gülis Cansu Dökmeci Kızılkaya'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca araştırmamı destekleyen TÜBAP' a da teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**

ABSTRACT ..... **ii**

ÖNSÖZ ..... **iii**

İÇİNDEKİLER ..... **iv**

ÖRNEK LİSTESİ ..... **vi**

BÖLÜM 1

GİRİŞ **1**

1.Problem **3**

1.1. Alt Problemler 3

1.2.Amaç 3

1.3 Önem 4

1.4. Sınırlılıklar 4

1.5 Tanımlar 4

BÖLÜM 2

YÖNTEM **6**

2.1. Araştırma Modeli 6

2.2. Evren ve Örneklem 6

2.3. Verilerin Toplanması 6

2.4 Verilerin Çözümü Ve Yorumlanması 7

BÖLÜM 3

BULGULAR VE YORUMLAR 8

3.1. Birinci Alt Problem 8

16. ve 17. Yüzyıllarda Yaylı Çalgıların Bas Üyelerinin Gelişimi 8

3.1.1. Geige ve Bassgeige 16

3.1.2. Michael Praetorius ve Viyolon 20

3.2. İkinci Alt Problem 25

İtalya ve Fransa'da Viyolonun Gelişimi ve Bu Gelişime Katkı Sağlayan Etkenler 25

3.2.1. İtalya'da Viyolonun Gelişimi 25

3.2.2. Fransa'da Viyolonun Gelişimi 44

3.3. Üçüncü Alt Problem 55

Trio Sonat Formu ve Bu Formun Kontrabasın Gelişimine Katkısı 55

3.3.1. Jakob Stainer'ın Viyolonu 62

3.3.2. Viyolon ve Kontrabas 70

3.3.3. Viyolon ve Viyolonsel 78

3.4. Dördüncü Alt Problem 86

18. Yüzyılda Bas Enstrümanların İsimlendirilmesi 86

BÖLÜM 4

SONUÇ VE ÖNERİLER 105

4.1. Sonuç 105

4.2. Öneriler 108

KAYNAKÇA 109

ÖRNEK LİSTESİ

Örnek 1: 9
Örnek 2:. 10
Örnek 3:. 11
Örnek 4:..... 12
Örnek 5:. 12
Örnek 6:. 17
Örnek 7:. 18
Örnek 8:. 20
Örnek 9: 21
Örnek 10:. 26
Örnek 11:. 27
Örnek 12:. 28
Örnek 13: 32
Örnek 14:. 33
Örnek 15: 37
Örnek 16: 38
Örnek 17: 44
Örnek 18: 46
Örnek 19: 48
Örnek 20: 49
Örnek 21: 50
Örnek 22: 51
Örnek 23: 52
Örnek 24: 56
Örnek 25: 57
Örnek 26: 59
Örnek 27: 60
Örnek 28: 61

Örnek 29: 63
Örnek 30: 64
Örnek 31:. 72
Örnek 32: 73
Örnek 33:. 80
Örnek 34: 80
Örnek 35: 82
Örnek 36: 88
Örnek 37: 88
Örnek 38: 89
Örnek 39: 96
Örnek 40: 97
Örnek 41: 98
Örnek 42: 100

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Kontrabasın kökeni, viyol ailesinde yer alan kalın sesli enstrümanların kökeni ile yakından ilişkilidir. Bu enstrümanlar ilk olarak Orta Çağ'da yay kullanımının yaygınlaşması ile birlikte birçok farklı modelde ortaya çıkmıştır. Yıllar süren araştırmalar sonucunda karşılaşılan en büyük sorun farklı terimlendirmelerin yarattığı kafa karışıklığıdır. Bugüne kadar, double bass, contre- bass, violone, bass, string bass, standup bass, upright bass, acoustic bass, bass fiddle, bull fiddle ya da bass viol gibi kelimeler için tek bir terminoloji belirlenememiştir. Bu isimlerin tamamı 18. yy sonlarına kadar bir senfoninin en kalın sesli bölümlerinde kullanılan viyollere verilmiş isimlerdir. Enstrümanın günümüz orkestralarında kullanılan ismi ise " kontrabas " dır.

Kontrabas tıpkı viyolonselde olduğu gibi yeni bir icat olarak değil kendinden önce gelen bas enstrümanların üzerine yapılan geliştirmelerin bir sonucu olarak görülebilir. Bu sebeple bazı müzik tarihçilerinin kontrabasın mucidinin ismini veya icat tarihini bulma isteklerinin boşuna olduğu düşünülmektedir. Ancak 17. yy'ın ünlü enstrüman yapımcısı ve araştırmacısı Michele Todini[1] 1676 yılında Roma'da yayımlanmış olan "*Galleria Armonica"* isimli başlıklı broşüründe "Great Violin" in (bir başka deyişle kontrabas'ın) mucidi olduğunu öne sürmüştür. Ancak bu iddiasının hiçbir kanıtı yoktur. Kontrabasın 16. yy'ın başlarından itibaren başta ünlü müzikolog Michael Praetorius'un[2] çalışmları olmak üzere birçok kaynakta "grande viole basse", "contrabasso de gamba" ve "viyolon" gibi isimler ile kullanıldığını görmekteyiz. Hatta Praetorius'dan da önce 1529'da Alman besteci ve müzik teorisyeni Martin Agricola'nın eserlerinde de bu enstrümana rastlanmaktadır.

[1] İtalyan Enstrüman Yapımcısı, (d.1625 – ö. ?).
[2] Alman Besteci, Müzikolog, (d. 15.02.1571 – Ö.15.02.1621).

Günümüzde kullanılan kontrabasa en çok benzeyen bas viyol türü Praetorius kaynaklarında tasvir ettiğidir. Ancak bu enstrüman günümüzdekinden farklı olarak ilkel bir mekanik burgu sistemi vasıtası ile akort edilmekteydi. Bu sistemde dişli akort burguları pense benzeri anahtarlar yardımı ile çevrilerek akord edilmekteydiler.

Viyolon, operaların enstrümantel bölümlerine destek amacıyla kullanılan ilk yaylı enstrümanlardan biriydi. 1539 yılında Floransa Sarayı'nda Vincenzo Borghini'nin düzenlediği bir baloda sunulan opera temsilinde violonun varlığını görebiliriz. Ayrıca Claudio Monteverdi[3] 1607 tarihli "*Orfeus Operası*" nda 2 adet " Contre-basses de Viole " kullanmıştır. Orkestralarda viyolon kullanımı, viol ailesinin yerini tamamen keman ailesine bırakmasına kadar sürmüştür. Ayrıca viyol ailesinin tenor ses aralığındaki enstrümanları bir takım değişiklikler geçirerek bugünkü tenor keman yani viyola halini almıştır. Bu süreçte aynı geliştirme yöntemleri viyolona da uygulanmış, bu da viyolonu tümüyle keman ailesinin bir parçası haline getirmiştir.

[3] İtalyan Besteci, (d. 15.05.1567 – ö. 29.11.1643).

1.Problem

Bu araştırmanın problemini; Barok Dönemde Viyolonun Kontrabasa Evrilirken Geçirdiği Yapısal Ve Sanatsal Gelişim Sürecinin İncelenmesi oluşturmuştur.

1.1. Alt Problemler

1. Birinci Alt Problem, 16. ve 17. Yüzyıllarda Yaylı Çalgıların Bas Üyelerinin Gelişimi,

2. İkinci Alt Problem, İtalya'da ve Fransa'da Viyolonun Gelişimi ve Bu Gelişime Katkı Sağlayan Etkenler,

3. Üçüncü Alt Problem, Üçlü Sonat Formu ve Bu Formun Kontrabas Gelişimine Katkısı,

4. 18. yy'da Kontrabasın Terminolojisi

1.2.Amaç

Yaylı ailesinin en büyük ve bas sesli enstrümanı olan kontrabasın gelişimi ile ilgili birçok araştırma yapılmasına rağmen, müzikologlar ve araştırmacılar enstrümanın gelişimi ile ilgili kesin bir kanıya varamamışlardır. Özellikle Avrupa'da yapılan bilimsel ve sanatsal araştırmaları inceleyerek bu enstrümanın ilk kez ortaya çıkışını ve günümüzdeki formuna evrilirken geçirdiği süreçleri gün yüzüne çıkartarak, başta kontrabas icracıları olmak üzere tüm yaylı çalgılar icracıları, eğitimcileri ve öğrencilerine kaynak oluşturmak ve kontrabasın ülkemizde daha fazla tanınmasına katkı sağlamak amaçlanmıştır.

1.3 Önem

Özellikle kontrabas hakkında ülkemizde neredeyse hiç kaynak olmaması hem bu enstrümanı öğrenenleri hem de öğretenleri kontrabasın tarihi gelişimi açısından eksik bırakmaktadır. Tamamı yabancı kaynaklardan taranarak yapılacak olan bu çalışma, 16 yy' da yaygın şekilde kullanılan, Viol Enstrüman Ailesi'nin en bas sesli enstürmanı olan *viyolon* un ne şekilde kontrabasa dönüştüğünü açıklayarak, hem ülkemizde hem de dünyada kontrabas icracılarına yol göstermesi ve müzik alanında araştırma yapan herkes için bir kaynak oluşturması açısından önemlidir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma, Barok Dönemde Viyolon'un Kontrabas'a Evrilirken Geçirdiği Yapısal Ve Sanatsal Gelişim Sürecinin İncelenmesi ile sınırlıdır.

1.5 Tanımlar

Akort: Genellikle telli, yaylı ve vurmalı çalgıların sesini ayarlamak.[4] (18)

Arşe: Yay. Keman, viyola, viyolonsel, kontrabas, tambur, kemençe vb. çalgıların tellerine sürüldüğünde titreşim yoluyla ses elde edilmesini sağlayan araç.[5] (758)

Missa: Sözcük anlamı "geri gönderme" olan Hristiyanlıkta en kutsal ayinlerden biri.[6]

Motet: Yaklaşık 1250'li yıllarla 1750'li yıllar arasındaki dönemin en önemli çok sesli müzik formlarından biri.[7]

---

[4] Vural Sözer, Müzik Ansiklopedik Sözlük, İstanbul, 2005, s.18.
[5] Vural Sözer, *a.g.e.*, s.758.
[6] Vural Sözer, *a.g.e.*, s.472.
[7] Vural Sözer, *a.g.e.*, s.480.

Oktav: Sekiz sesli aralık, diyatonik dizinin (gamın) sekizinci sesi.[8]

Reçitatif: Opera, orotoryo, kantat ve benzeri ses için yapılmış eserlerde konuşur gibi söylenen bölümler.[9]

Scordatura: Genellikle yaylı çalgılarda kurallaşmış olan akordu bilerek değiştirmek.[10]

Tenor: Erkek ses alanları içinde en tiz bölüm. Çalgı aileleri içinde ses genişlikleri tenor alanına denk düşen çalgılar. Örnek olarak " tenor saksofon, tenor tuba, tenor trombon". [11]

[8] Vural Sözer, *a.g.e.*, s.513.
[9] Vural Sözer, *a.g.e.*, s.581.
[10] Vural Sözer, *a.g.e.*, s.630.
[11] Vural Sözer, *a.g.e.*, s.697.

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada durum tespitine yönelik olmak üzere, nitel araştırma yöntemlerinden, betimsel - gelişimci araştırma yöntemi kullanılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, özellikle Barok Dönemde viyolonun geçirdiği yapısal ve sanatsal gelişim süreci oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmadaki verilere, Barok Dönem'de viyolonun yaylı çalgılar ailesindeki yeri incelenerek başlanmış, bu konuyu anlatan kitap, dergi, e-dergi, tez, e kitap ve internet siteleri gibi kaynaklar incelenmiştir. Viyolonun Barok Dönem'deki gelişimi, İtalya ve Fransa gibi dönemin sanat açısından önde gelen ülkelerinde uğradığı değişimler ve bu değişimler sonucunda kontrabasa evrilmesi tarihsel yönden incelenmiş, kontrabas eğitimcilerilerinin, öğrencilerin ve icracıların ve enstrümanı ve

dolaylı yoldan bu enstrüman için yazılmış olan eserleri daha iyi anlaması için araştırmalarda bulunulmuştur.

2.4 Verilerin Çözümü Ve Yorumlanması

Bu araştırmanın sonucunda elde edilen veriler toplanarak, viyolonun Barok Dönem Avrupa'sında kontrabasa evrilme süreci boyunca ne gibi değişiklikler geçirdiği, bu süreçte hangi isimleri aldığı, yapısal olarak farklılıkları ve enstrümana dönemin icracılarının, bestecilerinin ve müzikologlarının ne şekilde yaklaştığı ortaya çıkartılmış olup, bu bilgiler doğrultusunda enstrümanın günümüzdeki icra ve fiziksel özelliklerinin nasıl oluşturulduğu ile ilgili birçok bilgi verilmiştir.

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Birinci Alt Problem

16. ve 17. Yüzyıllarda Yaylı Çalgıların Bas Üyelerinin Gelişimi

Ünlü müzikolog Dietrich Kämper[12]'e göre tarihi sürecindeki belirsizliklerden dolayı halen tartışmalara sebep olan Viola da contrabasso ya da kısaca viyolon hakkında bilinen en eski kaynak, 1493 yılında Roma'dan Mantua'ya seyahet eden bir grup İspanyol müzisyene dayanmaktadır. Milan Valisi Bernardino Prospero'nun o dönemde Leonardo Da Vinci'nin[13] hamiliği yapan Ludovico Sforza'nın eşi Isabella d'Este'ye yolladığı mektupta " *İspanyol müzik grubunda yer alan viyolon benden büyük ancak çok güzel ve narin bir sesi var.* " demiştir. Bu karşılaşmadan sonra Isabella d'Este, İtalya'nın Brecia kentinde bulunan Giovanni Kerlino isimli ünlü enstrüman yapımcısına bu enstrümanlardan üretmesini söylemiştir ve viyolonun tarihteki gelişimi başlamıştır. Kämper daha sonrasında bu enstrümanların üçlü veya dörtlü gruplar şeklinde saraylarda, meydanlarda ve çeşitli korolarda kullanıldığını ve giderek yayıldığını belirtmiştir. Bu yıllarda Almanca konuşulan ülkelerde yaylı çalgılara "Geigen" ismi veriliyordu. (gross Geigen=viyoller; klein Geigen = kemanlar) Silvestro Ganasi "viyolon" terimini viola da gambanın yanında sıfat eki olarak kullanılan "*contrabasso*" ile eş anlamlı şekilde kullanmıştır. 19. yy'a kadar viyolon/contrabass terimleri, bu enstrüman için değişimli olarak kullanılmıştır.

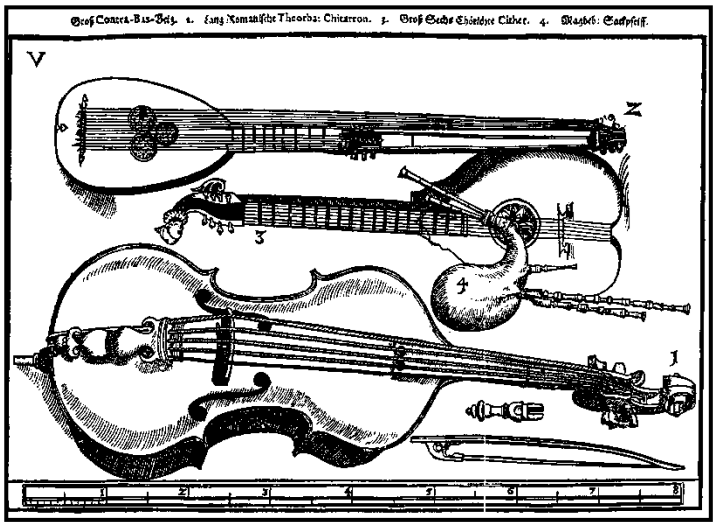
[12] Alman müzikolog (d. 29.06.1936 -)
[13] Rönesans döneminin en ünlü İtalyan sanatçılarından biri, (d.15.04.1452 – ö.02.05.1519).

Agostino Agazzari[14], viyolonu en kalın oktavlarda tatlı tınılara (*dolce risonanza*) ulaşabilen bir bas enstrumanı olarak tanımlamıştır. Michael Praetorius ise kontrabası şöyle tanımlamıştır:

“ Bassgeig ya da viyolone, sesiyle, derin tonuyla oldukça görkemlidir. Hoş tınısıyla armoniye katkıda bulunur ve mümkün olduğunca kalın tellerde çalınmalıdır. Kontrabas genellikle, en kalın tellerde aktif hale gelir. ” [15]

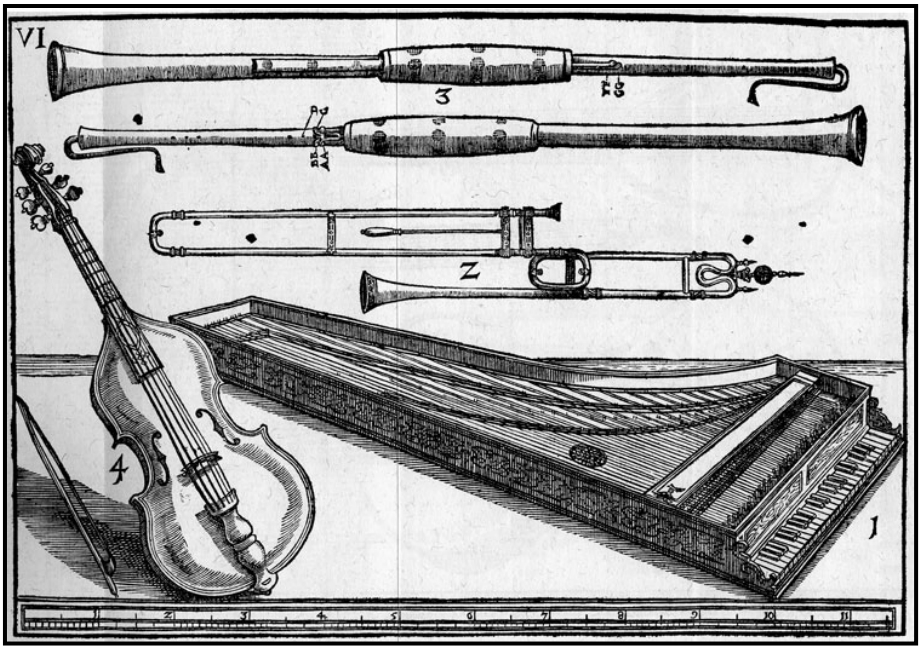
Aynı zamanda, Adriano Banchieri[16] gamba tipi enstrumanlar olan “viyolon” ların kalın oktavlara ulaşabilen tipte enstrümanlar oldukları tanımını doğrulamış ve tellerinin hangi notalara akort edildikleri konusunda iki örnek vermiştir. Violone da gamba “ G1-C-F-A-d-g ” , Violone in Contrabasso “ D1-G1-C-E-A-d ” şeklinde akort edilmekteydi. Michael Praetorius’un *“Syntagma Musicum”*[17] adlı kitabındaki viyolon betimlemelerini Örnek 1 ve Örnek 2’de görülmektedir.

Örnek 1: “ Levha V “ Gross Contra-Bas-Geig, Gar gross Bass-Viol vb.



[14] İtalya besteci, teorisyen (d.02.12.1578 – ö.10.04.1640).
[15] Alfred Planyavsky, *The Baroque Double Bass Violone*, İngiltere, 1998 s.18.
[16] İtalyan besteci, teorisyen, şair, (d.03.09.1568 – ö.21.07.1634).
[17] M. Praetorius’un yazdığı dönemin “müzik ansiklopedisi”.

Örnek 2: “Levha VI” Violone, Contrabasso da gamba vb.



Bu örnekler 300 yıldan fazla zaman boyunca, çeşitli form ve isimlerde kullanılmışlardır:

- violon / kontrabas
- violone grande / büyük kontrabas

Giovanni Battista Doni[18], yaygın kullanımı ve basso continuo enstrumanı olarak bilinmesi sebebiyle gereksiz olmasına rağmen yine de “da gamba” ekini hala kullanıyordu. Doni’nin Alman çağdaşı olan Heinrich Schütz[19], bu enstrumanın tüm Avrupa’da büyük ölçüde yaygın olduğunu söylemiştir. Takip eden iki yüzyılda, dörtlü akord sisteminde akord edilmiş 6 telli ve perdeli viyolondan yine dörtlü akord sisteminde akord edilmiş 4 veya 5 telli bu kez perdesiz viyolona geçildiği gözlenmiştir. Fakat bu değişim tek bir yönde ilerlememiş olup çok yönlü bir şekilde ilerleyerek 19.

[18] İtalyan müzikolog, (d. 1593 – ö. 1647).
[19] Alman besteci, (08.11.1585 – 06.10.1672).

yy'a kadar sürmüştür. Bunun yanısıra 17. yy'ın sonuna kadar Bartolomeo Bismantova[20] Kontrabas / Violone grande / Viyolon terimlerini eş anlamlı olarak kullanarak bu sürecin etkisini göstermiştir.

Praetorius'un Viyolon tanımı *(Büyük Viol de gamba [İtal. Violono] ya da Contrabasso da gamba)* aynı yüzyılın sonunda Georg Muffat[21] tarafından da kabul edildi. Bu belgeler "viyolon" ve "kontrabas" terimlerinin eşdeğer olduklarını kanıtlar niteliktedir.

Viyolon'un ve daha sonra da kontrabasın en belirgin özellikleri, en kalın oktavlara ulaşan ses aralığı, dörtlü aralıklar ile akort edilmesi, gamba veya keman formunda oluşu, ayakta ya da yüksek bir sandalyede çalınması ve çeşitli boyutlarda fakat genellikle insan boyunda olmasıdır. Aşağıda yer alan Örnek 3, Örnek 4 ve Örnek 5'de gamba tipindeki eski kontrabaslar görülmektedir.

Örnek 3: Çek Cumhuriyetinde (Moravia) yapılmış bir viyolon örneği, 1580.



[20] İtalyan besteci (d. ? – ö. ?)
[21] Fransız besteci ve org icracısı (d. 01.06.1653 – ö. 23.02.1704)

Örnek 4: Almanya'nın Bavyera eyaletinde yapılmış kontrabas gamba örneği, 1598.



Örnek 5: Giovanni Paolo Maggini'nin viyolonu, Horniman Müzesi, Londra, 1620.



Bazı Avrupa ülkelerinde viyolonun (sözcükler ve resimlerle) yeterince belgelendiği kaynaklar bulunmasına rağmen, bu enstrümanın ait olduğu aile, büyüklüğü, akordu ve orkestra dışındaki rolü hakkındaki tartışmalar devam etmektedir. Trio Sonat Formundaki rolüyle ilgili geriye dönük tartışmalar özellikle bazı yazarların, belgeler haricinde, viyolonun aslında bir viyolonsel olduğunu düşünmelerine sebep olmuştur. Alfred Planyavsky bu durumu aşağıdaki şekilde yorumlamıştır;

“ Kaynakların dikkatsizce değerlendirilmesi ve günümüzde popüler olarak kullanılan enstrumanları örnek olarak gösterme eğilimleri yazarları varsayımsal çözümler bulmaya sevk etmiştir. Viyolon devasa boyutu nedeniyle temel sesi destekleme özelliği hariç orkestranın yaylılar bölümünün beşinci üyesi olarak hor görülmüştür. Yazarlara göre, viyolon bölümlerinin çalınmasından daha kolay oldukları için diğer yaylı basların tarihi gelişimi çok daha olumlu şekilde gerçekleşmiştir. “[22]

Eleanor Selfridge-Field[23] 1620 ve 1690 yılları arasında viyolonun büyük bir viyolonsel gibi akort edildiğini ifade etmiştir. Stephen Bonta[24] 'ya göre, İtalyanlar trio sonatlarda kontrabas kullanmazlardı "*çünkü tuhaf ve çirkin bir tona bilerek tutunmazlardı.*" Aynı şekilde, Therald Borgir[25], viyolondan bazı İtalyan kaynaklarında viyolonsel olarak bahsedildiğini iddia etmektedir. Ayrıca, bir dönem Alman kültür çevrelerinde viyolonun viyolonsel ile aynı olduğu yaygın olarak kabul edilmekteydi. Francis Baines[26], G.F. Handel[27]'in sahip olduğu viyolonun "tartışmasız bir şekilde çello" olduğunu belirtmiştir. Günter Hellwig[28] ise (22 Ekim 1971 tarihinde yapılan resmi olmayan yazışmasında) viyolon terimini kullandığı zamanlarda Dietrich

[22] Alfred Planyavsky, *a.g.e.*, s.30.
[23] Stanford Üniversitesi Müzik ve Sembolik Sistemler Profesörü (d.29.06.1940 -).
[24] Amerikalı Müzikolog (d. 05.11. 1927 – ö. 14.07.2017).
[25] Amerikalı Müzikolog (d. 18.04. 1953 –).
[26] İngiliz besteci ve kontrabas icracısı, (d. 1917 – 1999).
[27] Alman besteci (d. 05.03. 1685 – ö. 14.04.1759).
[28] Alman enstrüman yapımcısı (d. 1932 – ö. ?).

Buxtehude [29] "bu terimi her zaman viyolonsel anlamında kullandığını" belirtmiştir. Ancak, daha sonraları viyolonsel adı verilecek olan keman ailesinin bas enstrümanının gelişiminin başlarında sadece 3 teli bulunmaktaydı ve bazen viyola tarzında (omuzda) çalınmaktaydı. Dört telli "*C-G-d-a*" (do-sol-re-la) akordu, 17. yy'da henüz yaygın şekilde kullanılmamaktaydı. O dönemde viyol enstrümanlarının daha çok tercih edilmesi "*violin bass*" ın aynı şekilde gelişmesini engellemiştir. literatürde ilk kez 17. yy'ın ortalarında görülen "*Violoncino*" ve "*violoncello*" isimlerinden C. Monteverdi "*Basso da Brazzo*" veya "*Viola da Braccio bass*o" olarak bahsetmiştir. Praetorius da "*Tabella Universalis"* eserinde "*Viole de Braccio*" başlığı altında "*F1-C-G-D-a*" (fa-do-sol-re-la) akordu ile "*Gross Quint Bass*" isimli enstrümanı, "*C-G-d-a*" (do-sol-re-la) ve "*F-c-g-d1"* (fa-do-sol-re) akordu ile *"Bass Viol de Braccio"* isimli enstrümanı açıklamıştır. enstrumanların hiçbiri bu eserde "*viyolon*" olarak adlandırılmamıştır.

Manfred Hermann Schmid[30] de detaylı bir terminoloji analizi ile, viyolonun gelişiminin belirli aşamalarında bir viyolonsel olduğunu ifade etmiştir. Bonta ile birlikte o da, viyolon teriminin 18. yy'a kadar kontrabas enstrümanı olarak kullanılmadığı sonucuna varmıştır. Dikkat çeken çelişkilerden biri de, viyolonun sesi ile ilgili olarak 17. yüzyıl ve günümüz müzisyenlerin farklı düşüncelerde olmalarıdır. Daha önce belirtildiği gibi, 17. yüzyılın en önemli Alman müzik teorisyeni ve deneyimli bir müzik icracısı olan Michael Praetorius, kontrabası, diğer adıyla viyolonu "*güzel tınısı ile diğer sesleri destekleyen zorunlu bir sürekli bas taşıyıcısı*" olarak açıklamıştır. Eseri *Syntagma Musicum* 'da, kendi çağındaki bir kişinin, viyolonun tanımından ne anladığını tekrardan şu şekilde ifade etmiştir:

[29] Alman besteci ve org sanatçısı (d. 1637 – ö. 1707).
[30] Alman müzik tarihçi, (d.10.08.1947 -).

“ Sciagraphy[31] 'de 6. Örnekte görülen büyük Viol de gamba (Italis Violono) veya double bass da gamba, çoğunlukla dörtlü akort sistemine akort edilir, ve şahsen bu tarzı çok da can sıkıcı bulmuyorum.” [32]

Avusturya kilise müziği ile ilgili betimlemesinde de şunları ifade eder:

“ Büyük bir Pommer'in (kontrfagot) veya büyük bir kontrabasın orta ve üst sese eklenmesiyle bu armoni daha da zenginleştirilebilir ve daha görkemli olabilir.” [33]

17. yy’ın en önemli Alman bestecilerinden Heinrich Schütz[34] ise durumu şu cümleler ile açıklamıştır:

“ Viyolonun veya büyük bassgeigenin, müziğe özel bir renk katmak için en rahat, büyüleyici ve en iyi enstrümanı olduğunu düşünüyorum ve bunu destekler nitelikte Avrupa'nın en ünlü müzisyenlerinin bu günlerde her yerde bu enstrumanı kullandığını görmekteyim. ” [35]

Heinrich Albert[36] 1638 yılında bestelediği bir aryanın önsözünde yer alan icra talimatları bölümünde şunları belirmiştir:

“ Viyolon kullanılırsa, bu şarkıların icrası büyük oranda zenginleşecektir. ”[37]

17. yy İsveç müzik camiasında önemli bir yeri olan Gustav Düben[38], bu enstrumanın aşırı büyük olduğunun farkına varmıştır. 1667 yılında Stockholm'de çalıştığı Alman kilisesi için boyutlarını küçülterek bir “ grosser Octav-Violon ” yaptırmıştır. Yapılan değişiklikliğin ardından, bu enstrumandan " *kesinlikle müziğe faydalı hale gelmiş bir enstrüman* " şeklinde övgüyle söz etmiştir. En önemli Alman

---

[31] Praetorius’un *Syntagma Musicum* isimli kitabında o dönemde kullanılan enstrümanları çizerken uyguladığı gölgelendirme yöntemi.
[32] Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Cilt I, İtalya, 1679, s.44.
[33] Michael Praetorius, *a.g.e.*, s.133.
[34] Alman besteci, (d. 08.10.1585 – ö. 06.11.1672).
[35] Alfred Planyavsky, *a.g.e.*, s.42.
[36] Alman besteci, (28.06.1604 – 06.10.1651).
[37] Alfred Planyavsky, *a.g.e.*, s.42.
[38] İsveçli besteci ve org icracısı, (d. 1628 – ö. 1690).

yaylı enstruman yapımcılarından biri olan Jakob Stainer, İtalyan ustalar tarafından yapılanlardan daha yüksek fiyata satılan viyolonlar üretmiştir. Mektuplarında yaptığı viyolonların o dönemde müzikli ortamların neredeyse tamamında icra edildiğini belirtmiştir. Todini 1676 tarihli "*Galleria Armonica*" isimli eserinde büyük bir kontrabas ürettiğinden ve Roma'daki konserlerinde bunu bir çok kez kulanma fırsatı yakaladığından bahsetmektedir. Ayrıca Dietrich Buxtehude de müziğine daha fazla renk katması için 1672 yılında bir "*grosse Oktavgeige* " (Viyolon) yaptırmıştır. Arcangelo Corelli[39] 1697 tarihinde yazdığı bir mektupta kemanın çembaloya göre viyolonla birlikteyken çok daha etkili olduğunu belirtmiştir. Son olarak, Fransız ve İtalyan müziğini harmanlayan Georg Muffat ise, 1698 tarihli "*Florilegium Secundum*" isimli eserinde şu şekilde bir açıklama yapmıştır:

" *Böylece Almanların viyolon, İtalyanların ise Contrabasso adını verdikleri bu büyük bas çalgı müziğe muhteşem bir kalite katacaktır.* " [40]

Viyolonnun kontrabasa evrilmesinin başlangıcında 17. yy'ın önde gelen Alman ve İtalyan müzisyenlerinin bu enstürman ile ilgili görüşleri bunlardır.

3.1.1. Geige ve Bassgeige

Geige'nin yer yer değişiklik gösteren kullanımı, terminolojide sıklıkla kafa karışıklığına yol açar. Bu durum, Geige kelimesi özellikle keman kelimesi ile aynı anlamda yorumlandığında geçerlidir. Her keman bir Geige'dir, ancak her Geige bir keman değildir. Ayrıca; fideller, lirler, viyoller ve gambaların her birine " Geigen " ismi ortak olarak kullanılmıştır. Ayrıca " geigen " Almancada bu enstrümanları çalmak anlamına gelen bir fiil de olduğu için terminolojisinde karışıklığa sebep olmuştur.

[39] İtalya besteci ve keman icracısı, (d. 17.04. 1653 — ö. 08. 01. 1713).
[40] Alfred Planyavsky, *a.g.e.*, s.57.

Terminolojinin bu kullanımına yönelik en bilinen örnek, Örnek 6'da görülen 1568 tarihli Jost Amman[41]'ın gravürüdür.

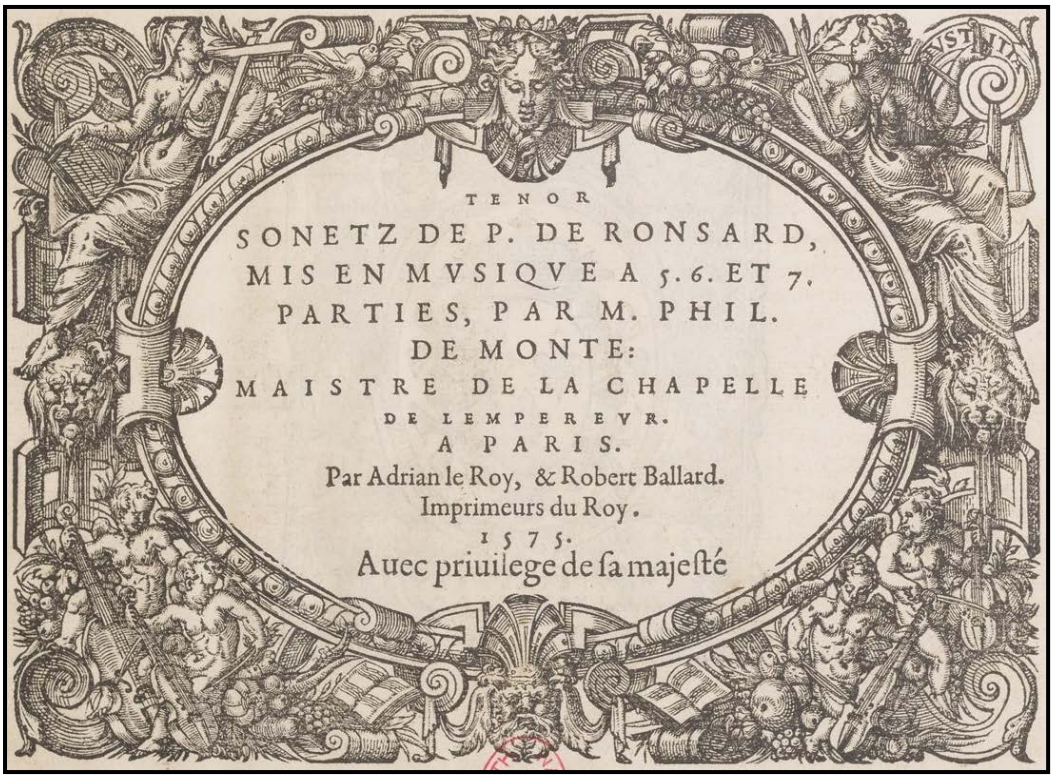
Örnek 6: Jost Amman tarafından yapılan " 3 kemancı " isimli gravür.



Philipp de Monte 1568 yılında Hapsburg sarayında göreve başlamış, Viyana ve Prag'da 30 yıl boyunca aktif bir yaşantı sürmüştür. 1575 yılında Paris'te yayınlanan " *Sonetz de P. Ronsard* " isimli eserinin kapağının alt tarafındaki çizimlerde gamba gibi tutulan yaylı çalgılara ait dört örnek bulunabilir.

[41] İsviçreli ressam, (d. 13.06.1539 – ö. 17.03.1591).

Örnek 7 : Philip de Monte'nin Sonetz de Ronsard isimli eserinin kapağı, Paris, 1575.



Son olarak, 17. yy'ın sonunda, Georg Muffat beş Geige için "*Ballette*" isim bir eser yazmıştır. Bunlar *Violino, Violetta, Viola, Violone, ve Basso continuo*'dur. Leopold Mozart[42] ise geige teriminin kullanımı ile ilgili şunları söylemiştir:

" Geige'nin her türlü yaylı enstrümanı kapsayan genel bir terim olduğu anlaşılmaktadır; bu nedenle kemanın özellikle Geige olarak adlandırılmasının yanlış bir kullanım olduğu kabul edilmektedir." [43]

Leopold Mozart viyolonu, keman veya geige değil, o dönemki yaylı ailesinin sekizinci türü olarak kabul etmektedir. Geige kelimesini ise üflemeli çalgılardan ayırt etmek için yaylı kelimesi ile eş anlamlı olarak kullanmıştır. Günümüzde ise bu tanım

[42] Alman besteci, (d. 14.10.1719 – ö. 28.05.1787)
[43] Paul Brun, A New History of the Double Bass, Fransa, 2000, s.27.

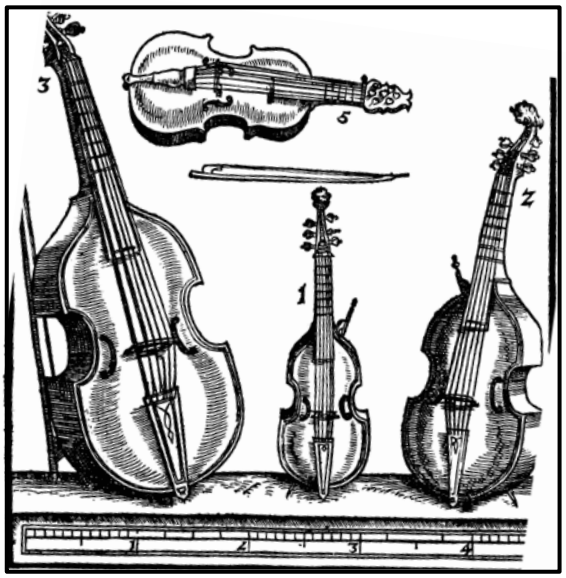
halen bazı Alman yazarlar tarafından kabul edilmemektedir. Bu nedenle bassgeige, “bass” kelimesine benzer bir şekilde viyolonsel veya kontrabası temsil edebilmektedir.

Sırasıyla “ G1-C-F-A-d-g ” (sol-do-fa-la-re-sol) notalarına akort edilen, Perdeli Gross-Viyol da gamba, gövdesinin genişletilmesiyle ve keman ailesinin sahip olduğu biçimsel detayların bazılarının da dahil edilmesiyle bir gamba enstrümanından eşsiz bir türe doğru gelişmiştir. Praetorius, Syntagma Musicum isimli kitabının ikinci ciltinin VI. Levhasında viyolonu, Örnek 8’ de görülmekte olan XX. levhasında ise viola da gambayı tasvir etmiş ve böylece Contrabasso da gambanın, viyolon ismiyle kendine özgü bir tür haline geldiğini göstermiştir. Bu farklılık, hem sözel hem de müzikal anlamda sağlanmıştır. Viyolonun bu araştırmanın başlangıcında bahsedilen görev tanımları bu gerçeği gözler önüne sermektedir. Praetorius, Agostino Agazzari’nin tanımını kelimesi kelimesine kullanmakta ve iki model sunmaktadır. Bunlar, daha önce de belirtilmiş olan Adriano Banchieri[44] tarafından verilen her iki akort sistemi ile çok iyi bir şekilde uyuşmaktadır. Praetorius’un *“Syntagma Musicum”* eserlerinde geçen yaylı bas isimleri aşağıdaki gibidir:

- Gross Contra-bass-Geig (I.cilt, s.72)
- Gar grosse Violon de Gamba (I.cilt, s.156)
- Die Gross Viol de gamba (Italis Violono oder Contrabasso da gamba) (II.cilt, s.46)
- Sub Basse (II.cilt, s.46)
- Gar gross Bass-Viol (II.cilt, s.58)
- Grosss Contra-Bassgeig (indeks)
- Violone, Gross Viol-de-Gamba Bass (II.cilt, s.189)
- Gross Bassgeig. Violone (İndeks)

[44] İtalyan besteci, (d. 1568 – ö. 1634).

Örnek 8: Syntagma Musicum “ Levha XX “ Viola da Gamba.



3.1.2. Michael Praetorius ve Viyolon

Alman besteci ve müzik teorisyeni Michael Praetorius 1600’lerde İtalya ve Almanya’da müzikal yaşam hakkında kapsamlı bilgiler vermiş ve bu konu ile ilgili üç kitap yayınlamıştır. Malesef bestecinin bu incelemeleri bazen yanlış anlaşılmış, hatalı tercüme edilmiş ya da üstünkörü okunmuştur. Praetorius, özünde İtalyan müziğini Alman vatandaşlarına yakınlaştırmanın önemine inanmıştır. Viyol ve keman ailesinde enstrümanların isimlendirilmesi ile ilgili Praetorius şu açıklamayı yapmıştır:

“Ne yazık ki keman ve viyol ailesinin bas enstrümanları için İtalyanca olmayan isimler verilmiştir.”[45]

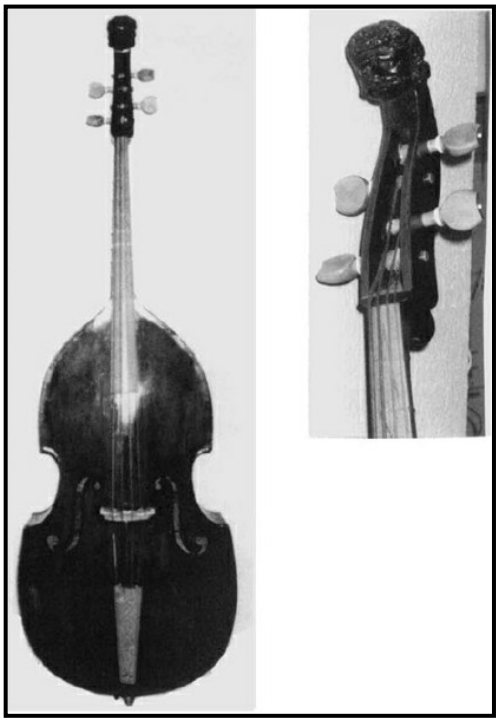
Fakat viyolon hakkındaki araştırmalar her iki kültürün de paralel şekilde gelişim gösterdiğini kabul etmektedir.

[45] Alfred Planyavsky, *a.g.e.*, s.54.

İngiltere'de gamba yapımı konusunda en büyük gelişim 16. yüzyılın sonlarına doğru meydana gelmiştir. Bu süre zarfında bas enstrümanlarının tasarımı ve sınıflandırıması ile ilgili problemler de yaşanmıştır. Praetorius, *"Syntagma Musicum"* isimli eserinin ikinci cildinin 44. sayfasında İngiltere'deki bas gambanın akort ayarı yapıldığında kontra oktava ulaşabildiğini rapor etmiştir. İngiliz besteci Orlando Gibbons "*Fantasie*" lerinden birinde kontra oktavda bulunan la notasına ulaşabilen bir bas enstrüman kullanmıştır. Bu enstrüman kontrabas olarak isimlendirilmemiş, "*great double base"* ismi kullanılmıştır. İngiliz müzisyen Thomas Mace ise 1676 tarihli *"Musick's Moment"* isimli eserinde bas sesler için büyük enstrümanlar kullanılması gerektiği yönünde bir öneride bulunmuştur.

1695 yılında ünlü İngiliz gamba yapımcısı Edward Lewis tarafından üretilen dört telli kontrabasın günümüzdeki sahibi Bernhardt van Kampen isimli bir koleksiyonerdir. Örnek 9' da görüldüğü gibi olağanüstü koşullarda korunmuş olan bu alet, dört telle donatılmış bir violonun bir prototipidir.

Örnek 9: 1695 yılında Edward Lewis tarafından yapılan 4 telli viyolon.



"Bas-Geig de bracio" nun, viyolonsel gibi bir solo enstrüman kapasitesinde ses verebileceği düşüncesi, 17. yüzyılın ikinci yarısına kadar teori ve pratikte varlığını sürdürmüştür. Fakat daha sonra Praetorius'un *"Syntagma"* isimli eserinin üçüncü cildinde *"Bassgeigen"* adlı enstrumanın armoniyi doldurmak ve daha büyük görkem katmak ile yükümlü hale getirildiği belirtilmiştir. Praetoruis'un yine aynı eserinde bas seslerin sadece insan sesiyle değil, bazen de *"Bassgeig"* ile icra edildiği belirtilmiştir. Bunun yanı sıra bu tarz enstrumanların trio sonatlarda da kullanıldığı görülmektedir. Praetorius'un *Syntagma*'sının üçüncü cildinin 129. sayfasında konu ile ilgili verdiği bir diğer bilgi de, Monteverdi'nin *"Scherzi Musicali"* isimli eserinin iki keman ve bir *Bass-Geigen* ile icra edilmiş olmasıdır. Bu dönemde bas enstrumanlar için taşıma becerisi, ton, volüm, çalış tekniği, rahatlık gibi tartışmalar arka planda kalmıştır.

Viyoller kemanlara kıyasla daha avantajlı akort olanaklarına sahiptirler. *"Tabella universalis"* isimli eserinde Praetorius kontra oktava ulaşabilen sekiz adet bas gambadan bahsetmektedir. Praetorius bas enstrumanlar arasında küçük olanlar ya da melodi enstrumanları yerine Basgeigen'ların ön planda olmasının sebebini, *"Syntagma"* isimli eserinin ikinci cildinde şu şekilde açıklamıştır:

"Çünkü onlar daha geniş gövdelere sahipler ve uzun telleri sayesinde kolun üzerinde tutulan braccio enstrumanlardan daha güzel tınlıyorlar. Kalın sese akortlanmış olan Bassgeigen, daha görkemli ve müthiş bir şekilde parlıyor." [46]

Günümüzde yaylı ailesinin liderleri olan keman ve viyolonsel Praetorius'un zamanında aynı pozisyonda değillerdi. Bu durum aynı zamanda Syntagma'da yer alan *Sciagraphia*'daki çizimler ile de ifade edilmiştir. Bu çizimlerde sadece keman ya da viyolonsel değil; aynı zamanda bir *"theorbe"*, bir *"chitarrone"* ve iki *"violoni"* de resmedilen diğer önemli enstrumanlar arasındadır.

"Bassgeige" günümüzde viyolonsel olarak da tanımlanmaktadır. *"Gross Quint-Bass"* isimli enstruman, keman ailesinde bas eksikliğini gidermeye yönelik bir

[46] Michael Praetorius, *a.g.e.*, s.14.

girişim olmuştur. Bu enstruman zaman zaman *violone* olarak tanımlanmıştır ancak Praetorius'un üç ciltlik kitabının hiçbir bölümünde buna yönelik bir ifade bulunmamaktadır.

3.1.3. Bariton Anahtarı

Praetorius tenor anahtarı notasyonu gibi bas partisinin bir oktav yukarı yazıldığı bariton anahtarı notasyonundan da söz etmiştir:

" Sub Bassgeigen ya da Octav Posaun içeren bir pasaj istendiğinde bas partisi tekrar yazılmalı ve fa anahtarı orta çizgide yer almalı, en kalın notaların tümü bir oktav yukarıda bulunmalıdır." [47]

Bu yüzden, kontrabasın notasyonu zaman zaman farklılık göstermiştir. "*Gar grossen"* isimli enstrüman için orta çizgide fa anahtarı kullanılmış ve bir oktav aşağıdan okunmuştur. Diğer kontrabaslar için günümüzde olduğu gibi dördüncü çizgideki fa anahtarı kullanılmıştır. Praetorius, "*Syntagma"* isimli eserinin üçüncü cildinin 98. sayfasında oktavların başka alanlardaki kullanımlarından da söz etmiştir. Praetorius eserinde şöyle bir gözlemde bulunmuştur:

"*Eski zamanlarda neredeyse ölümcül bir günah olarak görülecek olan, bastaki sesler ve tek seslilik kaçınılmazdır. Aksi takdirde tüm korolarda mükemmel bir uyum olamaz ve devamlılık sağlanamazdı."*

Tenor anahtarının kullanımı 17. yüzyıldaki Alman viyolon partilerinde sıklıkla görülmektedir. Bunu takiben, 18. yüzyılda anahtarların sayısının azaltılmasıyla birlikte bas anahtarlarında da azalış meydana gelmiştir. Fakat bu azalma her enstruman için eşit oranda uygulanmamıştır. Hiçbir enstrümanın nota anahtarı baslarda olduğu kadar

[47] Michael Praetorius, *a.g.e.*, s.46.

sıklıkla değiştirilmemiştir. Yine de Johann Samuel Petri[48], viyolonsel ve keman çalanların neredeyse bir düzine anahtar kullanmak zorunda kaldıkları için "iyi birer anahtar okuyucu olduklarını" ifade etmektedir.[49] Bu dönemdeki enstrümanlar için yazılmış eserlerin sonradan basılan edisyonları genellikle mümkün olduğunca az anahtar ile sınırlandırılmıştır. Bas partisinde tenor anahtarının olduğu pasajlar, yazılı bir yönlendirme olmasa bile çoğu zaman viyolonsellere bırakılmıştır. Kontrabaslar isteğe bağlı olarak bir oktav aşağıya konulmuş veya tiz sesli pasajlarda devre dışı bırakılmışlardır. Avusturyalı besteci ve pedagog Johann Joseph Fux[50], bas enstrüman icracılarının kendi partilerini düzenleyebildiklerini varsaymaktaydı. Alman besteci ve flüt yapımcısı Johann Joachim Quantz[51] da bas enstrümanların oktavları bölüşmelerini onaylamıştır. Handel ve Gluck tüm bas enstrumanları için tenor anahtarını kullanmışlardır. Bu durum tenor anaharının "viyolonseli şifreli bastan kurtardığı" ve daima solo pasajara ihtiyacı olduğu yönündeki düşünceyi örneklerle çürütmüştür.

Handel ve Gluck tarafından viyolonun tiz sesleri kemana ulaşacak kadar genişletilmiştir. Bu duruma bir örnek olarak Gluck'un 1762 tarihli "*Orfeo es Euridce"* sindeki *"The Furientanz"* bölümünün, aynı J.S. Bach'ın "*St. Mathew Passion*" nunda olduğu gibi güçlü bir yay ve pozisyon tekniği gerektirmesi gösterilebilir. Viyanalı klasik müzik bestecileri ve icracılarının tümü orkestral kontrabaslar için tenor anahtarını kullanmışlardır. Solo ve koçertant çalımlarında ise sol anahtarını kullanmışlardır. Bu, sözlüklerde ve literatürde nadiren kabul edilmektedir. Kontrabas için orijinal notasyonu yalnızca son zamanlardaki yayıncılar kabul etmiştir ve keyfi olarak oktavlara paylaştırarak kullanma şeklini reddetmişlerdir. Tenor anahtarı, Wenzel Hause[52] ve Johann Hindle[53] gibi kontrabasçılar tarafından 19. yüzyıl müziğine entegre edilmiştir.

---

[48] Alman besteci, (d.1.11.1738 – ö.12.05.1808).
[49] Johann Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik,* Leipzig, 1782, s.164.
[50] Avusturyalı müzikolog, besteci (d. 1660 – ö. 1741).
[51] Alman besteci, flüt icracısı, (d. 30.01.1687 – ö. 12.07.1773).
[52] Çek kontrabas icracısı, (d. 1775 – ö.1847).
[53] Avusturyalı kontrabas icracısı (d. 1792 – ö.1862).

3.2. İkinci Alt Problem

İtalya ve Fransa'da Viyolonun Gelişimi ve Bu Gelişime Katkı Sağlayan Etkenler

3.2.1. İtalya'da Viyolonun Gelişimi

İtalyan kültürü, yalnızca 19. yüzyılda ortak kökleri aramaya başlayan bölgesel kalkınma ile karakterize edilir. Bu ülkenin siyasi durumu, bağımsız kültürel dürtüleri koruyan bireysel bölgelerin ve şehirlerin istikrarlı gelişmesine yol açmıştır. Venedik'teki Silvestro Ganassi[54]'nin 1535 yılında yayınladığı "*La Fontegara*" isimli eserinde viyolon ile ilgili önemli bilgiler bulunmaktadır. Bu eserde ses genişliğini insan sesinden daha kalın olacak bir oktava ulaştırmaya yönelik çabalarda bulunulduğu belirtilmektedir. Aynı zamanda enstrümanın sesinin daha da kalınlaştırılması için köprüdeki düzenlemeler ve tellerin kalınlaştırılması gibi uygulamalı çalışmalar da yapılmıştır. Ganassi kitabında şunları söylemiştir:

" *Bass ses diğer tüm seslerden daha önemlidir. Fakat bu, enstrümanların sınıflandırılmasını daha da zorlaştırmıştır.* "[55]

Güney Kensington Müzesi'nin 1870 yılı sergi kataloğunda bulunan listede Gasparo da Salo[56] ve Giovanni Paolo Maggini[57]'nin kontrabasları bulunmaktadır. Bu enstrümanlar türünün en eski enstrümanları arasında sayılmaktadırlar. Küçük boyutta

[54] Silvestro Ganassi dal Fontego, Venedikli Yazar ve Müzisyen, (d. 1492 – ö. 1565).
[55] Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, İtalya, 1542, s.199.
[56] İtalyan enstrüman yapımcısı, (d. 05.20.1542 – ö. 04.14.1609).
[57] İtalyan enstrüman yapımcısı, (d. 1580 – ö. 1630).

olan enstrumanların "Basso di camera" olarak adlandırıldığı bu listede pek çok farklı görünüş ve formda kontrabas vardır. Örnek 10'da katalogda bu kontrabasların yer aldığı bölümü görülmektedir.

Örnek 10: Güney Kensington Müzesi'nin 1870 Yılı Sergi Kataloğu.

198 BASSO DI CAMERA. Bequeathed to H. R. H. the Prince Consort by Signor Dragonetti. *Lent by Her Majesty the Queen.*

199 DOUBLE-BASS. By Gaspar di Salo, 1590. Small Chamber bass, very perfect and rare. *Lent by Mr. John Hart, Princess Street, Leicester Square, London.*

200 DOUBLE-BASS. By Gaspar di Salo, Brescia, 1580. "The favorite orchestral instrument of the late Signor Dragonetti." With a fluted double-bass bow. A fine Specimen. *Lent by the Rev. G. Leigh Blake, Buriton, Petersfield.*

201 DOUBLE-BASS. Assigned to Gaspar di Salo; probably by Maggini. "The gift of the late Dragonetti to his pupil." *Lent by Mrs. Salomons, London.*

202 DOUBLE-BASS. Assigned to Gaspar di Salo; probably by Maggini. "The identical instrument on which Dragonetti practised when a youth." *Lent by Mrs. Salomons, London.*

203 DOUBLE-BASS. Assigned to Gaspar di Salo; probably (sic) by Maggini. *Lent by the Duke of Leinster, Carton, Maynooth.*

204 DOUBLE-BASS. "The Giant." Italian. Presented to the Duke of Leinster by the late Signor Dragonetti. *S. K. M. Presented by the Duke of Leinster, Carton, Maynooth.*

Alman keman eğitimcisi ve müzikolog Hans-Joachim Nösselt[58] *"Ein altest Orchester"* isimli kitabında 1759 yılında Münih Kilise Korosu için 16. yy İtalya'dan Kremona yapımı bir kontrabas alındığını belirtmektedir. Ayrıca kitabında aynı kilise korosuna 1823 ise 440 altına Guarneri yapım bir kontrabas alındığını belirtmiştir.

Lauro Malusi'nin[59] "*il violoncello*" isimli eserinde çok farklı fiziksel özellikleri olan iki adet kontrabas boyutundaki viyolonseli Gasparo da Salo'ya atfedilmiştir. Bu durum, bu enstrümanların görünüşünde çok büyük farklılıklar olduğunu bir kez daha

[58] Alman keman icracısı, (d. 31.07.1904 – ö. ?).
[59] İtalyan müzikolog, (d. 1936 - ?).

göstermektedir. Malusi eserinde bu enstrümanları resmetmiştir. Fakat enstrümanın Gasparo da Salo tarafından bu boyda mı yapıldığı yoksa daha sonra yeniden mi modellendirildiği net olarak bilinmemektedir. Tüm müzik aletleri arasında karışık formlar bulunmaktadır. Bu enstrümanlar, kendilerine özgü özelliklerinden bir şey kaybetmeden, taşıma konusunda avantaj yaratmak amacıyla yapılan denemeler olarak düşünülmektedirler. Malusi'nin bu enstrümanları sınıflandırmanın zorluğuna ilişkin açıklaması şu şekildedir:

" Üç, dört ya da beş telli, dörtlü akort sistemiyle akort edilen, kemandan üç oktav daha kalınlara inebilen sesiyle ayakta çalınan büyük boyutlu bir viyolon. Bu yüzden bu enstrüman modern kontrabasın kökenidir."[60]

Örnek 11: Malusi'nin kitabında bahsettiği Gaspara da Salo yapımı kontrabaslardan beş telli ve daha küçük olanı.



[60] Lauro Malusi, *il violoncello*, İtalya, 1973, s.68.

Philadelphia Senfoni Orkestra üyesi olan, müzikolog ve aynı zamanda çeşitli üniversitelerde kontrabas dersleri veren Duane Rosengrad[61] Örnek 12'de görülen Gasparo Da Salo'nun ikinci enstrümanı hakkında şunları söylemiştir:

" Londra'da yaşayan William Hill ve oğullarının yaylı sazlar atölyesinde 1550/1560 cıvarında tarihlendirdiği, Gaspar da Salo'nun 'Ex-Tarisio' isimli kontrabasının toplam yüksekliği 188cm'dir. Tel uzunluğu 106 cm'dir; Ön kısmı 112 cm; üst gövde 53 cm; orta gövde 35 cm; alt gövde 67 cm'dir. Bu enstrüman kesinlikle altı telli olarak yapılmıştı." [62]

Örnek 12: Malusi'nin kitabında bahsettiği Gaspara da Salo yapımı kontrabaslardan büyük olanı.



[61] Amerikalı kontrabas icracısı, (d. 06.09.1960 -).
[62] Alfred Planyavsky, *a.g.e.*, 1998, s.30.

Venedik'te bağımsız enstrümantal müziğin gelişimine en büyük katkıyı motet formunda yazılmış eserler sağlamıştır. En önemli örneklerden biri Adrian Willaert[63]'ın 1559 yılında Venedik'te bestelediği *"per cantare & sonare d'ogni sorte di stromenti"* isimli eseridir. Bu eserden etkilenen ünlü ressam Paolo Veronese[64], *Wedding at Cana* (1562) isimli eserinde Willaert ve dört ünlü meslektaşını bir arada oda müziği grubu şeklinde resmetmiştir. Praetorius, Jaches de Wert'in bestelediği ve icra ettiği motetten "görkemli ve çok güzel" diyerek övgüyle söz etmiştir. Eserle ilgili aşağıdaki sözleri söylemiştir:

"*Bu eserde baslar org olmadan büyük Bass Geig'ler ile desteklenmiştir."*[65]

Basso continuo enstrümanlarına kontrabasların da dahil edilmesi, Monteverdi, Banchieri ve Praetorius'un açıklamalarından da açıkça anlaşılmaktadır. Monteverdi'nin enstrümanlar için pek çok farklı isim kullanması şifreli bas periyodundaki değişimi vurgulamıştır. Monteverdi'nin "*Altri canti d'Amore*" adlı eserinde viyolanın ses aralığına sahip bir enstrüman, "*viola contrabasso*" ismiyle anılmıştır. Bu tür bir terminoloji aktarımının genel olarak en kalın sesli yaylı çalgılardan olan viyolon ile gerçekleşmesi de mümkündür. Kontrabas terimi genelikle bas ve sub-bass (alt-bas) enstrümanları tarif etmek için kullanılmıştır. Burada Monteverdi de bir istisna değildir. *"Orpheo"* nun üçüncü perdesinde Monteverdi, "*tre Viole da braccio & un contrabasso de Viola tocchi pian piano*" enstrümanlarından oluşan bir yaylı dörtlüsünü *"Orpheus"* un "*Sol tu, nobile Dio*" reçitatifi için kullanmıştır. Monteverdi'nin nüans piyano olsa bile yaylı dörtlüsünde kontrabas kullanımına itirazı olmadığı ortadadır. Ayrıca Monteverdi'nin kontrabası bağımsız olarak kullanmış olmasının kanıtı, "*Vi ricorda"* ariasının ikinci perdesinde Çembalo ve Çitarrone ile beraber "*cingue Viole da braccio*,(ve) *un contrabasso"* kullanmasıyla görülebilir.

[63] Hollandalı besteci, Venedik ekolünün kurucusu, (d. 1490 – ö. 1562).
[64] İtalyan ressam, (d. 1528 – ö. 1588).
[65] Michael Praetorius, *a.g.e.*, s.52.

17. yüzyılda violon teriminin aynı zamanda gamba ve hatta keman anlamına da gelmesi durumu, en azından iki tip enstrüman aynı anda kullanıldığında bertaraf edilebilmiştir. Adriano Banchieri "*Conclusioni nel suono dell'organo*" isimli eserinde viola da gambanın violonedan farklı olduğunu açıkça belirtmiştir. Bu durumu için şunları söylemiştir:

"Ch'io quini enstrümanları, organ, harpsichord, lute, guitar ile akort edilir, Violone in contrabasso ise daha tiz ses aralığındaki dört viola da gamba ve dört viola da braccio ile birlikte akort edilir."[66]

16. yüzyılın sonundan itibaren elde edilen kanıtların artışı, viyolonun kimliğini pekiştirmektedir. Bu kanıtlar hem orkestra listelerine hem de yazılı belgelere dayanmaktadır. Örneğin, Giovanni Marchetti, "*detto Ventura col Violon"*, St. Mark Kilisesi'nde 1593'ten itibaren viyolon sanatçısı olarak görev almıştır. 1614'ten itibaren ise enstrümanı "*contrabasso"* olarak anıldı[67].

Violonun kontrabas olduğuna dair bir diğer ikna edici kanıt da İtalya'nın Ferrara şehrinde bulunmaktadır. Luigi Francesco Valdrighi[68] 1520 yılındaki enstrümanları sıraladığı listesinde bir Viola grande'dan bahseder. Bu enstrümanın aynısı 1625'te Il violone grande adıyla tekrarlanmıştır.[69] Ayrıca Bu dönemde ses aralıklarının gruplarında ara sıra da olsa "*contrabasso"* terimi kullanılmaya başlamıştır. Cristoforo Messisburgo'nun[70] 1529 yılında bir festivalde kullanılan enstrümanları sıraladığı listesinde bas entsrümanları da içeren şaşılacak derecede büyük bölüm bulunmaktadır. Listede bas enstrümanlardan "*Una viuola chiamata la orchestra per contrabasso, una dolziana per contrabasso secondo"* şeklinde bahsetmiştir. 1594'ten beri var olan Academia della Morte'nin kayıtlarındaki isim listesinde "*violoni contrabasi"* isimli enstrümana ilaveten "*violoni ovvero (veya)*

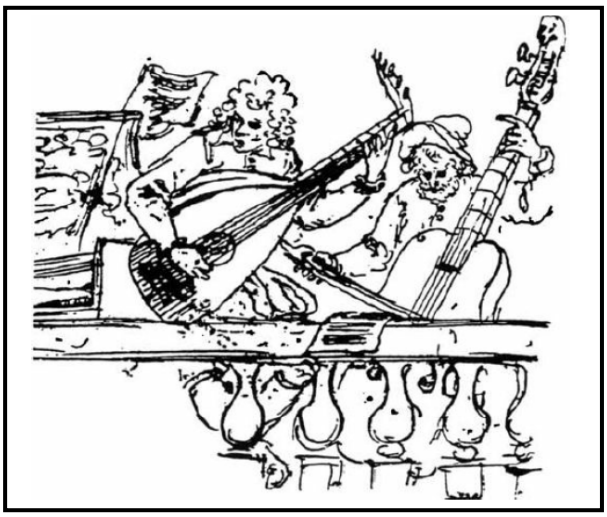
[66] Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo,* İtalya, 1609, s.148.
[67] Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi, A.B.D.,* 1975, s.315.
[68] İtalyan müzik tarihçi, (d. 1827 – ö. 1899).
[69] L.F. Valdrighi, *Concerti e musiche di Case d'Este,* İtalya, 1884, s.48
[70] İtalyan aşçı ve yazar, (d. ? – ö. 1548).

contrabassi" isimli enstrüman da görülmektedir. Bu nedenle viyolon, kontrabas anlamına gelmektedir. Stephen Bonta, İtalya'nın Bergamo şehrindeki St. Maria Marggiore Kilisesi'nde bu durumu açıklıkla anlatmış ve aydınlatmıştır. Bonta, birbirine çok benzeyen fakat farklı enstrümanları belirten "*violone* ve *violone grande"* terimlerinin sıklıkla karıştırıldığını ve bu durumun hatalı ifadelere sebep olduğunu belirtmiştir.

Viyolonun Roma'daki durumu ise, Michael Todini'nin yazılı eserlerinde bulunan ve kuvvetli deliller içeren açıklamalarında anlatılmaktadır. Todini 1676 yılında yayınladığı "*Galleria Armonica"* isimli eserinde "*violone grande*" den bahsederek bu enstrümanın Roma'da tanınmasına katkı sağlamıştır. Ancak bazı kaynaklarda Roma müziğinde viyolonun kullanılması daha da eski tarihlere dayanmaktadır. Daha önceki konularda bahsedilen, Roma'dan Mantua'ya getirilen ve Roma'da da icra edilen "*viole grandi quasi come me*" isimli bas enstrüman buna bir örnektir. Ayrıca Emilio de Cavalieri[71]'nin 1600 yılında"*Rappresentatione di Anima e di Corpo"*isimli eserinin performanslarından birinde "basso continuo" partisini bir viyolona icra ettirmesi ve Carlo Caliari[72]'nin Örnek 13'de bulunan çiziminde görüldüğü üzere İtalya'da bu enstrümanın en azından 1590'lardan beri kullanıldığı anlaşılmaktadır.

[71] İtalyan besteci, (d. 1550 – ö. 1602).
[72] İtalya ressam, (d. 1570 – ö. 1696).

Örnek 13: Carlo Caliari'nin 1590 yılında yaptığı çizim.



Agostino Agazzari ve Adriano Banchieri isimli müzisyenler viyolonun Roma'daki yeri hakkında daha önce de bahsedildiği gibi net açıklamalar yapmışlardır. Agazzari, 1606'ya kadar Roma'da Collegium Germanicum[73] isimli okulda çalışmıştır ve bir yıl sonra Siena şehrinde şifreli bas ile ilgili kapsamlı bir inceleme yayınlamıştır. Daha sonrasında Praetorius bu incelemenin viyolon ile ilgili olan kısmını alıntılamıştır.

Giovanni Battista Doni 1635 yılında yayınladığı *"Compendio del trattato de' generi et de' modi della musica"* isimli eserinde kendi isimledirdiği *"Violone Panarmonico"* ve klasik viyolon arasındaki farkları tanımlamıştır. Klasik viyolon için çalış pozisyonu, perdelerin konumları, sayıları ve mesafelerinden dolayı bu enstrümanın kolaylıkla gamba sınıfına dahil edilmesi gerektiğini iddia etmiştir. Bu nedenle de isminin önünde *"da gamba"* ekine gerek olmadığını düşünmektedir. Bu enstrümanlara örnek olarak 17. yy'ın ortasında Florentine şehir kataloğundan bulunan aşağıdaki isimler örnek verilmektedir:

- 1652: Cinque Violoni a sei corde grandi, un violone
- 1654: un Contra Basso di Viola a sei corde, un Violone a quattro corde con suo Arco

[73] İtalya'nın Roma şehrinde bulunan, eğitimi Katolik rahiplerin verdiği okul.

Genellikle bu dönemin çizimleri viyolonun kontrabasa evrildiğini kanıtlar niteliktedir. Fransız ressam Valentin de Boulogne 1620'lerde Roma'da yaşamıştır ve bu yüzden 1620 tarihli *Musizierende Gesellschaft* tablosunun burada resmedildiği düşünülmektedir. Resimdeki yay tutuşu tasviri daha sonra Alman ya da Dragonetti yay tutuşu olarak anılacak olan tutuştur. (bkz. Örnek 14)

Örnek 14: Valentin de Boulogne'nin 1620 tarihli "*Musizierende Gesellschaft*" isimli tablosu.



Genellikle bu dönemdeki icracılar tek bir enstrüman üzerinde uzmanlaşmıyorlardı. Talebe göre eksik olan enstrümanların yerini doldurmaktaydılar. Bazen müzisyenler iş başvurusu için yazdıkları mektuplarda fazladan bir ya da iki enstrümanda yeterliliklerini ifade etmektelerdi. Bu yüzden besteciler herhangi bir

eksik enstrüman olması durumunda yeterli yedek icracılara sahip oldukları güvencesini taşıyorlardı. Orkestrasyonda yaygın olarak *beneplacito* (nasıl isterseniz) ibaresi kullanılmaktaydı. Guiseppe Torelli'nin aşağıdaki ifadesi bu durumu kanıtlar niteliktedir:

"Eğer violone bulunamıyorsa yerine archlute kullanılabilir"[74]

3.2.1.1. 16' ve 8' Notasyonu

Kontrabas, *"sixteen foot"*[75] (16') enstrümanı olarak tanımlanmıştır çünkü sesi, yazılan notasyondan bir oktav daha düşüktür. Bu özellik solo icralar için değil, yanlızca orkestra veya oda müziği icralarında bir 8' enstrumanı (yazıldığı oktav ile aynı duyulan) ile birlikte bas çizgisini ikiye katlama suretiyle kullanılmıştır ve önem kazanmıştır. 1516'dan beri insan boyunda yaylı basların kullanımı görsel kaynaklar ile kanıtlanmıştır ve bu dönemde yazılmış taslaklar notasyonun transpozesiz olduğunu doğrulamaktadır.

Müzik aletleri insan sesininden uzun süre sonra isimlendirildiğinden, (soprano, tenor, alto, bas) bu isimlendirmede insan sesinden biraz daha tiz veya daha pes olan bazı ara enstrümanlar kaybolmuştur. Bu nedenle ses aralığı kontra oktavda olan bas enstrumanlar, uzun süredir bu oktava ait olsalar da daha geç isimlendirilmişlerdir. Adriano Banchieri *" Conclusioni nel suono dell'organo"* isimli eserinin 53. sayfasında Violone in Contrabasso isimli enstrümanın en kalın telini "Basso con D sotto Gravissimo" (re teli) olarak adlandırmıştır. Bu adlandırma hiçbir zaman sıradan bir bas enstrumanı için kullanılmamıştır. Michael Praetorius, *"Syntagma"* nın II. cildinin 48. sayfasında 16. yüzyıl terminolojisinde bir *"grossen Bassviol de Gamba mit dem gar grosse GG uff der untersten Saitten"* (en kalın teli sol notası) isimli enstrümandan

[74] Arthur Hutchings, *The Baroque Concerto,* İngiltere, 1978, s.93.
[75] Yazılan notadan bir oktav daha pes duyulan enstrümanlara verilen isim.

bahseder ve yüzyılın sonunda Bismantova yine de en kalın sesli telli viyolonu "Basso" olarak adlandırmıştır.

1600'lerde kullanılan bas enstrümanların ses rengi ile ilgili olarak Praetorius *"Syntagma"* nın ikinci cildinin 137. sayfasında şunları söylemiştir:

"Şifreli bas notasyonları için the Quartposaun ve Ocatav-Pasaun (trombon ve oktav trombon) ya da Bass-Geige enstrümanları paylaştırılmıştır."

Bu aynı zamanda bas partisi alanının o dönemde ne kadar önemli olduğunu gösterir.

Praetorius'un viyolon ile ilgili anlatımlarının değerlendirilmesinde ara sıra yanlış anlaşılmalar meydana gelmiştir çünkü çok sayıda ölçüm farkı gözden kaçmıştır. Praetorius iki tip ölçme şekli önermiştir fakat o dönemde üretilmiş kontrabas tipleri arasındaki boyut farklılığı değişim göstermektedir. Praetorius, Syntagma isimli eserinde büyük *Gambabasse*'nin en kalın telinin küçük *Gambabasse* nin en kalın telinden üç kat daha büyük olduğunu belirtmektedir. Praetorius'un kendisi bile bazen küçük *Bassgamba*'yı "büyük"olarak adlandırmıştır:

"*Dolayısıyla, büyük 'Bassviol de gamba' da sıklıkla olduğu gibi, yay ile kalın sol teline sertçe baskı yapıldığında o nota ile beraber üst telin de hareket ettiği ve onunla birlikte tınladığı sıklıkla görülmektedir.*"[76]

Bu, Praetorius'un *"Syntagma"* sında küçük *Bassgamben* olarak bahsettiği bir enstruman ile ilgili görüşüdür. Fakat bu kitapta enstrumandan büyük Bassviol de gamba olarak bahsetmiştir. Aynı şekilde akortlanan viyolon, (G1-C-F-A-d-g) 19. yüzyılda en sık karşılaşılan bas enstrumanlardan biri olarak düşünülmektedir.

Kontrabas ile ilgili yapılan araştırmalarda, Praetorius'un büyük bas enstrumanları için *yeni bir fenomen* olarak bahsettiği oktav notasyonları göze

[76] Michael Praetorius, *a.g.e.*, s.48.

çarpmaktadır. Bu yeni notasyon şekli alışılmışın dışında oluşuyla icracıları hazırlıksız yakalamıştır.

"Partiler bir oktav yukarı transpoze edilmelidir. . . bu, enstruman çalan kişi için iyi ve kullanışlı bir yoldur."[77]

Praetorius'un bu ifadesinden, dönemin bas enstruman çalan müzisyenlerinin 16' notasyonunun (yazılmış notanın bir oktav altında duyulan) tersine 8' notasyonuna (yazılmış nota ile aynı oktavda duyulan) daha fazla güvendikleri sonucunu çıkarabiliriz. Praetorius başka bir eserinde, bu notasyonla ilgili değişikliklerin yaygınlaşan kalın ses aralığından dolayı gerekli hale geldiğini ifade etmiştir.

Ayrıca bu konuyu bu süre zarfında Agazzari, Banchieri, ve Praetorius ele almışlardır.

"Son zamanlarda yeni 'gar grosse Violn de Gamba Sub-basse (örnek 1'de en altta bulunan enstrüman), tenor ve alto seslerden birinin kullanabildiği diğer 'grossen Contra-basse ve küçük 'Viola da Gamben Bass' yerine kullanılabilir."[78]

Bu kanıtlara dayanarak *Kleinen Viol de Gamben Bass, grossen Contra Bassen, gar grosse Violn de Gamba Sub-Basse* isimli enstrümanlar arasında fark vardır.

Praetorius, büyük ve küçük kontrabaslardan oluşan bir topluluk için Venedik'e ait çok sesli koral stilinde bir eser bestelemiştir ve eserin yorumlar bölümünde şunları söylemiştir:
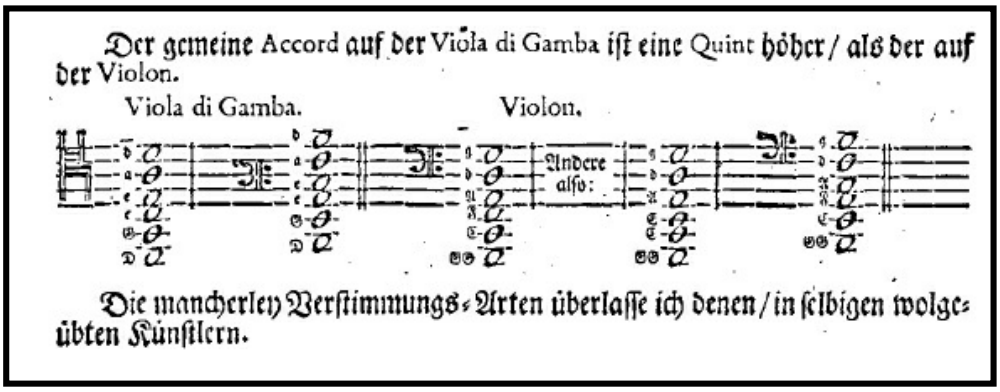
"Bu, gar grossen Unter Bass, Bass-Violen ve Violn de Gamba-Bass'ın sololarda da kullanılması yoluyla başarılabilmiştir." [79]

Farklı ses aralıklarında bulunan enstrümanlar bu dönemdeki müzikte çeşitli anahtarların kullanımını gerektirmiştir. Örneğin, viyolon ve gamba arasındaki ayrımı

[77] Michael Praetorius, *a.g.e.*, s.160.
[78] Michael Praetorius, *a.g.e.*, s.161.
[79] Michael Praetorius, *a.g.e.*, s.163.

tanıyan ve "*scordatura*"[80] dan bahseden Georg Falck[81] çeşitli anahtarlar kullanmıştır. Viyolon akordunu gösterdiği tablosu Örnek 15'da görülmektedir.

Örnek 15: Georg Flack'ın viyolon notasyonu, 1688.



Johann Mattheson ise baslar için üç ayrı fa anahtarından bahsetmektedir.[82]

[80] Yaylı enstrümanları olağüan akortlarının dışında farklı notalara akort etmek.
[81] Fransız müzikolog, (d. 1630 — ö. 1689).
[82] Johann Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchester,* Almanya, 1713, s.70.

Örnek 16: Çembalo, tiorba, organo, violone vb. için üç fa anahtarı, 1713.



70 Cap. II. Von den Signaturen. 71

der Linie, welche den Clavem mitten durchschneidet/ den Thon c. singen oder spielen müsse. Dieser ist alsdann c.d.e. f.g.a.h. oder b. &c.

§. 7.

Die drey F. Schlüssel sind Anweisungen der Bässe/ und werden bey uns/ gleich vorigen/ so wol zur vocal- als instrumental-Music gebrauchet/ ob wol bey den Italiänern kein anderer/ als der singende/ eigentlich Basso genennet werden will/ die andern aber nach den Instrumenten/ darauf sie (die Bässe) gespielet werden/ ihre Benennung empfangen/ e. g. Cembalo, Tiorba, Organo, Violone &c. Sie sind also gestaltet:

Ital.	Baritono.	Basso.	Gran-Basso.
Gall.	Basse-Taille Concordant	la Basse.	Basse-Contre.
Germ.	Hoher Bass	Gemeiner Bass.	Tiefer Bass.

Da ist nun die Linie, welche zwischen den beyden punctis durchgehet/ diejenige/ nach welcher sich die andern richten/ und welche f. genennet wird. Die series ist eben wie in vorigen f.g. a.h. oder b. c. d. e.

Den

Den etwann die contradictio/ hoher Bass; scandaliren wolte/ der mag davor das Italiänische Baritono gebrauchen/ so hat er zugleich die bedeutung der Bass und Thöne/ wovon Hanß Sach se so schöne zu singen wuste/ und über deren Auslegung sich schon viele zu Tode gelauffen; allein der tautologie des tiefen Basses weiß ich so leichtnicht abzuhelffen/ zumahlen da das Wort Gran-Basso noch nicht so sehr en vogue ist/ ich kan aber im Teutschen gewöhnige autoritatem vorschützen.

§. 8.

Alhie beyläufftig etwas von dem so genandten General-Basse zu erwehnen/ dürffte wol manchem nicht ungelegen fallen/ der das Thier ohngefehr gerne kennen/ und doch/ die weitläufftigen davon geschriebene Tractatus durchzulesen/ weder Zeit noch Gedult hat/ unter welchen es einer Nicolt, in neulich der vor wolerwehnte Heinr nicht übel getroffen. So ist nun solcher Basso continuo, oder Bassus generalis eine Compositio extemporanea/ un eins der allerwesentlichsten Stücke heutiger musicalischer execution/ welches erfunden/ oder zu wege gebracht worden ums Jahr 1600. durch einen Italiäner/ Nahmens

E 4 Ludo-

3.2.1.2. Corelli'nin Violone Kullanımı

Arcangelo Corelli, trio sonatlarda genel olarak iki keman ve bir viyolon kullanarak bu türü geliştiren zirve noktasına getiren en önemli İtalyan bestecilerdendir. John Spitzer[83], Corelli'nin viyolon terimini kullanarak keman ailesinden bahsettiğini iddia etmektedir. Hans Joachim Marx[84], Corelli'nin eserlerinde kullandığı yaylı bas enstrümanlarını viyolon ya da kontrabas olarak listelemiş ve viyolonsel terimini bunlar arasına dahil etmemiştir.[85]

[83] Amerikalı tiyatro yönetmeni, (d. 1945 -).
[84] Alman besteci, (18.06.1923 – ö. 27.08.2010).
[85] Hans Joachim Marx, "Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottoboni unter Arcangelo Corelli", *Analecta Musicologica, Sayı 5,* İtalya, 1968, s.107.

Corelli tarafından 1689 yılında bestelenen *"Cantata del S. Natale"* isimli eserde 15 keman, 6 *violetti,* 15 viyolon kullanılmıştır. Marx, Viyolon sayısının bu kadar fazla oluşunun nedeninin bestecinin viyolonsel ve kontrabası viyolon isminde genellemesi olduğunu belirtmiştir. Aynı yıl Flavio Lanciani[86] *"Cantata La Fede Consolate"* adlı eserini keman, viyola ve kontrabas için yazmıştır. Bunlar ele alındığı zaman içerisinde kontrabas olmayan büyük orkestrasyona sahip bir eser düşünülemeyeceği görülmektedir.

Helene Wessely-Kropik[87] *"Lelio Colista. Un maestro romano prima di Corelli"* isimli kitabında Corelli ile ilgili bir takım bilgiler aktarmıştır. Bunlar arasında Corelli'nin Bolonya'da San Luigi dei Francesi Kilisesinde keman sanatçısı olarak çalıştığı bilgisi bulunmaktadır. Wessely-Kropik'e göre, 3 Şubat 1695'de San Eustachio kilisesinde icra edilen *"Concertino"* su iki keman, theorbe, kontrabas ve klavsen ile çalınmıştır.[88] Bu doğrultuda, yaylı çalgılar topluluğunun *"violini* (kemanlar), *contralti* (violalar), *tenori* (viyolonseller), ve *violone o contrabassi"* den oluştuğu görülmektedir. Corelli'nin döneminde Roma'da kullanılan orkestrasyon, 6 keman, 4 *contralti* (birinci violetta), 4 *tenori* (ikinci violetta), 4 *bassi* (viyolonseller) ve 1 *contrabasso* dan oluşmaktadır. (Nadiren de olsa, viyolonseller viyolon olarak kullanılmıştır.)

Roma'daki viyolon icracıları ilerleyen zamanlarda viyolonsel icracısı olarak da adlandırıldığı için viyolon ve viyolonsel zaman zaman aynı enstrüman olarak yorumlanmıştır. Schmid'in şu açıklaması basit ve hatalıdır:

"Önceden viyolon icracılarına verilen isim son zamanlarda viyolonsel icracılarına da verilmeye başlandı."[89]

---

[86] İtalyan besteci, (d. 1661 – ö. 1706).
[87] Alman müzikolog, (d. 29.07.1924 – ö. 12.05.2011).
[88] Helene Wessely-Kropik, *Lelio Colista. Ein Römischer Meister vor Corelli. Leben und Umwelt,* Avusturya, 1961, s.131.
[89] Manfred Hermann Schmid, "Der Violone in der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts", *Studia Organologica,* Almanya, 1987, s.425.

Andreas Liess[90], 1672 ve 1677 yılları arasında *Oratorio di San Marcello'da* dokuz defa bulunmuş olan müzisyen Teodosio D'Annibale'dan çok kez bahsetmiştir. Teodosio'nun ismi 6 kez viyolon icracısı olarak geçmiş, 1682'den sonra ise adı atanmış kontrabas icracısı olarak geçmiştir. Alessandro Scarlatti, "*Maestro di Capella"* olarak adlandırılmıştır ve orkestrasının bas enstrüman icracılarının isimleri de şu şekildedir: "*Gasparo del Violon, Teodosio contrabasso, Giovannino del Violone, Fabritio del Violone, Gio. Antonio del Violone."* Adı geçen ilk dört müzisyen aynı ücreti almaktaydı. *Fabritio del Violon* (Fabritio Fontana), *Gio. Antonio del Violon* (Antonio Garuffi) ve *Teodosio* (Teodosio D'Annibale) sürekli olarak viyolon ve kontrabas müzisyeni olarak çalışmışlardır.

Genelde adı violone icracısı olarak geçen Teodosio, enstrümanında bir takım değişiklikler yapmıştır. Bir kaynakta Teodosio'nun enstrümanında değişiklikler yapmadan bir sene önce gümüş sarımlı teller satın aldığı belirtilmiştir[91]. Bir kaç yıl önce aynı şehirde, Michele Todini de benzer bir yöntem uygulamıştır. Todini, Teodosi'ye ek olarak, sap kısmını büyütmüş (büyük ihtimalle enstrümanın gövdesini de), "*Violone grande"* nin tasarımını belirginleştirmiştir.

9 Ağustos 1694'de Roma'da Ruspoli Ailesi'nin bahçesinde gerçekleştirilen büyük müzik davetine, 36 keman, 5 *violetti,* 25'den fazla *violoni e contrbassi* çağırılmıştır. Marx, bu önemli günde Corelli ile birlikte çalan bir kaç müzisyenden bahsetmiştir:

"İtalyan müziğinin ünlü isimleri: Giovanni Pietro Franchi, Nicola Franceso Haym, Giovanni Lulier ve viyolon ve kontrabas icracısı olan Battista Bononcini."[92]

Marx'ın alfabetik müzisyen listesindeki enstrümanlarını belirleme girişiminde 54 adet yaylı bas enstrümanı icracısı, 37 adet yalnızca viyolon, 9 adet kontrabas,

[90] Alman müzikolog, (d. 16.06.1903 – ö. 21.05.1988).
[91] Lina Montalto, *Un mecenate in roma barocca*, İtalya, 1955, s.319.
[92] Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obershofmeisteramtes (1637-1705),* Avusturya, 1967, s.121.

değişimli olarak 8 viyolon ve kontrabas müzisyeni göze çarpmaktadır. Bahsi geçen listede araların da Lulier'in de bulunduğu beş viyolon icracısı bulunmaktadır. Giovanni Lorenzo Lulier'den (*Giovanni del Violone*) Corelli'nin zamanında "baş viyolonselist" olarak bahsedilmekteydi. Roma'da bulunan belgelerde Lulier ile ilgili bir inceleme yapıldığında, enstrümanı ile ilgili şu değişiklikler göze çarpmaktadır:

- 1676, Giovannino con la Viola
- 1682, 1690 Giovannino del Violone
- 1705, Giovanni del Violone [93]

Carlo Schmid, Lulier'den "*violencellista e compositore*" (çellist ve besteci) olarak bahsetmiş ve onun "*Giovanni del violone o dell violencello*" olarak da tanındığını söylemiştir.[94] Ayrıca Schmid violone ve kontrabas arasındaki ayrımlaşmaların genellikle Roma'da bulunan belgelere dayandığını belirtmektedir.[95]

18. yy'da viyolonsel terimini araştıran ve bu araştırmaları belgeleyen Sven Hansell[96], yaptığı araştırmalar sonucunda ciddi bilgilere ulaşmıştır. Hansell' e göre 18. yy'da kontrabas ve viyolon arasındaki benzerlikten şüphe duyulmamalıdır. Ayrıca 1700'lü yılların başından itibaren violone ve accordo olarak tasarlanan birçok örnek vardır.

Bonta, Sven Hansell'in görüşlerine katılmış ve şunları söylemiştir:

---

[93] Andreas Liess, "Materialien zur römischen Musikgeschichte des Seicento. Musikerlisten des Oratorio San Marcello 1664-1725", *Analecta Musicologica*, Sayı 29, İtalya, 1957, s.137.
[94] Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, Cilt I, İtalya, 1937, s.871.
[95] Manfred Hermann Schmid, *a.g.e.*,s.425.
[96] Amerikalı müzikolog, (d. 23.10.1934 – ö. 06.03.2014).

"Terimin değişmesiyle birlikte enstrümanda da değişime gidilip gidilmediğini söylemek zordur." [97]

Şifreli bas kullanımı sırasında viyolona daha fazla rastlamaktayız fakat 1700'lerde İtalyan müziği ile viyolonsel özdeşleşmiştir. Todini kontrabası diğer enstrümanlara kıyasla daha sık çalma isteği duyduğunu söylemiştir. Ünlü İtalyan ressam Giovanni Paolo Pannini[98] ise 1729'da yılında tamamladığı bir resminde Roma'da bulunan kontrabasları betimlemiştir..Georg Ludwig Peter Sievers'a[99] göre, Roma kiliselerinde icra edilen eserlere özellikle org ve kontrabas eşlik etmekteydi ve bu dinleyenlerde tatmin edici bir etki bırakmaktaydı. Roma'da kontrabas icracıları büyük derecede saygı görmekteydi. Sievers, St. Peter'ın görkemli akşam ilahilerinde altı kontrabas çalındığından bahsetmiştir.

Schmid, viyolonun viyolonsel olduğuna dair iddialarını kanıtlarla desteklemeye çalışmıştır. İlk kanıt olarak da Corelli'nin ünlü Op.5 numaralı eserinin ilk sayfasındaki görsel tasvir ileri sürmüştür. İkinci olarak ise Nicola Cosimi[100]'nin bir sonatının başlığını kanıt olarak göstermiştir. Bu kanıtların doğruluğunu sorgulayabilmek için, enstrümanların bu eserlerde kullanıldıklarına dair belgeler olup olmadığı bilinmeli ve benzer görsellerin başka eserlerde olmadığı araştırılmalıdır. Bu konu ile ilgili olarak dünyadaki en kapsamlı müzik sözlüklerinden biri olan "*Die Musik in Geschicte und Gegenwart*" da, 1700'lerdeki uygulamalar ve bunların örnekleri detaylı olarak yer almaktadır. Michael Praetorius'un "*Musae Sioniae"* adlı eserinin ilk sayfasındaki görsellere baktığımızda bir kurala bağlı kalmaksızın farklı enstrüman resimleri kullanıldığını görmekteyiz. Aynı başlık türü on dört yıl sonra Michael Altenburg[101]'un *"4. Teil der Festgesange"* isimli eserinde ve 1642'de Nicolas Metru[102]'nun "*Fantasies pour les violles"* adlı eserinde de kullanılmıştır. O dönemde

---

[97] Stephen Bonta, "From Violone to Violoncello: A Question of Strings?" *Journal of the American Musical Instrument Society,* Sayı 3, A.B.D., 1977, s.81.
[98] İtalyan ressam, (d. 17.06.1691 – ö. 21.10.1765).
[99] Alman besteci, (d. 1775 – ö. 1830).
[100] İtalyan besteci ve keman icracısı (d. 1667 – ö. 1717).
[101] Alman besteci, (d. 27.05.1584 – ö. 12.02.1640).
[102] Fransız org icracısı, (d. 1610 – ö. 1668).

matbaalar zaman zaman eserlerin başlıkları için aynı figürleri kullanmışlardır. Philipp de Monte'nin 1575 tarihli "*Sonetz de Ronsard"* resminin çerçevesinde bulunan gamba dörtlüsü resmi 1579'da Guillaume Boni[103] tarafından da kullanılmıştır. Bu örneklerin sayısı neredeyse sonsuzdur. Bu yüzden bunlara bir geçerlilik vermek doğru olmayacaktır. Sağlıklı bilgiler edinmenin tek yolu kaynakların düzenli bir ayıklama sürecinden geçtiğine emin olmaktır. İlk bakışta iki resimde de, viyolonsel diyebileceğimiz yaylı çalgılar olduğunu, ancak yakından baktığımızda enstrümanın gamba ailesine ait özellikleri barındırdığını da görebiliriz.

Keman formunda yapılan kontrabaslar aslında birçok açıdan kemandan farklıdır. Nicola Cosimi'nin eserlerinde görsel olarak yer alan *Bassgeige*ler, oturma pozisyonunda, enstrümanın gövdesi yere değer şekilde çalındığı için çok kolay bir şekilde kontrabas olarak tanımlanabilmektedirler. Bu çalma pozisyonunun viyolonselde uygulanıp uygulanmadığı araştırıldığında (pik olmadan yere dayayarak) böyle bir kullanım şekline hiç rastlanmamıştır.

Büyük müzik topluluklarında (orkestra vb.) viyolon teriminin sadece kontrabas olarak kabul edilmesi ve solo olarak kullanıldığında ise viyolonsel olarak tanımlanması kaçınılmazdır. Arcangelo Corelli'nin sonatlarının basılmış olan en yeni edisyonunda dahi viyolon konusu hakkında bir açıklama yoktur. Bu eserlerin yorumlanması konusunda Herbert Seifer şunları söylemiştir:

"Bu eserlerin sahneye konulmasındaki en önemli sorun, Corelli'nin viyolon terimini kullanırken aslında hangi enstrümanı kastettiği sorusunun dikkate alınmamış olmasıdır. Friedrich Chrysander'e göre bu terim, eserlerin ilk edisyonlarında viyolonsel anlamına gelmekteydi. O dönemde bu bakış açısını herkes desteklemişti.

[103] Fransız besteci, (d. 1530 – ö. 1594).

Ancak buna rağmen eserde istenilen enstrümanın gamba ailesinden kontra oktava ulaşabilecek bir enstrüman olduğunu destekleyecek kanıtlar mevcuttur."[104]

Örnek 17: Corelli'nin döneminde Viyana'da kullanılan viyolona bir örnek, Melchior Küsell, 1683.



3.2.2. Fransa'da Viyolonun Gelişimi

Müzik aletleri için kullanılan Fransızca terimler 17 ve 19. yüzyıllarda İtalya ya da Almanya'da kullanılanlardan farklıydı. Bas bir enstrüman olan "Violone", Fransızca'da keman için kullanılan "Violon" terimi ile çelişmekteydi. Bu durumu Philibert Jambe de Fer[105] şu örnekle anlatmıştır:

"Kolla tutulduğu için İtalyanlar 'Violon da braccia' (kol viyolonu) ya da 'Violone' derler." [106]

[104] Herbert Seifert, "review of Arcangelo Corelli Gesamtausgabe", *Die Musikforschung*, Sayı 43, Almanya, 1990, s.188-89.
[105] Fransız besteci, (d. 1515 – ö. 1566).
[106] Philipp Jambe de Fer, *Epitome musical des Tons*, Fransa, 1556, s.63.

Jambe de Fer eserinde omuzda kullanılan bir enstrümandan bahsetmektedir, ancak buna İtalyanlar tarafından Violone dendiğini de belirtmiştir. Bu açıklama ile braccio ailesinde olduğu gibi omuzda tutulan enstrümanları anlatmak için viyol ailesine ortak belirleyici bir isim vermiştir. Jambe'nin bu açıklaması İtalyan kaynaklarına aykırı bulunmasına ve hatta Fransızlar tarafından kabul görmemesine rağmen yine de viyolonsel ile ilgili araştırmaların bir parçası haline gelmiştir. Açıklamaları, viyolon teriminin gelişiminde keman ailesine ait enstrümanların da bu gruba dahil edilmesi için bir kanıt niteliğindedir. Jambe bir kontrabasdan bahsetmediği için, bu türün enstrümanları başka terimlerin arkasına saklanmalıdır çünkü sık sık o dönem resimlerinde görülmektedirler.

Fransa soylularından II. Henry ve Katharina Medici arasında 1533 yılında gerçekleşen evliliği bir Goblen[107] ile ölümsüzleştiren bir sanatçı, burada bas ve kontrabas enstrümanlarını göstermiştir. Bu, Jambe'nin açıklamalarından yirmi yıl kadar önce gerçekleşmiştir. Bu Goblen'nin sağ alt tarafında enstrümanın bölümlerinden sadece arkasındaki sert çıkıntılı kenarlar, boyun kısmı ve eğri çubuğun arkası gözükmektedir. Bununla birlikte, bas notalara ulaşmak için yukarıya uzanmakta olan bayan müzisyen bulunmaktadır. Enstrümanın yüksekliğine bakıldığında bunun bir kontrabas olduğu görülmektedir.

[107] Desenli duvar halısı, (kanaviçe).

Örnek 18: 1533 tarihli Goblen.



17. yy' ın başlarında, Marin Mersenne[108] , "kol ulaştığı sürece" her boyutta gambanın üretilebileceğini söylemiştir. Gamba ailesine ait olan bas ve kontrabas enstrümanlarının Fransız müziğine dahil olduklarına dair başka bir kanıtı da daha önce Örnek 7' de belirtilen ve Philip de Monte tarafından 1575 yılında hazırlanmış olan "*Sonetz*" isimli eserin kapak sayfasında görebiliriz.

Zamanın Fransız müzisyenleri tarafından bazı telli çalgıları tanımlamak için kullanılan kelimeler hakkında, Castil-Blaze tarafından 1821 yılında yayınlanmış

[108] Fransız teolog, filozof ve matematikçi, (d. 1588 – ö. 1648).

"*Dictionnaire de Musique Modern"* isimli eserden alıntılanan liste kanıt olarak gösterilmektedir:

- 1557 double basse contre de viole
- 1570 basse contre de façon de Venize qui est garnye de ses cordes at archet
- 1589 deux basses contre de violon dont l'une de Bresse
- 1587 basse contre de Bresse double basse contre de viole de Cambray

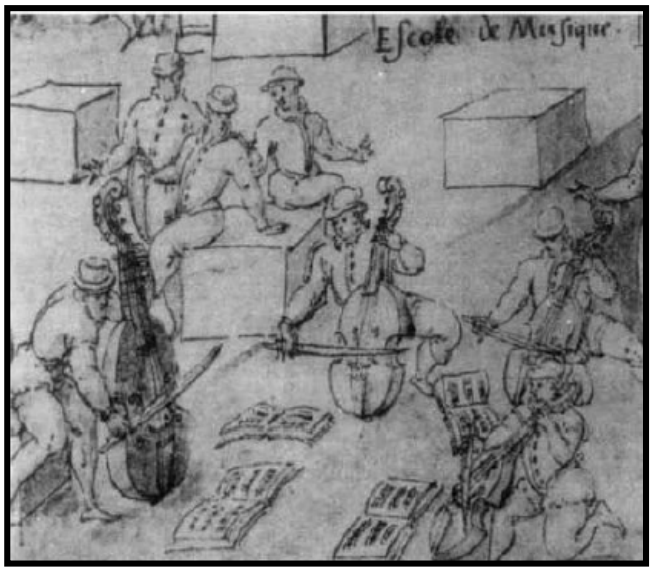
Yukarıda bulunan listede Venedik, Bresca ve Cambrai'de bulunan enstrümanlar görülmektedir. Bu örnekler bize, enstrümanların kullanıldıkları alana ve kökenlerine göre listelendiklerini göstermektedir. Bu yöntem, farklı terimlerle kullanılmış olsa da hem Almanya hem de İtalya'da kullanılmış olan yöntemin aynısıdır. Listeleme farklılıklar aşağıdaki gibidir:

- Seslerine göre: *Contrabasso di Viola* (da gamba)
- Aile/Sınıfına göre: *Viola di contrabasso*
- Kullanım tarzlarına göre: *Contrabasso da gamba* (Violone)

Geniş çaplı araştırmalar yaparken eski enstrüman çizimlerinden her zaman doğru bilgi alınamamaktadır. Araştırmalar yapılırken genellikle çizerin veya ressamın yaratıcılığı da hesaba katılmaktadır. Yine de paralel kanıtlarla birlikte incelenen çizimler bazı fikirler edinilmesine olanak sağlamaktadır. Bu çizimlere Jambe de Fer'in

bir eseri örnek gösterilmektedir. Sanatçı eserinde gamba dörtlüsü resmederek kendi zamanındaki kontrabas kullanımına ışık tutmaktadır.

Örnek 19: 1584 yılında Jambe de Fer tarafından resmedilen Escole de Musique'de bir Fransız Gamba dörtlüsü.

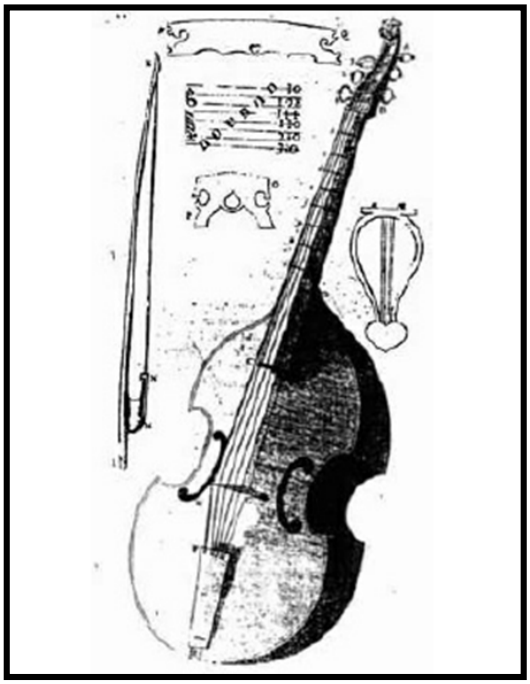


Fransız enstrümantal müzik çalışmalarında kontrabas hakkında yapılan değerlendirmeler bazı problemlere yol açmıştır. Buna verilebilecek en basit örnek kontrabas gambaların sadece gamba olarak tanımlanmalarıdır. Ayrıca aile isminin bir enstrümanın kendine özgü sesini tanımlamak için yeterli olmadığı gayet açıktır. Dahası da bas viyollerin (Baßgamben) ayırt edici özellikleri hakkında bulunan referansların çoğu zaman yok sayılmasıdır. Marin Mersenne bas viyoller (Basse de Viole) ile igili bir çalışmasında, enstrümanların boyutları hakkında açıklama yapmıştır:

"Eğer kişinin onu kullanabilecek kadar uzun kolları varsa basviyoller, 120 cm, 210 cm hatta 243 cm boyutlarında bile olabilirler…" [109]

Bu durumdan anlaşılmaktadır ki bas enstrümanları icracının kolunun ulaşabileceği her boyda olabilmektedir. Bu nedenle bu enstrümanların her biri aynı ses aralığına sahip değildir. Bu enstrümanların ortalama boyutları hakkında bir izlenim oluşturmak adına Mersenne, *"Harmonie Universelle"* isimli eserinde "Basse de Viole" kullanmakta olan Jean Granier isimli bir müzisyenden bahsetmiştir. Mersenne'e göre Granier enstrümanıyla hem çalıp hem şarkı söylemekteydi. Mersenne, *Harmonie Universelle* isimli eserinin 184. sayfasında Bb-F-C-G (Sib-Fa-Do-Sol) olarak akortlanmış keman ailesine ait bir bas enstrümanı resmetmiştir.

Örnek 20: Marin Mersenne tarafından resmedilen Basse de Viole isimli enstrüman.

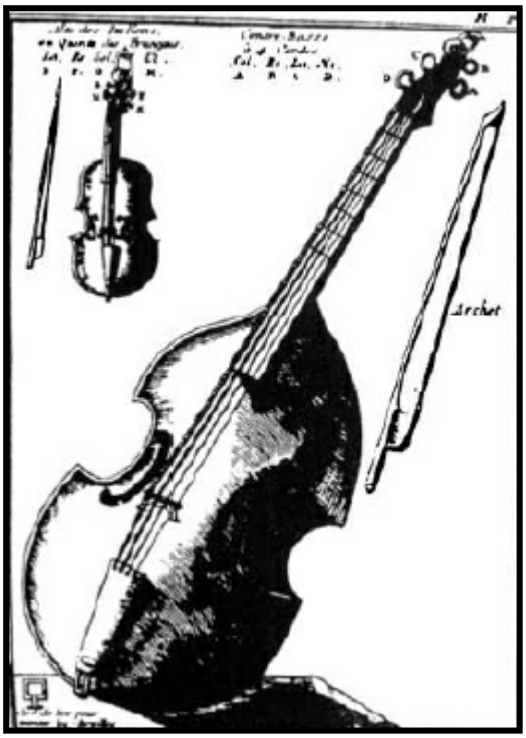


[109] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Fransa, 1636, s.192.

Ayrıca gambaların boyutları, tel uzunluğu ve kalınlığıyla alakalı açıklamalara bakılarak da saptanabilinmektedir. Mersenne bu noktaların hepsine detaylı bilgilerle değinmiştir. Bu bilgilere bakılarak bir gambanın en kalın telinin bir kontrbasınkine benzediği düşünülmektedir. Michel Corrette [110]'in kontrabas metodunda kullandığı teknik ve enstrüman modeli ise Fransa'da günümüzde bile kullanılmakta olan yöntemlerdendir. Mersenne'nin "*Basse de Viole*" diye adlandırdığı çiziminin çok az farklı bir benzeri olan bu çizim için Corrette şunları demiştir.

"İtalyanlar'ın Violone dedikleri enstrüman, yani contre basse (kontrabas)"[111]

Örnek 21: Michel Corette tarafından 1781 yılında resmedilen kontrabas.



[110] Fransız besteci, org icracısı, (d. 1707 – ö. 1795).
[111] Michel Corrette, Méthode de Contrebasse, Fransa, 1781, s.3.

Victor-Charles Mahillon, "*Catalogue descriptif et analitique du Musée Instrumental du conservatoire Royal de musique de Bruxelles"* isimli kataloğun üçüncü cildinde üç tanesi Treviso'da Zanetto Micheli[112] tarafından yapılmış olan dört adet "*Grande Basse de Viole de Gambe*" den bahsetmektedir. Bu enstrümanlar *Baßgamben*'lerin ne kadar büyük farklılıklara sahip olabileceklerini göstermektedir. Bu enstrümanlar sırasıyla 1.98 ve 2.06 metre uzunluklarındadırlar.

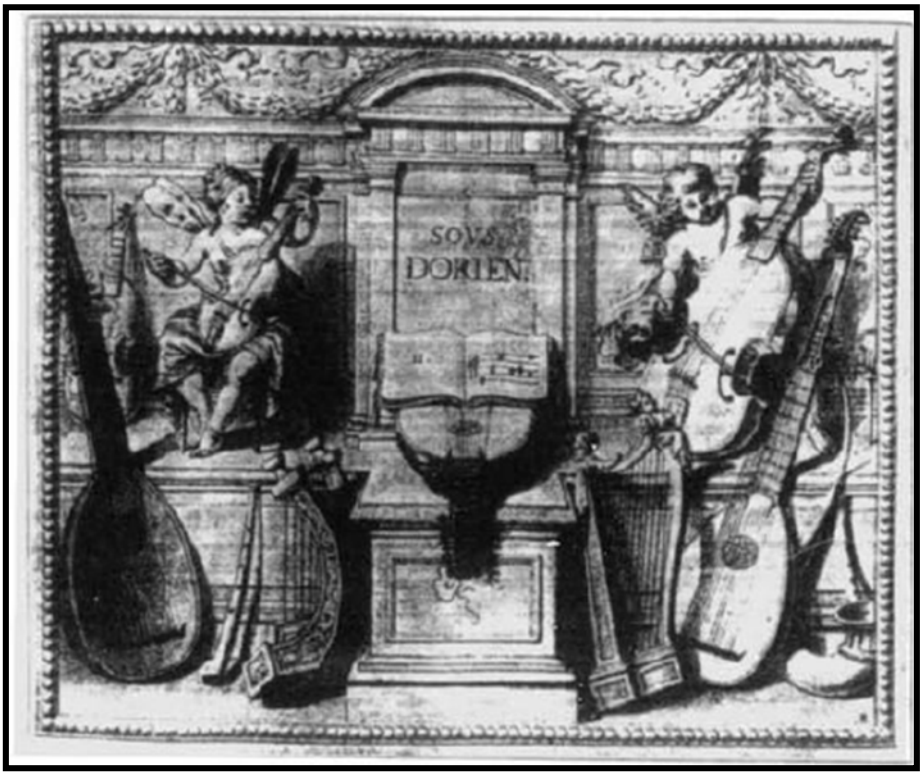
Örnek 22: Victor-Charles Mahillon'un kataloğundan bir Grande Basse de Viole de Gamba.



[112] İtalyan enstrüman yapımcısı, (d. 1489 – ö. 1560?).

Denis Gaultier[113]'in 1650 yılında bestelediği *"La Rhétorique des Dieux"* isimli süitinin başlangıç sayfasında üç Fransız gambası (tenor, bas ve kontrabas) bulunmaktadır.[114]

Örnek 23: Gaultier'in La Rhétorique des Dieux süitinde bulunan tenor, bas ve kontrabas Gambalar.



[113] Fransız besteci, (d. 1597 – ö. 1672).
[114] Georg Kinsky, *Kunsthistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln*, Cilt I, Almanya, 1910, s.136.

Telli bas çalgılar üzerine bugüne kadar yapılan araştırmalarda Fransız kontrbaslara çok fazla değinilmediği için, bazı yazarlar varlıkları hakkında şüphe duymaktadırlar. Bu durum kontrabas enstrümanların kullanımı hakkında, özellikle de bu viyolonları "Contrebasses" olarak tanımlamayan en ünlü Fransız müzik topluluğu "*Vingt-quatre violons du roi*" nin yapmış olduğu değerlendirmelerden dolayı çelişkili yorumlara yol açmıştır. Müzikolog Jürgen Eppelsheim[115]'e göre:

"Marin Mersenne ve Sébastien de Brossard[116] bu terimi kullanmamışlardır (Contrebasse). Lully de bu tanımda bir enstrüman kullanmamıştır." [117]

Eppelsheim Contrebasse teriminin kullanımıyla yakından ilgilenmiştir. Ancak özellikle 17. yy'da bu enstrümanın varlığını kanıtlayabilecek çeşitli veya benzer anlamlı kelimeler bulunmaktaydı. Mersenne, normallerinden iki kat büyük olan ve isminin başına "*l'octave*" eki getirilerek kullanılan bir *Basse de Violon*'dan bahsetmektedir. Brossard, viyolona kontrabas demiştir ve Michel Corrette bu durumu yazdığı ilk Fransız kontrabas metoduyla onaylamıştır.

Muffat'a göre Lully hala balelerde kontrbas kullanmamıştı ve Brossard bu enstrümana Fransız müziğinde sık rastlamadığına çok şaşırmaktaydı. Ancak Muffat bu açıklamaları Lully'nin opera kompozisyonlarından önce yapmıştır. Ayrıca Brossard kontrabasın asla kullanılmadığına dair bir bilgi vermemiştir. Ancak ne yazık ki Muffat'ın sözleri tam ve doğru olarak alıntılanmadığı için bu açıklamalar araştırmacıları yanlış yönlendirmiştir. Muffat, açıklamalarından birinin sonunda açıkça şunları belirtmektedir:

"Eğer yeteri kadar müzisyen sağlanırsa, Almanların Violon, İtalyanların ise Contra basso dedikleri enstrüman ortaya çok özel ve muhteşem sesler çıkarabilir".[118]

---

[115] Alman müzikolog, (d. 27.05.1930 -).
[116] Fransız besteci, (d. 12.09.1655 – ö. 10. 08. 1730).
[117] Jürgen Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys,* Almanya, 1961, s.11.
[118] Alfred Planyavsky, *a.g.e.,* s.40.

Kontrabas Fransa'da başlangıçtan beri *"Contrebasse"* olarak tanımlanmamıştır. Bunun yerine sırasıyla *"Basse de Viole"* ve *"de Violon"* olarak tanımlandığı için çeşitli zaman dilimlerinde kontrabasın tam olarak ne şekilde olduğunu sorgulayan tartışmalar ortaya çıkmıştır. Bu durum, viyolonun günümüz kontrabasına evrilme dönemindeki farklı aşamalarına bağlı olarak değişkenlik göstermiştir.

Viyolon icracısı ve müzikolog Jean Rousseau[119]'ya göre Monsieur de Saint-Colombe[120] bas gambaya yedinci bir tel ekleyerek enstrümanın boyutunu dörtte bir oranında küçültmeyi başarmıştır[121]. Ancak bu yedi telli gambalar Fransız müzisyenleri tarafından daha eskiden beri bilinmekteydi ve en ünlü Fransız gamba icracılarından olan Marin Marais[122] bu enstrümanı özel bir şekilde kullanmaktaydı.

Jean Jacques Rousseau[123], Paris Opera orkestrasında çok sayıda viyolonsel fakat az sayıda kontrabas kullanılıyor olmasını bir hata olarak görmüştür ve kontrabaslara hak ettikleri değerin verilmesi adına viyolonsel ve kontrbasları içeren bölümlerde değişikliğe gidilmesi gerektiğini düşünmüştür. Bu durumu şu sözleriyle ifade etmiştir:

"Bas, ahengin üzerine kurulduğu en önemli parçalardan biridir." [124]

Paris Opera müzisyenlerine ait isim listesinde İtalyan isimlere de rastlanmıştır. Literatürde gamba icracısı diye anılan İtalyan müzisyenler ile ilgili referanslar bu icracılara hem viyolonsel hem de kontrabas kullanmaları için iş verildiğini göstermektedir. Félix Raugel[125] ve Armand Machabey[126] tarafından yazılan "*Larousse de la Musique"* isimli müzik ansiklopedisine göre violone, contrebasse de viole veya

[119] Fransız viyol icracısı, (d. 01.10.1644 – ö. 01.06.1699).
[120] Fransız besteci ve viyol icracısı, (d. 1640 – ö. 1700).
[121] Jean Rousseau, *Traite de la Viole,* Fransa, 1687, s.22.
[122] Fransız besteci ve viyol icracısı, (d. 31.05.1656 – ö. 15.08.1728).
[123] Fransız besteci, yazar ve filozof, (d. 28.06.1712 – ö.02.07.1778).
[124] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique,* Fransa, 1768, s.355.
[125] Fransız müzikolog, (d. 27.11.1881 – ö. 30.12.1975).
[126] Fransız müzikolog, (d. 07.05.1886 – ö. 31.08.1966).

paralel anlamı veren "*Contrebasse de la famille des Violons*" şeklinde tanımlanmıştır. Bu kanıtla birlikte Eppelsheim'ın Lully'nin orkestrasında telli kontrabas çalgılarının olup olmadığıyla ilgili ortaya attığı iddia gözle görülür bir şekilde sarsılmıştır.

3.3. Üçüncü Alt Problem

Trio Sonat Formu ve Bu Formun Kontrabasın Gelişimine Katkısı

Trio sonat formuna ilişkin geriye dönük çalışmalar başladığından beri bu formun enstrümantasyonu çeşitli yorumlara ve yaklaşımlara konu olmuştur. Trio sonatların performansı, partisyonun gereksiz sayıldığı bir dönemde gerçekleştirilmekteydi. Üç ses için (iki şan ve bir basso) uygun performans stilinde beste yapmak her zaman zorlu bir durum olmuştur.

Sonat başlıkları ve bölümlerinden çıkarılabileceği üzere yaylı çalgılar için bestelenen sonatlar arasında "*due violini e violone"* (iki keman ve viyolon), zamanın en göze çarpan enstrüman kombinasyonu olmuştur. Üstelik bu kombinasyonun kullanımı, Katolik kilisesi müziğinde on dokuzuncu yüzyıla kadar devam etmiştir. "*Kirchentrio*" (kilise üçlüsü) olarak adlandırılan bu kombinasyon iki keman, kontrabas veya bir org ile oluşturulmaktaydı.

Michael Praetorius bazı eserlerinde üçlü sonat formundan bahsetmiştir. örneğin Syntagma isimli eserinin üçüncü cildinde, Claudio Monteverdi'nin *"Trincinia"* sının bir bölümünde "iki keman ve bir Baßgeige veya fagot" ile gerçekleştirilmesi gerektiği

ile ilgili bir açıklamada bulunmuştur. Eğer Clavicymbal veya Ghitaron gibi basso continuo enstrümanları yoksa Theorbenin de yeterli olacağını düşünmektedir.

Örnek 24: Michael Praetorius'un *Theatrum Instrumentorum* isimli eserinden iki viyol ve bir viyolon tasviri.



1636 tarihinde Heinrich Schütz'ün yazdığı "*Musicalischen Exequien*" in önsözünde viyolonu Trincinia'ya (vokal trio) eşlik etmek için kullandığını göstermektedir. Bu eserde tenor anahtarının kullanımını eserin önsözünde şöyle açıklanmıştır:

"*Alto veya tenor anahtarında viyolon da kullanılabilir, ancak daima yazılandan bir oktav daha düşük çalınmalıdır. Örneğin bir Trincinia'da olacağı gibi…*"[127]

Bu açıklama, dönemin müziğinde viyolonun anlamını tanımlamaya yardımcı olmaktadır. Bu enstrümandan övgülerle söz edilmesinin yanı sıra daha da önemli bir

[127] Heinrich Schütz'ün 1636 yılında Reuss Hanedanı'ndan II. Henry için yazdığı ağıt'ın önsözünden bir bölüm.

bilgi, tenor anahtarı kullanımının "Avrupa'nın en tanınmış müzisyenleri" tarafından desteklenmiş olmasıdır. Schütz, orgdan bağımsız olarak ayrı bir viyolon partisi yayınlamaya karar vermiştir ve diğer bestecilere de aynı şeyi yapmalarını tavsiye etmiştir. Viyolonu bağımsızlaştırma isteğinin asıl amacı onu doğru kullanmaktır. Schütz, buna dair şöyle bir açıklamada bulunmuştur:

"Kişi bu temel enstrümanın icrasını öğrendiyse, keskin bir kulak ve anlayışlı bir yaklaşımla ona nasıl davranacağını iyi bilir…"[128]

Örnek 25: Anthony Palamedesz tarafından 1640 yılında resmedilen Şan, Lute ve Kontrabas icrası.



Viyolonun (Violone, Violono, vb.) net olmayan bir tanımı olması, bu terimin keman ailesine kadar uzanıp uzanmadığının sorgulamasına sebep olmuştur. (Violon:

[128] Alfred Planyavsky, *a.g.e.*, s.51.

Fransızca keman). Bu nedenle Klaus Marx[129], viyolon için kontrabas anlamı ötesinde daha farklı ve daha geniş bir anlam aramıştır:

"Viyolon kelimesinin tanımı eski dönemlere kadar inildiğinde keman topluluğunun bas bölümünün çalınmasında kullanılan viyolonsel isminde ki küçük enstrümana kadar dayanmaktadır."[130]

Bu tanım hala kesin olarak kanıtlanmamıştır. Bu enstrümanı anlatmak için zaman içinde kullanılan çeşitli tanımlar, konuşma dilleri veya yerel sapmalarla ortaya çıkmıştır. Heinrich Schütz'in "*Musicalischen Exequien*" isimli eserinde bas partisyonun çalımı için "*Violon oder die grosse Bassgeigen*" ifadesini kullanması Marx'ın tanımını geçersiz kılmaktadır. Marx'ın tanımının yarattığı bir başka çelişki de Schütz'ün 1647'deki Deutschen Concerten (Almanya Konseri) sırasında Basso continuo bölümü için bir viyolon talebinde bulunulmuş olmasıdır. Schütz ayrıca 1642 yılında kontrabas'ın temel enstrüman grubuna ait olduğuna dair spesifik bir tanımlamada bulunmuştur. Savaştan hasar gören bir kilisenin yeniden inşa edilişi sırasında "büyük bassgeige, büyük trombon, büyük fagot gibi temel malzemelerin eksikliğinden" bahsetmektedir.[131]

On dokuzuncu yüzyıldan beri desteklenen ve uygulanan, küçük çalgı gruplarında kontrabas yerine viyolonsel kullanımı, literatürde tanımlanan viyolon ile çelişmektedir. Güvenilir enstrümantasyon kaynaklarının titiz bir şekilde incelenmesi ile, gamba bas veya kontrabasın triolardan quartetlere (dörtlülere) ve quintetlere (beşlilere) kadar on yedinci yüzyıl boyunca Alman literatürüne uzanan bir kullanım alanı olduğu keşfedilmiştir. Bununla ilgili birçok örnek mevcuttur. Bu örneklerden Birkaç tanesi şu şekildedir:

---

[129] Alman viyolonsel icracısı ve müzikolog, (d. 15.04.1938 -).
[130] Klaus Marx, *Die Entwicklung des Violoncells und seiner Spieltechnik bis J. L. Duport (1520- 1820),* Almanya, 1963, s.69.
[131] Gerhard Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz*, Almanya, 1960, s.150.

- Giovanni Battista Buonamente, *Galiarden iki keman ve bir Viyolon ile*, Vienna 1623.
- Johann Vierdanck, *Sonata 1637 iki keman, iki cornett, çembalo ve bir viyolon.*
- Andreas Hammerschmidt, Musical Devotion *1642 . üç keman ve bir Viyolon.*

Örnek 26: Andreas Hammerschmidt'in üç keman ve bir viyolondan oluşan yaylı dörtlüsü, Dresden, 1663.

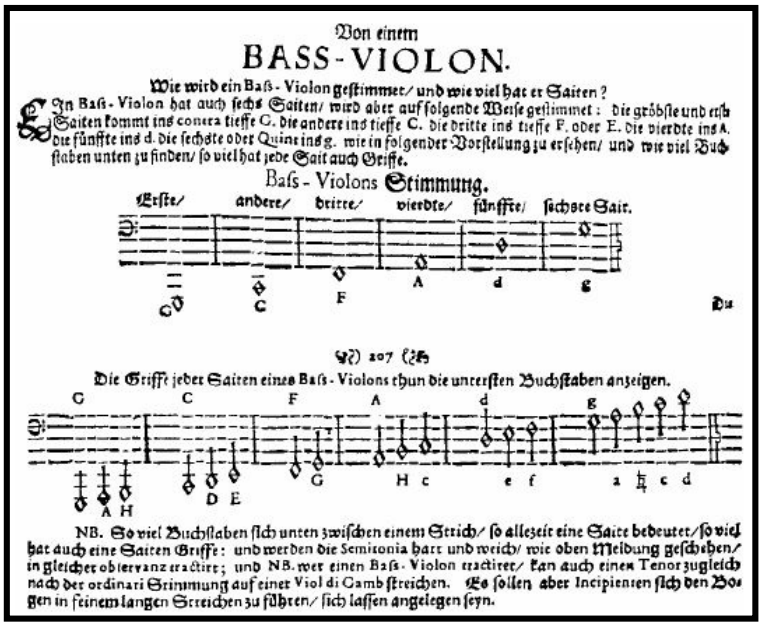


Schütz'ün viyolon partisinin ayrı ayrı okunması üzerine yaptığı öneri, dönemin bestecileri tarafından kabul görmüş ve uygulanmıştır. 1642'de Johann Erasmus

Kindermann[132] "*Geistliche Concerte*" isimli eserinde iki keman ve bir viyolon kullanmıştır. Ayrıca 1653 yılında bestelediği Canzoni'sinde ise iki keman, bir viyolon ve bir basso continuodan oluşan dört parti kullanmıştır. A. Herbst[133] de bu enstrüman grubunu 1642 tarihli *Musicalischen Hochzeit* isimli eserinde kullanmıştır. 1659'da Johannes Havemann *Geistliche Concerte* isimli eser dizisini yayınlamıştır. Bu eserler için, her zaman kullanılan *"basso continuo"* ya ek olarak ayrı bir *"basso pro Violono"* ya ihtiyaç olduğunu belirtmiştir.

Barok dönem eserlerinde hangi bas viyolonun kullanılması gerektiği sorusunun cevabını aşağıdaki örneklerde Daniel Speer vermiştir.

Örnek 27: Daniel Speer'ın bass viyolon ile ilgili açıklaması.[134]


Von einem

BASS-VIOLON.

Wie wird ein Baß-Violon geſtimmet/ und wie viel hat er Saiten?

Ein Baß-Violon hat auch ſechs Saiten/ wird aber auf folgende Weiſe geſtimmet: die gröbſte und erſte Saiten kommt ins contra tieffe G. die andere ins tieffe C. die dritte ins tieffe F. oder E. die vierdte ins A. die fünffte ins d. die ſechste oder Quint ins g. wie in folgender Vorſtellung zu erſehen/ und wie viel Buchſtaben unten zu finden/ ſo viel hat jede Sait auch Griffe.

Baß-Violons Stimmung.

Erſte/ andere/ dritte/ vierdte/ fünffte/ ſechste Sait.

G C F A d g

Die Griffe jeder Saiten eines Baß-Violons thun die unterſten Buchſtaben anzeigen.
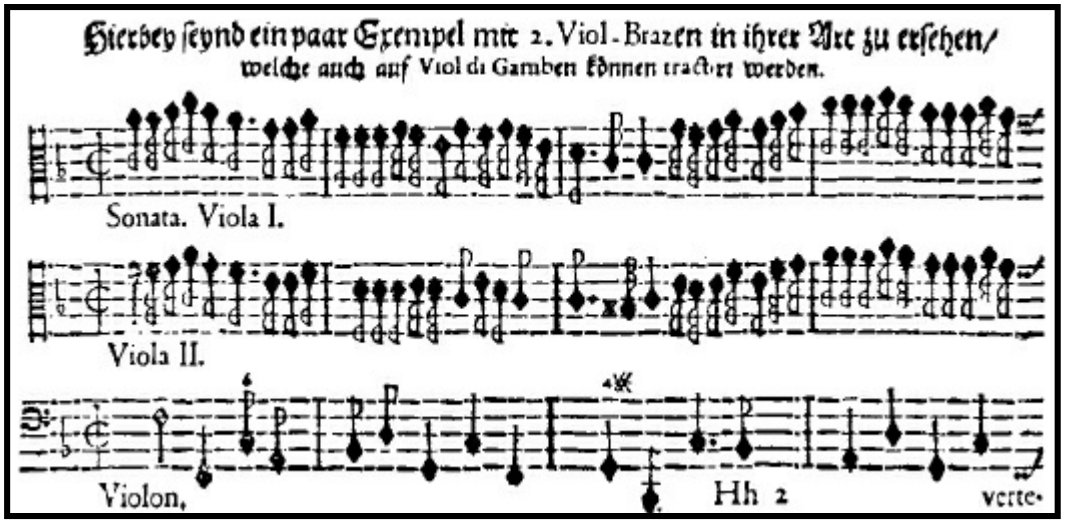
G C F A d g

A H D E G H c e f a h c d

NB. So viel Buchſtaben ſich unten zwiſchen einem Strich/ ſo allezeit eine Saite bedeutet/ ſo viel hat auch eine Saiten Griffe: und werden die Semitonia hart und weich/ wie oben Meldung geſchehen/ in gleicher obſervanz tractirt; und NB. wer einen Baß-Violon tractiret/ kan auch einen Tenor zugleich nach der ordinari Stimmung auf einer Viol di Gamb ſtreichen. Es ſollen aber Incipienten ſich den Bogen in ſeinem langen Streichen zu führen/ ſich laſſen angelegen ſeyn.

[132] Alman besteci, (d. 29.03.1616 – ö. 14.04.1655).
[133] Alman besteci, (d. 09.06.1588 – ö. 01.24.1666).
[134] Daniel Speer, *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt*, Almanya, 1687, s.199.

Örnek 28: Daniel Speer'ın trio sonat formu örneği.



Danier Speer, kontrabas için akort ve yay tekniklerinin yanı sıra, bu enstrümanın trio sonatta kullanımıyla ilgili yeni kanıtlar ortaya çıkarmıştır. En kalın sesi birinci oktav sol notasına ulaşan bas viyolon ve iki gamba ve iki kemanla ile birlikte kullanılmıştır. Speer, kontrabasın yay kullanımıyla ilgili en eski kanıtını bulmuştur. Speer'e göre bu enstrüman küçük çalgı grupları için çok gereklidir:

"*Bass viyolonu başarıyla öğrenen biri, her zamanki gibi akort edilmiş bir tenor viola da gamba'yı da çalabilir.*"[135]

Bu, kontrbasın bireysel olarak çalınan ve viola da gamba ailesine bağlı olan bir enstrüman olduğunu kanıtlar nitelikte bir açıklamadır. Ayrıca, bu enstrümanların alternatif kullanımının altını da çizmektedir.

Viyolonun bağımsız kullanımı ile ilgili on yedinci yüzyıla ait pek çok başka eserde de kanıt ve açıklamalara rastlanabilmektedir. Bununla birlikte, bu referanslara verilen önem enstrümanın kaynak arayışı için bir ilgi odağı oluşturmaktadır. Bugünkü

[135] Alfred Planyavsky, *a.g.e.*, s.62.

kayıt teknikleri ve geçmiş dönem müziğine olan ilgi bu repertuvarın çeşitli kayıtlarını ulaşılabilir hale getirmiştir.

Viyana Opera'sının 17. yüzyılın ortasına ait örneklerinde çembalo, tiorba ve viyolonun yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, Giuseppe Zamponi[136], bu enstrüman kombinasyonunu 1650 tarihli *"Ulisse"* isimli operasında tuttiler ve basso continuo partileri için kullanmıştır.

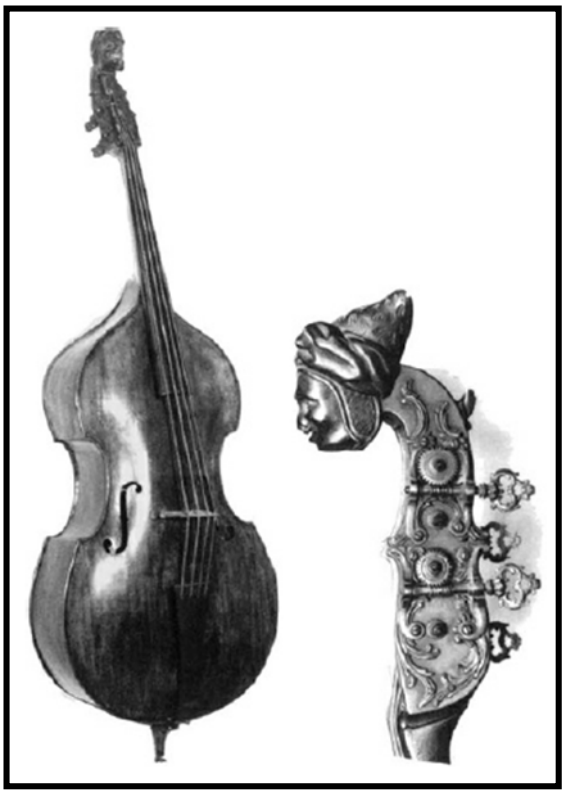
Kontrabasın bireysel kullanımı ise Antonio Cesti[137]'nin eserlerinde görülmektedir. Cesti'nin 1662 yılında bestelediği "*Serenat*" isimli eserinde solo sese büyük bir spinet, bir theorbo ve bir kontrabas eşlik etmiştir. Bas gamba ise sadece sekiz sesli koronun girdiği bölümlerde çalınmaktadır.

3.3.1. Jakob Stainer'ın Viyolonu

1619 ve 1683 yılları arasında yaşamış olan ünlü enstrüman yapımcısı Jakob Stainer, çok sayıda viyolon üretmiştir ve bugün bunlardan bazıları çeşitli müzelerde bulunmaktadır. Örnek 26'da Stainer'in yapmış olduğu bir viyolon yer almaktadır.

[136] İtalyan besteci, (d. 1615 – ö. 1662).
[137] İtalyan besteci, (d. 05.08.1623 – ö. 14.10.1669).

Örnek 29: Innsbruck Landesmuseum Ferdinandeum'da bulunan Jakob Stainer tarafından 1648 yılında yapılan bir kontrabas.



Gasparo da Salò'da olduğu gibi, Stainer hakkında da viyolonselleri kendisinin üretip üretmediği veya bunları kendi gambaları ve kemanlarını restore ederek bir araya getirip getirmediği konusunda çok fazla tartışma vardır. Friedmann Hellwig[138], Stainer'in viyolonunun, en kalın telin birinci oktavdaki si bemole akortlandığı en büyük enstrüman olduğunu savunmaktadır. Çoğunlukla Fransa'da kullanılan Bb-F-C-G (Sib-Fa-Do-Sol) şeklindeki akortlama yöntemi, *Basse de Violon* (Fransızca: bas keman) için evrensel olarak kullanılmaktaydı, ancak viyolon için kullanılması alışılmış bir durum değildi. Hellwig'e göre birinci oktavdaki fa notasına akortlanan ve

[138] Alman müzikolog.

Michael Praetorius'un *"Grossquintbass"* ismini verdiği enstrümana benzeyen büyük *Quartviolon*, bahsi geçen viyolona tamamlayıcı nitelikte bir enstrüman olabilirdi. Ancak, *Grossquintbass,* Praetorius tarafından asla bir viyolon olarak kabul edilmemiştir.[139] O dönemde bir *Viyolon* 24 Thaler[140] iken bir *Octav Violon* ise 42 Thaler civarındaydı ve bu iki enstrümanın arasındaki büyük fiyat farkının birisinin viyolonsel ve diğerinin ise kontrabas formunda enstrümanlar olmalarından kaynaklandığı belirtilmiştir. Ünlü gamba uzmanı Günther Hellwig ise şu bu konu ile ilgili şunları söylemiştir:

"Boyutundan dolayı kontrbas, neredeyse iki kat daha fazla çalışmaya ve iş gücüne neden olmaktadır. Bu yüzden: Violone = violoncello'ya, Großer Violon' = kontrbasa eşit diyebiliriz. "[141]

Ancak, örnekte gösterilen piyasadaki diğer viyolon fiyatlarının bulunduğu liste göz önüne alındığında, sonuç tamamen farklı olacaktır:

Örnek 30: Dönemin viyolon fiyatlarını gösteren liste.[142]

1 violon	24	Thaler, See	Senn,	p. 126
ein Paß violon	30		Senn,	Tafel V
ein octavviolon.	42		Senn,	p. 126
ein violon	45		Senn,	p. 69
octav violon.	50		Senn,	Tafel V
großer violon	75		Senn,	p. 69

[139] John Henry van der Meer, *Musikinstrumente: Von der Antik bis zur der Gegenwart,* Almanya, s.114.
[140] Almanya'da 1908'e kadar kullanılan ve gümüşten üretilen para.
[141] Alfred Planyavsky, *a.g.e.,* s.75.
[142] Walter Senn, *Jakob Stainer, der Geigenbauer zu Absam: die Lebensgeschichte nach urkundliche Quellen,* Almanya, 1954, s.85.

Dolayısıyla, üretimi daha az iş isteyen küçük bir viyolon, 24 ila 30 Thaler arasında fiyatlandırılmıştır. Sıradan bir viyolon fiyatı yaklaşık 45 Thaler iken, ,kilise hizmetleri için kullanılacak olan normalden daha büyük bir viyolon 75 Thaler civarında fiyatlandırılmıştır. Bunun yerine Stainer'ın bir viyolonseli daha kalın tellerle donatıp ondan bir kontrabas yaptığı düşüncesi tarihçiler açısından daha doğru bulunmuştur. Şu cümleler iki farklı kontrabas ölçüsünün söz konusu olduğunu göstermektedir:

"Büyük bir kontrabasın yapılabilme ihtimali bile beni işe başlamak için heyecanlandırıyordu, çünkü küçük bir enstrümandansa büyük olan üretilmelidir."[143]

Walter Senn, Günther Hellwig'in açıklamasına karşı görüşleri istendiğinde şunları söylemiştir:

"Bay Hellwig'in bakış açısına katılmıyorum. Violon veya Baßgeige küçük bir bas türüdür. "[144]

Senn, Jakob Stainer hakkındaki açıklamaları referans almış ve sorulan soru ile ilgili görüşlerini tekrarlamıştır:

"*Büyük iki bas, Oktavviolon veya Quartviolon olarak isimlendirilmiştir. Küçük bir kontrbasa Baßviol olarak da adlandırılan Viyolon ismi verilmiştir ve bu bir viyolonsel değildir.*"[145]

Ayrıca, Kroměříž'daki arşivlerde çeşitli çalışmalar yapan Slovakya Bilimler Akademisi üyesi Prof.Dr. Jiři Sehnal[146], Senn'in görüşünü doğrulamıştır:

---

[143] Walter Senn, *a.g.e.,* s.120.
[144] Walter Senn, *a.g.e.,* s.120.
[145] Alfred Planyavsky, *a.g.e.,* s.76.
[146] Çek Cumhuriyeti doğumlu müzikolog, akademisyen, (d. 15 Şubat 1931-).

"Kaynaklarımıza göre, Moravia'da viyolona her zaman bir kontrabas tanımı yapılmıştır. İşte bu yüzden viyolonselin asla bir viyolon olarak adlandırılmaması konusunda size katılıyorum. "[147]

Belgelerde de görüldüğü gibi kontrabas, ortaya çıkışından bu yana çeşitli isimlerle anılmıştır. Örneğin, Stainer yazışmalarında, *Violon, Violone, Großer* veya *Oktav-Violon, Quartviolon, Der baß, Baßgeige, Quartbaß, große Quartviolon, große baßgeol, große Violon* vs. isimlerini kullanmıştır.

Giovanni Piccolellis[148], 1885 yılında yazdığı "*Liutai Antiche e Moderne"* isimli kitabında, Damenstift Konser Salonu'nda 1653'te Stainer tarafından yapılan bir viyolon kullanıldığını belirtmiştir. 1823 tarihli Lambach Kilisesi Korosu'nda, diğer enstrümanların yanı sıra, en büyüğünü Stainer'ın yapmış olduğu iki violoni'den bahsedilmektedir. Bu manastırın başka bir odasında da Stainer'in büyük bir viyolonu bulunmaktaydı. [149]

Stainer'ın yapmış olduğu enstrümanlar hakkında en önemli bilgi kaynağı olan Johann Jacob Prinner[150], bu enstrümanlar ile ilgili hiçbir açıklama yapmamış veya herhangi bir tartışmaya katılmamıştır. Prinner, Stainer'ın yakından tanıdığı bir isim olduğu için viyolon teriminin anlamıyla ilgili en doğru bilgiyi verebilecek kişi olduğu düşünülmekteydi. Aslında, zamanın uygulamalarına getirdiği dikkat çekici bakış açısı ve kontrabas ile ilgili bilinen en eski açıklamaları Prinner yapmıştır.

Prinner, iki çeşit viyolondan bahsetmiştir. Bunları, Banchieri döneminden bu yana değişikliğe uğramamış ve viola da gambadan farklı enstrümanlar olarak betimlemiştir:

---

[147] Jiri Sehnal, "Streicherstimmen in den Sonaten der Liechtensteinschen Musiksammlung in Kremsier", *In Kontrabaß und Baßfunktion*, Almanya, 1986, s.77.
[148] İtalya müzikolog, (d. 24.06.1839 – ö. 28.10.1912).
[149] Gerda Lang, *Zur Geschichte und Pflege der Musik in der Benedictiner Abtei Lambach*, Almanya, 1978, s. 24.
[150] Alman besteci ve org icracısı, (d. 1624 – ö. 1694).

- F1-A1-D-F#-B (Fa-La-Re-Fa#-B) notalarına akortlanan (genellikle 5 telli)
- G1-C-F-A-d-g (Sol-Do-Fa-La-Re-Sol) notalarına akortlanan (6 telli) olmak üzere.

Bu bas enstrümanlar, on yedinci yüzyılda reçitatiflerde, trio sonatlarda, solo ve orkestra süitleri de dahil olmak üzere her türlü müzikte kullanılmıştır. Daha sonra ilginin azalması nedeniyle bu eserlerin yerini daha gelişmiş kompozisyonlar almıştır. Bu duruma örnek olarak, viyolon dörtlüsü ve beşlisi için sonatlar yazan Viyana'lı besteci Löwe von Eisenach[151] verilebilir. Eisenach, 1665 yılında iki keman, iki viyola, bir viyola da gamba ve bir viyolon için toplamda altı partiden oluşan bir eser bestelemiştir. Diğer bir örnek ise Prinner'in *"Schlissl"* isimli eserinde mevcuttur. Bu eser, iki keman, bir viyola, bir viyola da gamba ve bir viyolon için konçertant stilinde bestelenmiştir. 1670'lerde, J.M. Zacher[152], H.G. von Kielmannsegg[153], A. Poglietti[154] ve E.T. Richter[155] isimli besteciler, beş ya da altı enstrüman için sonatlar yazmışlardır fakat bu eserlerin hiçbirinde viyolonsel yer almamıştır. Jakob Kremberger[156] yaylı çalgılar için altı adet sonat bestelemiştir. Bunlar arasında dördüncü sonatın üçüncü bölümünde çembalo yerine viyolon (ital. *il violone senza cembalo*) gerekmekteydi. Bu gibi oda müziği eserleri, yirmi yıl sonra Bach'ın Brandenburg konçertolarında uygulanan yöntemler aracılığıyla dünya çapında dikkat çekmişlerdir.

On dokuzuncu yüzyılın sonundan bu yana özellikle de "*Denkmäler deutscher Tonkunst*" (Bavyera'da Müzik Sanatı) serisinde yapılan araştırmalar, bu literatüre özgü örnekleri gösteriyor olsa da çok azı performans repertuvarında yer almıştır. Viyolonun tarihsel işlevi ile ilgili açıklamalar yetersizdir. Bu estruman, Paul Nettl[157]'in

[151] Alman besteci ve org icracısı, (d. 1629 – ö. 1703).
[152] Alman besteci.
[153] Alman besteci ve org icracısı, (d. 1705 – ö. 1785).
[154] Avusturyalı besteci, (d. 1612 – ö. 1683).
[155] Alman besteci.
[156] Polonyalı besteci, (d. 1650 – ö. 1715).
[157] Çek müzikolog, (d. 10.01.1889 – ö. 08.01.1972).

bazı Viyana dans parçaları üzerine yapmış olduğu düzenlemelerinde bile görülmektedir[158]. Nettl, terminolojiyi birleştirmenin doğru olduğunu düşünmüş ve *viyolon* terimi yerine, doğruluğu kesin denilemeyecek olsa da *basso* terimini kullanmıştır. Almanya Kraliyet Kayıtlarından birkaç yıl önce elde edilen bilgiler, viyolonun on yedinci yüzyılın ikinci yarısında sahip olduğu rolü güçlendirmek açısından çok önemlidir. Örneğin bu belgelerde, saray şapelindeki en eski viyolon icracılarının yanı sıra bu icracıların kilise, opera ve oda müziklerinde ne gibi rolleri olduğuna dair bilgiler bulunmaktadır.[159]

On dokuzuncu ve yirminci yüzyıllar boyunca bu müziğin icrasında, bas sesi viyolonsele doğru belirgin fakat sürekli bir değişim içerisinde olmuştur. Şifreli bas geleneğinin tekrar canlandırılması için gösterilen çabalarla daha şeffaf bir zemin oluşturmaya çalışılmıştır. Bazı yorumcular (ya da ses mühendisleri) yaylı çalgılar dörtlüsünü daha eski müziklere aktarmak için çok büyük çaba göstermişlerdir. Bununla birlikte, bu çabaları Banchieri, Praetorius, Monteverdi veya Schütz'ın daha önce belirtilen tanımlarıyla karşılaştırdığımızda tutarsızlıkların oluşması çok doğaldır.

Heinrich Ignaz Franz Biber [160], *"Sonata Sancti Polycarpi"* isimli eseri için şunları söylemiştir:

"Basso continuo mümkün olduğunca çok ve güçlü şekilde kullanılmalıdır"[161]

Biber, "*Arien à 4*" isimli eseri için bir keman, iki viyol ve bir viyolon kullanılmasını istemiştir. Biber'in bas sesi için bir viyolon tercih etme durumu, ilk kez 1673 yılında icra edilen, "*Battalia* ve *Nachtwächterserenade"* isimli eserlerde de görülmektedir. *Battalia*, iki adet viyolon gerektiren bir eserdir ve bu enstrüman Nicolaus Harncourt[162]'un yayınladığı *Doblinger Diletto* dergisinin bir baskısında,

[158] Paul Nettl, "Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts", *Studien zur Musikwissenschaft,* 8. Sayı, 1921, s.61.
[159] Herwig Knaus, *a.g.e.,* s.69.
[160] Avusturyalı besteci ve keman icracısı, (d. 12.08.1644 – ö. 03.05.1704).
[161] Alfred Planyavsky, *a.g.e.,* s.77.
[162] Avusturyalı şef, (d. 06.12.1929 – ö. 05.03.2016).

“viyoloni/double bass” olarak yazılmıştır. Buna karşın *Seranade,* 1935'te viyolon partisi viyolonsel partisi olarak değiştirildikten sonra Robet Nagel tarafından yayınlanmıştır. Biber'in, bir topun atışını temsil etmek için kontra oktavdaki la teli üzerinde pizzicato tekniğini kullanması, bu eserin viyolonsel için düzenlenmesini önlemeye yeterli olmuştur. Bu nedenle, sadece viyolon için yazılmış olan ve viyolonsel ile çalınması mümkün olmayan bazı partilerin çelloya aktarılması mümkün değildir. Yine de günümüzde, tenor anahtarında yazılan bazı kontrabas parçaları bazen viyolonsel için düzenlenmektedir.

Herbert Seifert[163]'in Hapsburg mahkeme belgeleriyle ilgili araştırması, son zamanlarda bu konunun daha geniş anlamda anlaşılmasına katkıda bulunmuştur. Bu belgelere göre:

“Grande, grosso, doppio, groß veya Ocktav gibi son eklerle kullanılan violon terimi ve bu terimle aralarında mantıklı bir bağlantı olan “Basso di Viola grande” terimi, kontrabas kelimesi için alternatif seçenekler olabilmektedir. Bu eklerin kullanılmadığı bazı dönemlerde, bu durumun zamanın dil karekteristiğinde oluşan tutarsızlıklardan kaynaklandığını söyleyebiliriz.”[164]

Günümüzde yaylı çalgıları kişisel olarak değiştirmek cüretkâr bir adım olsa da önceki dönemlerde bu değişim işlemleri tanınmış ustalar arasında bile yaygındı. Stainer'ın yanı sıra İsveç ve İngiliz kontrabas yapımcılarından da değişiklik yapmaları istenmiştir. Stockholm'de bir enstrüman atölyesinde bulunan, İsveç müziğinin önemli bir sanatçısı olan Hofkapellmeister Gustav Düben[165] imzalı belgeden alınan metin, çok büyük kabul edilen bir *grossen Octav-Violon* için yapılmış olan çalışmaları onaylar niteliktedir:

---

[163] Avusturyalı müzikolog, (d. 1945 -).
[164] Herbert Seifert, “Der Violone in Wien im 17. Jahrhundert”, *Kontrabaß und Baßfunktion*, Cilt I, Almanya, 1986, s.87-95.
[165] İsviçreli besteci ve org icracısı, (d. 1628 – ö. 1690).

". . . bu enstrüman, yapılan değişiklikten önce kullanılamayacak bir yapıdaydı. Ancak şimdi çok değerli bir enstrüman ve kullanmak çok rahat olduğu için, yeniden müzik alanına ait kullanışlı bir parça haline gelmiştir."[166]

Londra'da Jakob Stainer'ın çalışmalarından etkilenmiş olan William Forster II[167]'dan bir kontrabas yapması istenmiştir. William Forster II, Kral 3. George için dört adet kontrabas üretmiştir. Kral 3. George, 1789 yapımı kontrabasın bir önceki modeli olan 1778 tarihli kontrabastan daha büyük yapılmasını istemiştir çünkü İtalya'dan büyük bir kontrabas sipariş eden Gariboldi ailesinin altında kalmak istememiştir.

3.3.2. Viyolon ve Kontrabas

On yedinci yüzyılda kullanılan bas enstrümanlar için müzisyenlerin hangi terimi tercih ettikleri sorusu, aynı yüzyılın başlangıç ve bitişinde isimlerinden söz ettirmiş çok önemli iki müzisyen tarafından zıt bakış açılarıyla cevaplanmıştır:

- Praetorius, 1619: *Die groß Viol de gamba (Italis Violone) ya da Contrabasso da gamba*
- Muffat, 1698*: Der grosse Bass, welchen die Teutschen Violone, die Welschen Contrabasso nennen. (viyolon olarak bilinen, kontrabas şeklinde adlandırılan büyük bas)*

[166]Alf Petersén, "Der Kontrabaß in der schwedischen Hofkapelle", *Bericht über das Sperger-Kolloquium anläßlich seines 175. Todestags*, Almanya, 1988, s.37.
[167] İngiliz enstrüman yapımcısı, (d. 1739 – ö. 1808).

Bu çelişkili ifadelere rağmen *violone* ve *contrabasso* kelimeleri yüzyıl boyunca birlikte kullanılmışlardır. *Baßgeigen (bas keman)* enstrümanı üzerinde yapılan önemli değişimler on yedinci yüzyılın ikinci yarısında daha da artmıştır. Mauritio Cazzati[168] 1665 yılında Bologna'da Op.35 numaralı üçüncü sonatını yayınlamıştır. Bonta ise bu sonattan bir örnek vererek şu açıklamayı yapmıştır:

"Cazzati burada her iki kelimeyi de birlikte kullandığı için bu Violone ve Contrabasso terimlerinin ne kadar uyumlu olduklarını bize sunan en ikna edici kanıttır."[169]

Planyavsky, Bonta'ya karşı çıkarak, "*The Baroque Double Bass Violone"* isimli kitabında bu terimlerin birlikte kullanılmış olmalarının sebebi olarak, içlerinden birisinin "*contrabasso*" olarak tanımlandığı, iki farklı şekilde akortlanan iki viyolon türünün bulunduğu sonucuna varmıştır. Bu geçiş döneminde benzer olaylarla sık sık karşılaşılmaktadır. Örneğin, Giacomo Perti[170]'nin ortaya attığı ve Bonta tarafından alıntı yapılan açıklamada, *violoncello, violone* ve *contrabasso* terimleri birlikte kullanılmıştır.[171] Bu açıklamaya göre Perti viyolonu ne bir viyolonsel ne de bir kontrabas olarak yorumlamıştır. Ancak Bonta, viyolonu, viyol ailesi dışında farklı bir enstrüman olarak yorumlayabilmek adına bu tanımları *Gross Quint-Bass (beş telli büyük bas)* ile bağdaştırmaktadır. Perti, sesler üzerine yaptığı karşılaştırmasında ise her iki kontrabasın (*violone ve contrabasso*) sesinin de aynı oktavda yazıldığı ancak *"violoncello"* nun bir oktav daha üst notada yazıldığı sonucuna varmıştır. Ayrıca Perti'nin eserlerine daha yakından bakıldığında "*violoncello ve violone*" isimli enstrümanların viyolonsel ve kontrabas ihtiyacını karşılayan bağımsız enstrümanlar olduklarını görmekteyiz. "*Sinfonia con due trombe"* (İki trompetli senfoni) isimli eserde viyolonsel ayrı bir parti olarak "*per violone ò tiorba"* bölümüne eklenmiştir[172].

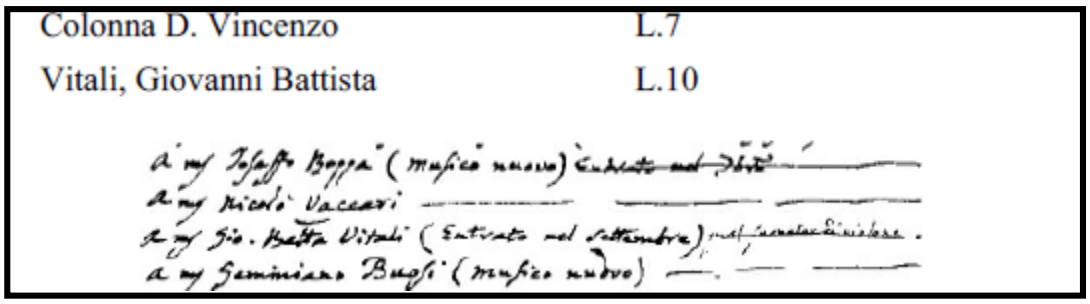
---

[168] İtalyan besteci, (d. 01.03.1616 – ö. 28.09.1678).
[169]Stephen Bonta, "From Violone to Violoncello: A Question of Strings?", *The American Musical Instrument Society*, Sayı 3, A.B.D., 1977, s.5.
[170] İtalyan besteci, (d. 06.06.1661 – ö. 10.04.1756).
[171] Stephen Bonta, "From Violone to Violoncello: A Question of Strings?", *The American Musical Instrument Society*, Sayı 3, A.B.D., 1977, s.11.
[172] Arthur Hutchings, *a.g.e.*, s.85.

Perti, bestelediği sekiz sesli bir missada "*violoncelli spezzati*" isimli enstrümanın "*violoni spezzati*" isimli enstrümandan bağımsız bir şekilde kullanılmasına karar vermiştir.[173]

1657 yılında Cazzati, Bolonya'da bulunan San Petronio Bazilikası'nda bir düzine şan, üç keman, iki alto viyol, bir tenor viyol ve iki viyolon sanatçısından oluşan topluluğun liderliğini yapmaktaydı. Bu iki viyolon sanatçısının isimleri ve maaşlarının yer aldığı Gambassi[174]'ye ait olan kayıt aşağıdaki örnekte görülmektedir[175]:

Örnek 31: San Petronio'da Çalışan İki Viyolon Sanatçısı Hakkındaki Kayıt, 1658.



Giovanni Battista Vitali[176] bazı yayınlarında kendisinden "*Musico di Violone da Brazzo*" olarak bahsetmiştir. Buradan da çıkarılabileceği gibi Vitali'nin enstrümanı ya kol üzerinde çalınmaktaydı ya da braccio tipi bir müzik aleti olarak tanımlanmaktaydı. Vitali'nin hizmet karşılığı aldığı ücretlerin daha yüksek olmasının sebebi ile ilgili iki iddia öne sürülmektedir: ilk olarak kol viyolonu (arm-violone) kullanıyor olması ya da diğer viyolonistlerden daha aktif olmasıydı. Vitali'nin

[173] Anne Schnoebelen, "Performance Practice at San Petronio in the Baroque," *Acta Musicologica,* Sayı 41, İsviçre, 1969, s.47.
[174] İtalyan Müzikolog. (d. 1952 -).
[175] Osvaldo Gambassi, *La Cappella Musicale di S.Petronio*, İtalya, 1987, s.132.
[176] İtalyan besteci ve viyolon icracısı, (d. 18.02.1632 – ö. 12.10.1692).

enstrumanına benzer isimlere sahip enstrümanlar terminolojide daha önceki yıllarda da gözlemlenmiştir:

Örnek 32: Vitali'nin "Musico di Violone da Brazzo" suna benzer isimlerdeki enstrümanlar ve icracıları.

Violone da Brazzo (G. Ghizzolo, 1624)
Basso di Viola, ò da Brazzo (Buonamente, 1637)
Basso Violone da brazzo (Cazzati, 1645)
Basso Viola da brazzo (Legrenzi, 1667)

Örnek 31'e göre hem Vincenzo Colonna[177] hem de Vitali viyolon enstrümanını kullanmıştır. Vitali'nin enstrümanı *-da Brazzo* (kol ile kullanılan) son eki ile tanımlandığından genel olarak kullanılan viyolondan ayrılmaktadır. Banchieri'den Bismantova'ya kadar uzanan sanatçıların açıklamalarına göre bazı son ekler nadiren de olsa viyolonun gamba tipinde bir enstrüman olduğunu belirtebilmek adına kullanılmışlardır.

San Petronio'da kilise yönetimine yapılan bir istekte, *"violone"* teriminin anlamının kontrabas olarak onaylanması hakkında bir içerik bulunuyordu. Vitali'nin yanında bir viyolon sanatçısı olarak çalışmış olan Vincenzo Colonna, çalıştığı San Petronio'da bir kontrabas icracısı olarak tanımlanıyordu:

"Vincenzo Colonna kilisede neredeyse yirmi dört yıl boyunca kontrabas sanatçısı olarak görev almış bir San Petronio müzisyeni, ve siz şöhretli lordumuzun mütevazi hizmetkarıdır."[178]

[177] İtalyan viyolon icracısı, (d. 1632 - ?).
[178] Alfred Planyavsky, *a.g.e.*, s. 90.

Gambassi'ye göre Vincenzo Colonna, kilisede 1658 yılından beri çalışan bir viyolon icracısı idi. Sonraki yıllarda kendisinden alternatif olarak *"violone grosso"* ve *"violone"* kullanabilen bir müzisyen olarak söz edilmiştir:

Bolonya bas keman icracılarının, bas gamba icracılarına üstünlük sağlaması ve enstrümanın gelişiminin keman formuna yakın olacak şekilde ilerlemesi konusunda çok önemlidir. Bu şehirde bazı viyolon icracılarının daha kolay taşınabildiği için viyolonsele geçiş yaptığı dönemin belgelerinde açıkça belirtilmiştir. Yine de bu bilginin viyolonun gamba tipi bir enstrüman olup olmadığı sorusunun bir cevabı olduğu düşünülmemektedir. Bu tartışmayı sonuca ulaştırabilmek için dönemin bir çok ünlü icracısı da büyük çaba sarfetmiştir. Bunlardan biri de kendisinden *"Suanatore di Violencello"* (viyolonsel icracısı) diye bahseden Domenico Gabrielli'dir.[179] *"Ave Maris Stella"* adlı eserinde Gabrielli bas bölümü için *"Violene e Violencello"* (viyolon ve viyolonsel) terimini kullanmıştır. *"Concerto a Quattro"* isimli eserinde ise *"due violini, alto viola, violencello, tiorba, organo, violone"* enstrümanlarını kullanmıştır. Son olarak *"Sonata a sei"* isimli eserinde ise, bas partisini *"violoncello e Contrabasso"* (viyolonsel ve kontrabas) şeklinde yazarak enstrümanın günümüzdeki ismini kullanmıştır.

Vincenzo Colonna'nın daha önce viyolon icracısı olarak görev aldığı şapelin liderliğini 1674 yılında İtalyan besteci Giovanni Paolo Colonna[180] üstlenmiştir. Giovanni Colonna tarafından 1691 yılında bestelenen Op.10 numaralı missa[181]da basso continuo enstrümanı *"per violone ò tiorba; violoncello"* olarak belirlenmiştir.[182] Eserlerindeki orkestrasyon ile ilgili bestecinin bazı ifadeleri şunlardır:

- *Messa in concerto a 5* (Bolonya 1692) :

[179] İtalyan besteci ve viyola da gamba icracısı, (d. 15.04.1651 – ö. 10.06.1690).
[180] İtalyan besteci ve org icracısı, (d. 16.06.1637 – ö. 28.10.1695).
[181] Katolik kilise müziğinde yer alan dini yapıtların adı.
[182] Jule Ecorcheville, *Catalogue du Fonds de Musique ancienne de la Bibliothèque Nationale,* Cilt IV, Fransa, 1912,s.145.

- 1 Violone
- 2 Violini spezzati
- 3 Violini
- 1 Organo
- 1 Violencello Continuo
- Violoncello spezzato

❖ *Messa piena a otto voci* (Bolonya 1700)

- Per 4 Voci, Violoncello e Violone[183]

Giovanni Maria Bononcini 1671 yılında Bolonya'da *"Arie, Correnti, Opera quarta, Dedicata all' Illustrissimo Sig. Obizzio Guidoni"* gibi eserler bestelemiştir. Bolonya'nın öne çıkan besteci ve müzik tarihçilerinden olan Gaetano Gaspari, Bononcini'nin operası hakkında şöyle bir açıklama yapmıştır:

"Bu operaya dair göze çarpan ilk nokta, kanonda keman partisi için soprano anahtarı, ve viyolon ya da spinet partisi için alto anahtarı kullanılmış olmasıdır. alto ve bas sesleri bir oktav kalınlaştırılmıştır."[184]

Ek olarak, Bononcini şöyle bir ifadede bulunmuştur:

"Bas sesler için spinet yerine kullanılan viyolonun o muhteşem etkisi fark edilmelidir."

[183] Alfredo Bonora, *Archivio della R. Accademia filarmonico*, İtalya, 1939, s.55.
[184] Gaetano Gaspari, "Catalogo della Biblioteca Musicale G. B. Martini di Bologna", *Ristampa anastatica*, Sayı 10, İtalya, 1961, s.88.

Bononcini viyolonsel terimini ilk kez 1678'de Bolonya'da bestelediği Op.7 numaralı eserinde kullanmıştır. William Klenz[185] ise bu terimi viyolon kelimesinin modern karşılığı olarak yorumlamıştır[186]. Bononcini kontra oktavda bulunan si bemol notasının bulunduğu partiler için viyolonu kullanmıştır. Klenz'in viyolon üzerine düşünceleri ise şöyledir:

"Viyol ailesinin bas enstrümanı olan viyolon, keman ailesinin asıl bas enstrümanı olarak kabul edilen viyolonsele rağbetin artmasına rağmen yüzyıl boyunca müzik topluluklarında bas enstrümanı olarak varlığını sürdürebilmeyi başarmıştır."[187]

Klenz, viyolon terimi ile ilgili başka bir açıklamasında şunları söylemiştir:

"Viyolon olarak bahsi geçen terim yeteri kadar açık değildi. Bir müzik topluluğu için kontrabas terimi daha uygun olurdu. Besteciler viyolonsel de kullanılmaktaydı. Colombi ve diğer bestecilerin solo eserlerindeki enstrümanların varlığı da bu durumu kanıtlamaktadır. Müzik topluluklarına topluca dahil edilebilirler." [188]

Giuseppe Colombi çok ileri seviyede bir viyolon icracısı olduğu için, enstrümanın sınırlarını zorlamıştır. Colombi, "Toccata per Violone" isimli bir eser bestelemiş, fakat bu eseri tamamlayamamıştır. Bu eserde en kalın notanın ses aralığı kontra oktavdaki kalın si bemol notasına kadar uzanmaktadır. John G. Suess[189], Colombi'nin eserlerinin teknik açıdan oldukça eşsiz olduklarını düşünmektedir. Ayrıca bu eserlere şu şekilde bir açıklama getirmiştir:

"Solo viyolon için yazılmış bir kaç eserden bahsetmiştim, aslında bunlar solo keman için yazılmış, fakat transpoze edilerek bas anahtarına çevrilmiş ve bas ya da

---

[185] İngiliz müzikolog, (d. 1915 – ö. ?).
[186] William Klenz, *Giovanni Maria Bononcini of Modena: A Chapter in Baroque Instrumental Music* İngiltere, 1962, s.19.
[187] Planyavsky, *a.g.e.*, s.158.
[188] William Klenz, *a.g.e.*, s.38.
[189] Amerikalı müzikolog, (d. 1875 – ö. 1966).

solo viyolon olarak adlandırılmıştır. Colombi taslaklarından bunların bir kaç örneği mevcuttur:

1. *Libro X (Mus.F 280): "Tromba bas solosu" aslında önceki "Tromba violino solosu" ile aynıdır.*
2. *Libro XIV (MUS.F 283)*
    a. *39. sayfa "Solo Bas"*
    b. *79-81. sayfalar "Solo Violino ya da Violone" bir çeşit Ruggiero varyasyon*
3. *Libro XVII (MUS.F 286) "Toccata Violone solo" tamamlanmamış (21 sayfa) virtüözik parça.*
4. *Libro XXII (MUS.G 58) Balli diversi a Basso Solo"*[190]

Viyolon ile ilgili araştırmalarda karşılaşılan bir durum daha vardır. Örnek olarak, alışılmadık bir şekilde sağ omuzda çalınan ve viyolanın do telinden bir oktav daha aşağıdaki do notasına kadar uzanan, 4 telli, viyolonselden biraz daha küçük boyuttaki bir enstrüman, teknik açıdan zor ve virtüözite gerektiren parçaların icrası ile baş etme konusunda 6 telli, gamba tarzında çalınan ve G1 teli kontra oktavdaki si bemol notasına ulaşan enstrümandan daha başarılı olmuştur.

Lauro Malusi 3 tip viyolon olduğunu ileri sürmektedir:

- *"violoni da braccio" (*Kolda çalınan violon)

[190] John G. Suess, *"The Instrumental Music Manuscripts of Giuseppe Colombi of Modena: A Preliminary Report on the Non-dance Music for Solo Violin and Violone"*, İtalya, 1993, s.388.

- *"violoni da gamba"* (sesi günümüzdeki viyolonsele benzeyen, bacak arasında çalınan viyolon)
- *"violoni da piedi"* (sesi günümüzdeki kontrabasa benzeyen, ayakta çalınan Violon)[191]

3.3.3. Viyolon ve Viyolonsel

Viyolon ve viyolonsel terimlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte birçok önemli müzisyen ve müzik teorisyeni, bu iki terim hakkında fikirler ortaya koymaya başlamıştır. Bu fikirlerden en öne çıkanları, iki terimin farklı enstrümanlar için kullanılıyor olması veya aynı enstrüman için iki farklı adlandırma yapılması olmuştur. Schmid bu konuda şunları aktarmıştır:

"İki isimde aynı enstrümandan bahsediyorsa viyolon ve viyolonsel terimleri oldukça mantıksızdır. On yedinci yüzyılda bununla ilgili hiçbir kaynak yoktur."[192]

Bu açıklama ile ilgili on yedinci yüzyılda bulunabilecek terk örnek ise Johann Friedrich Miester[193]'ın 1695 Hamburg'da yayımlanan "*violoni,violoncelo o violone*" (keman, viyolonsel veya viyolon) isimli enstrümanlar için "*Giardino del piacere con due*" adlı eseri olabilir. Ek olarak dönemin ünlü sanatçısı Giovanni Lulier[194] için "*Giovanni del Violone o del Violencello"* şeklinde bir isim kullanılması dikkate değer bir detay olarak görülmektedir. İtalyan besteci Arcangelo Corelli'nin adının sıkça duyulduğu 1700'lü yıllar, basılı kaynaklar ve daha iyi kayıtlar sayesinde bu araştırma için daha fazla önem taşımaktadır. Bu yüzden yüzyılın bitiminden önceki ve sonraki bir kaç yılı da eklersek, bu enstrüman isimlerinin mantıksız olmadığı sonucuna

[191] Lauro Malusi,*a.g.e.*, s.22-23.
[192] Manfred Hermann Schmid, "Der Violone in der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts", *Studia Organologica*, Almanya, 1987, S. 425.
[193] Alman besteci, (d. 1655 – ö. 1697).
[194] İtalyan besteci, viyolonsel ve trombon icracısı, (d. 1662 – ö. 1700).

varabiliriz. O dönemdeki kanıtlar da araştırmaya dahil edildiğinde, iki farklı enstrümandan söz edildiği görülmektedir. İki enstrümanın da aynı anda kullanıldığı eserlerde bu farklılık ortaya çıkmaktadır. Bu eserlere örnek olarak aşağıdakiler verilebilir:

- Bartolomeo Bernardi[195], Sonata da camera a tre, due violoni e violoncello col violone, Bologna 1692.

- Giuli Taglietti[196], op 3. . . col Violoncello e Spinetta o Violone, bknz. Örnek 33

  Op. 8 . . . col Violone, Violoncello e Bc.

  Op. 9. Ve 10 . . . Violoncello, Violone o Clavecino

- Giovanni Reali, Suonate Capricci op.1 Violoni, e Violoncello con Violone (viyolonsel ve viyolon) obligatti (Corelli'ye adanmıştır), bknz Örnek 34.

[195] İtalyan besteci, viyolon icracısı, (d. 1670 – ö. 1732).
[196] İtalyan besteci, keman icracısı, (d. 1660 – ö. 1718).

Örnek 33: Taglietti'nin "Op.3 Arie Da Suonare " isimli eserinin orijinal kapağı, başlığın altında "Viyolonsel, Spinetta veya Viyolon" yazmaktadır.



ARIE DA SUONARE

Col Violoncello e Spinetta o Violone

Al uso di Arie Cantabili

Le quale Finite si torna da Capo e si finisce al Segno

DA

GIULIO TAGLIETTI

Dilettante e Maestro nel Collegio de Nobili di S. Antonio

in Brescia da i Padri della Compagnia di Gesù

OPERA TERZA

A AMSTERDAM

Chez PIERRE MORTIER Libraire sur le Nieuwendam, qui Vend toute sorte de Livres

Örnek 34: G.Reali, "Op.1 Suonate e Capricci" isimli eserinin kapağı, başlığın altında "*Violoncello con Violone*" (viyolonsel ve viyolon aynı anda) yazmaktadır.



VIOLINO PRIMO.

SVONATE E CAPRICCI

A due Violini, e Baſso, con una Folia à due, Vinlini, e Violoncello con Violone obligatti.

CONSACRATE

AL MOLTO ILLVSTRE SIGNORE

ARCANGELO CORELLI

Da Giouanni Reali Profeſsore Veneto

OPERA PRIMA.

IN VENETIA. da Gioſeppe Sala. MDCCIX.

All' Inſegna del Rè Dauid. CON LICENZA DE SVPERIORI.

Johann Gottfried Walther[197]'ın 1732 yılında yazdığı *"Musicalisches Lexicon" (Müzik Sözlüğü) a* göre Taglietti'nin eserleri 1715 yılı öncesinde bestelenmiştir. Daha sonrasında, asıl enstrümantasyon sık sık göz ardı edilmiş, yanlış bir şekilde çevrilmiş ya da istenerek değiştirilmiştir. Pierre Mortier[198]'in Amsterdam'da yayımlattığı Corelli'nin op.5 numaralı eserinin giriş sayfasından yazanlar buna örnektir:

"*Edition corrigée . . . per due violini, Violone o Bc."* (düzeltme baskısı… 2 keman, viyolon ve basso continuo)

Bu eser için Fritz Zobeley'in[199] düzenlemesinde, başlık *"Violone ò Violoncello"* (Violone ya da Violoncello) şeklinde değiştirilmiştir.[200] Fritz Zobeley, "*Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid"* isimli kitabının birinci cildinde el yazısı ile yazdığı giriş bölümünde, viyolon partilerinin viyolonsel için uygun hale getirildiğine dair bir açıklama yapmıştır. Antonio Gianetti[201] 1717'de Venedik'te *"Salmi"* adlı eserini yayımlamıştır. Bu eserde bas enstrüman olarak "*violoncello, o contrabasso"* kullanılmıştır[202]. Schmidl'ın *"Dizionario"* isimli eseri de bunun gibi benzer çalışmalara kaynak niteliğindedir.

1697'de Ruggieri'nin trio sonatlarından birinde viyolon partisinin viyolonsel ile çalındığını görmekteyiz. Bu tarz uygulamalardan dolayı zamanla trio sonatların içerisindeki kontrabasın yerini viyolonsel almaya başlamış ve bu durum kontrabas icracılarının ilgisizliğinden dolayı önüne geçilemez bir hal almıştır.

Sebastiano Arturo Luciani[203], trio sonatlarda viyolonun gamba enstrümanı olarak görülmesini yanlış bulmamaktadır:

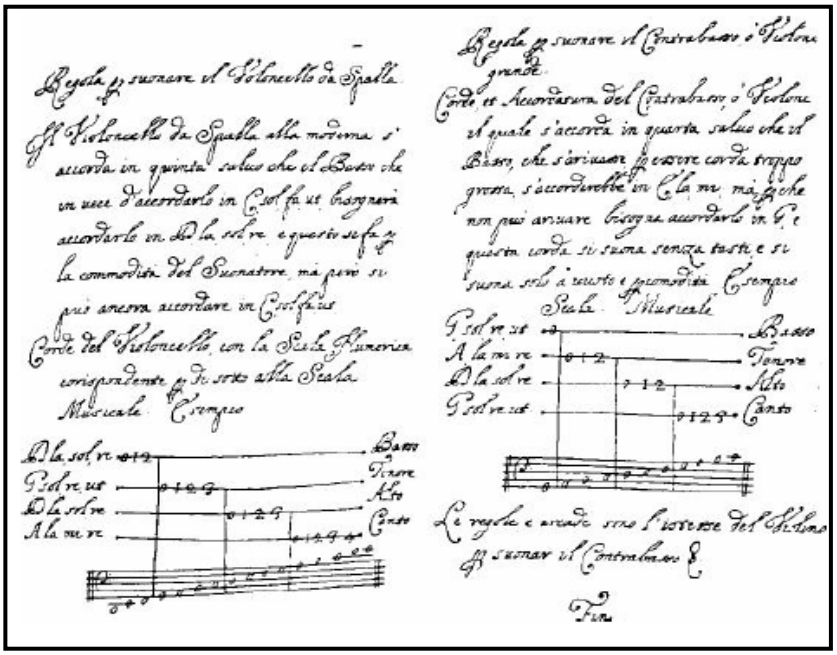
---

[197] Alman besteci ve org icracısı, (d. 1684 – ö. 1748).
[198] Hollandalı gravür sanatçısı, (d. 1661– ö.1711).
[199] Hollandalı müzikolog, (d.1900 – ö.1969).
[200] Fritz Zobeley, *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid,* Cilt I, Almanya, 1967, s.117.
[201] İtalyan besteci, (d. 1663 – ö. 1727).
[202] W. Barcley Squire, *Catalogue of Printed Music published between 1487 and 1800 now in the British Museum,* Cilt I, İngiltere, 1912, s.513.
[203] İtalyan müzikolog, (d. 09.06.1884 – ö. 07.12.1950).

"Trio sonat ya da sonat'ta iki keman ve bir violon ya da contrabasso di viola kullanılmalıdır. Ayrıca şifreli bas partisini çalmak için klavsen veya org da kullanılabilir."[204]

Bartolomeo Bismantova'nın *"Regole per Violoncello e Violone"* (viyolon ve viyolonsel metodu) isimli eseri viyolon ve viyolonsel ile ilgili en önemli belgelerden biridir. Bismantova, Prinner ve Speer'ın viyolon için yazdığı ilk metotlardan sonra viyolonsel ve viyolon için metod yazan ilk kişidir. Örnek 35'te eserinden bir kesit görülmektedir.

Örnek 35: Bismantova' nın "Regole per Violoncello e Violone" isimli eseri, 1694.



Örnekte de görüldüğü gibi *"Violoncello da spalla alla moderna"* (modern omuz viyolonseli) D-G-d-a (Re-Sol-Re-La) olarak akortlanmıştır. Kalın do teli ise alternatif olarak sunulmuştur. "C*ontrabasso ò violone grande"* ise G-A-D-G (Sol-La-

[204] Sebastiano Arturo Luciani, *Mille anni di Musica*, İtalya, 1977, s.80.

Re-Sol) şeklinde akortlanmıştır. Bismantova'nın uyguladığı akort ayarında, en kalın tel, alternatif olarak, kontra oktavdaki mi notasına getirilmişitir ve günümüz kontrabasının sistemi bu şekilde oluşmuştur.16 ve 17. yüzyıllarda bu enstrüman için*"contrabasso, violone grande, violone"* gibi terimlerin hepsi kullanılsa da, bu metodla beraber ilk defa "contrabasso" yani kontrabasın ilk sıraya geldiği düşünülmektedir.

Brossard bas keman için kullanılan kontrabas terimini 1703 yılında yazdığı müzik sözlüğü ile sanat dünyasına duyurmuştur. Eserinde viyolon isimli enstrümandan şu şekilde bahsetmekteydi:

"Viyolon: bizim yaylı bas enstrümanımız bir kontrabastır."[205]

Bu değişim sürecinde Geige ve Bassgeige terimleri yanlış kullanımlarından dolayı sık sık karışıklığa neden olmuştur. Bassgeige teriminin bazen viyolonsel anlamına gelen, bazen de kontrabas anlamına gelebilen bir terim olarak çevirilere yansıması bu durumu daha da perçinlemiştir. Brossard, *große* (büyük) ve *kleine (küçük)* kontrabas terimlerini *"Double basse de violon"* ve *"petite basse de violon"* olarak çevirmiştir. Daha sonra her iki enstrüman da *"basse de violon"* olarak adlandırılmıştır. Bu durum da viyolon teriminin viyolonsel olarak yanlış bir şekilde yorumlanması için bir sebep oluşturmuştur. Henry Burnett'in *"The Various Meanings of the Term "Violone"* (Viyolon Teriminin Çeşitli Anlamları) isimli makalesinde konu ile igili şunları söylemiştir:

"Violon tam anlamıyla violon-cello anlamına gelseydi cello eki gereksiz ve anlamsız olurdu."[206]

Brossard ise *"Basso-Continuo"* adlı makalesinde viyolon terimin hem viyolonsel hem de kontrabas için kullanılabileceğinden bahsetmiştir. Ancak aynı

[205] Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Fransa, 1703, s.247.
[206] Henry Burnett, "The Various Meanings of the Term "Violone", *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, Sayı 8, A.B.D., 1971, s.31.

makalenin *"Bassetto"* başlığı altında İtalya'da viyolon teriminin kullanılması ile ilgili şunları söylemiştir:

"Basse de violle, violon, bassoon, serpent, ya da İtalyanların basso viola, violone, fagatto şekline adlandırdığı enstrümanların icracıları bu enstrümanları genellikle nota ve susları dikkate almadan basit bir şekilde çalarlar."[207]

Bu açıklaması ile viyolonu ve diğer bas enstrümanları ayırdığını anlamaktayız.

Aynı dönemde, Muffat ve Walther ise Almanca'da yaylı bas enstrümanların kimliğini açıkça belirlemişlerdir. Muffet *"Florilegium secundum"* isimli eserinde viyolondan *"La double basse, que les Italiens appelant contrebasse ou violone"* (kontrabas, İtalyanca'da ise contrabasse veya viyolon) şeklinde bahsetmiştir. Viyolon bu dönemde sadece büyük orkestrasyon içeren eserlerde kullanılmaya başlanmıştır. Walther, sonatlarında ve danslarına G1-C-E-A-d-g (Sol-Do-Mi-La-Re-Sol) şeklinde akortlanmış olan viyolonu kullanan bestecileri listelemiştir. Samuel Rudolph Behr[208], iki keman ve bir viyolondan oluşan üç partili bir eser olan "*Musicalia"*yı bestelemiştir ve Walther'a göre bu eser 1703 yılında Leipzig'de yayımlanmıştır. Ayrıca Walther, 1656 ve 1658 yıllarında Rostock'da yayımlanan, Nicolaus Hasse[209] tarafından bestelenen iki ya da dört keman, bir viyolon, ve tiorbeden oluşan bir eser ve bununla birlikte iki keman, bir viola da gamba, bir viyolon ve "clavicymbalum" dan oluşan danslara da listesinde yer vermiştir.

Biber'in yönetimindeki Salzburg saray şapelinde çalışan Georg Muffat, Roma'da Corelli'nin malikanesinde de performans gösterme fırsatı bulmuştur. Muffat bu performansta yer alan kendi eserinin orkestrasyonu ile ilgili yaptığı yorumda "solo trio bölümünde viyolon yerine viyoloncino kullanımını daha doğru bulduğunu söylemiştir. Muffat bu enstrümanın boyutu ya da akort şekli hakkında herhangi bir

[207] Sébastien de Brossard, "O plenus irarum dies: Bass und Basso continuo", *Verlag Edmund Bieler*, 1696, s.81.
[208] Alman besteci, (d. 1670 – ö. 1713).
[209] Alman besteci, (d. 1605 – ö. 1670).

bilgi vermemiştir. Violoncino isimli enstrümana *"Baßgeige"* veya *"French bassetl"* da denilmektedir ve modern viyolonsele çok benzemektedir.

Viyolonun bağımsız olarak kullanılmasına dair örneklerden birine Almanya'da rastlanmıştır. J. M. Caesar[210]'ın keman, violetta, viola da gamba, ve viyolondan oluşan dört enstrüman için yazdığı *"Lustige"* 1684 yılında Augsburg'da yayınlanmıştır. Benedickt Anton Aufschnaiter[211] ise, Op.2 numaralı *"Six Serenaden"* (altı serenat) adlı eserini Passau'da 1695 yılında yayımlamıştır. Bu eserlerde hızlı sololar iki kemana ve viyolona verilmiştir.

Ruper Ignaz Mayr[212], bas enstrümanlarında hızlı pasajları çalabilmek için uygun bir enstrüman talep eden en eski Alman müzisyenlerinden biridir.

"Basta çalınacak bir çok şey olduğu için, dört telli bir Fransız bas enstrümanı olması daha kullanışlı olur ve eğer güçlü bir destek lazımsa bu küçük bas enstrüman prätsche (viyola) ile aynı şekilde akortlanmalıdır."[213]

George Muffet'a kadar Mayr'in talimatları Ausburg'da bütün besteciler tarafından kullanılmıştır. Mayr anlattığı Fransız bas enstrümanı için *"Bas-Geigl"* terimini kullanmıştır. Bu enstrüman daha önceleri Marin Mersenne ve Daiel Merck[214]'in de bahsettiği, Bb- F-C-G (Sib-Fa-Do-Sol) akortlu enstrümandır.

Tüm bu gelişmelerin sonrasında "solo trio" adında yeni bir stil ortaya çıkmıştır. On sekizinci yüzyıl bestecileri "klasik viyolondan" vazgeçmek istememiş fakat hızlı ve yoğun bas pasajlarında kullanabilmek için ek olarak, çok yönlü ve daha küçük bir enstrümana ihtiyaç duymuşlardır. Bu durumun sonucu olarak viyolonselin çıktığı düşünülmektedir. Ancak yine de Muffat, iki keman ve büyük bir kontrabasın bir arada kullanımından ortaya çıkan armoninin daha harika olduğu düşüncesinden

---

[210] Fransız besteci, (d. 1648 – ö. 1692).
[211] Avusturyalı besteci, (d. 1665 – ö. 1742).
[212] Alman besteci ve keman icracısı, (d. 1646 – ö. 1712).
[213] Rupert Ignaz Mayr, *Pythagorische Schmids-Fünckhlein,* Almanya, 1692, s.2.
[214] Alman besteci, keman ve viyolon icracısı, (d. 25.10.1657 – ö. 02.12.1717).

vazgeçmemiştir. Bas kemanın C-G-d-a (Do-Sol-Re-La) akortlu viyolonsel olarak tanımlanması ve özellikle Bismantova'dan sonra viyolonun E1-A1-D-G (Mi-La-Re-Sol) akortlu kontrabas olarak tanımlanması ile genellikle aynı partileri çalan bu yaylı bas enstrümanlar, eserlerde rollerini "*Bassi*" (bas grubu) olarak geliştirmişlerdir. Bu durum ayrıca kontrabas teriminin onaylanmasını da sağlamıştır.

3.4. Dördüncü Alt Problem

18. Yüzyılda Bas Enstrümanların İsimlendirilmesi

18. yüzyıldan itibaren müzikte yaşanan gelişmeler sayesinde dönemin orkestralarında da değişiklikler meydana gelmiş, orkestralarda bulunan enstrüman sayısında artış görülmüştür. Bu süre zarfında orkestra ve oda müziği gruplarında görev alan nitelikli kontrabas icracıları aynı zamanda farklı aktivitelerle de meşgul olmuşlardır. Bu aktivitelere dair kanıtlar, Bonifacius Strall isimli bir viyolon icracısı tarafından 18 Kasım 1678'de yapılan iş başvurusunda görülebilmektedir. Strall'ın iş başvurusunda şöyle bir açıklama bulunmaktadır:

"Strall, kilise, oda müziği ve opera alanlarında oldukça başarılıdır."[215]

Bu dönemde opera sahnelerinin sayısı büyük ölçüde artmıştır. Genişleyen orkestralar sebebiyle bas enstrümanların daha yaygın kullanılması, beraberinde yeni arayışlar getirmiş ve bu arayışlar enstrümanın ses aralığının da genişletilmesi gerekliliğini doğurmuştur. Genişleyen ses aralıklarından dolayı ise bu enstrümanların

[215] Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Obersthofmeisteramtes,* Cilt II, Almanya, 1967, s.58.

tanınmalarını kolaylaştırmak amacıyla ek isimler kullanılmaya başlanmıştır. 18. yüzyılın başlarında yazılmış olan müzik sözlüklerinde daha önce çeşitli enstrümanlar tanıtılmış ve bu enstrümanların Corelli, Handel ve Bach'ın dönemleri boyunca hangi şekillerde ve tekniklerde kullanıldıkları ifade edilmiştir. Bu döneme kadar yaylı bas enstrümanlar genellikle *"viola da gamba"* ve *"viyolon"* olmak üzere iki ana terimle isimlendirilmektelerdi.

Bu geçiş ve gelişim döneminde yazılmış bazı belgelerde gamba ailesinin 6 telli bas enstrümanın genellikle 4 telli kontrabasa evrimi yer almıştır. Athanasius Kircher[216] ile aynı düşünceleri paylaşan Filippo Bonanni[217], viyolonların viyolonsel benzeri enstrümanlar olduğunu düşünen yazarlardan tamamen farklı sonuçlara ulaşmıştır.[218] Bonanni'nin çizimlerinden birinde ayakta çalınan, altı kulaklı fakat dört teli olan insan boyunda bir viyolon bulunmaktadır. Bonanni'nin viyolon çiziminin, dönemin viyolonlarındaki gelişimin anlaşılması açısından çok önemli bir görsel olduğu düşünülmektedir. Örnek 36 ve 37'de Bonanni'nin "*Violone*" ve "*Accordo*" ismini verdiği çizimler gösterilmiştir. Bu çizimlerde enstrümanlar pik olmaksızın yerde durmakta ve çalmak için icracılar enstrümanın sapından destek almaktadırlar.

[216] Alman yazıbilimci, (d. 1602 - ö. 1680).
[217] İtalyan bilimadamı, (d. 1638 – ö. 1725).
[218] Filippo Bonanni, *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori indicati e spiegati,* Roma, 1722, s.59.

Örnek 36: Bonanni'nin "*Violone*" çizimi.



Örnek 37: Bonanni'nin "*Accordo*" çizimi.



18. yüzyılda bas enstrümanlar ile ilgili araştırmalar arasında bu enstrümanların tutuş pozisyonları da bulunmaktadır. Viyolon, viyolonsel veya viyolanın çalış pozisyonları hakkında müzikologlar çeşitli açıklamalar yapmıştır. Bu açıklamalardan bazılarında viyolonselin tıpkı gitar gibi yan şekilde tutulduğu ve bir askı yardımıyla omuza asıldığı belirtilmektedir. Bu tutuş pozisyonu örnek 38'de görülmektedir. Bismantova, Brossard, Mattheson gibi isimler viyolanın tutuş pozisyonunu "omuz pozisyonu" olarak ifade etmektedirler. Mattheson, "*bassa viola"*, "*viola di spala"* ve *"violoncello di spala"* terimlerinden bahsetmiş ve tutuş pozisyonlarını şu şekilde tanımlamıştır:

"Bir kemer yardımıyla göğüse bağlıdır ve sağ omuz üzerinden konumlandırılır."[219]

Bu tanımdan 18. yüzyılda "*bassvioline"* için kol (göğüs) pozisyonunun yaygın olduğu sonucu çıkarılmaktadır. Ancak aynı zamanda Leopold Mozart ise viyolonsel ile ilgili şöyle bir ifadede bulunmuştur:

"Bugünlerde viyolonsel bacaklar arasında da tutuluyor."[220]

Örnek 38: Viyolonsel benzeri bir enstrümanın tutuş pozisyonu.



[219] Alfred Planyavsky, *a. g. e.*, s.123.
[220] Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Avusturya, 1756, s.3.

18. yüzyıla ait kaynaklar viyolonselin ses aralığının orta registera ait olduğunu göstermektedir. Johann Mattheson ve Johann Gottfried Walther, bu dönem ve enstrümanlar ile ilgili oldukça detaylı makalelere imza atmışlardır. Mattheson bir makalesinde Brossard'dan övgüyle bahsetmiş, görüşlerine katılmış ve aynı zamanda onun viyolon ve viyolonselin kökeni hakkında yaptığı tanımı aynı şekilde kullanmıştır:

Violoncello . . . Bassa Viola, Viola di Spala, Kleine Bass-Geigen.

Violone . . . Gall. Basse de Violon, Teutsch: Grosse Bass-Geige.[221]

Eppelsheim, kitabında Mattheson'nun Fransızca bir terim olan "*basse de violon*"u İtalyanca bir terim olan *"violone*"un yerine hatalı olarak kullandığını belirtmiştir.[222] Ancak o dönemde *"Basse de violon"* teriminin kontrabaslar için yaygın olarak kullanılıyor olmasının Eppelsheim'in gözünden kaçtığı düşünülmektedir. Aynı zamanda Mattheson, Walther ya da Johann Simon Mayr[223] bu terimi makalelerinde viyolonsel için kullanmamışlardır. Bu üç besteci yalnızca konuşma diline özgü olarak "*bassgeige*" (bas keman) sözcüğünü kullanmışlardır. Bu durum Walther'in ifadelerinde görülmektedir:

"Basse double, ya da double Basse (gall.) aslında bir double Bass-Violon'dur. Sıradan Fransız bas kemanlarının neredeyse iki katı kadar büyüktür ve sesi de bir oktav daha kalındır."[224]

Walther, konu ile ilgili bir ifadeye daha dikkat çekmektedir:

"Küçük bir yaylı bas enstrümanı (bassgeige), büyük viyolondan bir oktav daha tiz ses aralığını kapsamaktadır."

"*Bass-Violon"*, "*grosse Bassgeige"* ile aynı anlama geldiği için yanına benzer anlama gelen "*doppelter (double) Bass-Violon"* ekinin getirilmesinin gereksiz olacağı

[221] Johann Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchester*, Almanya, 1713, s.221.
[222] Jürgen Eppelsheim, Das Orchester in den Werken Jean-Baptise Lullys, Almanya, 1961, s.42.
[223] Alman besteci, (d. 14.06.1763 – ö. 02.12.1845).
[224] Alfred Planyavsky, *a. g. e*., s.124.

düşünülmüştür. 18. yüzyılda *"grosse Bassgeige"* in viyolonselden çok daha büyük olduğu bilinmekteydi fakat bu enstrüman için viyolon terimi uzun bir süre boyunca kullanılmamıştır. Walther bu enstrümanın G1-C-F-A-d-g (Sol-Do-Fa-La-Re-Sol) şeklinde akortlandığını ifade edebilmek için bu terimi yalnızca bir defa kullanmıştır. Bu nedenle *"Basse de Violon"* un *"grosse Bass-Geig"* olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Walther'ın terminolojisine göre "*viola"* aynı zamanda bir "*viola da braccio"* idi ve viyola da tıpkı viyolonsel gibi keman ailesine ait bir enstrümandı.

Bu süreç içerisinde özellikle bas partisinde bulunan hızlı pasajların icrasındaki kolaylığı ile viyolonsel bas enstrümanların vazgeçilemez bir parçası olarak tarihte yerini almıştır. Bu durum ile ilgili Mattheson'un şöyle bir açıklaması bulunmaktadır:

"Viyolonsel ile hızlı pasajları icra etmek daha büyük bas enstrümanlara göre daha rahattır."[225]

Yine de Mattheson kontrabası arialar ve reçitatifler için en gerekli enstrüman olarak nitelendirmiştir. Bu yorum Handel ve Bach zamanında büyük önem taşımış ve bestecilerin bu enstrümanı eserlerinde kullanmaları için büyük katkı sağlamıştır. Mattheson'un yorumu şu şekildedir:

"Brummende Violone, Basse de Violon, grosse Bass-Geige gibi enstrümanlar sadece arialarda değil reçitatifler ve operalar için de çok önemlidir. Bu enstrüman bu tür eserler için çok gereklidir çünkü sesi kalındır ve klavyeli ya da diğer bas enstrümanlara göre daha uzun süreli nota değerleri kullanılabilmektedir."[226]

Viyolonun sesi eserlerde güçlü bir altyapı yaratmakta, armoniyi desteklemekte ve solo parçaların eşliğinde rahatça kullanılabilmektedir. Regal[227] in hoşa gitmeyen tınısının aksine çembalonun mükemmel bir destekçisi olduğu düşünülmektedir. Ancak Mattheson o dönemde sergilenen reçitatiflerin yanlızca bas bir enstrüman ile değil, bu

[225] Alfred Planyavsky, *a. g. e.*, s.124.
[226] Alfred Planyavsky, *a. g. e.*, s.124.
[227] Barok dönemde kullanılan çembalo benzeri, tuşlu, taşınabilir enstrüman.

enstrümanın yanında *"Clavicymbel"* gibi tuşlu bir çalgının eşlik etmesi gerektiğini vurgulamıştır.

18. yüzyılda kontrabas icracısı olan Michel Pignolet de Montéclair ve Jan Dismas Zelenka teorisyen ve besteci olarak da ün kazanmışlardır. Montéclair[228], Paris Operası'na kontrabas icracısı olarak atanan ilk isimdir. 1699 yılında oldukça aktif olan Montéclair *"basse de violon a l'octave"* isimli bir enstrüman çalmaktaydı. Ayrıca bazı kaynaklarda altı telli olan bir enstrümanını İtalya'ya yaptığı bir seyahat sonrasında üç telliye çevirdiği düşünülmektedir.[229]

Jan Dismas Zelenka[230], Dresden Saray Şapeli'nde 1710 yılında viyolon sanatçısı olarak göreve başlamıştır. 1731 yılından itibaren görevine besteci olarak devam etmiştir. Zelenka, oda müziği yapıtlarında "*due bassi obligati*" adı altında viyolon ve fagotu kullanmıştır. Bu eserlerde viyolon partileri basso continuo görevi görmektedir.

Antonio Lotti[231] 1717'de Dresden'e çağrıldığında, İtalya'dan gelirken beraberinde iki adet "*contrabassi al cembalo*" getirmiştir. Früstenau'ya göre bunun sebebinin, Dresden'de bulunan icracıların icra kabiliyetlerine güvenmemesi olduğu düşünülmektedir. Bu amaçla Almanya Prensi bir mektubunda orkestranın tamamına hareket veren seslere eşlik etme yeteneği olan bir kontrabasçının kesinlikle gerekli olduğu şeklinde bir ifadede bulunmuştur.[232]

Mattheson, kilise lideri olarak uzun süre boyunca edindiği deneyimler sonucunda enstrümanların kullanım rahatlığını da değerlendirmiş ve viyolon icrasında yaşanan fiziksel zorluk ve stresi anladığını şu sözlerle ifade etmiştir:

---

[228] Fransız besteci, (d. 04.12.1667 – ö. 22.09.1737).
[229] Paul Brun, *a.g.e.*, s.266.
[230] Çek besteci ve müzisyen, (d. 16.10.1679 – ö. 23.12.1745).
[231] İtalyan besteci, (d. 05.01.1667- ö. 05.01.1740).
[232] Alfred Planyavsky, *a. g. e.*, s.127.

"Bu dev enstrümanı aralıksız 3 ila 4 saat boyunca çalışabilmek çok büyük bir efor sarfetmeyi gerektirmektedir." [233]

Lotti, viyolon için oda müziği eserleri de bestelemiştir. Bu eserler: flüt, viola da gamba, viyolon için bir trio; iki obua, bir fagot ve bir viyolon için bir sonat; ve flüt, viola da gamba, viyolonsel ve viyolon için sol majör sonattır. Ancak, post-klasik dönemin yaygın müzik anlayışından dolayı, kontrabas icracıları oda müziğinde veya diğer eserlerde basso continuo icracısı olarak çok fazla görev almamışlardır.

18. yüzyılda Bolonya'da viyolon kullanımı ile ilgili iki örnek verilebilir. İlk olarak Gaetano Gaspari'nin[234], Bolonya'da 1708 yılında bestelediği "*Accademico Formato*" isimli eserdir. Eserin enstrüman listesi"*Sonata à quattro 'cioè un' Oboè, due Violini, e Violone, con la parte per il Cembalo,*" şeklindedir. Bu cümlede, çembalo, iki keman, obua ve çembalo ile aynı partileri çalan viyolon da dahil olmak üzere beş enstrümandan oluşan oda müziği için yazılmış bir sonat olduğu ifade edilmektedir. İkinci örnek ise Giovanni Matteo'nun [235] *"Ave Maris"* isimli eseridir. Matteo bu eserde bas enstrümanlar olarak *"4 viyolon continuo, 2 viyolon ripieno"* ve bir *"organ"* kullanmıştır. Matteo'nun diğer eserlerinde de viyolon ve viyolonsel terimlerinin birbirlerinin yerine kullanılmadığına dair kanıtlar yer almaktadır. Örneğin "*Ecce nunc"* isimli eserinde bas partisi için viyolonsel, viyolon ve organ aynı anda kullanılmıştır.

Başka bir Avrupa ülkesi olan İspanya'da da viyolonun kontrabas olarak kullanılmasını kanıtlar nitelikte enstrümantasyonlar bulunmaktadır. İspanya hükümetinin 2016 yılında yeniden yayınladığı *"Catalech de La Biblioteca Musical de La Diputacio de Barcelona"* isimli kitabın 307. sayfasında "*Violone Primo, Violone Secondo, Violone e Violone d'arcileuto"* isimli enstrümanlar için bir senfoni bulunmaktadır. Ayrıca aynı başlık altında, bir "*Sonata 3 dos violines y violon*"dan da

[233] Alfred Planyavsky, *a. g. e.*, s.127.
[234] İtalyan besteci ve müzik tarihçisi, (d. 15.03.1807 – ö. 31.03.1881).
[235] İtalyan besteci ve opera sanatçısı, (d. 18.10.1810 – ö. 11.12.1883).

bahsedilmiştir. Bu eserde, klasik tipte trio sonat enstrümantasyonu uygulandığı açıkça görülmektedir.

19. yüzyıldan bu yana, Handel ve Bach'ın eserleri daha önceki bestecilere nazaran daha fazla popülerlik kazanmıştır. Bu bestecilerin eserlerinin yeni edisyonlarında enstrümanlar ile ilgili yanlış bilgiler ve hatalar görülebilmektedir. Bu durum, yanlış anlaşılan ve viyolonsel ile karıştırılan viyolonun gelişimini tamamlamamış kontrabas olarak görülmeye başlamasıyla daha da karmaşık bir hal almıştır. Ancak, her iki bestecinin detaylıca incelenmesi durumunda bu enstrümanla ilgili net bilgiler elde edilebilmektedir.[236]

Albert Schweitzer[237] "*J.S.Bach"* isimli kitabında viyolonu, kontrabas henüz tam olarak var olmadığı için "eksik bir öncü" olarak tanımlamaktadır[238]. Charles Sanford Terry[239] ise, Bach'ın kontrabas kullandığına dair hiç bir olumlu kanıt bulunmadığını ifade etmektedir[240]. Her iki yazar da, edindikleri birbirine zıt gözlemler ile bu tür ifadelerin güvenilirliğini azaltmaktadırlar. Örneğin, Schweitzer, kitabının 107. sayfasında bir "double bas, viyolon" dan bahsetmiş (aynı zamanda sayfa 109 ve 116'da da görülebilir), Terry ise büyük bir viyolonun (ki bu ifadeyle muhtemelen kontrabas kastedilmiştir) kullanılmakta olduğunu kabul etmiştir.[241] İki yazar da Bach'ın eserlerindeki bas partilerinin viyolon ile çalındığını kabul etmektedirler. Ancak viyolonun kontrabas olduğu konusunda görüşleri ayrılmaktadır. Her ne kadar Schweitzer kontrabas için viyolonun evrilmiş hali tanımını yapsa da, yaşadığı 19.yy ve 20. yy larda yaygın olarak kullanılan E1-A1-D-G (mi – la – re - sol) şeklindeki akort sistemi, kontra oktavda bulunan ve en kalın teli olan "mi" den de geride bulunan aynı zamanda Bach'ın eserlerindeki bas partilerinde de sıklıkla yer alan boş tel sol, re ve do notalarına erişmeyi imkansız hale getirmektedir.

---

[236] Alfred Planyavsky, *Geschichte Kontrabasses,* Almanya, 1970, s.196.
[237] Alman doktor, müzisyen, teolog, filozof, (d. 14.01.1875 – ö. 04.09.1965).
[238] Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Almanya, 1908, s.744.
[239] İngiliz tarihçi ve müzikolog, (d. 24.10.1864 – ö. 1936).
[240] Charles Sanford Terry, *Bach's Orchestra,* İngiltere, 1932, 56.
[241] Charles Sanford Terry, *a. g. e.,* s.129.

Francis Baines[242], Schütz, Corelli ve Handel'in kullandıkları viyolon hakkında görüş bildirebilmek için bu bestecilerin eserlerinin detaylı olarak incelenmesi gerektiğini önermiştir[243]. Baines'in bahsettiği ve Schütz'ün partisyonlarında kullandığı viyolonun aslında gamba ailesine ait bir bas enstrümanı olduğu, bestecinin eserleri detaylı incelendiğinde açıkça görülebilmektedir. Bu enstrümanın kimliği, "*violone grosso, violone* ve *violoncello"* terimlerinin zaman zaman aynı anda kullanılması ile diğer iki usta besteci tarafından da korunmuştur. Bach'ın 1708 tarihli "*Cantata Gott ist mein König"* adlı eserinin ilk basımında, viyolonsel ile viyolon arasındaki fark görülebilmekteir. Handel'in bas enstrüman kullanımı Baines'in alıntı yaptığı şekilde olmasa da, 1712 yılında bestelediği "*Pastor Fido"* isimli eserinde incelenebilir. Bu eserde, "*violone e violono grosso"*, "*violono grosso"* ve "*viyoloncello"* hakkında bilgiler bulunmaktadır[244]. Bach "*Brandenburg Konçerto*"larının birincisinin kontrabas bölümünde "*violone grosso"* kullanmış ve 20 ölçü sonrasında viyolonsel partisinden bağımsız olarak bir viyolon partisi yazmıştır. Bach, Leipzig Belediye Sarayı'na gönderdiği 1730 tarihli taslakta viyolonseller ve viyolonlar arasında fark olduğunu ifade etmiş ve şu cümleyi kurmuştur:

"*Öncelikli bir gereklilik olarak, bas partilerini güçlendirmek için çok önemli olan iki viyolonsel ve bir viyolon icracısına ihtiyaç duyuyoruz."*[245]

Rudolf Wustmann[246], 1598 yılında Leipzig'e bir "*große Baßgeige"* satın alındığını ifade etmiştir[247]. Bach, 1723 yılında görev için St. Thomas Kilisesi'ne çağırılmıştır. O yıllarda viyolon bu kilisede neredeyse 120 yıldır kullanılmaktaydı. St. Thomas'ın yanı sıra St. Nicolas Kilisesi'nde de 1672'den beri bir viyolon bulunmaktaydı. Ayrıca bu enstrümanlar zaman zaman Viyolon ve großer Viyolon olarak adlandırılmaktalardı.[248] Diğer kültür merkezleriyle karşılaştırmalar

[242] İngiliz besteci ve kontrabas icracısı, (d. 11.04.1917 – 04.04.1999).
[243] Francis Baines, *Der Brummende Violone*, Almanya, 1973, 82).
[244] P. Prelleur, *The Modern Musick-Master*, London, 1731, s.89.
[245] Alfred Planavsky, *a. g. e*., 130.
[246] Alman yazar ve müzikolog, (d. 05.01.1872 – ö. 18.08.1916).
[247] Rudolf Wustmann, *Geschichte Leipzigs*, Almanya, 1926, Cilt I, s.162.
[248] Alfred Planavsky, *a. g. e*., 130.

yapıldığında, daha önce bahsedilenlere benzer gelişimler görülmektedir. Nösselt'e göre, 16. yy.'ın ilk yarısında Münih'te icra edilen viyol beşlilerinde bir kontrabas kullanılmaktaydı[249]. Münih Saray Şapeli'nde Nikolaus Solis[250] tarafından yapılan bir gravürde farklı yerlerde dikey vaziyette duran ve ayakta çalınan iki adet insan boyunda kontrabas görülmektedir. Örneklerde gösterilen üç adet viyolon birbirleri ile büyük benzerlik taşımaktadırlar. Bu viyolonlardan ilki Orlando di Lasso[251] zamanında Saray Şapeli'nde Hans Mielich[252] tarafından resmedilmiştir (Örnek 39). İkincisi Merten Weber tarafından korunan enstrümandır (Örnek 40). Üçüncüsü ise Michael Praetorius tarafından "Syntagma" isimli eserinde resmedilen benzer bir enstrümandır. Bu enstrümanlar 1600'lerde yapılan Alman viyolonlarının ne kadar yüksek kalitede olduklarını göstermektedir.

Örnek 39: Hans Mielich tarafından yapılan resim.



[249] Joachim Nösselt, *Ein Ältest Orchester*, Almanya, 1980, s.33.
[250] Alman ressam, (d. 1542- ö. 1584).
[251] Hollandalı besteci, (d. 1532 – ö. 1594).
[252] Alman ressam, (d. 1516 – ö. 1573).

Örnek 40: Hans Mielich tarafından yapılan resim.



Nösselt'in "*Kontrabaßgeiger / Violonisten*" isimli bas icracılarını gösteren listesinde,1665'ten itbaren saray şapelinde aktif olarak görev yapan Franz Zeiller[253], birinci pozisyonda yer almaktadır[254]. Nösselt, bu şapelin ismen bahsedilen ilk viyolonsel sanatçısının İtalya'nın Verona şehrinden gelen Evaristo Felice dall Abaco olduğunu ifade etmiştir. Abaco, şapele 1709 yılında kabul edilmiştir[255].

Dresden'de bulunan Merten Weber'in 1597'de ürettiği viyolon yukarıda bahsedilen enstrümanların tamamından üstün olarak kabul edilmektedir ve bu enstrümanın saray şapelinde kullanıldığından birçok kez bahsedilmiştir[256]. 1670'li

[253] Avusturyalı besteci, (d. 1751 – ö. 1828).
[254] Joachim Nösselt, *a. g. e.*, s.230.
[255] Joachim Nösselt, *a. g. e.*, s.69.
[256] Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Cilt II, Almanya, 1971, s.62.

yıllarda Johann Wilhelm Furchheim[257] iki keman ve basso continuo ya ek olarak bir viyolon bulundurmak üzere toplam beş enstrümandan oluşan "*Musicalische Tafel-Bedienung*" adlı bir eser bestelemiş ve bunu Dresden'de yayınlamıştır. Adam Krieger iki keman, iki viyol, ve viyolon artı basso continuo için "*Zwischenspiel*" isimli aryasını bestelemiştir. Zelenka, kontrabas icracısı olarak 30 yıl çalışmış; besteci olarak değeri ise ancak son zamanlarında anlaşılmıştır.

Viyolonselden ilk olarak Moritz Fürstenau'nun[258] 1707 tarihli listesinde bahsedilmiştir. Buna ek olarak, Fürstenau şöyle bir açıklama yapmıştır:

"18. yüzyılın başlarında, viyolonsel Almanya'da çok az biliniyordu. Bu enstrümanda özellikle yabancılar kendini yetiştirmişti."[259]

Aşağıdaki örnekte 1611 ve 1709 yıllarına ait iki satın alım listesi bulunmaktadır. Bu listeler o dönemde kullanılan enstrümanları ve değerlerini anlamamıza yardımcı olacaktır.

Örnek 41: 1611 ve 1709 yıllarına ait enstrüman satın alım listeleri.

1611:	eine große Baßgeige	20	Thaler
	1 Viola-Bastarda-Geige	12	Thaler
	4 Tenorgeigen	16	Thaler
	3 Discantgeigen	16	Thaler
1709:	eine große Baßgeige	16	Thaler
	2 gute Violine mit Futteral	14	Thaler
	4 Flauten mit Fagott	6	Thaler
	1 braggia (viola)	3	Thaler

[257] Alman besteci, (d. 1635 – ö. 1982).
[258] Alman müzikolog ve flüt sanatçısı, (d. 26.06.1824 – ö. 27.03.1889).
[259] Moritz Fürstenau, *a. g. e.*, s.53.

18. yüzyılda viyolon hala gelişme aşamasındadır ve kontrabas ismi nadiren kullanılmaktadır. Walther ve Mattheson bu ismi kullanmamışlardır, ancak herkes kontrabas teriminin viyolon terimi yerine kullanıldığını kabul etmiştir. Bu konunun açıklandığı veya konu hakkında alıntı yapılan yarım düzine sözlükten hiç biri bu yorumdan farklı bir şey yazmamakta ve viyolon ile viyolonsel karıştırılmamaktadır.

Johan Christoph ve Johann David Stössel isimli kardeşler, "*contrabassa da gamba*" hakkında şöyle bir açıklama yapmışlardır:

"Tüm türleri farklı şekilde akortlanan birçok kontrabas bulunmaktadır."[260]

Bu süreçte viyolon hakkındaki en aydınlatıcı kişi Johann Philipp Eisel'dir[261] ve bir makalesinde bas viyolon için şu cümleyi kurmuştur:

"İki türü, üç ismi ve dört farklı akort şekli bulunmaktadır."[262]

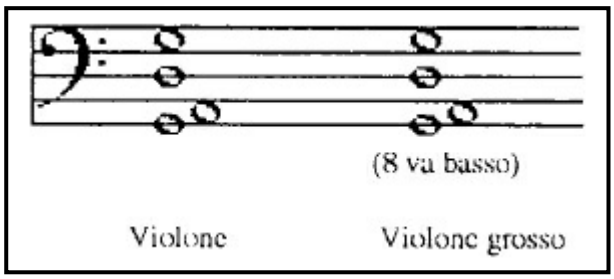
Eisel aynı zamanda Mattheson'u da desteklemiş ve ayrıntılı bir şekilde resmedilen "*violoni"* ve "*grossen violoni"* arasındaki genel farkların "*double bass"* ve "*large double bass*" arasıdaki farklar ile aynı olduğu fikrinin altını çizmiştir. Praetorius ise küçük, büyük ve çok büyük bas enstrümanlar arasındaki farktan söz etmiştir:

- Klein Bass-Violen (en kalın oktavlara ulaşabilen bas gambalar)
- Gross-Bass Violen (üç adet akort şekli olan viyolon)
- Gar gross Bass-Viol (D1'e akortlanan viyolon)

[260] Johann Christpoh-Johann David Stößel, *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon*, Almanya, 1737, s.145.
[261] Alman besteci, (d. 1698 – ö. 1763).
[262] Johann Philipp Eisel, *Musicus Autodidactus,* Almanya, 1738, s.83.

Georg Muffat[263] da aynı şekilde Violoncino, Violone ve grosser Violone arasındaki farktan söz etmiştir. Tomas Baltazar Janowka[264], 8' ve 16' şeklinde akortlanan iki adet viyolon ile ilgili bilgiler vermiştir[265]. Bu iki enstrüman aynı notlara bir oktav aralık ile akortlanmaktaydı. Bu akort şekilleri Örnek 42'de görülmektedir:

Örnek 42: Janowka'nın bahsettiği viyolonların akortlandığı notalar, 1715.



18. yüzyılın ilk yarısında viyolon ile ilgili incelemeler araştırıldığında birbiriyle örtüşen terimler ortaya çıkmaktadır. Bismantova'nın 1694'te *contrabasso / violone grande / violone* şeklindeki adlandırması, Janowka'nın 1715 yılında kullandığı "*Violone grosso"* ve Vogt'un 1719 yılında kullandığı "*Violone"* terimlerinin karşılığı olduğu düşünülmektedir. David Stössel, Eisel tarafından "*Violone grosso"* adıyla 1738 yılında tasarlanan enstrümandan 1737 yılında "*Violone mit contra-C"* ismiyle bahsetmiştir. Stössel, "*contrabassa da gamba"* için kullandığı "D1" (Re) akort şekli, geçmişte Praetorius'un Viyolonu ve Eisel'in *"grossen Violon*" u için kullandıkları akort şeklidir. 1687 yılında Speer ve 1738 yılında Eisel kontrabasa kontra oktavın sol notasına akortlanan Bass-Violon ismini verirken Walther ve Majer 1732 yılında bu enstrümanı viyolon olarak adlandırmışlardır. Buradan Corelli, Handel ve Bach'ın zamanında kullanılan viyolonun viyolonsel ile aynı enstrüman olmadığı sonucu çıkarılabilmektedir. E1-A1-D-G (Mi-La-Re-Sol) şeklindeki akort ayarı ise nadir

[263] Fransız besteci ve org icracısı, (d. 1653 – ö. 1704)
[264] Çek müzikolog, (d. 1669 – ö. 1741)
[265] Thomas Balthasar Janowka, *Clavis ad Musicam,* Çek Cumhuriyeti, s. 322).

olarak kullanılsa da bu konu ile ilgili kaynaklar o dönemde altı telli kontrabasın daha yaygın olarak kullanıldığını göstermektedir.

Viyanalı saray müzisyenlerinin kayıtlarına göre 1700 yılında Almanya İmparatoruna (Kaiser) orkestrasına viyolonseli eklemesi önerilmiştir[266]. Tamamlanmamış olan personel takviminde viyolonsel icracılarının isimlerine 1709'dan itibaren rastlanmaktadır. Münih, Dresden ve Leipzig şehirleri arasındaki durumda dikkate değer bir benzerlik bulunmaktadır.

Kontrabasın tarihi gelişimi ile ilgili belgelerde notasyon ve ses aralığına ilişkin kaynaklar göz ardı edildiği için kontrabas icracıları arasında transpoze yapma ve yapmama kararsızlığı ile ilgili olarak bir çok karışıklık vardır. Praetorius'un *Syntagma* isimli eserinin ikinci cildinde bulunan ek transpoze notasyonu hakkındaki bilgiden Prinner da bahsetmiştir:

"Çünkü bu enstrüman pedal ses veya alt bas (sub-bass) çalmaktadır"[267]

Aynı zaman dilimlerinde Speer ve Bismantova kontrabasın 8' ve 16' notasyonu hakkında bilgiler vermişlerdir. Speer'in "*Bass-Violon"*unun ses genişliği kontra oktavdaki sol notasından dört oktav sonra gelen re notasına kadar uzanmaktadır. Bismantova'nın "*contrabasso / violone grande /violone"* isimlerini taşıyan enstrumanı ise kontra oktavdaki sol notasından dört oktav sonra gelen do notasına kadar uzanmaktadır. 1738'de Eisel, her iki notasyon türünün de (8' ve 16') Bach döneminde yaygın olduğunu belirtmiştir. Walther en tiz sesin "re" veya "mi" ye ulaşabileceğini ileri sürmektedir ve Handel 1736 yılında bestelediği "*Atalanta"* isimli operasında en tiz sesi kemanın ses aralığında bulunan si bemole ulaştırabilmek için genişletmiştir.

Keman ve viyolonsele verilen yeni görevler zaman zaman Viyana Saray Şapelinin resmi kayıtlarına da girmişlerdir. Örneğin, 1701'de kendi partilerine yeni

[266] Herwig Knaus, *a. g. e.*, s.87.
[267] Alfred Planyavsky, *a. g. e.*, s.151.

düzenlemeler yapan kontrabas sanatçısı Andreas Freydig ile ilgili olarak şu yorum yapılmıştır:

"Freydig, çalınması güç bir enstrüman olan viyolon ile bugün sık sık uygulandığı gibi kendi partilerini düzenlemeden eşlik yaparak kendisinden önce hiçbir viyolonsel icracısının başaramadığı şeyleri başarabilmiştir."[268]

Hofkapellmeister Pancotti, bas icracılarının kendi partilerini düzenlemelerini onaylamakta ve Freydig ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

"Yetenek ve büyük çaba: bunlar viyolon çalabilmek için gereken en önemli şeylerdir."[269]

Kontrabasın orkestra dışındaki çeşitli kullanım alanlarına dair bir örnek Knaus tarafından 1703 yılında şu cümlelerle ifade edilmiştir:

"Viyolon özellikle oda müziği ve tiyatroda olduğu kadar şapellerde de en zahmetli enstrümandır."[270]

Johann Joseph Fux[271] ile ilgili araştırmalarda viyolon ihtiyacından da bahsedilmiştir. Ludwig Ritter von Köchel[272], Fux'un viyolon sanatçısı Georg Hammeter ile ilgili bazı görüşlerinden alıntı yapmıştır:

"Hammeter, enstrümanında oldukça iyi bir virtüözdür ve aynı zamanda klavyeli enstrümanlar da çalmaktadır. Bu nedenle bu sanatçı operalar ve diğer İtalyan şarkılarına viyolon ile eşlik etme konusunda oldukça başarılıdır."[273]

---

[268] Alfred Planyavsky, *a. g. e.*, s.145.
[269] Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Obersthofmeisteramtes*, Cilt III, Almanya, s. 107.
[270] Herwig Knaus, *a. g. e.*, s. 125.
[271] Avusturyalı bestci ve müzik teorisyeni, (d. 1660 – ö. 1741).
[272] Alman besteci, müzikolog ve yazar, (d. 14.01.1660 – ö. 03.06.1741).
[273] Ludwig Ritter von Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867*, Avusturya, 1869, s.378.

Fux, bir diğer viyolon icracısı Anton Schnautz'u 1727 yılında şu cümlelerle desteklemiştir:

"Schnautz, saygınlığı ve artık nadir umulan virtüözitesi ile yıllarca Kaiser'e viyolon sanatçısı olarak hizmet etmiştir." [274]

Saray şapellerinde icracı seçimleri konusunda oldukça katı kurallar uygulanmaktaydı. 1722'de Kapellmeister Fux, şapelde icracı olmak isteyen bir adayı şu kelimeleri kullanarak geri çevirmiştir:

"Bugünlerde bas partilerindeki zorluklar göz önüne alındığında sarayın viyolon icracısı pozisyonu için bu aday kesinlikle uygun değildir." [275]

Viyolon icracılarının sayısının viyolonsel icracılarının sayısından daha fazla oluşu Avrupa'daki sarayların orkestralarında kullanılan enstrüman listelerinde görülebilmektedir. Kilise müziği için bas enstrümanı olarak viyolonun baskın kullanımı literatürde sık sık karşılaşılan bir durumdur ve çeşitli görsellerde de yer almaktadır. Johann Gottfried Walther'ın 1972 yılında yine Leipzig'de basılan "*Musicalisches Lexicon"* isimli eserinin ilk sayfası bunlara örnektir. Johan Carel Voigt, "*Gesprächen von der Musik"* isimli kitabındaki çizimlerinden birinde keman, flüt, obua ve org ile birlikte çalınan oldukça büyük bir kontrabas betimlemiştir. Salomon Kleiner[276] tarafından işlenen bir bakırda 1733 yılında Viyana'dan getirilen iki keman ve bir bas betimlenmiştir. 18. yüzyılda İki keman, bir org, ve bir kontrabasdan oluşan kilise triosunun (*Kirchentrio*) Viyana'da aktif oluşu, kontrabasın Viyana'daki varlığına bir kanıt olarak görülebilmektedir.

On sekizinci yüzyılda bestelenen bir çok eserin korunduğu Viyana'daki Avusturya Milli Kütüphanesinin arşivinde klasik dönem öncesi enstrümantal müziğin örnekleri yer almaktadır. Johann Joseph Fux'un trio sonatları, bu örneklerin en

[274] Ludwig Ritter von Köchel, *a. g. e.,* s.417.
[275] Ludwig Ritter von Köchel, *a. g. e.,* s.392.
[276] Alman ressam ve oymacı, (d. 1700- ö. 1761).

önemlileri arasında görülmektedir. Jan Dismas Zelenka, Viyana'da Fux ile beraber üç yıl boyunca kompozisyon çalışmış ve Dresden'e yeni eserlerin kopyalarını getirmiştir. Ne yazık ki bu eserler 1945 İkinci Dünya Savaşı sırasında yok edilmişlerdir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmanın sonucunda 16. yüzyıldan itibaren viyolonun kontrabasa evrilirken geçirdiği yapısal ve sanatsal gelişimin incelenmesi yapılmıştır. 18. yüzyıl'ın sonlarına kadar süren bu değişimin özellikle İtalya ve Fransa başta olmak üzere Avrupa müzik kültüründe ne şekilde yer aldığı belirlenmiştir.

Viyolon ve kontrabasın tarihi ile ilgili 16. yüzyıldan günümüze kadar tamamı yabancı kaynaklardan taranarak yapılan bu araştırmadan elde edilen bulguların değerlendirilmesi ile ilgili ortaya çıkan sonuçlar ve öneriler şu şekildedir:

4.1. Sonuç

1. Viyolon Müzik tarihine yazılı olarak ilk kez 1493 yılında Ludovico Sforza'nın eşine yolladığı bir mektupta girmiştir.

2. 17. yüzyılda sanat alanında öncü olan İtalya, Almanya ve Fransa gibi ülkelerde bu enstrüman için farklı terimler kullanılmasının büyük bir anlam kargaşasına yol açtığı belirlenmiştir.

3. İlgili literatür dikkatli ve ayrıntılı bir şekilde tarandıktan sonra o dönemde enstrüman boyutlarında çeşitli denemeler yapıldığı ancak çoğunlukla viyolonun kontrabasla hem yapısal hem de sanatsal yönden oldukça benzediği belirlenmiştir.

4. 16. yüzyıldan itibaren kontrabas boyutundaki enstrümanlara çeşitli isimler verildiği tespit edilmiştir. Bunlar şu şekildedir;

- Viola da Contrabasso
- Violone
- Violon
- Gross Geigen
- Grosse Bassgeig
- Violone da Gamba
- Violone in Contrabasso
- Violone Grande
- Contrabasso de Gamba
- Double Basse da Gamba
- Grosse Oktavgeige
- Grosse Contrabasse Geige
- Grosse Bassgeol

5. Geçmişten günümüze kadar gelen bazı kaynakların viyolon ve viyolonseli birbiriyle bağdaştırdığı belirlenmiştir. Ancak viyolonun en belirgin özellikleri olan kontra oktav “mi” ve “re” notalarına kadar ulaşan ses aralığı, çoğunlukla dörtlü sistemde akort edilmesi, yapımında gamba ve keman formlarının ikisinin de kullanılması, ayakta ve yüksek bir sandalye ile icra edilmesi ve genellikle insan boyutuna yakın veya daha büyük olması onun kontrabasın atası olduğunu kanıtlamıştır.

6. Her ne kadar viyolon veya kontrabas için çok çeşitli akort sistemleri denenmiş olsa da, viyolonselin atası olduğu düşünülen Bassgeig ve aynı anlamı taşıyan Quint-Bass veya Basse de Viole isimli enstrüman hariç neredeyse tüm bas enstrümanların dörtlü akort sistemiyle akortlandıkları belirlenmiştir. Aşadaki listede belirlenen akort sistemleri kullanıldığı enstrümanlar ile beraber görülmektedir:

- Perdeli Gross Viyol : G1-C-F-A-d-g (sol-do-fa-la-re-sol)
- Basse de Viole (viyolonsel): Bb-F-C-G (si bemol-fa-do-sol)
- Contrabasso o Violone Grande : G-A-D-G (sol-la-re-sol)
- Walther'ın bahsettiği viyolon akordu : G1-C-E-A-d-g (sol-do-mi-la-re-sol)
- Bismantova' nın viyolon metodunda geçen akort sistemi : E1-A1-D-G (mi-la-re-sol)

4.2. Öneriler

1. Fransızcada keman anlamına gelen “violone”, Almacada hem fiil hem isim olarak yaylı enstrümanların tamamını tanımlamak için kullanılan “geige” gibi terimlerin anlam karmaşası yaratmasından dolayı konu hakkında inceleme yapan eğitimci,öğrenci veya araştırmacıların bu durumu göz önünde bulundurarak çok sayıda kaynak kullanmaları önerilir.

2. 16. ve 17. yüzyıllarda teknolojik imkanların yetersizliğinden kaynaklı olarak yazılı belgelerin azlığı ve bu belgelerin yayılamamasından dolayı her bölgenin belli formlarda kendi isteğine uygun enstrümanlar geliştirdiği düşünülmektedir.

3. 16. yüzyılda yaygın olan viyolonun icra ve taşıma zorluğu nedeniyle özellikle 18. yüzyılda klasik dönem ile birlikte popülerliğini kaybettiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Banchieri, Adriano, *Conclusioni nel suono del'organo*, İtalya, 1609.

Brun, Paul, *A New History of the Double Bass,* 1. Basım, Paul Brun Production, Fransa, 2000.

Corrette, Michel, *Méthode de Contrebasse,* Fransa, 1781.

Eitner, Robert, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, C. 4, Almanya, 1901.

Elgar, Raymond, *Looking At The Double Bass*, Basso Continuum Yayınevi, A.B.D., 1986.

Elgar, Raymond, *Introduction To Double Bass*, Basso Continuum Yayınevi, A.B.D., 1987.

Elgar, Raymond, *More About The Double Bass*, Basso Continuum Yayınevi, A.B.D., 1987.

Eppelsheim, Jürgen, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Almanya, 1961.

Ganassi , Silvestro, *Regola Rubertina,* İtalya, 1542.

Gerhard Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz,* Almanya, 1960.

Hutchings, Arthur, *The Baroque Concerto*, İngiltere, 1978.

Jambe de Fer, Philipp, *Epitome musical des Tons*, Fransa, 1556.

Kinsky, Georg, *Kunsthistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln*, C. 1, Almanya, 1910.

Klenz, William, *Giovanni Maria Bononcini of Modena: A Chapter in Baroque Instrumental Music,* Duke Üniversitesi Yayınları, İngiltere, 1962.

Lang, Gerda, *Zur Geschichte und Pflege der Musik in der Benedictiner Abtei Lambach*, C. 2, Avusturya, 1978.

Liess, Andreas, "Materialien Zur Römischen Musikgeschichte des Seicento. Musikerlisten des Oratorio San Marcello 1664-1725", *Analecta Musicologica*, Sayı: 29, 1957.

Luciani, Sebastiano Arturo, *Mille anni di Musica*, İtalya, 1977.

Malusi, Lauro, *Il Violoncello*, İtalya, 1973.

Marx, Hans Joachim, "Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottoboni unter Arcangelo Corelli", *Analecta Musicologica*, Sayı: 5, 1968.

Marx, Klaus, *Die Entwicklung des Violoncells und seiner Spieltechnik bis J. L. Duport,* Almanya, 1963.

Mattheson, Johann, *Das Neu-eröffnete Orchester*, Almanya, 1713.

Meer, John Henry van der, *Musikinstrumente: Von der Antik bis zur der Gegenwart,* Prestel Yayınevi, Almanya, 1983.

Mersenne, Marin, *Harmonie universelle*, Fransa, 1636.

Montalto, Lina, *Un Mecenate in Roma Barocca,* İtalya, 1955.

Petri, Johann Samuel, *Anleitung Zur Praktischen Musik*, Almanya, 1782.

Planyavsky, Alfred, *The Baroque Double Bass Violone*, Scarecrow Yayınevi, A.B.D., 1998.

Prelleur, Peter, *The Modern Musick-Master,* İngiltere, 1730.

Rousseau, Jean, *Traite de la Viole*, Fransa, 1687.

Schweitzer, Albert, *J. S. Bach*, Almanya, 1908.

Selfridge-Field, Eleanor, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, İngiltere, 1975.

Senn, Walter, *Jakob Stainer, der Geigenbauer zu Absam: die Lebensgeschichte nach urkundliche Quellen*, Wagner Yayınları, Almanya, 1954.

Speer, Daniel, *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt*, Peters Yayınları, Almanya, 1974.

Valdrighi, Luigi Francesco, *Concerti e musiche di Casa d'Este*, İtalya, 1884.

Wessely-Kropik, *Helene, Lelio Colista. Ein Römischer Meister vor Corelli. Leben und Umwelt*, Avusturya, 1961.

Wustmann, Rudolf, *Geschichte Leipzigs*, C. 1, Almanya, 1926.