

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Ana Sanat Dalı
Yaylı Çalgılar Sanat Dalı

Sanatta Yeterlilik Tezi

Kontrbasın İcrasında
Yeni Sol El Teknikleri

Arda Ardaşes Agoşyan
2502060264

Tez Danışmanı
Prof. Sevil Gökdağ

İstanbul, 2010

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Ana Sanat Dalı
Yaylı Çalgılar Sanat Dalı

Sanatta Yeterlilik Tezi

Kontrbasın İcrasında
Yeni Sol El Teknikleri

Arda Ardaşes Agoşyan
2502060264

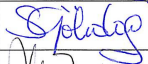
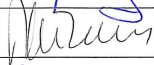
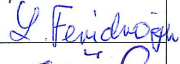
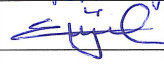

Tez Danışmanı
Prof. Sevil Gökdağ

İstanbul, 2010

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüz YAYLI ÇALGILAR ANA SANAT DALI 2502060264 numaralı ARDA ARDAŞES AGOŞYAN hazırladığı “KONTRBASIN İCRASINDA YENİ SOL EL TEKNİKLERİ” konulu YÜKSEK LİSANS- / SANATTA YETERLİK TEZİ ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 35. Maddesi uyarınca 29.06.2010 SALI günü saat Saat :11.00'DE yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezininne* OYBİRLİĞİ - OYÇOKLUGUyla karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI(*)	İMZA
PROF. SEVİL GÖKDAĞ	Kabul	
PROF. CANA GÜR MEN	Kabul	
PROF. LALE FERİDUNOĞLU	Kabul	
PROF. CEMALETTİN GÖBELEZ	Kabul	
DOÇ. SİBEL KUTADGOBİLİK	Kabul	

“Kontrbasın İcrasında Yeni Sol El Teknikleri”

Arda Ardaşes Agoşyan

ÖZ

Bu tezde kontrbasın tarihçesinden ve eğitiminde kullanılan metotlardan bahsedilerek yaylı sazlar ailesinde sıkça kullanılan ve metotlaştırılmış bazı icra tekniklerinin kontrbasa adapte edilmesi hedeflenmiştir.

Kontrbasın mimari ve teknik tarihiyle, klasik metotların tekniğe bakış açıları anlatılarak, keman ve viyolonsel için yazılan bazı metotlardan yararlanılmış ve alternatif bir bakış açısı getirilmeye çalışılmıştır. Bu düşüncenin bir ürünü olarak da **Vahram MÜHENDİSYAN**'ın keman için yazdığı **Ekstansiyon Etüdlere** adlı metodunun bir kısmı kontrbasa uyarlanarak, ek kısmına bu metodun bir kopyası eklenmiştir.

“New Left-Hand Techniques in Double Bass Playing”

Arda Ardaşes Açoşyan

ABSTRACT

This study traces the history of the double bass from its early days to the present and highlights the methods adopted in teaching the instrument, with the ultimate aim of adapting some of the methodised techniques that are widely used in the string family to the double bass.

In the study, the architectural and technical history of the double bass as well as the approach of traditional methods towards technique are related. An alternative approach is proposed by benefiting from some of the existing methods for the violin and violoncello. The study then adapts a certain part of the methodology book entitled **Etudes on Extension** by Vahram MUHENDISYAN to the double bass, also enclosing a copy of the said book in the appendix.

ÖNSÖZ

Bu tezi yazarken varmak istediğim hedef, yaylı çalgılar ailesinin diğer üyelerinin kullandıkları bazı teknikleri kontrbasa uyarlamaktı. Kaynak yetersizliği, kontrbas metotlarının dışındaki diğer yaylı çalgıların da metotlarını temel almamı zorunlu kıldığından; Çalışmalarım sırasında sebep-sonuç ilişkileri ile varılan noktalar, **Vahram MÜHENDİSYAN**'ın sol el için geliştirdiği numerolojik sistemin temeline oturtuldu.

Bu tezde ve eğitimimde çok büyük emeği geçen hocam Sayın Prof. **Tahir SÜMER**'e ve bana her konuda yardımcı olan tez danışmanım Sayın Prof. **Sevil GÖKDAĞ**'a, son olarak da hayatım boyunca bana destek olan anne ve babama teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

Öz	iii
Abstract	iv
Önsöz	v
İçindekiler	vi
Resim/Şekil Listesi	vii
Giriş	1
1. Kontrbasın Tarihçesi	2
2. Yaygın Kullanılan Kontrbas Metotları ve Tarihçeleri	6
2.1. EDOUARD NANNY	6
2.2. FRANÇOIS RABBATH	9
2.3. FRANZ SIMANDL	12
2.4. FRANCESCO PETRACCHI	14
2.5. LAJOS MONTAG	16
2.6. LEV RAKOV	19
3. Altıncı Pozisyon ve Sonrası İçin Yeni Yaklaşım	23
3.1. Egzersizler	23
4. Vahram Mühendisyan ve EKSTANSİYON ETÜDLERİ	26
4.1. Numaraların Tahlili	27
4.2. Ekstansiyon Etüdleri	42
Sonuç	59
Bibliyografya	60
Ekler (Ek 1)	62
Özgeçmiş	82

RESİM LİSTESİ

Resim 1.....	7
Resim 2.....	17
Resim 3.....	20
Resim 4.....	21

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.....	7
Şekil 2.....	7
Şekil 3.....	10
Şekil 4.....	11
Şekil 5.....	11
Şekil 6	12
Şekil 7	13
Şekil 8	13
Şekil 9	14
Şekil 10	15
Şekil 11	16
Şekil 12	17
Şekil 13	18
Şekil 14	18
Şekil 15	21
Şekil 16	22
Şekil 17	23
Şekil 18	25
Şekil 19	26

GİRİŞ

Bu tezdeki egzersizler, kontrbasın tiz seslerindeki hâkimiyeti, keman ve viyolonsel seviyesine getirebilmek amacıyla yazılmıştır.

Öncelikle kontrbasın tarihçesi, dünyada geçerliliğini koruyan metotlarının bakış açıları ve bu metotlarda olmayan ancak diğer yaylı çalgıların kullandığı teknikler anlatılmaya çalışılmıştır. Bunlara ek olarak, Vahram MÜHENDİSYAN'ın **Ekstansiyon Etüdlere** adlı kitabından yola çıkılarak egzersizler hazırlanmış ve kitabın orijinalinden alınan bir kopya ekte sunulmuştur.

1. Kontrbasın Tarihçesi

Kontrbasın ortaya çıkış tarihi tam olarak bilinmese de, XVI. yüzyılın ilk yarısında görülmeye başladığı fikri yaygındır. Yapı olarak çelloya benzeyen bu aletin, belirli standartlara oturması çok uzun zaman almıştır.

Üzerinde imza ve tarih bulunan ilk keman, **Gasparo Da SALO** tarafından, XVI. yüzyılın ilk yarısında, 1536'dan önce İtalya'nın **Brescia** kentinde yapılmıştır. İlk kontrbasların da aynı tarihlerde, hem aynı kişinin atölyesinde, hem de farklı atölyelerde yapıldığını görmeye başlıyoruz. Çello örnek alınarak yapılan bu aletlere 1565'lerden kalan duvar figürleri ve resimlerinde rastlamak mümkündür.¹

Bu gravürlerden anladığımız kadarıyla XVI. yüzyılda yapılan kontrbaslar, boyut olarak birbirlerinden çok farklıdır. Belli bir pozisyona kadar perdeleri bulunur. Tel adeti ise üç ilâ yedi arasındadır. Akort sistemi ise 20. yüzyılın başına kadar netleşmemiştir.

Bu yüzyılda kurulan “Kralın 24 Kemani” adlı topluluk, zamanında sayısız yeniliğe önderlik etmiştir. Paris Opera Orkestrası'nın temeli olan bu topluluk, yeni enstrümanlar yapılmasından, yeni eserlerin bestelenip seslendirilmesine kadar pek çok önemli iş ortaya koymuştur. Bu toplulukta yer alan bas grubu, günümüz orkestralarının kontrbas gruplarının ilk halidir.

17. yüzyılda, Fransız enstrüman yapımcıları kontrbasın mimarisine yenilikler getirdiler. Arka kısma dirsek ekleyip köprüyü yükselttiler. Böylece kontrbasın sesine hacim ve renk olarak yeni seçenekler eklendi. Elbette 20. yüzyıla kadar kontrbasın ölçüleri standart hale gelememiştir.

Kontrbas yapımında, halen kullanılmakta olan 3 çeşit form bulunmaktadır. Bunlar Gamba, Busetto ve keman formlarıdır. Bu formlar farklı boyutlardadır. Her birinin kendi içinde farklı teknik ve akustik avantajları vardır. Bu avantajlar ve

¹ Arda Ardaşes Agoşyan, **Kontrbas tekniğinde Alman ve Fransız tekniklerinin karşılaştırılması**, s. 13 (Yüksek lisans tezi, 2005).

benimsenmiş gelenekler, kullanılan formların oluşturulmasında temel rol oynamışlardır.

Kontrbas ortaya çıktıktan sonra, 100 yıl kadar enstrümana belirli bir isim verilememiş, her besteci kendine göre bir isim tayin etmiştir. Devrin müziklerinin yazıldığı partiyonlarda bu farklı isimler görülebilir :

Kontrbas, 16. yüzyıldan 17. yüzyıl başına kadar, çeşitli besteciler tarafından, değişik isimlerle adlandırılmıştır.
Bu isimlerden bazıları şunlardır :
1529 **Agricola, Gross-Geigen-Bassus**
1592 **Zacoconi, Basso di Viola da gamba**
1609 **Banchieri, Violone da gamba/Violone in Contrabasso**
1619 **Praetorius, Grosse Baßgeig/Violone**
1687 **Speer, Bass Violon²**

Bilinen ilk kontrbasçı, Paris operasında kadrolu olan **Michel Pignolet de MONTECLAIR**'dir (1667-1737).

Kontrbasın tarihi kuzey ve güney Avrupa'da farklı şekillerde gelişmiştir. Her iki coğrafya, kendi avantaj ve dezavantajlarını kullanarak kendi tekniğini yaratmıştır. İhtiyaç sonucu oluşan bu teknikler iki başlık altında toplanmıştır. Bunlar, Alman ve Fransız teknikleridir.

Kuzey Avrupa'da **MANHEIM** okulunun öncülüğünde, diğer enstrümanlarda olduğu gibi, yaylı sazlarda da pek çok yenilik yapılmıştır. Bu okulun temsilcilerinden; **Karl Ditters von DITTERSDORF** (1739-1799), **Johann Baptist VANHAL** (1739-1813), **Wenzl PICHL** (1741-1805), **Johann Matthias SPERGER**, (1750-1812) ve **Anton HOFFMEISTER** (1754 – 1812) gibi solistleri sayabiliriz. Bu solistlerin yazdıkları konçertolar, günümüzde kontrbas literatürünün en önemli eserleri arasındadır. Günümüzde yaşayan pek çok kontrbas solisti, Prag Okulu'nun geleneğinden yetişmiştir.

² Arda Ardaşes Agoşyan, a.e., s.23.

Güney Avrupa’da ise **Carlo Maria Domenico DRAGONETTI** (1763-1846), **Giovanni BOTTESINI** (1821-1889), **Annibale MENGOLI** (1851-1895), **İsaia BILLE** (1874-1961), **Edouard NANNY** (1872-1940) gibi solistler, kontrbasın sınırlarını zorlamışlardır. Özellikle **BOTTESINI**, kontrbas tekniğine getirdiği yenilikler ve yazdığı konçertolarla, kendisinden “Kontrbasın Paganinisi” olarak bahsettirmiştir. **DRAGONETTI** yazdığı eserler ile, **MENGOLI** ise yazdığı etütler ile ünlüdür. **BILLE** ve **NANNY**’nin yazdıkları metotlar ise günümüzde hâlâ kullanılmaktadır.

“17. yüzyıldan kalma gravürlere bakıldığında, Fransız tekniğinin, Alman tekniğinden çok önce geliştiği görülmektedir. Bunun nedeni çello tekniğinin taklit edilmesidir.”³ Her iki okulda da sol el teknikleri benzer olsa da sağ el teknikleri tamamen zıttır. Fransız tekniğinde arşe, çello arşesine benzer şekilde tutulur. Alman tekniğinde ise **Viola de Gamba** arşesinin tutuş şekli temel alınmıştır. İki tekniği karşılaştırmak gerekirse, vücut kaslarının zıt şekilde çalıştıklarını görebiliriz. Bu yüzden icracılar bir tekniği seçerler. Farklı bir bakış açısı kazandırması için bazı okullarda bir teknik temel alınır, diğer teknik de fikir vermesi açısından öğretilir. Günümüzde kullanılan her iki tekniğin de yaratıcısı **Carlo Maria Domenico DRAGONETTI**’dir. Alman arşe mimarisini Bologna Okulu’ndan alıp geliştirmiştir. Bologna Okulu’nun daha az bombeli olan arşesini alıp daha bombeli bir hale getirmiştir. Günümüzde kullanılan Alman stili arşeyi **Franz SIMANDL** geliştirmiştir. **DRAGONETTI**’nin arşesini temel alıp günümüzde kullanılan arşe hale getirmiştir.

Fransız stili arşenin de geliştiricisi **DRAGONETTI**’dir. “17.yüzyıl sonunda keman benzeri bu tutuşun yerini, Alman arşe tekniğinin atası olan tutuş biçimine bıraktığını görüyoruz. Fransız çellocular arasında popüler hale gelmesiyle, **Gioachhino ROSSINI** (1792-1868), **DRAGONETTI**’nin gözetiminde yeni bir

³ Arda Ardaşes Agoşyan, a.e., s. 41.

arşe yapılmasını önerdi. Bu arşeyi Fransız lutiye **Gand SENIOR**'a yaptırdı.”⁴ Bu arşe, yapı olarak çello arşesine benzer.

Her iki arşenin de ebat ve ağırlık ölçüleri, uzun süre belirli bir standarda oturmadi. Günümüzde uzunluğu 67-72 cm, ağırlığı ise 120-150 gram arasında olan arşeler üretilmektedir. Klasik arşe yapımında kullanılan **Prenambuco** ağacına alternatif olarak karbon fiberden yapılan arşeler de bulunmaktadır.

Her iki teknik de bugün dünyada geçerliliğini sürdürmektedir. Günümüzde Fransız arşe, Fransa, İspanya, Portekiz, İtalya, Latin Amerika, İngiltere, Hollanda, İskandinavya'da kullanılmaktadır. Alman arşe ise Almanya, Avusturya, Romanya, Doğu Avrupa ülkeleri ve Rusya'da kullanılmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'nde ise her iki arşe de kullanılmaktadır.⁵

Alman arşe kullanan solistlere örnek olarak, **Gary KARR, Diana GANNET, Rodion AZARKHIN, Rifat KOMACHKOV, Eugene LEVINSON, Ovidiu BADILA, Volkan ORHON, Joel QUARRINGTON, Boguslav FURTOG, Stefan ADELMANN, Roman PATKOLO, Bozo PARADZIK, Frantisek POSTA, Ludwig STREICHER** ve **Klaus STOLL**'u sayabiliriz.

Fransız arşe kullanan solistlere örnek olarak ise **François RABBATH, Francesco PETRACCHI, Jean-Marc ROLLEZ, Jorma KATRAMA, Lev RAKOV, Edgar MEYER, Rustem GABDULIN** ve **Jeff BRADETICH**'i sayabiliriz.

⁴ Arda Ardaşes Agoşyan, a.e., s. 44.

⁵ Paul Brun, **A History of the Double Bass**, France, 1989, s. 155.

2. Yaygın Kullanılan Kontrbas Metotları ve Tarihçeleri

XVIII. yüzyıldan itibaren yazılmış kontrbas metotları bulunmaktadır. **Michel CORRETTE**, **Giovanni BOTTESINI**'nin metotları buna örnek gösterilebilir. XX. yüzyılın başından itibaren yazılan kontrbas metotları, daha eski tarihlerde yazılan metotlara göre daha yeni bir bakış açısı sunduğu için, bu metotlar temel alınacaktır. Bunlar, **Edouard NANNY**, **François RABBATH**, **Franz SIMANDL**, **Francesco PETRACCHI**, **Lajos MONTAG** ve **Lev RAKOV**'un yazdıkları metotlardır ve çeşitli ülkelerde kullanılmaktadır. Aşağıda bu metotları yazanlar ve metotların içerikleri ele alınacaktır.

2.1. Edouard NANNY : Kontrbas solisti, besteci, öğretmen. 1872'de Fransa'da **Saint Germain**'de doğdu. Paris Konservatuarı'nda Prof. **VERRMIST** ile çalıştı. 1892'de ilk ödülünü kazandı. 1920'de okuduğu okulda öğretmen oldu ve 20 yıl bu kurumda ders verdi. Paris Senfoni Orkestrası, "**Concerts Lamoreux**" ve "**Opéra-Comique**" orkestralarında grup şefliği yaptı. **Henri CASADESUS** ile beraber "**Société De Concerts Des Instruments Anciens**" i kurdu. 1943'de hayata gözlerini yumdu. Kontrbas için 1 konçertosu, çeşitli eserleri ve düzenlemeleri vardır. Yazdığı 2 ciltlik metot ve etütleri, hâlâ önemini korumaktadır.

Kontrbas Metodu : İlk cildi başlangıç içindir. Sol el için etütler ve egzersizler içerir. Fransız stili arşe için yazılmıştır. Sol el parmak tekniği olarak her yarım tona bir parmak gelecek şekilde yazılmıştır. Parmak tekniği 1-2-4'tür. 6. Pozisyona kadar eli hareket ettirmeden, bir pozisyon içinde 1 ton çalınabilir. Klavye, 8 pozisyona bölünmüştür. Her tam ton 1 pozisyon olarak hesaplanmıştır. Aynı zamanda her pozisyon yarım tonlardan oluşan 2 dereceye bölünmüştür. Toplamda 8 pozisyon ve 14 derece gösterilir. 8. pozisyonun sonu, sol telinin ikinci oktavında bulunan si sesidir. 6. pozisyon,10. dereceden sonra 4. parmak, yerini 3. parmağa bırakır. Bundan sonra diğer metotlardan bahsederken, bu sınıflandırma kullanılacaktır.

Daha sonra 5 telli kontrbas için etütler, oktav egzersizleri ve kitabın genelinden farklı olarak 2. pozisyon 4. dereceden, 4. pozisyon 7. dereceye kadar kullanılabilecek, elin 1,5 ton açıldığı egzersizlerle ilk kitap sona erer.

İkinci kitap, 10 ana başlık altında toplanabilir :

- 1- Arşe egzersizleri : 121 adettir. İlk 8 egzersiz *detache*'yi öğretme amaçlıdır. 9-19 arası çeşitli aksan egzersizleridir. 20-28 arası, arşeyi çeşitli şekillerde bölünmesi ile ilgili egzersizlerdir. 29-39 arası, tek arşede çeşitli adetlerde notalar çalınması amaçlanır (bağ egzersizi). 40-73 arası, çeşitli kombinasyonlar uygulanır. 74-80 arası *Sauitlle*, 82-84 arası *Martele* egzersizleridir. 86-98 arası bağ içerisinde *Stacatto* çalışmaları bulunur. 99-121 arası egzersizlerde ise farklı kombinasyonlar uygulanır.
- 2- Farklı ritim, tel, pozisyon ve oktavlarda gamlar : Her ton, 3 satırlık egzersizler içerir. İlk satır ritimsiz yazılmıştır. Gamlar, farklı pozisyonlarda 2 oktav çalınır. İkinci satırda 1 oktav çalınan gam, 8'lik ve 16'lık ritim kalıplarının karışımıyla icra edilir. Sonraki egzersizde, 2. oktavdan başlayarak 2 oktav gam çalınır. 3'er 8'likten oluşan 3 oktav gamla egzersiz sona erer. Do, Do#, Re ve Re# seslerindeki egzersizler, 5 telli kontrbas gözönüne alınarak 1 oktav aşağıdan da yazılmıştır.
- 3- Aralıklar (üçlü, dördü, beşli, altılı, yedili ve oktav) ve çift sesli gamlar : Üçlü aralıklar, 4 şekildeki egzersizlerle yazılmıştır. Diğer aralıklar sadece sıralı olarak yazılmıştır. Bazı aralıklar, çeşitlilik katmak amacıyla farklı pozisyonlarda iki yada üç defa yazılmıştır.
- 4- Arpejler : Hepsi majör tonlardadır. İki başlık halinde toplanmıştır. İlkinde iki oktav, ikincisinde ise ikinci oktavdan başlayarak iki oktav şeklinde yazılmıştır. Minör tonlarda aynı parmakların kullanılması gerektiği de not düşülmüştür.
- 5- Kromatik gamlar : Önce ritimsiz olarak kromatik gam, klavye üzerinde tanıtılır. Daha sonra *anakruz* ile başlayan egzersizde 1.5 oktavlık bir alan icra edilir. Daha sonra 5 telli kontrbasın en pes telinden başlayarak toplam 3.5 oktavlık bir alanda icra edilir.

- 6- İki ve üç tel üzerine yay egzersizleri : Bu egzersizlerde tel aralıklarını öğretmek ve iki el arasında koordinasyonu sağlamak amaçlanmıştır. Sol elde birkaç basit motif vardır.
- 7- Tüm tonlarda, 3 notalık motiflerden oluşmuş iki egzersiz : Bu egzersizlerde sol el hâkimiyetini arttırmak amaçlanmıştır. Tüm tonlarda yazılmıştır.
- 8- Tril egzersizi : Sadece 1 sayfadır. Herhangi bir hazırlık çalışması veya açıklama yoktur.
- 9- Çift sesli gamlar, egzersizler ve kısa etütler : Toplam 32 tanedir. ilk 24 egzersiz, aynı egzersizin farklı tonlarda yazılmış şeklidir. Kalanlar kısa etütlerdir.
- 10- Armonik sesler için egzersizler ve etütler : Önce kontrbas üzerindeki tüm armonik sesleri gösteren bir tablo görürüz. Daha sonra ikilik notalardan oluşan ve hangi sesin, hangi parmakla çalınması gerektiğini gösteren bir tablonun ardından giderek zorlaşan 6 etüt yazılmıştır. Son olarak, Sol, Re ve La tellerinde 3 oktavlık arpejleri görürüz. Amaç, armonik sesleri alt oktavlarla birleştirerek çalmayı öğretmektir.

2.2. François RABBATH : Kontrbas solisti, besteci, öğretmen. 1931’de Suriye’de doğdu. Kontrbas çalmayı, bir terziden bulduğu **NANNY**’nin metotlarıyla, kendi kendine öğrendi. 1955’te Paris’e **NANNY** ile tanışmak için geldi ancak **NANNY** vefat etmişti.”⁶ “Kontrbasın Paganinisi” olarak ünlenen **RABBATH**, halen solo kariyerine devam etmektedir.

RABBATH’ın yazdığı 3 ciltlik bir metot bulunmaktadır. Bakış açısı, kendinden önce gelenlere göre oldukça devrimcidir. **NANNY**’den ve tüm kontrbas metotlarından farklı olarak, kontrbas 6 pozisyona bölünmüştür, ancak 5.den sonra derece sınıflandırılması yapılmamıştır. Pozisyonlar, doğal armonik seslerin üzerleridir. Başparmağın (özellikle yukarı pozisyonlarda) sabit tutulmasıyla kaymaya gerek kalmadan 2 pozisyon geçilebilir. Yengeç Tekniği adını verdiği bir teknikle 6. pozisyon ve sonrası için kullanışlı bir teknik yaratmıştır. Bu tekniğin esası, baş

⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/François_RABBATH

parmağın, pozisyon değiştirmeden önce çalınan son parmağın arkasına çekilmesi ve bu sayede yeni bir pozisyon yaratılması prensibine dayanır.

Kontrbas metodu : 3 metot da **NANNY**'ye nazaran daha melodik etütler içerir. Parmak tekniği 1-2-4'tür. 3. pozisyonun yarısından itibaren yerini 1-2-3'e bırakır. 6. pozisyondan sonra ise +-1-2-3tür.

Şekil 3

Parmak numarası	1 2 4	1 2 4	1 2 4	1 2 4	1 2 4	1 2 4	1 2 4
Pozisyon	1.				2.		4.
Derece	1.	2.	3.	4.	4.	5.	

Parmak numarası	1 2 4	1 2 4	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3
Pozisyon	3.				4.		

İlk ciltten sonra, öğrenci, 3.pozisyon-5. dereceye kadar gelmiş olur. Hazırlık egzersizleri ve gamlar hariç toplam 10 etüt vardır. Etütlerin müzikal ve ritmik çeşitliliği dikkat çekicidir. Bazı eserlerin piyano eşlikleri de vardır. Kitapla beraber, içinde, kitaptaki etütlerin **RABBATH** tarafından seslendirildiği bir CD de satılmaktadır.

İkinci cilt gam, arpej ve çeşitli arşe egzersizleri ile değişik icra şekillerini içerir. Başparmak eksenli teknikle yazılan bu gamlar, etütlerle desteklenirler. Bazı etütler konser parçaları olarak yazılmıştır. Asıl amaç, 3. cilde hazırlıktır. Kitapta dikkati çeken önemli bir unsur, yukarı pozisyonlarla 6. pozisyondaki baş parmak pozisyonu arasında bağ kuran egzersizler barındırmasıdır.

Şekil 4

Ex. 1

Ex. 2

Ex. 3

6. pozisyona ise NANNY'ye benzer bir şekilde yaklaşır ancak eklemeler vardır. Aşağıdaki egzersiz NANNY'nin 6. pozisyon sistemindedir.

Şekil 5

Ex. 1

Ancak devamında şu farklılık dikkati çeker : İkinci satırın son ölçüsünde 1. parmak Si bemol sesine basmaktadır. Ancak peşinden 1. parmak gelmez. İki ölçü sonra 2. ve 3. parmakları bitişiren, açık bir pozisyon görürüz. Ancak 1. parmağın yeri, açık pozisyonlarda tayin edilmemiştir. Kendi öğretim videolarında açık pozisyon kullanırken, 1. parmak, 2. parmağa bitişik durur. Bu sırada 2. ve 3. parmaklar kullanılmaktadır. 1. 2. ve 3. parmaklar aynı kombinasyon içinde kullanılmazlar.

Şekil 6



Üçüncü ve son cildin ilk yarısında ise (bazı gamlar hariç) her bir gam ve arpej için, 50 adetten fazla çalma şekli gösterilmiştir. Bazı seslerde bu sayı 100'ü aşar. Gamlardan sonra vibrato ve pozisyon geliştirme egzersizleri gelir. Bunları bazı orkestra eserlerindeki zor pasajlar ve yeni parmak tekniğine ait etütler izler. İkinci yarı 92. sayfada başlar. Bu sayfalardan itibaren yengeç tekniği öğretilmektedir. Kitabın sonuna kadar bu teknikle ilgili çeşitli etütler yazılmıştır. En sonda ise armonik seslerin yerleri ve kullanılacak parmaklarla alakalı bir tablo ile sona erer.

2.3. Franz SIMANDL : Kontrbas öğretmeni, besteci. 1840'ta doğdu. Prag Konservatuvarı'nda **Josef HRABE** ile çalıştı. 1869-1910 yılları arasında Viyana Konservatuvarı'nda profesör olarak çalıştı. Öğrencileri arasında ünlü pedagoglardan **Theodor FINDEISEN** ve **Ludwig MANOLY** de bulunur. Kendi metoduyla pek çok solist yetiştirmiştir. Metotları ve piyanolu eserleriyle ünlüdür.

İki ciltten oluşan bir metodu vardır. İlk metotta 6. pozisyona kadar egzersizler ve etütler vardır. Parmak tekniği 1-2-4'tür. Diğer metotlardan farklı olarak süsleme işaretleri ve orkestra yazısında öğrencinin karşılaşılabileceği yazım şekilleri de öğretilmiştir.

İkinci metot ise 6. pozisyona ve sonrasında başparmak kullanımı ve bu pozisyonların, aşağıdaki pozisyonlarla birleştirilmesine ayrılmıştır.

6. pozisyondan sonra kullanılan teknik +1-2-3 tür. NANNY ile aynı prensip kullanılmıştır.

Şekil 7



Aynı zamanda yukarı pozisyonla 6. pozisyonu birleştiren egzersizler de mevcuttur.

Şekil 8



2.4. Francesco PETRACCHI : Kontrbas solisti, orkestra şefi, pedagog, besteci. 1937’de Toskana’da dünyaya geldi. **Guido BATTISTELLI** ile kontrbas çalıştı. “Solist olarak **BERNSTEIN, KARAJAN, CELIBIDACHE** gibi ünlü şeflerle beraber konserler verdi.”⁷ Kendisi için yazılan eserlerin dünya prömiyerlerini gerçekleştirdi. Solo kariyerine ve diğer dallarda faaliyetlerine devam etmektedir.

Yazdığı metot ileri düzeyde icracılar içindir. 5. pozisyonundan itibaren başparmak kullanımına ilişkin egzersizler bulunmaktadır. Diğer metotlardan farklı olarak aşağı pozisyonlarda 4. parmak kullanılır. Ancak bu teknikle ilgili hiçbir açıklama ya da egzersiz yoktur. Sol telinde, ikinci oktav Re sesinden itibaren başparmak ile 1. parmak arasında 1,5 ton açılan egzersizleri mevcuttur. (Şekil 10) Yukarı pozisyonlarda ise Bottesini’nin tekniğini kullanır. Bu teknik 1-3-4’tür.

Belirtilmemesine rağmen **RABBATH**’ın Yengeç Tekniği’ne de yer verilmektedir. (Sayfa 2, egzersiz a) Sayfa 24’de ise 1. parmağın, pozisyon değişiminde 4. parmağın yanına gelmesiyle gidilen pozisyonun garantilenmesi hedeflenir. Bu teknik, **RABBATH**’ın tekniğinin yukarı pozisyonlarda kullanılmasıdır.

Şekil 9

anticipate
anticiper
vorwegnehmen
anticipare

(ii)
(i)
(iii) II

a.

Kitaptaki en orijinal teknik ise başparmağın bir tele basarken, uç kısmı ile yanındaki teli itmesiyle gerçekleşen icra şeklidir. Kitabın sonunda ise, geleneğini sürdürdüğü ünlü İtalyan kontrbasçılardan **Isaia BILLE** ve **Annibale MENGOLI**’den iki etüt bulunmaktadır. Bu etütlerin parmak numaraları **PETRACCHI** tarafından yeniden gözden geçirilmiş ve yeni tekniklerle sunulmuştur.

⁷ <http://www.francopetracchi.com/biography.htm>

Şekil 10

double bass

Francesco Petracchi

simplified higher technique

1. technique : technique : technik : tecnica

The Fingering System

There are three basic thumb positions: chromatic (*cr*), comprising three semitones or a minor 3rd, semichromatic (*s.cr*), comprising a tone and two semitones or a major third, and diatonic (*diat*), comprising two tones and a semitone or a perfect fourth. Three examples of each position are given below.

Le Système du Doigté

Il y a trois positions fondamentales du pouce: chromatique (*cr*), comprenant trois demi-tons ou une tierce mineure, semichromatique (*s.cr*), comprenant un ton et deux demi-tons ou une tierce majeure, et diatonique (*diat*), comprenant deux tons et un demi-ton ou une quarte parfaite. Voici trois exemples de chaque position.

Fingersatz

Für den Daumen gibt es drei Ausgangspositionen: chromatisch (*cr*), bestehend aus drei Halbtönen oder eine kleine Terz; semichromatisch (*s.cr*), bestehend aus einem ganzen und zwei Halbtönen, oder einer grossen Terz, diatonisch (*diat*), bestehend aus zwei ganzen und einem halben Ton, oder einer reinen Quart.

Il Sistema di Diteggiatura

Le posizioni fondamentali col capotasto sono tre: cromatica (*cr*), che consiste di tre semitoni o una terza minore; semicromatica (*s.cr*), che consiste di un tono e due semitoni o una terza maggiore; diatonica (*diat*), che consiste di due toni e un semitono o una quarta giusta. Qui di seguito si danno tre esempi di ciascuna posizione.

The image shows three rows of musical notation for thumb positions on a double bass. Each row contains three examples of a specific position. The first row is for the chromatic (*cr*) position, showing intervals of three semitones. The second row is for the semichromatic (*s.cr*) position, showing intervals of a major third. The third row is for the diatonic (*diat*) position, showing intervals of a perfect fourth. Fingerings (1, 2, 3) and interval markings (e.g., 1/2, 1, 1 1/2) are provided for each example.

In addition, the following extensions are useful.

En outre, les extensions suivantes sont utiles.

Ausserdem sind die folgenden Streckungen nützlich.

Si adoperano inoltre anche le seguenti estensioni.

The image shows two rows of musical notation for additional thumb positions. Each row contains two examples. The first row shows positions with intervals of a minor third, a major third, and a perfect fourth. The second row shows positions with intervals of a major third, a perfect fourth, and a fifth. Fingerings (1, 2, 3, 4) and interval markings (e.g., 1 1/2, 1, 1/2) are provided for each example.

2.5. Lajos MONTAG : 1906'da Macaristan'da doğdu. Kontrbas solisti, besteci, öğretmen. Budapeşte Kraliyet Müzik Akademisi'nde **Bertalan TINTNER** ve **Ferenc SCHWALM** ile kontrbas çalıştı. Macaristan kraliyet orkestrasında grup şefi olarak hizmet verdi. 1997 yılında vefat etti. 5 ciltlik metodu, 1 konçertosu ve çeşitli küçük eserleri bulunmaktadır.

Kontrbas metodu : 5 ciltten oluşur. İlk cilt, diğer metotlara göre geniş bir müzik bilgisi vererek başlar. Daha sonra diğer metotlar gibi boş tel egzersizleriyle devam eder. Egzersizlerin arasında piyano eşlikli küçük melodiler bulunur. İlk cildin sonunda öğrenci 4. pozisyon - 6. dereceye kadar gelmiş olur. Yukarı pozisyonlarda parmak tekniği 1-2-4'tür.

Şekil 11

Parmak numarası	1 2 4	1 2 4	1 2 4	1 2 4	1 2 4	1 2 4	1 2 4
Pozisyon	1.	1.	2.	2. 3.	3.	4.	4.

Parmak numarası	1 2 4	1 2 4	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3
Pozisyon	5.	5. 6.	6.	6.	7.	8.	8.

2. Cilt ise birincinin devamı niteliğindedir. 6. pozisyona kadar 6. pozisyon – 10. dereceye kadar gelir. Cildin sonunda minör gamlar verilir.

3. Cilt, A, B ve C olmak üzere 3 cilde ayrılmıştır. A cildinde altere minör gamlar, majör 3'lü aralıklarıyla alakalı egzersizler, **J. S. BACH**'ın Si minör **SUIT**'inden **BOUREE**, aralık egzersizleri ve **J. GALLIARD**'ın sonatı bulunur. B cildi, aksan ve ritim çalışmaları ile başlar. Arşe egzersizleri ile devam eder. Kitap, genelde arşe teknikleriyle ilgili egzersizler için yazılmıştır. Sonunda ise kaydırma, vibrato tekniği anlatılır. En son anlatılan konu ise surdin kullanımıdır. C cildi

süslemeler ile başlar. Bu bölümü, kontrbasın opera **Recitatif**'lerinde nasıl eşlik ettiğini anlatan bir bölüm izler.

Kitap, 5 telli kontrbas kullanımını anlatan bir bölümle sona erer. Son sayfada da uzatılmış klavye mekanizması ile ilgili bilgiler verilir.

4. Cilt, başparmak tekniğine ayrılmıştır. 3 çeşit pozisyon önerilmektedir. NANNY'de gördüğümüz +-1-2-3. parmaklarla Sol-La-Si-Do. Aynı parmaklarla Sol notasından itibaren kromatik 4 nota. Aynı parmaklarla aralarında tam ton bulunan 4 nota. Klavye 6. pozisyondan sonra kromatik her ses için bir pozisyon olarak göstermektedir. İlk 4 nota, 4 pozisyon olarak gösterilir. En son sayfada da "ilk 4 pozisyon" ibaresi geçmektedir. Aşağıda ilk pozisyon görülmektedir.

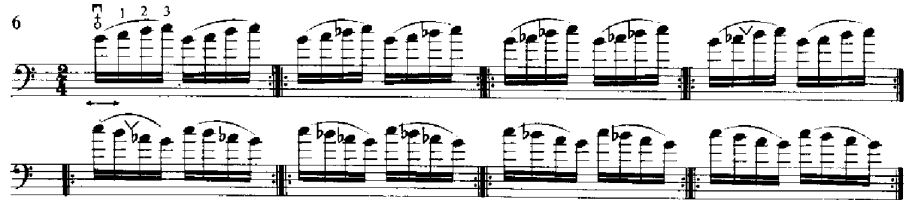
Resim 2



A hüvelykujjfekvés alaphelyzetű fogás-
módja
Griffart der Grundposition in der Dau-
menlage
Stop in basic position of the thumb

İlk pozisyonun gösteriminden sonra yukarı pozisyonlarla birleştirilmesi anlatılmaktadır. Burada pozisyon geçişleri, kayarak öğretilir. Etütleri, gam ve arpejler takip eder. Egzersizlerde ise önce +-1-2 sonra +-1-2-3(kromatik) daha sonra +-1-2-3(2,5 ton) sıralamasıyla öğretilir.





Şekil 13

Egzersizlerin aralarında ise orkestra partilerinden örnekler ve piyano eşlikli eserler yer alır. Diğer metotlardan farklı olarak bu metotta aynı parmağın yan yana olan seslere süratle geçirilmesiyle ilgili egzersizler dikkati çeker. Aşağıdaki etütte bu egzersizlerin diğer egzersizlerle olan kombinasyonu görülebilir.

Şekil 14



Kitaptaki egzersiz ve etütlerden sonra özet olarak öğretilen tüm seslerin verildiği bir şema ile kitap sona erer. İlave olarak **HRABE** ve **STORCH** etütleriyle çalışılmasını tavsiye eder.

5. ve son metotta ise Sol telindeki 2. oktav Sol sesine kadar aynı şekilde eğitime devam edilir.

2.6. Lev RAKOV : 1926 Rusya doğumlu öğretmen ve orkestra kontrbaşçısı. 40 yıl boyunca Rusya Radyo ve Televizyon Senfoni Orkestrası'nın grup şefliğini yaptı. 1975 yılından bu yana Moskova Konservatuvarı'nda ders vermektedir. Pek çok ödüle imza atan, başarılı öğrenciler yetiştirmiştir.

Yazdığı metotta Fransız stili arşe öğretir. Sol el tekniği olarak diğer metotlardan oldukça farklıdır. Özellikle 6. pozisyon ve sonrası için orijinal fikirler verilmiştir. Parmak tekniği +-1-2-3-4 tür. Ancak temel pozisyon 2.5 ton üzerine kurulmuştur.

Resim 3



Рис. 22



Верхнее положение ставки



Рис. 23

4. pozisyon üzerinde de aynı parmak tekniği üzerine egzersizler verilmiştir.

Resim 4

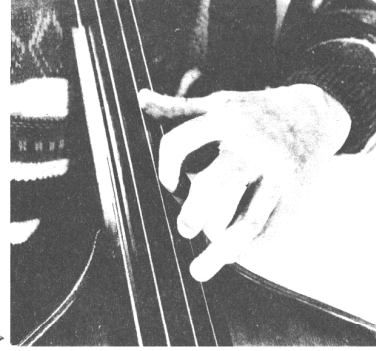


Рис. 26 →

а) Ст. --- и т.д.

Ст. --- и т.д.

б) Ст. --- и т.д.

Ст. --- и т.д.

Ст. --- и т.д.

Ст. --- и т.д.

Şekil 15

Sırasıyla pozisyon değiştirme egzersizleri ve aynı pozisyon içinde egzersizler de verilmiştir. Amaç, eli kaydırmadan daha fazla nota çalabilmektir.

Yukarı ve aşağı pozisyonlar arasında geçişler için de gam ve arpejler verilmiştir.

C-dur C-r. B-dur C-r.

e-moll гарм. C-r. мелод. C-r.

C-r. C-r.

C-r. C-r.

Metot, **RAKOV**'un kendi yazdığı etütlere ek olarak başka metotlardan alınan etütlerle desteklenmiştir. Başlangıç seviyesinde, piyano eşlikli etütlere de yer verilmiştir.

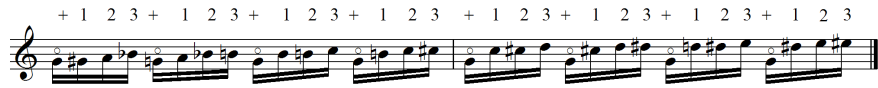
3. Altıncı Pozisyon ve Sonrası İçin Yeni Yaklaşım

Aşağıda hazırlık egzersizleri ve etütleri verilen yeni teknik, sol eli, aşağıda verilecek olan ölçülere uyacak büyüklükteki icracılar için, daha geniş bir alanda pozisyon değiştirmeden çalma imkânı sunacaktır. Bu teknik, her ne kadar icracılar tarafından sınırlı bir şekilde kullanılsa da bu kadar geniş bir bakış açısıyla sistematik bir şekilde sunulmamıştır. Kontrbas haricindeki diğer yaylı sazlarda sıklıkla kullanılır ancak avuç içi kaslarını gerdiği için, özellikle küçük elli icracılar tarafından tercih edilmez. **Lajos MONTAG**'ın metodunda, 6. pozisyon ve sonrası için tavsiye edilen tel yüksekliği 1,9 mm'dir. Bu yükseklik, bu egzersizleri çalışmak için idealdir.

3.1. Egzersizler

Her ne kadar el büyüklüğü göreceli bir kavram olsa da, bu teknik için gereken asıl koşul baş parmak ve işaret parmağı arasındaki genişliğin ölçüsüdür. Bu açı, çeşitli egzersizlerle genişletilebilir. Bu işlem diğer parmaklar için de uygulanabilir. Bu ölçüyü bulmak için şöyle bir yol izlenebilir. : Önce aşağıdaki motif icra edilir.

Şekil 17



İcracı, baş parmağı sabitken aynı motifi devam ettirebildiği yere kadar çalmayı sürdürür. Elin doğal bombesini kaybetmeden çalabildiği son gruptan bir önceki grubun son notası, icracının elinin açılma sınırını belirler. Elbette istisnalar olacaktır. Bu durumda en doğru karar, elin en rahat olduğu pozisyonu bulup verilen egzersizleri pozisyona göre transpoze etmektir. Üzerinde ısrarla durulması gereken konu elin bombesidir. Çünkü kolun ağırlığını ele eşit bir şekilde dağıtan bölge, bombenin olduğu bölgedir.

Elin açıklığı icracı tarafından keşfedildikten sonra aşağıdaki hazırlık egzersizleri, icracının el boyutuna göre transpoze edilerek çalışılabilir.

Aşağıda örnek olarak esas egzersiz ve 4'lü aralık yukarıya transpoze edilmiş hali, Ivan Galamian'ın keman metodundaki gam sistemine benzer bir yolla

sunulmuştur. Bu sistemi, “Belirli bir pozisyon içerisinde kalarak tüm tonlarda gam çalmak” olarak özetleyebiliriz.

Şekil 18

The image displays two systems of musical notation, each consisting of six staves. The first system includes a fretting diagram above the first staff: + 1 2 3 3 3 2 1 + 1 2 2 3 2 2 1 + 1 1 2 3 2 1 1. The notation shows a sequence of notes across six staves, with the first staff being a natural scale and the subsequent staves showing chromatic alterations (flats and naturals) to cover all 12 tones.

Pablo CASALS'ın asistanı olan **Diran ALEXANIAN**'ın viyolonsel metodundan bir egzersizi de bir ton aşağı transpoze ederek ilave edebiliriz.⁸

Şekil 19



El kasları gerilmeden, sadece çalınabilecek olan egzersizler çalınmalı. Az ama kaliteli bir ses hacmiyle çalışılmalı.

⁸ Diran Alexanian, **Complete Cello Technique**, Dover Publications, 2003, s. 132.

4. Vahram Mühendisyan ve “Ekstansiyon Etüdüleri”

Bu egzersizlerin orijinali keman için olup **Vahram MÜHENDİSYAN**'a aittir. Kısaca hayat hikâyesine değinmek gerekirse ;

VAHRAM MÜHENDİSYAN : 1895'te müzisyen bir ailenin çocuğu olarak İstanbul'da doğdu. Babası ilk avukatlardandı. 14 yaşına gelince **Harutyun SİNANYAN** ve **ZEKİ BEY** gibi çok değerli müzisyenlerden ders aldı. 1919 yılında bahriye okulunda keman öğretmeni oldu. Daha sonra kendi yazdığı metotla pek çok öğrenci yetiştirdi. Yurtdışından gelen pek çok solistle konserler verdi. Orkestra şefi olarak da adını duyurdu. Türkiye'de, **BEETHOVEN**'ın 9. senfonisinin ilk seslendirilişini gerçekleştirdi.

Öğrencileri arasında dünyaca ünlü olanlar vardır. Bazı öğrencileri : **KAVAFYAN** kardeşler, **Peruz DZAĞİKİYAN**, **Museğ AĞADJANYAN**, **Herman ÖZKALFAYAN**, **Berç DİNANYAN**'dır, 1952 yılında yaşama veda etmiştir.

Aşağıdaki egzersizler, onun keman için yazdığı **Ekstansiyon Etüdüleri** adlı kitabından kontrbasa adapte edilmiştir.

4.1. Numaraların Tahlili

Ekstansiyon Etüdüleri kitabı “Numaraların Tahlili” konusuyla başlar.⁹ Bu başlığın girişinde sayı kombinasyonları yer alır. Her parmağın diğer parmaklarla olan kombinasyonu verilmiştir.

4. sayfada Mühendisyan’ın kendi açıklaması şöyledir :

Bu listede bulunan ikili, üçlü, dördü ve beşli kombinezonlu parmak numaraları telli sazlarda tatbik edilen sol el teknik vasıtasının tamamıdır. Notasız bu numaralarla her telde ve her pozisyonda sabit veya pozisyon değiştirmek suretiyle, grupları olduğu gibi veya numaraların bazılarını tekrarlayarak veya serileri birleştirerek aralıkları tayin ederek pratik bir şekilde teknik elde edilir. Açık teller için yazılı olanlar çelloda gerek açık tellere, gerek baş parmağa tatbik edilebilir. Teknik elde etmek için beher duate gruplarının tekrarlanması şarttır. Bu numaralar sonsuz yenilikler ileri getirir ve yüzlerce teknik kitapları yazılabilir.

Aşağıda bu kombinasyonlar kontrbasa adapte edilmiştir. Yalın tekrarı önlemek amacıyla, önceki egzersizlerde olduğu gibi aynı pozisyon içinde yanaşık seslerdeki tüm kombinasyonlar yazılmıştır.

⁹ Bakınız ekler.

NUMARALARIN TAHLİLİ

A

B

1.


2.

3. 





4. 





5. 





6. 





4. 

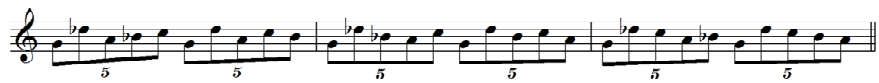
5. 

E + 1 1 2 3
 + 1 2 2 3
 + 1 2 3 3

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of 12 staves of music. Each staff contains a sequence of notes with fingering numbers (5) and accidentals (flats) indicating a specific scale or exercise. The notation is arranged in a vertical column, with each staff starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The fingering '5' is consistently used for the lowest note in each measure, suggesting a scale starting on the fifth fret. The accidentals (flats) are placed on various notes, creating a chromatic or diatonic sequence. The overall structure is a continuous line of music across the 12 staves.



F
+ 1 1 2 3
+ 1 2 2 3
+ 1 2 3 3



The image displays a page of musical notation, likely a guitar exercise or a piece of music. It consists of 11 staves of music, each containing a sequence of notes with a '5' below them, indicating a fingering. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some accidentals (flats and naturals). The key signature has one flat (B-flat). The notation is arranged in a single column, with each staff starting on a new line of music.

G

+ 1 1 2 3
+ 1 2 2 3
+ 1 2 3 3

The musical score consists of 11 staves of music. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music is written in a rhythmic pattern of eighth and quarter notes, with a '5' below each note indicating a fifth fret position. The notes are primarily eighth and quarter notes, forming a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as stems, beams, and bar lines, and ends with a double bar line on the final staff.

Ten staves of musical notation for guitar. Each staff contains a sequence of chords and melodic lines. A '5' is written below each staff, indicating the fret position. The notation includes various note values and accidentals, typical of a guitar score.

H

+ 1 1 2 3
 + 1 2 2 3
 + 1 2 3 3

Four staves of musical notation for guitar, continuing the sequence from the previous section. Each staff contains a sequence of chords and melodic lines. A '5' is written below each staff, indicating the fret position.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of 12 staves of music. Each staff contains a sequence of notes with a '5' below them, indicating a fifth fret position. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. The music is organized into measures by vertical bar lines.

5 5 5 5 5 5
 5 5 5 5 5 5
 5 5 5 5 5 5
 5 5 5 5 5 5
I
 + 1 1 2 3
 + 1 2 2 3
 + 1 2 3 3
 5 5 5 5 5 5
 5 5 5 5 5 5
 5 5 5 5 5 5
 5 5 5 5 5 5
 5 5 5 5 5 5
 5 5 5 5 5 5
 5 5 5 5 5 5
 5 5 5 5 5 5
 5 5 5 5 5 5

The image displays a page of musical notation, likely a page from a guitar or piano method book. It consists of 11 staves of music, each containing a sequence of notes with a '5' written below them, indicating a fingering. The notes are arranged in a pattern that suggests a specific scale or exercise, possibly in a minor key given the presence of flats. The notation includes treble clefs, key signatures with one flat, and various note values and rests.

4.2. Ekstansiyon Etüdüleri

Yukarıdaki egzersizler hazırlık amacıyla verilmiştir. Mühendisyan'ın metodunda Numara Tahlili'nden sonra geniş pozisyon (extention) etütleri gelir. Bu etütlerden önce müzik ve teknik hakkında, aşağıdaki kısa açıklama vardır.

1. Tekniksiz müzik yapılamaz.
2. Ekstansiyonsuz büyük teknik elde edilemez.
3. Parmaklar sabit tutulmadıkça ekstansiyon yapılamaz.
4. Parmaklar sabit tutulmadıkça ekstansiyon ihtiva eden eserler çalınamaz.

Bu açıklamalardan sonra etütler başlar. Aşağıda bu etütlerden kontrbasa uygun olanlar adapte edilmiştir. Egzersizler çalışılırken basmayan parmaklar mümkünse yerinde kalmalıdır. Değilse sadece baş parmak sabit tutulup diğer parmaklar pozisyon değiştirebilirler. Normal uzunlukta bir tuş ile bazı egzersizleri çalmak mümkün olmayabilir. Böyle durumlarda egzersiz bir oktav aşağı alınmalıdır.

I

1. Lento

[+ 1 2 - 3]

3. Parmak

2. [+ 1 - 2 3]

2. Parmak

3. $\overline{+ - 1 2 3}$
Baş Parmak

II

4.

1	2	3	1	3	1
+	1	2	+	2	+
+	2	3	+	3	+

5.

1	3	2	1
+	2	1	+
+	3	2	+

6. (*)

(*)Formüller :

$$\begin{array}{r} \text{a) } \begin{array}{cccccc} 1 & 2 & 3 & 3 & 2 & 1 \\ \hline 1 & 2 & 3 & 2 & 1 & + \\ \hline 1 & 2 & 3 & 3 & 2 & + \end{array} \end{array}$$

$$\begin{array}{r} \text{b) } \begin{array}{cccccc} + & 1 & 2 & 3 & 2 & 1 \\ \hline + & 1 & 2 & 2 & 1 & + \\ \hline + & 1 & 2 & 3 & 2 & + \end{array} \end{array}$$

$$\begin{array}{r} \text{c) } \begin{array}{cccccc} + & 2 & 3 & 3 & 2 & 1 \\ \hline + & 2 & 3 & 2 & 1 & + \\ \hline + & 2 & 3 & 3 & 2 & + \end{array} \end{array}$$

III

7.

8.

The image displays two musical exercises, 7 and 8, in 8/4 time. Exercise 7 consists of 8 staves of music. The first staff begins with a fingering diagram: $\overbrace{3 \ 1 \ + \ 1 \ 1}^{\text{first measure}} \ \overbrace{3 \ 3 \ 3}^{\text{second measure}}$. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Exercise 8 consists of 2 staves of music. The first staff begins with a fingering diagram: $\overbrace{3 \ + \ 1 \ + \ +}^{\text{first measure}} \ \overbrace{3 \ 2 \ 3}^{\text{second measure}}$. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

The image displays six staves of musical notation, each in a treble clef. The notation consists of a sequence of notes and rests across six measures. The key signature changes across the staves: the first two staves are in B-flat major (one flat), the third and fourth staves are in D major (two sharps), and the fifth and sixth staves are in E major (three sharps). The notes are primarily quarter notes, with some eighth notes and rests. The sixth staff concludes with a double bar line.

IV

9. | + 1 2 \flat 3 |

10. | + 1 2 3 1 |

11. $\boxed{+ \ 1 \ 2 \ 3 \ 2}$

Musical score for exercise 11, consisting of six staves of music in G major and 2/4 time. The first staff includes a fingering box: + 1 2 3 2. The music consists of eighth-note patterns across the staves, ending with a final note and a double bar line.

12. $\boxed{+ \ 1 \ + \ 1 \ 3}$

D — *G* —

Musical score for exercise 12, consisting of five staves of music in G major and 2/4 time. The first staff includes a fingering box: + 1 + 1 3 and a bass line with notes D and G. The music consists of eighth-note patterns across the staves, ending with a final note and a double bar line.

13. $\overbrace{+ \quad 1 \quad 2 \quad 3}^{\text{simile}}$

14. $\overbrace{+ \quad 1 \quad 2 \quad + \quad 1 \quad 2 \quad + \quad 1 \quad 2 \quad + \quad 1 \quad 3}^{\text{simile}}$

Detailed description of the musical score: The page contains two exercises, 13 and 14, each with a set of musical staves. Exercise 13 is in 16/4 time and consists of 8 staves. The first staff has a treble clef, a 16/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). Above the first staff is a bracketed fingering sequence: '+ 1 2 3' followed by the word 'simile' in italics. The notes in the first staff are: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The subsequent staves continue the melodic line with various intervals and accidentals, including a D5 sharp in the fourth staff. Exercise 14 is in 12/4 time and consists of 3 staves. The first staff has a treble clef, a 12/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). Above the first staff is a bracketed fingering sequence: '+ 1 2 + 1 2 + 1 2 + 1 3' followed by the word 'simile' in italics. The notes in the first staff are: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The subsequent staves continue the melodic line with various intervals and accidentals, including a D5 sharp in the second staff.

The image displays two guitar exercises, 15 and 16, each consisting of four staves of music. Exercise 15 is in the key of D major (one sharp) and 12/4 time. The first two staves show a simple ascending and descending scale. The third staff introduces a triplet pattern: $\boxed{+ 1 3 + 1 3 + 1 3 + 1 3}$. The fourth staff continues the scale with some chromatic alterations. Exercise 16 is also in D major and 12/4 time. Its first two staves are similar to exercise 15. The third staff introduces a more complex triplet pattern: $\boxed{+ 2 3 + 2 3 + 1 2 + 1 3}$. The fourth staff continues the scale with chromatic alterations.

0 3 + 1 + 3 1 1 + 3 1 1 + 3 1 1 + 3 1 1

A G — A

3 1 1 +

A E G —

2 1 | + 3 |

A G A G

1 3 3 +

+ 3
 + 3
 + 3 + 3
 1 3 + 3
 G A A G

1 3 1 +
G A D

A musical score consisting of six staves, all in G major (one sharp). The first staff is a single melodic line. The second and fourth staves are accompaniment lines, each featuring a bass line and a treble line. The third and fifth staves are also accompaniment lines, each featuring a treble line and a bass line. The sixth staff is a single melodic line. The music is written in a common time signature and ends with a double bar line.

SONUÇ

Öğrencilik yıllarında kişilere öncelikle tekniğin müziğe bir araç olduğu fikri verilir. Bu düşünce üzerine metotlar, etütler ve egzersiz kitapları yazılmıştır. Metodoloji bilimi, sürekli olarak yenilediği metot, etüt ve egzersizlerle müziğe olan katkısını insanlığa en iyi şekilde sunmaya çalışmaktadır.

BİBLİYOGRAFYA

- Agoşyan, Arda Ardaşes : **“Kontrbas Tekniğinde Alman ve Fransız Tekniklerinin Karşılaştırılması”** konulu yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.
- Alexanian, Diran : **Complete Cello Technique**, Dover Publications, 2003.
- Brun, Paul : **A History of the Double Bass**, France, 1989.
- Montag, Lajos : **Double Bass Methode**, Editio Musica Budapest, 1955.
- Mühendisyan, Vahram : **Ekstansiyon Etüdüleri**, Ekspres matbaası, Basım tarihi bilinmiyor.
- Nanny, Edouard : **Méthode Complete pour la Contrebasse**, Alphonse Leduc, 1920.
- Petracchi, Francesco : **Simplified Higher Technique for Double Bass**, Yorke Edition, 1982.
- Rabbath, François : **Nouvelle Technique de la Contrebasse**, Alphonse Leduc, 1977.
- Rakov, Lev : **Skola Kontrabasista**, Moskova, 1997.
- Simandl, Franz : **Double Bass Methode**, Muzika, Moskova, 1960.

İNTERNET SİTELERİ

<http://www.francoPETracchi.com>

http://en.wikipedia.org/wiki/François_RABBATH

VAHRAM
MÜHENDİSYAN

Ekstansiyon Etüdüleri
Studies on extentions
Etudes d'extentions

Op. 6

Sevgili mütveffa eşim

Prof. Vahram Mühendisyan'a

Anî kaybın dolayısıyla halâ kalbimde duymakta olduğum acı teessür içinde bulunduğum şu zamanda senin yaratıcı çalışmalarının semeresi olan bu eseri aziz hatıranı ebedileştirmek, ve bu suretle hiç olmazsa kısmen, bir teselli ve huzur bulmak maksadiyle neşrediyorum.

Bereuki V. Mühendisyan

To my Beloved Late Husband

Prof. Vahram Mühendissian :

At a moment when the pain caused by your sudden loss is still sharply felt in my heart, I am making public this work - the fruit of your creative labors - in an endeavor to immortalize your dear memory and to thus at least partly get some solace and relief.

Berdjouhi V. Mühendissian

A feu mon bien-aimé époux, le

Prof. Vahram Mühendissian

En ce moment ou la douleur causée par ta perte subite est encore profondément ressentie dans mon coeur, je publie cette oeuvre - le fruit de tes travaux créateurs - dans le but d'immortaliser ta chère mémoire et d'obtenir ainsi, au moins partiellement, un peu de consolation et d'apaisement.

Berdjouhi V. Mühendissian



Prof. VAHRAM MÜHENDİSYAN
ve ESERİ

Müteveffa sanatkar Prof. Vahram Mühendisyan'ın yaratıcı dehasının semeresi olan bu eşsiz etüdü neşrederken, ebediyete kavuşmuş olan sanatkarın muhiti-mizim musiki hayatında ifa etmiş bulunduğu mühim rolü ve takdire şayan hizmetini bu vesile ile belirtmek isteriz.

Prof. Mühendisyan, memleketimizin kültürüne kıymetli hizmetleri dokunmuş olan ecdadına imtisalen, varlığını musiki sanatına vakfetmiş ve 35 yıl boyunca tevamlı çalışma ve didinme suretiyle, hem keman öğretmeni hem de orkestra şefi olarak, memleketimizin, musiki sahasında inkişafına âmîl olmuştur.

1895 yılında İstanbulda doğmuş olan Prof. Mühendisyan daha 14 yaşında iken musikiye karşı büyük bir aşkın sevk ve heyecana

Prof. Vahram Muhendissian
and His Work

In publishing the present work, -unprecedented in its class- as the fruit of the late music master Prof. Vahram Muhendissian's creative talent we wish to stress the significant part and immeasurably valuable service which he has fulfilled in the musical realm of our community life.

Following in the wake of his prominent ancestors who have made notable contributions to our country's cultural development, Prof. V. Mühendissian adopted the musical vocation with remarkable zeal and devotion and, for a period of 35 arduous years distinguished himself as one of the major and outstanding figures in the promotion of a steadily expanding musical movement both as a first rate violin teacher and concert-master.

Le Prof. Vahram Muhendissian
Et Son Oeuvre

Au moment de publier la présente étude, unique en son genre, qui est le fruit du talent producteur du très regretté Prof. V. Muhendissian nous voulons prendre en considération le rôle très important qu'il a joué dans notre milieu musical et les services si appréciables qu'il lui a rendus.

Le Prof. V. Muhendissian comme les illustres membres de sa famille, qui ont rendu de grands services à la culture de notre pays, a tâché pendant 35 ans avec un zèle et un dévouement admirables, à se rendre utile dans le domaine musical, soit en tant que professeur de violon, soit en tant que chef d'orchestre, devenant ainsi un des facteurs les plus importants du mouvement artistique de son époque.

niyle B. Artin Sinanyana, Bn. Lola Teziye ve Zeki beye talebelik ederek, kısa zamanda temeyüz etmiş istidadi, kabiliyeti ve ânud çalışması sayesinde, henüz çok genç yaşında, musiki muhitinde bir şahsiyet ve bir kıymet olarak hem hocalarının, hem de sanat severlerin dikkatini çekmiş, taktirlerini kazanmıştır. Şöhreti kısa zamanda yayılmış olan genç sanatkar kendisine has bir metolla talebe yetiştirmeğe başlamış ve her gün sayı artan talebeleriyle bir orkestra teşkil ederek, bizzat bu orkestranın şefliğini yapmıştır. Prof. Mühendisyan bu suretle bir nevi mektep kurmuş ve her yıl tertülediği konserler hem sanatkarlar, hem de halk tarafından büyük takdir kazanmıştır.

Yurdumuzun bütün muhitlerinde kıymet ve meziyetlerle temeyüz etmiş olan Prof. Mühendisyan, Heybeli Deniz okulunda da hocalık etmiş, bir çok talebeler yetiştirmiş. Şişli Halkevinin musiki topluluğunu tertip etmekten başka, Ermeni Lise ve okullarında da tedrisatta bulunmuştur.

Fakat titiz ve fedakâr bu hoca bütün bunlarla yetinmemiş, bir taraftan bugün şöhret sahibi bulunan kıymetli talebeler yetiştirirken, diğer taraftan da musiki sanat ve ilmine ait esaslı tetkik ve tetebuatta bulunmuş, uzun yıllar çalışması sayesinde kendisine has bir öğretim metodu yaratmağa muvaffak olmuştur. Musiki sahasında tam bir yenilik olan ve talebelere bir çok kolaylık vefaydeler sağlayan bu metod'a Mühendisyan Metod'u adını vermek çok yerinde olacaktır.

İşte bu eser Mühendisyan metod'unu takdim ve müteveffanın hatırasını tebci maksadıyla sayın halkımıza arz edilmiş bulunuyor.

He was born in Istanbul in 1895. Since his early childhood, indeed, while he was barely 14, he took up music under the tutorship of Mr. Haroutyoun Sinanian, Mme Lola Tezi and Zeki Bey for brief periods of time.

Thanks to his innate gifts and stubborn self-training, Vahram Muhendissian had, while he was still 23 years of age, won great prominence and attained a brilliant place in his beloved field. With training methods all his own, he brought up numerous pupils of all nationalities who each year gathered around him to join the orchestras he so ably conducted. Prof. V. Muhendissian has thus founded a music school of his own and the concerts which he used to give once a year were always received with deep appreciation by the music-loving public, the press, as well as in Government and social circles.

In broadening the scope of his activities, Prof. V. Muhendissian has, in his capacity as a highly qualified musician, taught at the Heybeli Naval Academy. Later on, he directed the orchestra of the Şişli branch of the People's Home, at the same time giving music lessons in several colleges, organizing and rehearsing student orchestras at the Bezazian and Mikhitarian lyceums, the Karagheuzian Orphanage and various other institutions.

Prof. Muhendissian enjoyed wide popularity as a master of music who had won the deep gratitude of several generations. Many of his pupils have today won fame as master musicians holding prominent positions and posts.

Apart from his devotion to the musical education of the younger generation, Prof. Vahram Muhendissian has been an ardent follower of new trends and, on the basis of sound fundamentals of music, has, after prolonged technical studies, succeeded in establishing a totally individual system of instruction which should be called the Muhendissian method. The application of this unique system is destined to offer utmost facilities to all students of music.

Il naquit à Istanbul en 1895. A peine âgé de 14 ans, il suivit successivement les cours de Haroutyoun Sinanian, de Mme Lola Tezi et de Zeki Bey.

Grâce à ses dons innés et à son travail assidu, il obtint à 23 ans déjà une belle renommée dans sa carrière de prédilection.

Sa méthode d'enseignement tout à fait personnelle lui valut des élèves des deux sexes qui progressivement formèrent des orchestres dont il fut le chef.

Le Prof. Muhendissian fonda un conservatoire personnel, il organisa des concerts annuels qui furent très appréciés par un public mélomane, la presse, ainsi que les cercles sociaux et gouvernementaux.

Le Prof. V. Muhendissian, en tant que professeur artiste poussa plus loin son activité, enseigna à l'École navale de Heybeli.

Il devint également le chef d'orchestre du Halkévi à Chichli. Il enseigna aussi la musique dans nos écoles supérieures, organisant des orchestres d'élèves au lycée Bezazian, chez les Méchitaristes, à l'orphelinat Karageuzian et dans d'autres institutions.

Le Prof. Muhendissian a joui d'une grande popularité en tant que maître de musique qui a gagné la profonde gratitude de plus d'une génération. Plusieurs de ses élèves ont acquis aujourd'hui une réputation de maîtres musiciens occupant des postes et des positions importants.

En plus de sa dévotion à l'éducation musicale de la jeune génération, le Prof. V. Muhendissian fut un ardent adepte des nouveautés dans le domaine musical. Après des études techniques prolongées, il réussit à établir un système d'instruction totalement personnelle que l'on peut appeler la Méthode Muhendissian. L'application de ce système unique est destinée à offrir les plus grandes facilités à tous les étudiants de musique.

NUMARALARIN TAHLİLİ

Bu listede bulunan ikili (A), üçlü (B), dördü (C) ve beşli (D), kombinezonlu parmak numaraları telli sazlarda tatbik edilen sol el teknik vasıtasının tamamıdır. Notasız bu numaralarla her telde ve her pozisyonda sabit veya pozisyon değiştirmek suretiyle grupları olduğu gibi veya numaraların bazılarını tekrarlayarak veya serileri biri birine birleştirerek, fasılaları tayin ederek, pratik bir şekilde teknik elde edilir.

Açık teller için yazılı olan (O) lar Celoda (Cello) gerek açık tellere gerek (Q) baş parmağa tatbik edilebilir.

Teknik elde etmek için beher duate gruplarının tekrarlanması şarttır. Bu numaralar sonsuz yenilikler ileri getirir ve yüzlerce teknik kitapları yazılabilir.

ANALYSIS OF THE NUMBERS

The combined finger numbers grouped in two (A), in three (B), in four (C), and in five (D) found in this list, represent the complete means of acquiring technique for the left hand on all sorts of stringed instruments. Without any notes, the studier can acquire technique in a practical way by means of these numbers by applying them on every string and in every position either fixed or with a change in position. The player can apply the groups as they stand or by repeating some of the numbers or by combining the series and indicating the intervals.

The zeros (o) are marked for the open strings. In the case of violoncello, these zeros can be applied to both the open strings and the thumb (Q).

In order to acquire technique, it is necessary for the player to repeat each group of the finger numbers. These numbers continually create and open the way to new studies in this field, and hundreds of music books of technique can be written and composed.

L'analyse des Numéros

Les numeros des doigtés combinés qui se trouvent dans cette liste en groupes de deux (A) de trois (B) de quatre (C) et de cinq (D) représentent les possibilités complètes de la technique de la main gauche, appliquées sur les instruments à cordes.

On peut acquerir de la technique d'une manière pratique en appliquant et réalisant cet ordre de doigté sur chaque corde et dans toutes les positions, soit fixes ou avec changement de position et sans avoir besoin d'écrire les notes

On peut appliquer les groupes de doigtés tels qu'ils sont ou bien en répétant quelques uns des doigtés ou en combinant les séries et en indiquant les intervalles.

Les zeros (O) marqués pour les cordes vides peuvent être appliqués aux pouces sur le violoncelle (Q) aussi bien qu'aux cordes vides.

Pour acquerir une technique musicale, il est indispensable de répéter chaque groupe de doigtés.

Ce système de numérotage donne naissance à de multiples combinaisons, d'où, de milliers d'ouvrages sur la technique pourraient se réaliser.

A) 0 1, 1 0,

B) 0 1 2
0 2 1
1 0 2
1 2 0
2 0 1
2 1 0

C) 0 1 2 3	1 0 2 3	2 0 1 3	3 0 1 2
0 1 3 2	1 0 3 2	2 0 3 1	3 0 2 1
0 2 1 3	1 2 0 3	2 1 0 3	3 1 0 2
0 2 3 1	1 2 3 0	2 1 3 0	3 1 2 0
0 3 1 2	1 3 0 2	2 3 0 1	3 2 0 1
0 3 2 1	1 3 2 0	2 3 1 0	3 2 1 0

D) 0 1 2 3 4 1 0 2 3 4 2 0 1 3 4 3 0 1 2 4 4 0 1 2 3
 0 1 2 4 3 1 0 2 4 3 2 0 1 4 3 3 0 1 4 2 4 0 1 3 2
 0 1 3 2 4 1 0 3 2 4 2 0 3 1 4 3 0 2 1 4 4 0 2 1 3
 0 1 3 4 2 1 0 3 4 2 2 0 3 4 1 3 0 2 4 1 4 0 2 3 1
 0 1 4 2 3 1 0 4 2 3 2 0 4 1 3 3 0 4 1 2 4 0 3 1 2
 0 1 4 3 2 1 0 4 3 2 2 0 4 3 1 3 0 4 2 1 4 0 3 2 1
 0 2 1 3 4 1 2 0 3 4 2 1 0 3 4 3 1 0 2 4 4 1 0 2 3
 0 2 1 4 3 1 2 0 4 3 2 1 0 4 3 3 1 0 4 2 4 1 0 3 2
 0 2 3 1 4 1 2 3 0 4 2 1 3 0 4 3 1 2 0 4 4 1 2 0 3
 0 2 3 4 1 1 2 3 4 0 2 1 3 4 0 3 1 2 4 0 4 1 2 3 0
 0 2 4 1 3 1 2 4 0 3 2 1 4 0 3 3 1 4 0 2 4 1 3 0 2
 0 2 4 3 1 1 2 4 3 0 2 1 4 3 0 3 1 4 2 0 4 1 3 2 0
 0 3 1 2 4 1 3 0 2 4 2 3 0 1 4 3 2 0 1 4 4 2 0 1 3
 0 3 1 4 2 1 3 0 4 2 2 3 0 4 1 3 2 0 4 1 4 2 0 3 1
 0 3 2 1 4 1 3 2 0 4 2 3 1 0 4 3 2 1 0 4 4 2 1 0 3
 0 3 2 4 1 1 3 2 4 0 2 3 1 4 0 3 2 1 4 0 4 2 1 3 0
 0 3 4 1 2 1 3 4 0 2 2 3 4 0 1 3 2 4 0 1 4 2 3 0 1
 0 3 4 2 1 1 3 4 2 0 2 3 4 1 0 3 2 4 1 0 4 2 3 1 0
 0 4 1 2 3 1 4 0 2 3 2 4 0 1 3 3 4 0 1 2 4 3 0 1 2
 0 4 1 3 2 1 4 0 3 2 2 4 0 3 1 3 4 0 2 1 4 3 0 2 1
 0 4 2 1 3 1 4 2 0 3 2 4 1 0 3 3 4 1 0 2 4 3 1 0 2
 0 4 2 3 1 1 4 2 3 0 2 4 1 3 0 3 4 1 2 0 4 3 1 2 0
 0 4 3 1 2 1 4 3 0 2 2 4 3 0 1 3 4 2 0 1 4 3 2 0 1
 0 4 3 2 1 1 4 3 2 0 2 4 3 1 0 3 4 2 1 0 4 3 2 1 0

Müzik ve Teknik hakkında

- 1 - Tekniksiz müzik yapılamaz.
- 2 - Ekstansiyonsuz büyük teknik elde edilemez.
- 3 - Parmaklar sabit tutulmadıkça ekstansiyon yapılamaz.
- 4 - Parmaklar sabit tutulmadıkça ekstansiyon ihtiva eden eserler çalınmaz.

What Concerns music and technique

- 1 - No music can be made without technique.
- 2 - No great technique can be acquired without extension.
- 3 - No extension can be done if the fingers are not held fixed.
- 4 - If the fingers are not held fixed, pieces containing extensions cannot be played.

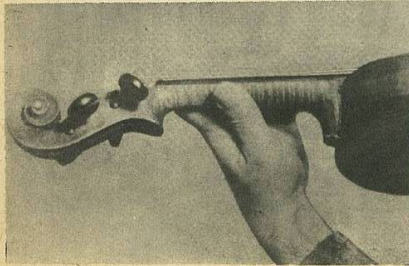
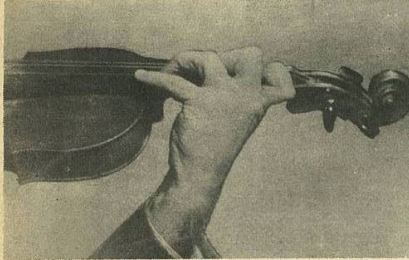
Ce qui concerne la musique et la technique musicale

- 1 On ne peut pas faire de la musique sans technique.
- 2 On ne peut pas acquérir une grande technique si l'on néglige l'extension des doigts.
- 3 Pour réaliser une bonne étude d'extension, il faut avoir soin de tenir les doigts fixes.
- 4 Si on ne tient pas les doigts fixes on ne peut pas jouer des morceaux qui contiennent des extensions.

Aşağıdaki resimler ekstansiyon yapılırken elin aldığı doğru vaziyetlerini gösterir.

The below given pictures show the right position of the hand while doing an extension.

L'image ci-dessous montre la bonne position de la main au moment de l'extension.



Aşağıdaki resimler ekstansiyon yapılırken elin aldığı yanlış vaziyetlerini gösterir.

The below given pictures show the wrong position of the hand while doing an extension.

L'image ci-dessous montre la position défectueuse de la main au moment de l'extension.

ETUDES D'EXTENTIONS

Progressives pour Violon.

V. MUHENDISSIAN OP.6.

Lento
(+4)

I

1 *f* *segue*

Lento
(+3)

2 *f* *segue*

Lento
(+2)

3 *f* *segue*

1, 2, 3, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, ve 19 numaralı etüdler her tonda çalınacaktır.

Ritmik varyasyonlar serbesttir.

The studies numbered 1, 2, 3, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 and 19 must be played in every Key, Any desired rythmical variations could be made.

Les études numerotées 1-2-3 9-10-11-12-13-14-15-16-17- et 19 doivent être jouées dans tous les tons. Toute variation rythmique est possible selon le désir de l'exécutant.

II

The image displays a musical score for three systems, labeled 4, 5, and 6. Each system consists of four staves of music. The notation includes treble clefs, a 4/4 time signature, and various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. System 4 begins with a '+' sign and an arrow pointing to the first measure. System 5 also begins with a '+' sign and an arrow. System 6 begins with a '+' sign and an arrow. The music is written in a complex, multi-measure format, likely for a solo instrument or a specific voice part.

7 III

IV

9 $+ 2 + 4$

10 $+ 2 + 3$

segue

11 $+ 2 + 3 + 4$

12 $+ + 2 + 3 + 4$

13 ¹²³⁴
1 2 3 4 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1
1 2 3 4 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

14 ¹²³
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3
1 2 3 3 2 2 3 1 2 3 3 2 2 3 1 2 3 3 2 2 3 1 2 3

15 ¹²⁴
1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4
1 2 4 4 2 2 4 1 2 4 4 2 2 4 1 2 4 4 2 2 4 1 2 4

16 ¹³⁴
1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4
1 3 4 4 3 3 4 1 3 4 4 3 3 4 1 3 4 4 3 3 4 1 3 4

17 ²³⁴
2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4
2 3 4 4 3 3 4 2 3 4 4 3 3 4 2 3 4 4 3 3 4 2 3 4

(120) +2+4
Formes

This page contains ten staves of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is written in black ink and includes various musical symbols such as clefs, key signatures, notes, rests, and fingerings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The subsequent staves transition to different key signatures, including two sharps (D major) and three sharps (F# major). The music consists of melodic lines with frequent slurs and is annotated with numerous numbers (1, 2, 3, 4) indicating fingerings. The notation is dense and fills most of the page, with some blank space at the top and bottom.

This page contains ten staves of musical notation, likely for a guitar or similar instrument. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Each staff contains a sequence of notes, often grouped in pairs or triplets, with various fingerings indicated by numbers 1-4. Some staves include repeat signs and first/second endings. The staves are numbered on the right side: 43, 43, 34, 34, 21, 21, 43, 34, 12, and 21. Roman numerals (I, II, III, IV) are placed below the staves, possibly indicating measures or sections. The paper is aged and shows some wear.

1	1	2	3
2	3	4	4

II

22

23

III

D.C.

24

IV

D.C.

25

V

D.C.

26

VI

D.C.

Bu sayfadaki porte jeneral modern piyanonun klavyesini gösterir. Porte jeneralın içindeki kalın çizgiler 7 Porte spesyalı ve 3 anahtarları Fa, Do, ve Sol anahtarlarını göstermektedir. Anahtarlar kendi çizgilerini muhafaza ederler. Fa anahtarı 10 cu, Do anahtarı 12 ci ve Sol anahtarı 14 ü çizgide bulunur.

Şimdiye kadar söylenenlerin aksine, herhangi bir anahtar bulunduğu çizgiye ismini vermez fakat bulunduğu çizgiden isim alır.

The general staff on this page shows the modern keyboard of the piano. The thick lines on the general staff indicate the 7 special staves and the 3 clefs: the F clef (9), the C clef (12), and the G clef (14). The clefs preserve their own lines.

The F clef occupies the 10th line on the staff, the C clef is found on the 12th line and the G clef is on the 14th line.

In opposition to all that has been said up today, a clef does not give its name to the line on which it is found, on the contrary, it takes its name from the line on which it stands.

La portée générale de cette page représente le clavier moderne du piano. Les grosses lignes de la portée principale montrent les sept portées spéciales et les trois clefs: La clef de Fa (9), la clef d'Ut (12) et la clef de sol (14). Les clefs conservent leurs propres lignes. La clef de Fa se trouve sur la 10 me ligne, la clef d'Ut occupe la 12 me ligne et la clef de sol est sur la 14 me ligne.

Contrairement à tout ce qui est dit jusqu'à présent, une clef ne donne pas son nom à la ligne sur laquelle elle se trouve, mais au contraire elle prend son nom de la ligne elle-même sur laquelle elle est placée.

26 do
25 la
24 fa
23 re
22 si
21 sol
20 mi
19 do
18 la
17 fa
16 re
15 si
14 sol
13 mi
12 do
11 la
10 fa
9 re
8 si
7 sol
6 mi
5 do
4 la
3 fa
2 re
1 si

Basse
Baryton
Ténor
Alto
Mezzo soprano
Soprano

10 4
10 3
12 4
12 3
12 2
12 1
14 2

ÖZGEÇMİŞ

1977'de İstanbul'da doğdu. İlk müzik derslerini dört yaşındayken babası Harutyun Agoşyan'dan aldı. Daha sonra Prof. Jirayr Arslanyan ile piyano, solfej, armoni ve form bilgisi çalıştı. 1994 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kontrbas bölümüne girdi. Pınar Baltacıgil, Mustafa Perin ve İbrahim Tunca ile Kontrbas; Selçuk Uraz'la piyano; Yrd. Doç. Dr. Mine Mucur'la solfej ve armoni; Prof. Emel Çelebioğlu ile form bilgisi; Mete Sakpınar'la kompozisyon çalıştı. Ayrıca Selman Ada ile Orkestra şefliği, kompozisyon ve Piyano çalıştı. Kontrbas çalışmalarını 1999 yılından beri Prof. Tahir Sümer ile sürdüren Arda Agoşyan; İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kontrbas Bölümü'nden 2002 yılında sınıf atlayarak 3 yılda mezun oldu. Yüksek lisans eğitimini ise 2005 yılında tamamladı. Halen Prof. Tahir Sümer'le doktora çalışmalarına devam etmektedir. Aynı zamanda İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

Akbank Oda Orkestrası'nın daimi üyesi olan Agoşyan, Aşkın Ensemble ve Enka Sinfonietta gibi topluluklarda "Solo Kontrbasçı" olarak, Cemal Reşit Rey Senfoni Orkestrası, ve İstanbul Oda Orkestrası gibi orkestralarda ve Concertgebouw, Beethovenhalle gibi salonlarda Türkiye'yi temsil eden orkestralarda da Kontrbas grup şefi olarak yer almıştır.

Oda müziği çalışmalarını "Opera Kuartet" gurubuyla devam ettirmenin yanı sıra solist olarak da çalışmalarına devam eden sanatçı 2002 yılında Stefan Fraas yönetimindeki Bursa Bölge Senfoni Orkestrası eşliğinde, Sergey Koussevitzky'nin Kontrbas Konçertosunu ve N.Rimsky Korsakov'un "Arının Uçuşu" adlı eserini kendi düzenlemesiyle seslendirmiştir. 22 Aralık 2005 tarihinde Maçka Maden Fakültesi Mustafa Kemal Anfisi'nde kendi bestelerinden oluşan bir konser veren Agoşyan, söz konusu konserde ünlü keman virtüözü Prof. Cihat Aşkın'la aynı sahneyi paylaşmıştır. Kompozitör olarak da çalışmalarda bulunan Agoşyan'ın eserleri Türkiye dışında İngiltere, İsviçre, Almanya, Belçika, Ermenistan ve

Hindistan’da da seslendirilmiştir. Prof. Aşkın’a ithaf ettiği Keman Konçertosu’nun Dünya prömiyeri 2007 yılında, Hakan Şensoy yönetimindeki İstanbul Oda Orkestrası eşliğinde gerçekleşmiştir.

Kontrbas ve kompozisyon çalışmalarının yanı sıra 2007 yılından bu yana “Korİst” (Koro İstanbul) vokal topluluğunun şefliğini de sürdürmektedir. 2008 yılından bu yana da Onur Yılmaz ile beraber Kontrbas–Gitar düo projesiyle Kontrbas edebiyatına yeni düzenlemeler kazandırmaktadırlar.

Eserlerinden bazıları: Ninni (Soprano ve piyano, 1995), Su (Piyano, 1998), Trompet için konçertino (2002), 10 Şarkı (İki Soprano ve Piyano, 2004), “Mass” Kuartet (2005), Yaylı Kentet (2005), Viyola Sonatı (2006), Keman Konçertosu (2006), Buzuki Konçertosu (2006), Flüt Konçertosu (2006), “Son Çizgi” Bale müziği (2007), Korno Konçertosu (2007), Kuartet (2009), Ömer Hayyam’ın Rubaileri üzerine 7 koral (2009). Octet (2009), Trio (2010).