



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

J. M. SPERGER'İN Sİ-MİNÖR SONATININ TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mert ASLAN

Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı
Çalgı Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Toğroul GANİOĞLU

Temmuz 2022



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

J. M. SPERGER'İN Sİ-MİNÖR SONATININ TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mert ASLAN
200219

Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı
Çalgı Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Toğroul GANİOĞLU

Temmuz 2022



TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 200219 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Mert ASLAN ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, "J. M. Sperger'in Si-Minör Sonatının Teknik Açısından İncelenmesi" başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Toğroul GANİOĞLU
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Toğroul GANİOĞLU
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Prof. Dr. Alper MÜFETTİŞOĞLU
Hacettepe Üniversitesi

Doç. Barış Kerem BAHAR
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Teslim Tarihi : 17 Ağustos 2022
Savunma Tarihi : 04 Temmuz 2022



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

04 Temmuz 2022

Mert ASLAN



ÖNSÖZ

Johannes Matthias Sperger hem besteci hem de icracı kişiliği ile kendi dönemine damgasını vurmuş bir şahsiyettir. Kontrbas icrasında kullandığı akort ve teknik ile dönemi içerisinde oldukça önemli bir yer edinmiştir. Bununla birlikte kontrbas ile ilgili olarak yaptığı hizmetler de fazlasıyla ehemmiyet arz etmektedir. Kendisinden önce kontrbas orkestra içinde belki sadece bir eşlik enstrümanı iken ve sınırlı bir solo repertuarı bulunmaktayken, Sperger kontrbas için bestelediği eserler ile bu enstrümanın hem görünürlüğüne hem de icracılığı ile kontrbas tekniğinin gelişimine katkıda bulunmuştur. Bu tez çalışması kapsamına ele alınan Sperger'in Si Minör Sonatı da kontrbas repertuarında oldukça kıymete haiz bir yere sahiptir. Bu nedenle tez çalışması dahilinde armoik ve form açısından incelemesi yapılarak alana katkıda bulunmaya çalışılmıştır.

Johannes Matthias Sperger'in biyografisi ile birlikte Si Minör Sonatı'nın analizi ekseninde yapılan bu çalışmada öncelikle danışmanım Prof. Dr. Toğroul Ganioglu'na ve Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün tüm idari ve akademik personeline teşekkür ederim.

Temmuz 2022

Mert ASLAN



İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİL LİSTESİ	xi
ÖZET	xv
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.1.1. Alt Problemler	1
1.2. Çalışmanın Önemi	1
1.3. Araştırmanın Amacı	2
2. YÖNTEM	3
2.1. Araştırma Modeli.....	3
2.2. Evren ve Örneklem	3
2.3. Verilerin Toplanması	3
2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması	3
3. BULGULAR.....	5
3.1. Birinci Alt Problem: Kontrbasın Tarihçesi, Oda Müziğinde Kontrbasın Yeri ve Solo Kontrbas İcrasının Gelişimi	5
3.2. İkinci Alt Problem: J. M. Sperger'in Hayatı, Eserleri ve Yaşadığı Dönemin Müziğine Etkisi	10
3.2.1. J. M. Sperger'in hayatı ve yaşadığı dönemin müziğine etkisi.....	10
3.2.2. J. M. Sperger'in oda müziği eserleri	14
3.3. Üçüncü Alt Problem: J. M. Sperger'in Kontrbas İcrasına Katkıları ve Viyana Akort Sistemi.....	15
3.4. Dördüncü Alt Problem: J. M. Sperger'in Solo Kontrbas Besteciliğine Katkıları.....	16
3.5. Beşinci Alt Problem: J. M. Sperger'in Kontrbas için Bestelediği Si Minör Sonat'ın Armonik ve Form Analizi:.....	17
3.5.1. Sonatın birinci bölümünün (allegro moderato) analizi	17
3.5.1.1. Sergi bölümü.....	17
3.5.1.2. Gelişme bölümü.....	26
3.5.1.3. Yeniden sergi bölümü	31

3.5.2.Sonatin ikinci bölümünün (adagio cantabile) analizi.....	38
3.5.3. Sonatin üçüncü bölümünün (allegro) analizi	47
4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	61
KAYNAKÇA.....	63
EKLER	65
ÖZGEÇMİŞ	75



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1 Temel fikir.	18
Şekil 3.2 Karşıt fikir.	18
Şekil 3.3 Uzatma kesiti ve tam kadans.	19
Şekil 3.4 Devam kısmı, fragmanlar ve yarım kadans.....	19
Şekil 3.5 Ana temanın ikinci duyuruluşundaki sunum cümlesi.....	20
Şekil 3.6 Devam bölümü, köprü ve yarım kadans.....	21
Şekil 3.7 Ana temanın form grafiği.....	21
Şekil 3.8 İkinci cümlenin temel fikir çeşitlemesi.	22
Şekil 3.9 İkinci cümle periyodlarındaki temel ve karşıt fikirler sıralaması.	23
Şekil 3.10 Köprü öncesi geçiş cümlesi.....	23
Şekil 3.11 Köprü geçiş cümlesi ve tekrar köprü.	24
Şekil 3.12 Koda ve kadans cümlesi.	25
Şekil 3.13 İkinci cümlenin form grafiği.	26
Şekil 3.14 Gelişme bölümü 1. Cümle temel fikri.	26
Şekil 3.15 Birinci cümle periyodu.....	27
Şekil 3.16 Birinci cümleden ikinci cümleye ani modülasyon geçişi.	28
Şekil 3.17 İkinci cümle yapısı.....	29
Şekil 3.18 Dönüş cümlesi.....	30
Şekil 3.19 Dönüş köprüsü dominant alanı	31
Şekil 3.20 Gelişme bölümü form grafiği.	31
Şekil 3.21 Yeniden sergi bölümünde ana temanın gelişi.	32
Şekil 3.22 Sol majör gelen 2.cümle.	34
Şekil 3.23 Koda öncesi geçiş pasajı	35
Şekil 3.24 Koda cümlesi.	35

Şekil 3.25 Geçiş cümlesi ve kontrast kesitler.....	36
Şekil 3.26 Kadans cümlesi.....	37
Şekil 3.27 Yeniden sergi bölümü form yapısı	37
Şekil 3.28 Üç bölmeli sonat allegro formu.	38
Şekil 3.29 İkinci bölümün temel ve karşıt fikirleri.	39
Şekil 3.30 Periyodun dönem formu.....	40
Şekil 3.31 Periyod tekrarı.....	41
Şekil 3.32 İkinci tema.....	42
Şekil 3.33 Ana temanın ikinci temadan sonraki gelişi.....	43
Şekil 3.34 İkinci temanın tekrar gelişi.	44
Şekil 3.35 Cadenza (Kadans) bölümü.	45
Şekil 3.36 Ana temanın son gelişi ve bölüm sonu.	46
Şekil 3.37 Ana temanın dönem formu.	47
Şekil 3.38 İkinci bölümün sonat rondosu formu.	47
Şekil 3.39 Ana tema çeşitlemeleri.....	48
Şekil 3.40 Ana temanın form ve armonik analizi.....	49
Şekil 3.41 Ana tema form yapısı.....	50
Şekil 3.42 Modülasyonu gerçekleştiren geçiş akoru.	50
Şekil 3.43 Geçiş teması formu ve armonik analizi.	51
Şekil 3.44 Kadans Cümlesi.....	52
Şekil 3.45 İkinci tema ve kadans cümlesi form yapısı.	53
Şekil 3.46 B bölümünün ana teması dönem formu.	53
Şekil 3.47 B bölümü ana temasının kadans cümlesi.	54
Şekil 3.48 B bölümü ana teması ve kadans cümlesi form yapıları.	55
Şekil 3.49 Ana tonaliteye geçiş sağlayan modülasyon cümlesi.	55
Şekil 3.50 Ana temaya dönüş cümlesi ve kromatik kadans cümlesi.....	56
Şekil 3.51 Dönüş cümlesi formu ve tonal hazırlık alanı.	57
Şekil 3.52 Tekrar gelen ana temanın form ve armonik yapısı.	57

Şekil 3.53 Koda cümlesi öncesindeki kadans kesiti.....	58
Şekil 3.54 Koda öncesi ana tema form yapısı.....	58
Şekil 3.55 Koda cümlesi.	59
Şekil 3.56 Üçüncü bölümün genel form yapısı.....	60





J. M. SPERGER'İN Sİ-MİNÖR SONATININ TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

ÖZET

Johannes Matthias Sperger hem besteci hem de icracı kişiliği ile kendi dönemine damgasını vurmuş bir şahsiyettir. Johann Matthias Sperger 23 Mart 1750'de Brno yakınlarında, Yukarı Avusturya'da Feldberg'de (bugünkü adı Valtice) doğdu. Sperger'in müzik eğitimi ya saray orkestrasındaki bir müzisyenden ya da Feldsberg'deki Brothers of Mercy tarikatından aldığı ihtimalleri üzerinde durulmaktadır. Önemli devlet adamlarının himayesinde farklı orkestralarda icracı olarak çalışan bu sırada da bestecilik hayatını da sürdüren Sperger'in kariyeri üç döneme ayrılabilir: 1760'larda solo bir enstrüman olarak Viyana'da kontrbasın yükselişi, 1770'lerde ve 1780'lerde en iyi dönemi ve İmparator II. Joseph'in reformlarını takiben Viyana'da gözden düşmesi.

1777'den itibaren Sperger'in hayatı ile ilgili olarak daha detaylı bilgiler mevcuttur. 1777'de Sperger, daha sonra Macaristan kardinali olan Bratislava Düklerinden Kont József Batthyány'nin sarayında kontrbas icra etmiştir. Bu Sperger'in belgelenmiş ilk çalışmasıydı ve burada Kardinal Prens Joseph Batthyány'nin saray orkestrasında Kämpfer ile birlikte çalıştı ve bu toplulukta 1778'den 1782'ye kadar hem viyolonsel hem de kontrbas çaldığı bilinmektedir. Batthyány Dükleri'nin sarayında Sperger, en iyi eserlerinden olan yedi kontrbas konçertosuna ek olarak, 18 senfoni haricinde diğer solo enstrümanlar için de altı konçerto daha bestelemiştir. Johann Matthias Sperger, oldukça üreken bir besteci idi, kontrbas için 40 parça, 18 kontrbas yarışma eseri ile birlikte 44 senfoni, konçerto ve kantat bestelemiştir.

Sperger, kontrbas icrasında kullandığı akort ve teknik ile dönemi içerisinde oldukça önemli bir yer edinmiştir. Bununla birlikte kontrbas ile ilgili olarak yaptığı hizmetler de fazlasıyla ehemmiyet arz etmektedir. Kendisinden önce kontrbas orkestra içinde belki sadece bir eşlik enstrümanı iken ve sınırlı bir solo repertuarı bulunmaktayken, Sperger kontrbas için bestelediği eserler ile bu enstrümanın hem görünürlüğüne hem de icracılığı ile kontrbas tekniğinin gelişimine katkıda bulunmuştur. Bu tez çalışması kapsamına ele alınan Sperger'in Si Minör Sonatı da kontrbas repertuarında oldukça kıymete haiz bir yere sahiptir. Bu nedenle tez çalışması dahilinde armonik ve form açısından incelemesi yapılarak alana katkıda bulunmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler : Johannes Matthias Sperger, kontrbas, Si Minör Sonat.



TECHNICAL EXAMINATION OF J. M. SPERGER'S B-MINOR SONATA

SUMMARY

Johannes Matthias Sperger is a person who left his mark on his period with his personality as both a composer and a performer. Johann Matthias Sperger was born on March 23, 1750, in Feldberg (now Valtice) in Upper Austria, near Brno. It focuses on the possibility that Sperger received his musical education either from a musician in the palace orchestra or from the Brothers of Mercy in Feldsberg. Working as a performer in different orchestras under the auspices of important statesmen, Sperger's career can be divided into three periods: the rise of the double bass as a solo instrument in Vienna in the 1760s, its heyday in the 1770s and 1780s, and the Emperor II. . Falling out of favor in Vienna following Joseph's reforms.

More detailed information is available on Sperger's life from 1777 onwards. In 1777, Sperger played double bass at the court of Count József Batthyány, one of the Dukes of Bratislava, who later became cardinal of Hungary. This was Sperger's first documented work, where he worked with Kämpfer in Cardinal Prince Joseph Batthyány's palace orchestra, where he is known to have played both cello and double bass from 1778 to 1782. At the court of the Dukes of Batthyány, Sperger composed, in addition to seven of his best works, seven double bass concertos, six more for solo instruments, apart from 18 symphonies. Johann Matthias Sperger was a prolific composer, composing 40 pieces for double bass, 18 double bass competition works, as well as 44 symphonies, concertos and cantatas.

Sperger gained a very important place in his period with the tuning and technique he used in double bass performance. However, his services regarding double bass are also of great importance. While the double bass was perhaps only an accompaniment instrument in the orchestra and he had a limited solo repertoire before him, Sperger contributed both to the visibility of this instrument and to the development of the contrabass technique with the works he composed for the double bass. Sperger's Sonata in B Minor, which is covered within the scope of this thesis, also has a very valuable place in the double bass repertoire. For this reason, within the thesis study, it has been tried to contribute to the field by examining it in terms of harmonic and form.

Key Words: Johannes Matthias Sperger, kontrbas, Si Minör Sonat



1. GİRİŞ

Johann Matthias Sperger (23 Mart 1750 – 13 Mayıs 1812), kontrbas tarihinin hatırı sayılır icracıları ve bestecileri arasındadır. Onun bu konuda hatırı sayılır olarak nitelendirilmesinin nedeni özellikle kontrbas için bestelediği farklı formlarda teknik zorluklar içeren eserleri yanında aynı zamanda icracılığıdır. Solo icracılığının yanında iyi bir oda müziği icracısı ve orkestra müzisyeni olduğu da bilinmektedir. Besteleri arasında kontrbas için 40 parça, 18 kontrbas yarışma eseri ile 44 senfoni, konçerto ve kantat bulunmaktadır.

1.1. Problem

Bu çalışmanın problemini J. M. Sperger'in bestelediği üç bölümden oluşan Si Minör Kontrbas Sonatı'nın teknik açıdan incelenmesi, eserin icrasında karşılaşılabilecek sorunların belirlenmesi ve çözüm yolları önerilmesi ve biyografisi hakkında Türkçe kaynaklarda yeterli bilgi bulunmayan J. M. Sperger'in biyografisi ve kontrbas icrası ve kullanımına yaptığı katkılar oluşturmaktadır.

1.1.1. Alt Problemler

Bu çalışmanın alt problemleri şu şekildedir:

1. Birinci alt problem, kontrbasın tarihçesi, oda müziğinde kontrbasın yeri ve solo kontrbas icrasının gelişimi,
2. İkinci alt problem, J. M. Sperger'in hayatı, eserleri ve yaşadığı dönemin müziğine etkisi,
3. Üçüncü alt problem, J. M. Sperger'in kontrbas icrasına katkıları ve Viyana Akort Sistemi,
4. Dördüncü alt problem, J. M. Sperger'in solo kontrbas besteciliğine katkıları,
5. Beşinci alt problem, J. M. Sperger'in kontrbas için bestelediği Si Minör Sonat'ın müzikal analizi,

1.2. Çalışmanın Önemi

J. M. Sperger, Viyana Ekolü'nün temsilcisi olarak kontrbas icrasına ve besteciliğine önemli katkıları bulunan bir müzisyendir. Sperger hakkında Türkçe pek fazla bilginin

bulunmaması, kontrbas için bestelediği Si Minör Sonat'ın daha önce müzikal ve teknik analizinin yapılmamış olması bu araştırmanın önemini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda söz konusu eserin teknik analizinin eseri icra edecek müzisyenlere bir rehber olmasının hedeflenmesi de çalışmanın bir diğer önemini arz etmektedir.

1.3. Araştırmanın Amacı

J. M. Sperger'in kontrbas için bestelediği eserlerden biri de Si Minör Sonat'dır. Bu çalışmanın amacı, hakkında Türkçe kaynaklarda pek az bilgi bulunan J. M. Sperger'in hayatı ve müziği ile ilgili olarak literatüre katkıda bulunmak ve aynı zamanda onun Si Minör Kontrbas Sonatı'nın teknik açıdan incelenmesi, açıklanması ve teknik sorunların ortaya konmasıdır.



2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada betimsel yöntem kullanılacak ve bu yöneme yönelik olarak belge tarama tekniğinden yararlanılmıştır. Ayrıca J. M. Sperger'in Si Minör Kontrbas Sonatı armonik açıdan ve form açısından incelenmiştir.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni J. M. Sperger'in bestelediği tüm eserler, örneklemi ise J. M. Sperger'in Si Minör Kontrbas Sonatı oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmadaki verilerin toplanmasına kontrbasın tarihçesi ile başlanmış ve J. M. Sperger'in biyografisi ile devam edilmiştir. Bu konular ile ilgili verileri, konu ile alakalı kitaplar, makaleler, yazılmış tezler ve internetten elde edilen veriler oluşturmaktadır. Aynı zamanda J. M. Sperger'in bestelediği Si Minör Kontrbas Sonatı'nın Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofheim Leipzig edisyonuna ait notası da veriler içinde bulunmaktadır.

2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Bu araştırmanın sonucunda, elde edilen veriler toplanarak, J. M. Sperger'in biyografisi, müzik stili ve müzikal anlayışı, mensubu olduğu Viyana Ekolü, kontrbas icrasına ve müziğine katkıları betimsel yöntemle ortaya konmaya çalışılmıştır. İlgili kaynaklar incelenirken araştırmanın hangi kısımlarına ait oldukları analiz edilmiş ve ona göre ilgili kısımlara kronolojik bir sırayla ve mantık çerçevesinde yerleştirilmiştir. Buna ek olarak, bestecinin yazdığı Si Minör Kontrbas Sonatı müzikal açıdan incelenmiştir.



3. BULGULAR

3.1. Birinci Alt Problem: Kontrbasın Tarihçesi, Oda Müziğinde Kontrbasın Yeri ve Solo Kontrbas İcrasının Gelişimi

Kontrbas, bilindiği kadarıyla üç yüzyıldan fazla bir süredir dünyanın birçok ülkesinde var olmuştur.

Avrupa müzik tarihi içerisinde bir enstrümanın tarihçesini belgeler üzerinden takip etmede araştırmacılara yol gösterecek iki önemli veri bulunmaktadır. Bunlardan biri bestecilerin yazdıkları notalarda o enstrümana verdikleri yerdir, yani en eski notalarda o enstrümanın varlığının izini sürmektir. Diğer ise ressamların betimlemelerinde o enstrümanı takip etmektir.

Dufay'ın bas partiyonlarını mütevacı bir biçimde yazmaya başladıktan sonra, daha belirgin duruma on beşinci yüzyılın sonunda girdiği, hatta Ockeghem çağındaki bazı notasyonlarda seslerin oldukça peslere doğru uzandığı söylenmektedir (Sachs, 1957, s. 114). Ancak erken dönem klasik Avusturya notasyonlarına bakıldığında bas kısmının enstrümantasyonu bu konuda tam bir bilgi sağlamamaktadır (Webster, 1976, s. 413). Çoğu zaman, kaynaklarda görünen tek gösterge “basso” olduğu söylenir. Ne var ki bu terimin kontrbas için spesifik olmadığı; sadece partiyonun “bas kısmı” anlamına geldiği bilinmektedir (Webster, 1976, s. 413). Bu kısmın hangi enstrümanlar ile icra edildiği ise kesin değildir, kontrbas olabileceği gibi viyolonsel ya da viol ailesinden de bir enstrüman olabilir.

Bilindiği kadarıyla kontrbas, üç yüzyıldan fazla bir süredir dünyanın birçok ülkesinde var olmuştur. Kontrbas ile ilgili en önemli tartışmalardan biri ise bu enstrümanın hangi aileye ait olduğu ile ilgili olmaktadır. Tarihsel bulgular, kontrbasın keman ailesinin bir üyesi olabileceğini gösterdiği gibi viol ailesinden de olabileceğini göstermektedir.

Başlangıçta, orijinal Fransızcadaki “kontrbas” terimiyle tam olarak ne kastedildiğini tanımlamak gerekir. Bu, belirli ülkelerde belirli dönemlerde enstrümanın farklı bir adla bilinmesi nedeniyle, oldukça karmaşık bir girişim olduğu söylenebilir. Karışıklığı yaratan durum, viyolonsel teriminin her zaman yalnızca kontrbası ifade etmeye hizmet etmemesi ve tarihçileri bir viyolün ne zaman bir kontrbas enstrümanı olduğunu tam olarak belirlemek için bir dizi kriter oluşturmaya zorlanmalarıdır. Ortaya konan tanımlar şu özelliklere odaklanmıştır: sub-bas bölgesine ulaşan bir aralık; tellerin dörtlü veya üçlü ve dörtlü kombinasyonda akort edilmesi; enstrümanın gamba

formundaki yapısı, muhtemelen keman ailesinden detaylarla karıştırılmıştır; ayakta veya yüksek bir taburede oturan icracının pozisyonu; kısa bir uç pimi kullanımı ve “değişen, ancak genellikle bir insanınki olan enstrümanın boyutu” (Greenberg, 2003, s. 2).

Bu tip kriterler, bazı tarihçilerin, enstrümanın kabul edilenden daha yaygın olarak belirli dönemlerde kullanıldığı sonucuna varmalarını sağlamıştır. Buna ek olarak mevcut Barok müzik performanslarında kontrbasın daha sık dahil edilmesi de tarihsel gerekçe olarak gösterilebilir. Ancak bu bulgular özellikle durumun sorunlu olduğunu da ortaya koymaktadır. Kaldı ki Fransa'da on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda violone teriminin hiçbir zaman kullanılmadığı göz önüne alınmalıdır. Fransız bass de viole (bas viol) ve bass de violon (keman ailesinin bas üyesi, viyolonsel'in atası) gibi enstrümanların yelpazesi ve bunlar için bestelenen müzikler, alt türlere kadar uzanır. Enstrümanın bas bölgesini kullandığı gerçeğini, ancak çok az bilim adamı veya icracı bu enstrümanları “double” olarak sınıflandırmada kullanmaya cesaret edebilir. Enstrümanın şekli ve boyutu gibi ayrıntılar ve ayakta durma pozisyonu veya pin kullanımı gibi çalma teknikleri yüzeysel olduklarından güvenilir olmayan referanslar olduğu söylenmektedir, değişen zevklere, teknolojiye veya teknik taleplere yanıt olarak gelişebilir ve hem sekiz fit hem de on altı fit enstrümanlar için ortaktır. Kanıt olarak isimlere güvenmek de aynı derecede tehlikeli olduğu söylenir, çünkü kelimelerin anlamı zamanla değişebilir. Bugün bile kontrbas çeşitli isimlerle anılmakta, farklı boyut ve şekillerde üretilmekte, ayakta veya oturarak birçok farklı akortla çalınmaktadır. Bununla birlikte, tellerin adı, biçimi, sayısı ve akordu veya enstrümanın çalma tekniği ne olursa olsun bir yön sabit kalır: işlevi. Mevcut araştırmanın amaçları doğrultusunda, kontrbas, işlevi sürekli olarak bas çizgisini notalı perdenin bir oktav altında iki katına çıkarmak olan herhangi bir yaylı çalgı olarak tanımlanacaktır (Greenberg, 2003, s. 2).

Çellonun on altıncı yüzyılda keman ailesinin bir bas (sekiz fit) üyesi olarak ortaya çıktığı söylenmektedir. Keman ailesinde bu aralıkta bir enstrüman olmadığı için kontrbas, orkestrada alt oktavda sıradan basların pekiştirilmesi amacıyla yer bulduğu ve bu nedenle orta ve geç Barok Dönem'deki diğer violerle birlikte önemini yitirmediği belirtilmektedir (Webster, 1976, s. 414). Öte yandan, büyük boyutu ve belirsiz organolojik statüsü (viyol ailesine mi keman ailesine mi ait olduğu sorunsalı) büyüklük, tel sayısı, akort, çalma tekniği ve müzikal kullanım biçiminde alışılmadık derecede geniş farklılıklara tâbi olduğu açıktır.

Beşinci bir tür [telli çalgı] alto-keman, aynı zamanda İtalyan 'viola da braccio'dan viyola olarak da adlandırılır, ancak en yaygın olarak Bratsche (braccio'dan) olarak adlandırılır. Üzerinde hem

alto hem de tenor parçalar ve gerektiğinde bastan daha tiz melodik parçalar çalınır. {Başka bir çellist mevcutken bile sololarında bas olarak keman kullanan çellistlere sık sık gülmek zorunda kaldım.} Ancak normalde bu enstrüman ile yüksek baslar çalınır. (Webster, 1976, s. 414)

Kontrbasın statüsündeki bu belirsizliği anlamlandırabilmek için adlandırmadaki değişkenlikler, tutarsızlıklar ve bunların açıklanması ile başlamak yerinde olacaktır. Bu açıklamada ise Leopold Mozart'ın aktardıkları ile başlamak yol gösterici olmaktadır. "Geige" ifadesini "telli çalgı"ya eşdeğer genel bir terim olarak yeniden kurgulamakta ve çeşitli kemanları tartıştıktan sonra L. Mozart yukarıdaki ifadeleri aktarmaktadır.

Mozart viola da braccio'dan bahsettikten sonra altıncı bir yine keman ailesinin bir üyesi olan fagot kemandan şu şekilde bahseder:

Büyüklüğü ve kullanımı viyoladan biraz farklı olan altıncı tip fagot-keman vardır. Bazıları buna kol bası da diyor, ancak bu kol bası aslında fagot-kemandan (fagotgeige) biraz daha büyüktür. Bu enstrüman bir bas olarak kullanılır, ancak yalnızca kemanlar, Zwerchflauten ve diğer yüksek melodili enstrümanlar ile birlikte kullanılır; aksi takdirde bas melodiyi aşar ve bu uyumsuzlukların çözümleri için yapılanlar genellikle kural dışı bir akor yaratır. Melodinin bas ile bu geçişi, deneyimsiz bestecilerin yaygın bir hatasıdır. (Webster, 1976, s. 415)

Mozart, sınıflandırmasında yedinci bir tür olarak viyolonselden bahsetmektedir:

Yedinci tür Bassel veya Bassette olarak adlandırılır ki İtalyanca violoncello'dan viyolonsel adı altında da geçer. Önceleri beş teli vardı ama günümüzde sadece dört tel ile çalınıyor. En yaygın bas enstrümandır ve gitgide daha büyük ve daha küçük modellerde olmasına rağmen, sadece tellerinde ve dolayısıyla ton güçlerinde biraz farklılık gösterirler. (Webster, 1976, s. 415)

Mozart, kontrbastan da aşağıdaki ifadeler ile bahseder:

Kontrbas veya İtalyan violondan (genellikle Violon olarak adlandırılan kontrbas) Violon, sekizinci telli çalgı türüdür. Bu kontrbas da farklı ölçülerde yapılmıştır; yine de hepsi aynı akort sistemine sahiptir, tek fark tellerdedir. Kontrbas, çellodan çok daha büyük olduğu için, tam bir oktav daha düşük akort edilir. En yaygın olarak dört telli (bazen yalnızca üç telli), ancak en büyüğü beş tellidir.

Bu beş telli kontrbasta, sapa düzenli aralıklarla kalın tel perdeler yerleştirilir, bu da tellerin klavyeye dokunmasını engeller ve böylece tonu iyileştirir. Bu basta zor pasajları daha net bir şekilde öne çıkarmak mümkündür ve konçertolar, triolar, sololar vb. Ancak, eşliklerde, yüksek sesli pasajlarda iki teli aynı anda çalma eğilimi olduğunu da fark ettim, çünkü teller önemli ölçüde daha incedir ve üç ve dört telli baslara göre birbirine daha yakın yerleştirilir. (Webster, 1976, s. 415-416)

Mozart, dokuzuncu bir bas türü olarak 'viola da gamba'yı verir:

Dokuzuncu tür gamba'dır... Viola da gamba, çellodan oldukça farklıdır. Viola da gamba'nın altı ya da yedi teli vardır ama Bassel'in sadece dört teli vardır. Ayrıca tamamen farklı bir akort düzeni ve daha hoş bir tonu vardır ve çoğunlukla melodik parçalar için kullanılır. (Webster, 1976, s. 416)

Mozart, viyola ve gamba'yı bir kenara bırakarak şu enstrümanları da tanımlar: "Fagotgeige" ve "Handbassel", çello ve kontrbas. Bunlardan ilk ikisi tenor aralığındaki viole da braccio olmaktadır; yani, tenor kemanları, muhtemelen bas anahtarının altındaki F'den beşli aralıklarla akort edilmektedirler, ancak yine de viyola gibi kolda çalınıyorlardı. Mozart, bunların yalnızca yüksek melodili çalgılar için sonatlarda bas bölümü sağlamak için kullanıldıklarını ima eder. Bu nedenle, bu enstrümanların hiçbirinin yaylı çalgılar dördlülerinde ve tüm daha büyük notasyonlarda bas işlevi görmeyeceğinden emin olabiliriz ve aynı şeyin yaylı triolar için de geçerli olduğunu tahmin edebiliriz. Geriye bas partilerinin icrası için çello ve kontrbas kalmaktadır.

Mozart, çelloya açıkça "Bassel" ve "Bassette" adlarını vermektedir. (Almanca "Bassl" ve İtalyanca "Viyolonsel" bu nedenle yalnızca eşanlamlı değil, aynı zamanda dilsel olarak eşdeğerdir: "Bass-ette" ve "Bass-l", "Bass"ın küçültülmüş halleridir; Mozart, çelloyu en yaygın bas enstrümanı olarak adlandırır. Beş telli bir modele de atıfta bulunur, ancak yalnızca eski bir kalıntı olarak; aksi takdirde belirtilen varyasyonlar sadece tel ve ton kalitesini etkiler. Sonuç olarak, tüm çelloların C'den akort edilmiş dört teli bulunmaktadır.

Aslına bakılacak olursa Mozart'ın tanımı ve terminolojisi, on sekizinci yüzyıl Almanya ve Avusturya'sına özgüdür.

Sıklıkla tartışılan bir konu, kontrbasın atasını yalnızca viyola mı yoksa keman ailelerine mi borçlu olduğudur. Kaynaklar, Fransa'da her ailenin on altıncı yüzyılın ortalarında aynı anda bir kontrbas üyesine sahip olabileceğini öne sürüyor. Bu kaynaklar bir kontrbas enstrümanının varlığını özel olarak doğrulamaz veya reddetmezken, ayrıntı eksikliğinin -kesin bir akort özelliğinin belirtilmesi veya bir eşlik enstrümanı olarak kullanım tanımı- bunları doğrudan kanıt olarak değersiz kıldığı görülecektir.

Kontrbasın keman ailesine ait olduğuna dair kanıtlar:

On altıncı yüzyıla ait iki yasal belge, o zamanlar Fransa'da kullanılmakta olan bas-contre de viole veya bas violenden farklı daha büyük bir enstrümanın varlığını öne sürmektedir. Müzisyen (joueur d'instrument) Nicolas Robillard'ın 20 Eylül 1557 tarihli bir mülk envanteri, bir "double bass-contre de viole" içerirken, luthier Claude Denis'in 1 Ekim 1587 tarihli bir başkası, bir "double bassecontre de viole" içermektedir. Bu ayrımın daha düşük akortlu bir enstrümanı mı yoksa basitçe daha büyük bir bas-contre de viole boyutuna mı atıfta bulunduğu belirsizdir. Fransızca "karşı" anlamına gelen ve vokal müzikte bir dizinin diğer dizelerle ilişkisini belirlemek için kullanılan "contre" son ekinin ortadan kaldırılması, Saint Bastien de Brossard'ın 1703 tarihli

sözlüğünde görüldüğü gibi “bas” ve “kontrbas” ile terimlerini ortaya çıkarır. Eğer terminoloji 1557’de 1703’te olduğu gibi aynı anlama sahip olsaydı, bu bizim tanımımızla uyumlu bir kontrbas enstrümanı önerirdi. Bununla birlikte, herhangi bir kombinasyonda kullanılan Fransızca contre ve bass sözcüklerinin farklı dönemlerde aynı anlama sahip olduğunu varsaymamaları konusu dikkate alınmalıdır. Müzik aletlerine atıfta bulunulurken kademeli olarak kaldırılmasına rağmen - “basse-contre de viole” ve “basse-contre de violon” sırasıyla “basse de viole” ve “basse de violon” haline geldi - “bas contre” terimi kullanımda kaldı. Bu terim Fransa’da on sekizinci yüzyıl boyunca ve on dokuzuncu yüzyıla kadar bir tür bas sesi belirlemek için kullanılmıştır. Fransız kaynaklarında hem “Contre Bass” (çift baslar) hem de “Basse Contres” (koronun bas sesleri) ile karşılaşılır, ancak iki terim eşdeğer değildir (Greenberg, 2003, s. 3).

Bir diğer kanıt da enstrüman çizimleri değerlendirildiğinde ortaya konabilir. Fransa’da insan boyutundaki yaylı çalgıların bilinen en eski çizimleri de on altıncı yüzyılın ortalarına aittir. Bilinen ilk tasvir François Desprez’e ait bir gravürdür. Guillaume Boni’nin 1576’da Adrian Le Roy ve Robert Ballard tarafından yayınlanan Sonetz de P. de Ronsard’ının başlık sayfası, bir insan boyutunda viyolü ve Nicolas Houel’e atfedilen 1583 tarihli bir çizim, bas üyenin neredeyse kendisi kadar büyük bir enstrüman çaldığını tasvir etmektedir. Bunlar gibi 16. ve 17. Yüzyıllara ait pek çok gravür büyük ve beş telli bir viyol tasviri içermektedir (Greenberg, 2003, s. 4).

Bu büyük viyollerin günümüze ulaşan bir örneği, Simon Bongard’ın (Paris, 1644-?) enstrümanı (Paris, 1663) olabilir. Halihazırda dört telli bir enstrüman olarak yapılmış olmasına rağmen, formu ve detayları - düz/eğimli sırt, C-şekilli ses delikleri, gamba köşeleri - viyol ailesine ek bir enstrüman olduğunu düşündürmektedir.

Yukarıdaki kanıtların tümü, bir kontrbas enstrümanı ile orantılı büyüklükte bir violün varlığını göstermektedir. Ancak teorik çalışmalar, notasyonlarda bir kontrbas ses aralığına ve akorduna sahip olan enstrümanın varlığını doğrulamamaktadır. Hem Jambe de Fer’in Epitome müzikalinde (1556) hem de Mareschall’ın Porta Musices’inde (1589) viyoller için sağlanan en düşük akort E–A–d–g–c’dir. Mersenne’nin Harmonie Universelle’sinde (1636) viyoller için sağlanan en düşük akort ise D–G–c–e–a–d’ (normal bir bas viol için standart altı telli akort). Ancak bu paradoksa dair bir ipucu, Trait de la Viole (Paris, 1687) adlı eserinde Fransa’da çalınan ilk viyollerin çok büyük olduğunu bildiren Jean Rousseau (1644–1700?) tarafından sağlanmıştır. Sargılı tellerin gelişmesinden önce, sekiz fit aralığında akort edilmiş tellerden tatmin edici bir perde elde etmek için günümüzün kontrbasına yaklaşan bir tel uzunluğu gerekli olurdu. İnsan boyutlarına rağmen, yukarıda tartışılan

enstrümanların aslında kontrbas değil bas enstrümanları olması mümkündür. Bu nedenle Fransa'da viyol ailesinin bir kontrbas üyesinin varlığı doğrulanamamaktadır (Greenberg, 2003, s. 5).

Kontrbasın viyol ailesine ait olduğuna dair kanıtlar ise şu şekilde belirtilebilir. Fransa'da Wilhelm Azan (Aix-en-Provence, 1605) tarafından yapılan insan boyutunda yaylı çalgıların günümüze ulaşan en eski örneği, keman ailesiyle ilişkili tüm özellikleri sergiler: yuvarlak sırtlı, genişlemiş köşeler, ve f şeklindeki ses delikleri. Yukarıda tartışıldığı gibi, boyut kendi başına bir enstrümanı kontrbas olarak nitelendirmek için yeterli değildir. Bununla birlikte, bu örneğin varlığı, Fransa'daki bir kontrbasınki olarak kabul edilebilecek en erken akordu daha da zorlayıcı kılmaktadır. Bu, 1636'da Marin Mersenne tarafından keman ailesini tanımlamasında sağlanmıştır (Greenberg, 2003, s. 5). Mersenne'e göre, ailenin bölündüğü beş bölüme ya da parçaya -dessus, haute-contre, taille, quinte ve bass- "Lorraine tarzında, ikinci bir bas için altıncı bir bölüm bir beşli daha aşağıya eklenebilir. " Dört telli bas da viyolonsel veya bas keman B'bemol'den başlayarak artan bir beşliye ayarlanmışsa, bu ikinci bas akordu E'-bemol-B'bemol-F-c olacaktır. Bu aralık bu nedenle modern kontrbasınki karşılık gelir. Görünüşe göre mesele sadece aynı enstrümanı kısıtlamak değildi: 6 Haziran 1656 tarihli ve "basse de violon fasson de Lorraine" içeren bir emlak envanteri, ayrı bir enstrümanın varlığını ileri sürmektedir. Ayrıca tıpkı büyük viyolleri tasvir eden gravürler olduğu gibi iki gravür, "Le Triomphe du bonheur et de la gloire de la France" (1667) ve "Le Concert royal des Muses" (1671), on yedinci yüzyılda çok büyük dört telli ve keman ailesi anatomisine sahip çalgıların varlığını düşündürmektedir (Greenberg, 2003, s. 5-6).

Sonuç olarak kontrbas tarih içinde hem viyol hem de keman ailesine ait olan yapısal özelliklerde imal edilmişse de onun orkestra ya da daha küçük müzik gruplarındaki yerini belirleyen işlevi olduğu söylenebilir.

3.2. İkinci Alt Problem: J. M. Sperger'in Hayatı, Eserleri ve Yaşadığı Dönemin Müziğine Etkisi

3.2.1. J. M. Sperger'in hayatı ve yaşadığı dönemin müziğine etkisi

Johann Matthias Sperger 23 Mart 1750'de Brno yakınlarında, Yukarı Avusturya'da Feldberg'de (bugünkü adı Valtice) doğdu. Kontrbassın süper starı olarak bilinen Johann Matthias Sperger, oldukça üreken bir besteciydi (kontrbas için 40 parça, 18 kontrbas yarışma eseri ile birlikte 44 senfoni, konçerto ve kantat). Miloslav Gajdos, Sperger için "Bir besteci, icracı, solist, oda müzisyeni ve orkestra müzisyeni olduğu

için kelimenin çok modern anlamıyla, evrensel bir müzikal kişiliğe sahipti” ifadesini kullanmaktadır (Fejérvári, 2013, s. 15). Hatta bazı kaynaklarda onun doğaçlama ustası olarak, doğaçlamanın çok yönlülüğünü ve virtüözlüğü somutlaştırdığı söylenir (Boucher-Browning, 2021, s. 8). Klaus Trumpf onu kısaca “Almanca konuşulan toprakların en önemli kontrbasçısı” olarak tanımlamaktadır. Kayıtlarda yalnızca 'Johannes' adı geçmektedir, ancak Sperger, adını sıklıkla ikinci adı olan 'Matthias' ile yazarken, 1777'den sonra sürekli adının İtalyanca bir versiyonu olan “Giovanni”yi kullanır.

İlk eğitimi hakkında pek bir şey bilinmemektedir. Müzikologlar, onu ya komşu kasaba Nikolsburg'daki (bugün Mikulov) Cizvit Okulu'nda ya da Feldsberg orgcusu Franz Anton Becker'dan aldığını varsayıyorlar (Wagner, 2016). Sperger'in biyografisine hakkında detaylar veren Adolf Meier ise iki varsayım daha öne sürmektedir: Sperger müzik eğitimini ya saray orkestrasındaki bir müzisyenden alacaktı ya da Feldsberg'deki Brothers of Mercy tarikatından alacaktı (Gravel, 2013, s. 19). Bu tarikatın, üyelerinin acemi müzisyenlerle bir orkestra kurdukları ve bir hemşirelik okulundan sorumlu olduğu bilinmektedir. Ancak, bugüne kadar, bu varsayımların hiçbirini kanıtlanmamıştır (Gravel, 2013, s. 19).

Sperger'in müziği, sanat sponsoru Liechtenstein Malikanesi ve manastırın orkestrası tarafından desteklenen Feldsberg'deki şan okulundan oldukça etkilenmiştir. Memleketi Feldsberg'de Franz Anton Becker ile org çalıştıktan sonra, Sperger 1767'de Viyana'ya taşındı ve burada ünlü Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) ile çalışmalarına başladı, bazı kaynaklarda üstad Albrechtsberger ile kompozisyon okuduğu ifade edilir. Sperger'in hayatının bu dönemi (1767-1777) ile ilgili olarak da pek az bilgi bulunmaktadır. Klaus Trumpf, Lexikon der Deutschen Musikkulturus'ta, Sperger'in el yazmalarının Albrechtsberger'in düzelttiğine dair kanıtlar içerdiğini belirtmektedir (Fejérvári, 2013, s. 15). Sperger muhtemelen Wiener Hofkapelle'de, önce Josef Mandl (1745-1777) ve ardından Friedrich Pischelberger (1741-1813) ile çalıştı (Boucher-Browning, 2021, s. 8). Enstrüman eğitimini (muhtemelen 1769'dan) Pischelberger'den aldı. Friedrich Pischelberger (1741-1813) de çağın ikinci büyük virtüözü olarak nitelendirilir (Fejérvári, 2013, s. 16).

Sperger'in kariyeri üç döneme ayrılabilir: 1760'larda solo bir enstrüman olarak Viyana'da kontrbasın yükselişi, 1770'lerde ve 1780'lerde en iyi dönemi ve İmparator II. Joseph'in reformlarını takiben Viyana'da gözden düşmesi. İmparator II. Joseph kiliselerde enstrümantal müziği sınırlamış ve imparatorluk sarayına müzik-tiyatro prodüksiyonlarını tekeline almıştı (Boucher-Browning, 2021, s. 9).

1777'den itibaren Sperger'in hayatı ile ilgili olarak daha detaylı bilgiler mevcuttur. 1777'de Sperger, daha sonra Macaristan kardinali olan Bratislava Düklerinden Kont József Batthyány'nin sarayında kontrbas icra etti. Bu Sperger'in belgelenmiş ilk çalışmasıydı ve burada Kardinal Prens Joseph Batthyány'nin saray orkestrasında Kämpfer ile birlikte çalıştı ve bu toplulukta 1778'den 1782'ye kadar hem viyolonsel hem de kontrbas çaldı. Bu altı yıl hem besteci hem de kontrbasçı olarak Sperger için geniş kapsamlı bir öneme sahipti. Kontrabasçı olarak ilk işi olduğu düşünüldüğünde, burada ilk kez solo kontrbasçı olarak düzenli performans sergileme fırsatı bulunduğu söylenebilir (Gravel, 2013, s. 19). Sperger, Dittersdorf'un ve Pichl'in kontrbas konçertolarının ve Mozart'ın solo kontrbas ve bariton veya bas ses için bestelediği "Per questa bella mano" isimli ünlü konçertosunun önemli icracılarından (Fejérvári, 2013, s. 16).

Batthyány Dükleri'nin sarayının seküler müzik hayatı -ve özellikle ünlü konsertmaister Anton Zimmermann, korno ustası A. Boeck veya bas virtüözü J. Kämpfer dahil olmak üzere mükemmel orkestra müzisyenlerinin varlığı- için ideal bir ortamdı. Sperger'in en iyi eserlerinden olan yedi kontrbas konçertosuna ek olarak, burada 18 senfoni haricinde diğer solo enstrümanlar için de altı konçerto daha bestelemiştir.

1778'de Sperger'den Wiener Tonkünstler-Societät'a kabulünü istedi. Slovak müzikolog ve kontrbasçı Radoslav Sasina, Sperger'in Viyana'daki solo konserlerinden de bahseder ve burada ikinci Noel konçertosunu Großes Schauspielhaus'ta ilk kez çaldığını söyler (Fejérvári, 2013, s. 17). Buradaki çalışma yıllarının Sperger'in en verimli zamanı olduğu söylenmektedir (Boucher-Browning, 2021, s. 9).

Batthyány orkestrasının İmparatorluk reformlarından dolayı (1783) dağılmasından sonra, Sperger hemen Kontlar Ludwig ve Ladislaus von Erdödy'nin Turfúzüzes'teki (bugün Kohfidisch bei Eberau, Burgenland, Avusturya) şatosunda bir iş bulur. Ancak ikinci kardeşin ölümü, bu orkestranın 1786'da dağılmasına neden olmuştur (Boucher-Browning, 2021, s. 9).

Bu saray orkestrası da 1786'da feshedildiğinde, Sperger Viyana'ya döndü ve 1789'a kadar burada kaldı. Wiener Tonkünstlergesellschaft'ın 9 Kasım 1786 tarihli belgeleri de Sperger'in o sırada Viyana'da yaşamakta olduğunu belirtir (Fejérvári, 2013, s. 18). Sperger, bu dönem, Viyana'da kalıcı bir iş bulamadığı ve geçimini sağlamak için bir kopyacı olarak çalışmak zorunda kaldığı için onun için zor bir dönem olarak tanımlanabilir (Gravel, 2013, s. 20). Sperger'in elinden çıkan nota kopyalarının çoğu, o zamanki Viyana nüshalarının özelliklerini göstermektedir. Kopyaların çoğu şimdi Sperger'in daha sonraki ikametgâhı olan Schwerin'de olmasına rağmen, bunların

önemli bir kısmı hâlihazırda Viyana'dadır (Fejérvári, 2013, s. 18). Bu süre zarfında saray müzisyeni olmayı umarak, etkili kişiler için birçok müzik besteledi ve krallar, kontlar, baronlar, veliahtlar, prensler ve prensesler için solo kontrbasçı olarak sahne aldı (Gravel, 2013, s. 20).

1788'de çellist kral II. Frederick Vilmos'a, Berlin avlusunda "çello senfonisini" ve daha sonra "Konzertante Sinfonie" üçlüsünü (flüt, viyola, kontrbas) beğendirir. Ancak başarılarına rağmen yine de işe alınmaz. Grove Lexicon, 1787-88'de birkaç Avrupa konseri turundan bahseder: bu konser tutundaki durakları Prag, Berlin, Ludwigslust, Ansbach, Passau, Parma, Trieste ve Bologna idi (Fejérvári, 2013, s. 18).

Viyana'ya döndüğünde Akademie der Tonkünstler-Societät'ta yine kendi kontrbas konserlerinden birini gerçekleştirir. Viyana'daki işsiz yıllarında (1786-89) en az 13 senfoni ve 3 kontrbas yarışma eseri bestelediği "Kataloğundan" anlaşılmaktadır (Fejérvári, 2013, s. 18).

Uzun zamandır beklenen iş nihayet kendisine 1789'da Mecklenburg Prensi I. Frederick Franz'ın sarayında verildi. Maaşı 400 imparatorluk taleri idi (1794'te 500 talere yükseldi), buna ek olarak bir hizmet dairesi ve aynı ödenek hakkına sahipti (Gravel, 2013, s. 20). Sperger, Ludwigslust'ta sarayın hizmetine Temmuz 1789'da - Paris'teki Bastille'in baskınından birkaç gün önce- girdi. Heinrich Ernst Jubiläus Weber'in (1731-1789) ölümünden sonra, saraydaki kontrbasçı pozisyonu boşalmıştı. Sarayın kilise orkestrası genişlemeye devam ediyordu, çünkü sadece birkaç yıl önce (1785) Prag'dan gelen Wenzel Sedlazeck (1780-1860) bu ikinci kontrbas olarak işe alınmıştı. Ancak Weber ve Sedlazeck hakkında peki bir bilgi bulunmamaktadır (Focht , 2019, s. 16).

23 Eylül 1789 tarihinde Franz Anton Rosetti (1750-1792) yönetimindeki Büyük Orkestra ile sözleşme yaptı (o da 1789'da şef olarak atandı). Sperger sonunda "müzik anavatanını" burada buldu, denilmektedir. 1803'ten beri Concertmaster Massouneau tarafından yürütülen "Diarium"a göre, Sperger senfonilerinin seslendirilmesine ek olarak yedi kez solist olarak sahne aldı.

Schwerin'in dışına seyahatler yaptı. En önemli konser turunda, 26 Kasım 1801'de Leipzig'deki Gewandhausorchester eşliğinde, kendi kontrbas konserlerinden ikisini çalarak büyük bir başarı gösterdi. Herkesin her an her yerde müzik dinleyebildiği günümüzün aksine, daha önce müziğe erişim ancak ayrıcalıklı alanlarda mümkündü.

Sperger, birçok yerde çaldı ve bu çevrelerin ihtiyaçları ve kontrbas icracıları için besteler yaptı ve topluluklarında çaldı. Onun bu katkılarının amacı, müziğini ve dahası kontrbas çalgısını konser alanlarında tanıtmaktı (Gravel, 2013, s. 20).

Sperger, yaşamının son yıllarında, öncelikle organist ve besteci olarak kilise hizmetinde bulundu. Ancak bunu, saray mimarı Johann Christoph Heinrich von Seydewitz tarafından tasarlanan ve Dük Friedrich'in gelini Prenses Helena Paulowna'yı anmak için 1804-1808 yılları arasında inşa edilen St. Helena ve Andreas Katolik (saray) kilisesinde yaptı (Gravel, 2013, s. 17).

13 Mayıs 1812'de Sperger, o zamanın teşhisine göre ateşli hezeyandan dolayı vefat etti. Öldüğü sırada Mozart'ın Requiem'ini çalarak minnettarlığını gösteriyordu. Allgemeine musikalische Zeitung (XIV, 1812, col. 432) Sperger'in ölümüyle ilgili olarak şunları bildirdi (Fejérvári, 2013, s. 19): "Orkestra, enstrümanında ender bir ustalığa sahip olduğunu kanıtlayan başlıca üyelerinden birini kaybetti."

Johannes Sperger'in çalışmaları ancak 20. yüzyılın sonunda kapsamlı bir şekilde incelenmiştir. Müzikolog Adolf Meier, Sperger'in tarihsiz eserlerinin veya el yazmalarının birçoğunu araştırdığı ve böylece Sperger'in tanınmasına önemli bir katkı sağladığı bilinmektedir. Sperger'in catalogue raisonné'sinin şaşırtıcı derecede kapsamlı olduğu söylenir. Eserleri arasında senfoniler, solo konçertolar ve konçertante senfoniler, oda müziği, feldpartie'ler, dans müziği, piyano için eserler, org için eserler, din dışı vokal müzik, dinî vokal müzik ve teorik eserler bulunmaktadır. Ancak bu eser bağlamında oda müziği enstrümanı olarak sadece solo kontrbaslı veya kontrbaslı eserlere aşağıda yer verilmiştir. Viyana Kontrbas Okulu'nun kontrbas virtüözleri arasında eserleri günümüze ulaşan tek kişinin Johannes Sperger olması önem arz etmektedir. Günümüzde bazı çevreler tarafından ikinci sınıf bir besteci olarak kabul edilse de, catalogue raisonné'sinin boyutu, yaşamı boyunca bir miktar ün kazandığına işaret etmektedir (Gravel, 2013, s. 21).

3.2.2. J. M. Sperger'in oda müziği eserleri

Kontrbas ve Viyola için Üç Sonat in D-Dur (1777 und/oder 1782 (zwei Mal) und 1789);

Kontrbas ve Viyola için Düet in D-Dur (1796);

Kontrbas ve Viyolonsel için Düet in h-Moll (1790);

Korno, Viyola ve Kontrbas için Kassatio tin D-Dur (zwischen 1786 und 1789);

Flüt, Viyola ve Kontrbas için Trio in D-Dur (zwischen 1786 und 1789);

Flüt, Viyola, Viyolonsel ve Kontrbas için İki Kuartet in D-Dur (Werke nicht datiert);

Obua, Keman, Viyola ve Kontrbas için Kuartet in G-Dur (um 1790);

Obua, Viyola, Viyolonsel ve Kontrbas için Kuartet in B-Dur (1791);

İki Korno, Viyola ve Kontrbas için Kassatio in Es-Dur (zwischen 1778 und 1784);

Korno, Viyola ve Kontrbas için Cassation il Notturmo in D-Dur (etwa 1780);

İki Korno, Keman, Viyola ve Kontrbas için Cassatio per il quintetto in G-Dur (1781);

Flüt, İki Korno, Keman, Viyola ve Kontrbas için Üç Kassatio in D-Dur (1783, 1786/87 und die letzte ohne Datum);

Flüt, İki Korno, Keman, Viyola ve Kontrbas için Rondo in D-Dur (Werk nicht datiert).

Solo Flüt, Solo Viyola, Solo Kontrbas ve Orkestra için Konçertante Senfoni in D-Dur (1778).

3.3. Üçüncü Alt Problem: J. M. Sperger'in Kontrbas İcrasına Katkıları ve Viyana Akort Sistemi

Kontrbas enstrümanı tarih içerisinde her zaman bugünkü gibi E, A, D, G şeklinde akort edilmiyordu. Günümüzde bile farklı akort sistemi kullanan icracılar bulunmaktadır. Hatta icracılar çok az bir kısmı kontrbası çello gibi C, G, D ve tiz A biçiminde de akort etmektedir. Diğerleri özellikle Avrupa orkestralarında beş telli kontrbas çalanlar buna bir de pes B teli eklerler. 200 yıldan fazla bir süre önce F, A, D, F#, A şeklinde akort edilen kontrbaslar için bir grup konçertolar yazılmıştı. Bu konçertoların çok büyük bir kısmı D ya da Eb majör idi.

Viyana büyük bir müzik merkeziydi ve burada beş telli baslar F, A, D, F#, A şeklinde akort edilmekteydi. Gerçekte de Viyana'da bestelenmiş konçertoların bu akort sistemiyle icrası günümüzde kullanılan akort sisteminde icra etmeye göre daha kolaydır.

Dittersdorf, Vanhal veya Sperger'in geleneksel bas konçertolarını 4lü aralıklarla akort edilmiş baslarda çalmaya aşina olanların, bu eserleri bazen bugünün baslarında çalmayı kolaylaştırmak için uyarlamalara ihtiyacı olabilir. İntegral müzik (melodiler) korunurken, "kolay" double stop gibi orijinal performans uygulamaları, günümüzün ortak akortlarını kullanarak oldukça akıcı hale gelebilir. Viyana akortlu baslar tarafından sıklıkla fark edilen bir diğer belirgin özellik, tipik çelik, 4 telli baslardan daha canlı, 'açık' ve daha rezonanslı ses çıkarma eğiliminde olmalarıdır.

Kontrbasın 3lü ya da 4lü akort sistemini parmak sisteminin teknik bir analizi daha anlaşılır hale getirebilir. J. M. Sperger'in nota koleksiyonunda hala yazdığı parmak numaraları varlığını sürdürmektedir ve bu parmak numaraları Sperger'in tekniğini ve dönemin performans pratiğini ortaya koymak açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. Sperger, tüm notaların yarıdan üçüncü pozisyona kadar basılması, yarım

aralıklar için 1-2 ve 2-4 ile 1-4 parmakları kullanırdı (Leverenz, 2016, s. 18). Dördüncü pozisyonda Sperger A telinde eb-f-g'nin majör 3lü'sünü çalmak için 1-2-4 parmakları kullanırdı. Yine A-teli üzerindeki altıncı pozisyonda, g-a-bb notalarını 1-3-4 parmaklarla basardı (Leverenz, 2016, s. 19). Diziler arpejler üzerinde bu applicatura uygulandığı zaman 3lü ya da 4lü akort sistemlerinin avantajları daha belirgin hale gelebilir. B, F ve C majör dizilerinin icrası yarım pozisyonda pozisyon değiştirmeden yapılabilir hale gelir. G majör'ün icrasında D telinden f# teline geçerken birinci pozisyondan yarım pozisyona bir yarım pozisyon değişimi yapılabilir (Leverenz, 2016, s. 19). Teknik olarak ileri olan başçılar bu dizilerin icrasındaki bu parmak kullanımlarını etkileyici bulmayabilirler, fakat bu akort sisteminin avantajları erken klasik dönem süslemeleri üzerinde uygulandığında görülebilir. Bundan dolayı Viyana akort sistemi icracıya virtüözite ve artistik bakımdan pek çok olanak da sağlamaktadır.

Armonide bası olarak kullanılan açık tel ile arpejli akorlar bulunur. Örneğin, A majörde bir tonik arpej, hem açık A teli, hem de D-teli kullanılarak bir subdominant arpej ve F#-teli ile subdominantın ilk inversiyonu yoluyla eklenilebilir. Aynısı D majör ve b minör donanımına da transpoze edilebilir (Leverenz, 2016, s. 19).

Akort sistemi, icrada birçok virtüözite gösterimine ancak yalnızca daha önce belirtilen donanımlarda izin vermektedir. Bu nedenle, viyolonsel için yazılan besteler, sadece birkaç belirgin donanımda yazılma eğilimindeydi ve tonikten çok uzaklaşmamaktaydı. Viyana konçertantının viyolonsel ve orkestra için bu dönemde yazılmış seksen yedi bölümünün analizinde yalnızca dokuz farklı temel donanım bulunmaktadır. Hatta bu dönemde yazılmış eserlere bakıldığında şu şekilde bir liste verilebilir (Leverenz, 2016, s. 20): D Majör 26 eser, Eb Majör 29 eser, Bb Majör 14 eser, A Majör 8 eser, d minör 3 eser, G Majör 2 eser, Ab Majör 2 eser, c minör 2 eser, C Majör 1 eser.

Görüldüğü üzere D Majör ve Eb Majör teknik imkanlardan dolayı sıklıkla kullanılmıştır. Ancak bir sonraki bölümde görüleceği üzere Sperger teknik zorluğu olan donanımlarda da eserler vermiş ve kontrbas icrasında icracılara yeni kapılar açmış ve icracılara meydan okuma da denebilecek üstesinden gelmeleri gereken teknik olarak güç eserler meydana getirmiştir.

3.4. Dördüncü Alt Problem: J. M. Sperger'in Solo Kontrbas Besteciliğine Katkıları

J. M. Sperger, 1777 ve 1807 arasında kontrbas ve orkestra için çeşitli anahtarlarda on sekiz konçerto bestelenmiştir. Bu bestelerinin listesi aşağıda verilmiştir (Fejérvári, 2013, s. 82):

Concerto per il Violone	D/Esz-dúr Nr. 1 (1777) Sp+T=1
Concerto per il Contrabbasso	D/Esz-dúr Nr. 2 (1778) Sp+T=2
Concerto per il Contrabbasso	B-dúr Nr. 3 (1778) Sp+T=3
Concerto per il Contrabbasso	F-dúr Nr. 4 (1779) T=5
Concerto per il Contrabbasso	Esz-dúr Nr. 5 (1779) Sp+T=14
Concerto per il Contrabbasso	G-dúr Nr. 6 (1779) Sp+T=6
Concerto per il Contrabbasso	A-dúr Nr. 7 (1781?) Sp+T=11
Concerto per il Contrabbasso	Esz-dúr Nr. 8 (1783) Sp+T=7
Concerto per il Contrabbasso	Esz-dúr Nr. 9 (1786) Sp+T=8
Concerto per il Contrabbasso	Esz-dúr Nr. 10 (1787) Sp+T=8
Concerto per il Contrabbasso	B-dúr Nr. 11 (1787) Sp+T=10
Concerto per il Contrabbasso	Esz-dúr Nr. 12 (1792) Sp+T=12
Concerto per il Contrabbasso	D-dúr Nr. 13 (1792) Sp+T=13
Concerto per il Contrabbasso	Esz-dúr Nr. 14 (1794) Sp+T=14
Concerto per il Contrabbasso2	D-dúr Nr. 15 (1796) Sp+T=15
Concerto per il Contrabbasso	Esz-dúr Nr. 16 (1797) T=16
Concerto per il Contrabbasso	B-dúr Nr. 17 (1805) Sp+T=17
Concerto per il Contrabbasso	c-moll Nr. 18 (1807) Sp+T=18

3.5. Beşinci Alt Problem: J. M. Sperger'in Kontrbas için Bestelediği Si Minör Sonat'ın Armonik ve Form Analizi

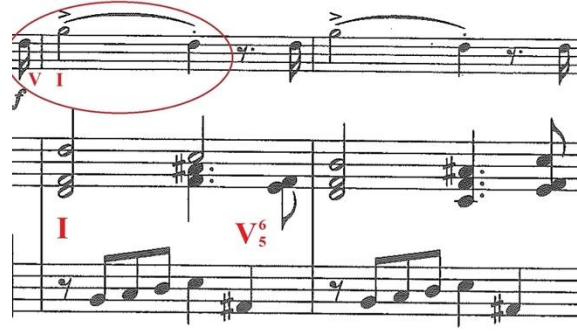
3.5.1. Sonatın birinci bölümünün (allegro moderato) analizi

3.5.1.1. Sergi bölümü

Tempo olarak allegro moderato temposu seçilmiş. Bu tempo ne allegro kadar hızlı ne de moderato kadar yavaş, ara bir hızı belirtmektedir. Ölçü sebare olarak belirlenmiştir. Parçanın ana tonu si minör tonundadır.

Eserin 3. ve 4. ölçüsünde ana temanın (A cümlesi) temel fikri duyuluyor. Temel fikir aslında ritmik karakterdeki motifik bir hareketten ve bu motifik hareketin tekrarından

oluşmaktadır. Temel motifik hareket Dominant-Tonik (V-I) dereceleri arasındaki tam dörtlü çıkıcı aralık atlamalarıdır ve bir tonalite vurgusu içerir (Şekil 3.1).



Şekil 3.1 Temel fikir.

5. ve 6. Ölçülerde temel fikirden sonra karşıt bir fikir görüyoruz. Burada karşıt fikir tonik derecede çıkıcı bir arpej yapısı ile başlayıp daha sonradan inici yanaşık bir hareket ile dominant derecede sonlanmaktadır (Şekil 3.2).



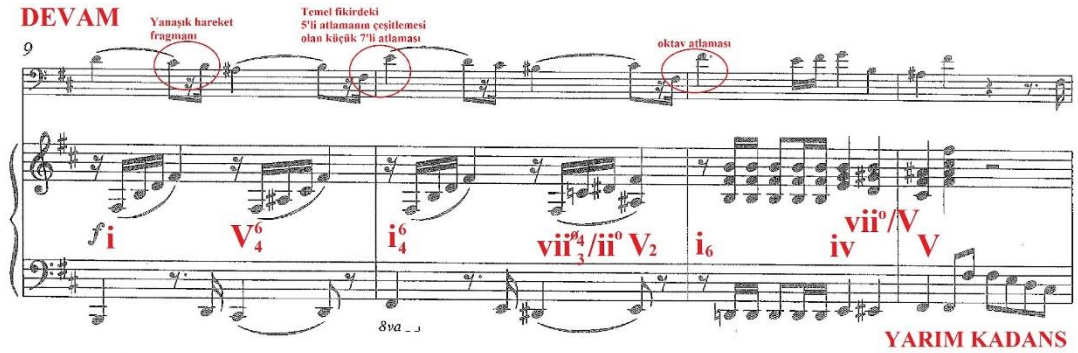
Şekil 3.2 Karşıt fikir.

7. ve 8. ölçülerde karşıt fikre dahil edilecek bir uzatma teması duyulmaktadır. Bu uzatma teması temel fikirden ve karşıt fikirden bazı fragmanlarını içermektedir. Yine çıkıcı bir tam beşli hareket görmekteyiz, arpejle aşağıya indikten sonra da aslında bu karşıt fikrin ilk kısmındaki çıkıcı arpeje karşı bu uzatma bölümünde ters yönde inici arpej hareketi görüyoruz ve yine yanaşık bir çözümle olan 4-3 gecikmesi ile ilk ana cümlelerin sunum bölümü tonik derecede kalış sağlayarak tam kadans yapıyor (Şekil 3.3).



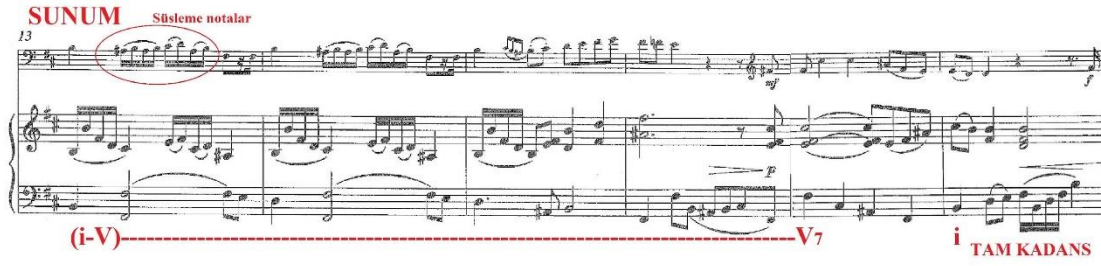
Şekil 3.3 Uzatma kesiti ve tam kadans.

9. ve 10. ölçülerde devam cümlesini oluşturan fragmanları görüyoruz. Başlangıçtaki temel fikrin tam 5'li hareketiyle yapılan temek motif burada küçük 7'li ve oktav atlamaları ile duyurularak çeşitlendirilmiştir. Karşıt fikrin bitişindeki bir diğer temel motif olan yanaşık çözüm hareketini de bu atlamalar ile bir arada kullanıldığı fragmanlar görülmektedir. Bu fragmanlar tonik-dominant (I-V) ekseninde duyurulmaktadır. Bu bölgede ikincil dominant ve yedinci derece akorlarının kullanımından kaynaklı oluşan altere sesler belli bir kromatizm ile diziyi genişleterek gerilim duygusunun daha çok arttırılması sağlanmıştır. 11. ve 12. ölçülerde de devam bölümü yarım kadans yaparak eserin ana cümlesinin periyodu tamamlanmaktadır (Şekil 3.4).



Şekil 3.4 Devam kısmı, fragmanlar ve yarım kadans.

13. ve 21. Ölçüler arasında ana tema, onaltılık nota değerlerindeki süsleme notalar ile daha dinamik bir hareket ile tekrar ikinci kez duyurulmaktadır. Sunum cümlecliğini oluşturan temel ve karşıt fikirler (ölçü 13-18) tonik dominant ekseninde duyurularak tam kadans yapıp devam cümlesine bağlanmaktadır (Şekil 3.5).



Şekil 3.5 Ana temanın ikinci duyuruşundaki sunum cümlesi.

19. ve 22. ölçülerde devam cümlesi ve fragmanları görülmektedir. Aynı şekilde bu fragmanlarda ikinci duyuruşta süsleme notalar ile daha dinamik bir yapıda duyurulmaktadır. Tonik-dominant ekseninde ve ikincil yedinci derece ve ikincil dominant akorlarının oluşturduğu altere sesler ile kadans bölgesine doğru tınısal gerilim yaratılmaktadır. 23 ve 26. ölçüler arası yani yan cümleye (B cümlesi) kadar olan kısım köprü ve kadans bölgesinden oluşmakta ve bu köprü bir çeşit geçiş figürlerinden meydana gelmektedir. Bu figürler sekizlik-onaltılık ve üçleme nota değerlerinde duyurulmakta, dinamik bir yapı ile yarım kadans ile ana tema tamamlanmaktadır (Şekil 3.6).

4

17

DEVAM **Fragmanlar**

f *i* *vii° i6* *V7* *vii°/iv* *V2*

KÖPRÜ

21

i6 *iv* *vii°/V* *V* *p* *i* *V* *i6* *vii° K6* *V2* *i6* *V* *i6* *V4* *i*

25

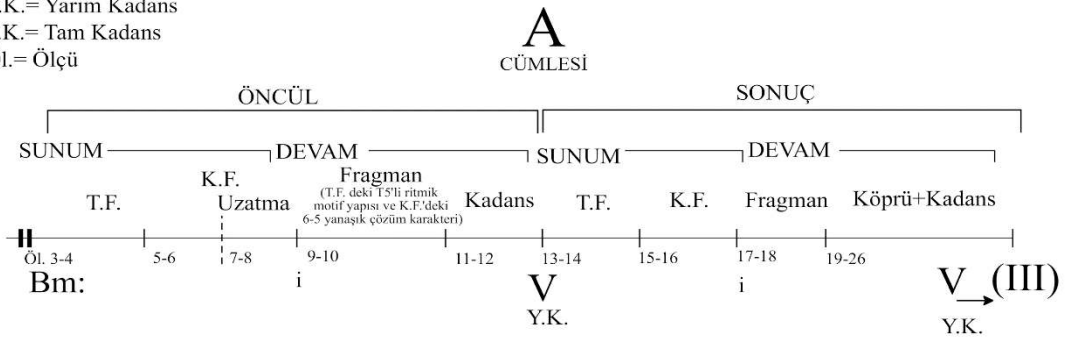
V5 *K6* *V2* *i6* *V4* *V*

YARIM KADANS

Şekil 3.6 Devam bölümü, köprü ve yarım kadans.

Ana temanın (A Cümlesi) form grafiği Şekil 3.7’de görülmektedir.

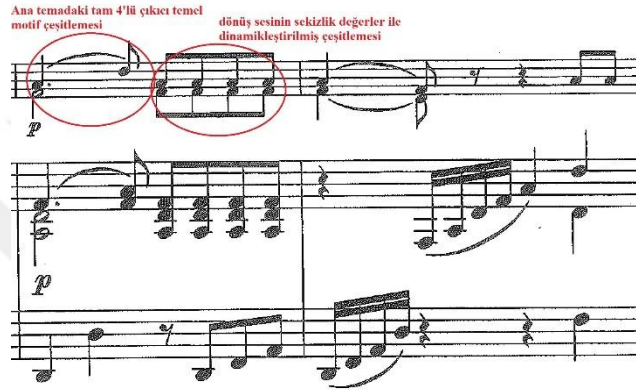
T.F.= Temel Fikir
K.F.= Karşıt Fikir
Y.K.= Yarım Kadans
T.K.= Tam Kadans
Öl.= Ölçü



Şekil 3.7 Ana temanın form grafiği.

27. ölçüde ikinci cümle (yan cümle) Si minörün ilgili majör tonalitesi olan Re majör tonalitesinde gelmektedir. Burada ilginç olan ana tema yarım kadans ile modülasyonlu ikinci cümleye geçiş yapmıştır. Burada Fa diyez dominant derecesi üstünden Re merkezine modülasyonda medyantik bir ilişki söz konusudur. İkinci cümlede temel

fikir, ana temadaki temel fikir ile aynı karakterde yine 4'lü bir atlama ile dominant-tonik vurgusu yaparak başlar. Buradaki farklılık ana temadaki ilk sıçrama noktası olan dominant perdesi onaltılık değerdeyken ikinci temada dörtlük nota değerinde uzayan bir ses ile çeşitlendirilmiştir. Bir diğer değişle genişletme imitasyonu yapılmıştır. Devamında da ana temadaki temel fikrin bir çeşitlemesi yine görülmektedir. Ana temadaki temel fikir, 4'lü bir hareketle yukarı doğru sıçramadan sonra staccatolu dörtlük nota değerindeki dominant perdesine dönerken burada da 4'lü yukarı doğru sıçramaya karşı tekrar dönüşü sekizliklere bölünmüş daha dinamik bir yapıda gelmektedir. Burada da daraltma imitasyonu yapılmıştır (Şekil 3.8).



Şekil 3.8 İkinci cümleinin temel fikir çeşitlemesi.

27. ve 28 ölçülerde ikinci cümleinin temel fikri, tonik derece üzerine kurulmuştur. 29. ve 30. ölçülerde, daha çok dominant bir alanda karşıt fikri inici bir karakterde görüyoruz. Sonra 31. ve 34. ölçüler de temel fikir ve karşıt fikir tekrar gelmektedir. Bu temel fikir-karşıt fikir tekrarı, öncül ve sonuç olmak üzere bir dönem formu karakterindedir. Tam kadans ile periyod tamamlanmıştır (Şekil 3.9).

Temel Fikir

D: I ----- I_6

Karşıt Fikir

T.F. Tekrarı

K.F. Tekrarı

TAM KADANS

TAM KADANS

Şekil 3.9 İkinci cümle periyodlarındaki temel ve karşıt fikirler sıralaması.

33. ve 35. ölçüler arası yine karşıt cümle içerisindeki fragmanlarda inici karakterler görülmektedir. 38. ölçüden itibaren dört ölçülük bir geçiş cümlesi veya köprü öncesi bir bağlantı cümlesi görülmektedir. Tonik-subdominant ve dominat bölgelerde bir kadans cümlesi olarak duyurulmaktadır (Şekil 3.10).

Şekil 3.10 Köprü öncesi geçiş cümlesi.

42. ile 45. ölçüler arası, tamamen tonik ve dominant zemin üzerine kurulu çok dinamik ve hızlı onaltılık notalara bölünmüş hafif tremololu diyebileceğimiz bir köprü görüyoruz. 46. ve 49. ölçüler arası yine bir geçiş cümlesi görülmektedir ve köprü öncesi bir hazırlık ve bağlantı oluşturmaktadır. Yine bu cümle de aynı bir önceki geçiş cümlesi gibi I-IV-II-V/V derecelerin olduğu tonik-subdominant ve dominant bir zeminde duyurulmaktadır. 49. Ve 53. Ölçüler arası tekrar bir köprü görülmekte ve kodaya geçiş sağlanmaktadır. Köprü yine tonik-dominant zeminde gerilim çözülüm ilişkileri üzerine kuruludur (Şekil 3.11).

KÖPRÜ

2. GEÇİŞ CÜMLESİ

KÖPRÜ

KÖPRÜ

Şekil 3.11 Köprü geçiş cümlesi ve tekrar köprü.

54. ölçüden itibaren sergi bölümünün koda kısmı gelmektedir. Burada koda cümlesinde ikinci cümlelin ana motifi olan 4'lü yukarı sıçrayıp tekrar 4'lü aşağıya doğru inen bir yapı görülmektedir. Bu cümlede kodanın başlangıç cümlesindeki yine inici ve çıkıcı arpejlerin karakteristik yapıları görülmektedir. Bu inici ve çıkıcı arpejler sergi alanının temel cümlesinde, karşıt fikirdeki çıkıcı arpejle, uzatılmış karşıt fikirdeki

inici arpejin bir çeşit fragmanlarından oluşmaktadır. Bu çıkıcı karakter özellikle koda cümlesi dediğimiz 54. ile 61. ölçüler arasında duyulmaktadır. Buradaki bu çıkıcı karakter fa – la – re – fa – la daha çok ileriki kısımlarda bölüm sonlarına gelen gerilimi arttıran bir motif olarak karşımıza tekrar çıkacaktır. Özellikle bu çıkıcı arpej yapısıyla eserdeki belli bölümler arasındaki gerilim noktaları bu motifle yakalanmış ve kullanılmıştır. Koda cümlesi ve sonrasında da 62. ölçü ile 66. ölçüler arası kadans bölgesi geliyor ve tam kararda (I-K⁶₄-V-I) sergi bölümü tamamlanmaktadır (Şekil 3.12).

2. cümle ana motifi **İnici ve çıkıcı arpej motifleri**

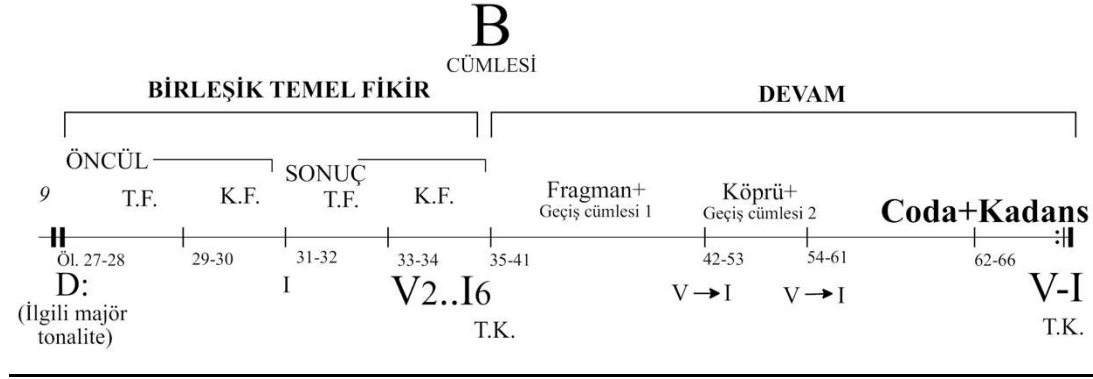
KODA

KADANS

TAM KADANS

Şekil 3.12 Koda ve kadans cümlesi.

İkinci cümlelerin (B Cümlesi) form grafiği Şekil 3.13'te görülmektedir.



Şekil 3.13 İkinci cümlelerin form grafiği.

3.5.1.2. Gelişme bölümü

Gelişme bölümü 66. ölçüden itibaren Re majör tonalitesinde devam ederek başlamaktadır. Bu bölümün 1.cümlesi ilk olarak piyanodaki ezgiye karşı kontrbasın çaldığı çift seslerle ilerleyen eşlik karakterinde duyulmaktadır (Şekil 3.14).

Gelişme bölümü 1.cümle temel fikri

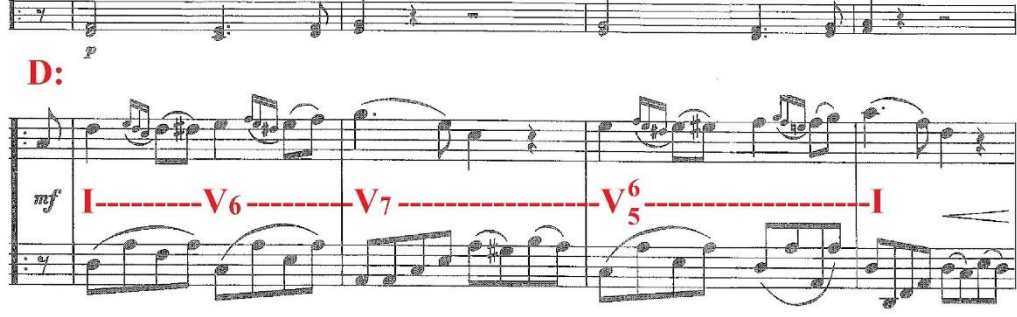


Şekil 3.14 Gelişme bölümü 1. Cümle temel fikri.

66. ölçü ile 73. ölçüler arasındaki sekiz ölçülük cümlede temel fikir ve temel fikir tekrarı ile sunum cümlesi oluşmaktadır. Daha sonradan devam kısmında ise onaltılık gamlarla giden bir kadans cümlesi duyulmaktadır. Sekiz ölçülük cümlelerin ikinci tekrarı adaş tonalite olan Re minör tonalitesinde gelmektedir. Peryodu tamamlayacak ikinci tekrar öncesi piyanonun devam kısmında çaldığı gam içinde Re minör tonuna kulağı hazırlamak adına üst oktavdaki Do sesi natüralleşmektedir, kulağa ve dinleyiciye o sinyali yavaş yavaş vererek dinleyiciyi hazırladığı bu kadans cümlesinin sonunda da tam kadans yaparak Fa natürel duyurulmaktadır (Şekil 3.15).

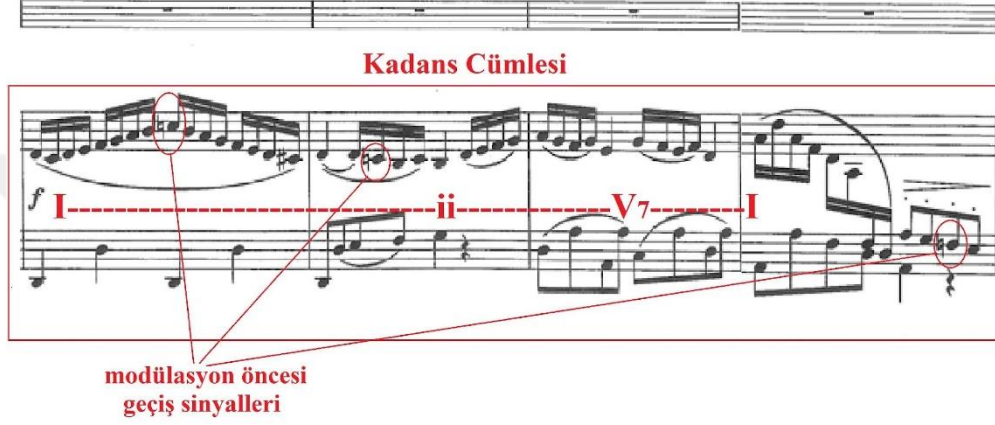
SUNUM

D:



DEVAM

Kadans Cümlesi



modülasyon öncesi
geçiş sinyalleri

Şekil 3.15 Birinci cümle periyodu.

74.ölçü ile 80.ölçü arasında 1. cümle Re minör tonalitesinde ikinci tekrarı sonunda yarım kadas yaparak 2.cümleye geçmektedir. Burada ilginç olan, kadans cümlesinde i-iv-K⁶₄ ve V yarım kadansı bir kalış olarak değil tamamen bir sonraki cümle olan 2. cümleye bir geçiş olarak kendini tamamlamaktadır. Kalıştan ziyade direk bir geçiş olarak düşünülmesi 2. cümlenin tekrar ani bir modülasyon ile Re majöre tonalitesine geçmesinden kaynaklıdır. Bestecinin bir çeşit Rönesans-barok dönem müziklerinde yapılan minör bir parçanın majör bitirilişindeki etkinin bir ele alışı veya yorumlanması olarak da düşünülebilir (Şekil 3.16).

73

Dm:

1. cümle kadansı

2. cümle

ani modülasyon geçişi

D:

f

p

cresc.

i **iv** **K₄⁶** **V**

i **V₇** **i**

Şekil 3.16 Birinci cümleden ikinci cümleye ani modülasyon geçişi.

81. ölçü ile 88. ölçüler arası 2. cümle Re majör tonalitesinde tonik dominant geriliminde birinci cümleye kontrast oluşturacak dinamik bir karakterde gelmektedir ve tam kadans yaparak köprü cümlesine geçiş yapmaktadır. 2 cümle başlı başına bir kadans cümlesi karakterindedir. Tonik-dominant eksenli dinamik yapısı dereceler arası geçişlerin I-V-I sıralaması ile duyulması uzatılmış I-V-I kadans karakterini duyurmaktadır. Bu sayede 3.cümle olan dönüş cümlesine geçişi büyük bir dinamizm ile gerçekleşmektedir (Şekil 3.17).



TAM KADANS

Şekil 3.17 İkinci cümle yapısı.

89. ölçü ile 96. ölçüler arasında gelişme bölümünü tamamlayıp yeniden sergi bölümüne geçişi sağlayacak köprü cümlesi duyulmaktadır. Bu cümle aynı zamanda yeniden sergi bölümüne bir dönüş cümlesidir. Bu cümlede de Re majör tonalitesi devam etmektedir. Sergi bölümündeki Si minör tonundaki ilk ana tema burada Re majör tonunda gelmektedir. Yeniden sergi bölümü öncesinde dinleyicinin hafızasını uyaran ve kulağını alıştırmaya yönelik ilk bölümdeki ana tema ve yan cümlelerin köprü öncesi 1. kadans cümlesine ait fragmanlar ile kendini duyurmaktadır. Fragmanların geçtiği bu dönüş cümlesinde armonik olarak Re majörün ikinci derecesi olan Mi perdesine vurgu yapılmaktadır ve tüm ezgi fragmanları ikinci derece üstüne kurgulanmıştır. İkinci derecenin tonuna ait yedinci derece akorları ile bu armonik zemin iyice pekiştirilmiştir. Buradaki amaç Mi perdesini ön plana çıkartarak dönülecek ana ton olan Si minörün dominant derecesi Fa diyeze kromatik bir geçiş sağlamak için oluşturulan bir basamak görevi görmesidir. 96. Ölçüde bu geçiş basamağını (*Mi-Mi diyez-Fa diyez*) oluşturacak Mi diyez perdesi gidilecek tonun dominantının yedinci derece akorunun içerisindeki bir sestir ve geçişi bu akor aracılığı ile yaparak Si minöre geçiş bir sonraki ölçüde gerçekleşmektedir. Geçiş pekiştirmek ve daha da güçlendirmek için kullanılan bu yedinci derece akorunun üçlüsü olan Sol diyez pesleştirilerek Sol natürel yapılmıştır ve Mi diyez perdesi dışında Fa diyeze bir komşu perde daha oluşturulmuştur. Bu şekilde çözülüm esnasında Fa diyez perdesine iki yönden de çözülüm sağlanmaktadır. Hem alttan Mi diyez ile çıkıcı hem de üstten Sol natürel perdesi ile inici hareketler ile çözümü kuvvetli bir şekilde ulaşılabacaktır (Şekil 3.18).

**Sergi bölümündeki köprü öncesi
1. kadans cümle teması**

88 *f* *p*

p I-----vii°/ii-----ii°₄-----vii°/ii-----ii-----

Ana tema fragmanı

91 *f* *p*

V₆-----V-----7-----I-----vii°/ii-----

**Gelişme bölümü
1.cümle fragmanları**

94 *f* *p* *cresc.*

ii-----vii/ii-----ii-----V₆-----7-----I-----V-----I-----v/vii

Şekil 3.18 Dönüş cümlesi.

3. dönüş cümlesinden sonra 97. ölçü ile 99. ölçüler arası tekrar si minör tonalitesine dönüş olmaktadır. Bu üç ölçüden oluşan geçiş sürekli bir dominant bölge olarak adlandırılmakta ve yeniden sergi öncesi dinleyiciye ana tonalite olan si minörü duyurarak tonalite geçişine ve ana temaya hazırlamaktadır. Dinleyiciyi tamamen tonal zemine ve ana melodiye alıştıran bu kesit ile tam karara varılarak yeniden sergi bölümüne geçilmektedir (Şekil 3.19).

ANA TEMA

Bm:

100 Tema Başlangıcı

103 Kromatik geçiş sesi Gecikme

107

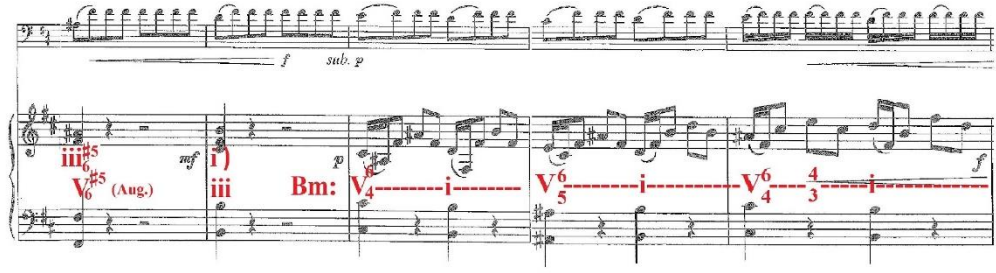
111

YARIM KADANS

Şekil 3.21 Yeniden sergi bölümünde ana temanın gelişi.

Sergi bölümündeki yan temanın fragmanlarından ve çeşitlemelerinden oluşan ikinci bir tema 115. ölçüden itibaren sol majör tonunda gelmektedir. Buradaki ton geçişi 114. ölçüdeki yarım kadansta kalan dominant akorunun kök sesi olan Fa diyez perdesinin

beşinci derece fonksiyonundan yedinci derece fonksiyonuna dönüşümü sonucu Sol majör tonuna kromatik bir geçiş ile gerçekleşmiştir. Önceki ana temanın içerisindeki bazı motifsel fragmanları içermektedir. Tekrar eden sesler, çıkıcı yanaşık hareket ve inici arpej karakteri ana temanın içerisindeki figürsel hareketlerin birer fragmanı ve çeşitlemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Cümlelerin form yapısı temel fikir ve karşıt fikir tekrarı ile öncül bir cümle ile başlamakta daha sonra da fragmanlar ile devam cümlesi gelmektedir melez bir periyod yapısına sahiptir. 124. ölçüdeki cümle sonunda Sol majörden ana ton olan Si minör tonalitesine modülasyon yapılmıştır. Modülasyon gelişme bölümünün dönüş cümlesi sonundaki gibi Mi-Mi diyez ve Fa diyez kromatik geçişi ile sağlanmaktadır. Mi ve Mi diyez geçişi altıncı derece akoru ve kök sesi tizleştirilmiş altere altıncı derece akoru ile sağlanmaktadır. Fa diyez perdesi de beşlisi tizleştirilmiş altere dominant akoru ile yarım kadansta kalarak modülasyon sağlanmıştır. Sol majör tonalitesinde altere dominant akoru (*augmented*) Si minör tonalitesinde üçüncü derece olan medyant akoruna dönüşüp tonik akoru olan Si minöre bağlanarak modülasyon gerçekleşmiştir (Şekil 3.22).



Şekil 3.23 Koda öncesi geçiş pasajı

130. ölçüden itibaren koda cümlesi başlamaktadır. Cümlenin temel fikri sergi alanındaki yan temanın başlangıç motifinden ve devamındaki kalış perdesi Fa diyez (F#) farklı örgütlenmiş bir zaman versiyondan oluşmaktadır ve parçanın ana tonu olan Si minörde duyulmaktadır. Koda cümlesinin karşıt fikri sergi bölümündeki ana temanın karşıt fikrinin fragmanı olarak gelmektedir (Şekil 3.24).



Şekil 3.24 Koda cümlesi.

136. ölçüden 149. ölçüye kadar geçiş cümlesi gelmektedir. Bu geçiş cümlesi i-V armonik zemininde kendisini duyurmaktadır. 138. Ölçü ile 140. ölçüler arasında kontrast bir bağlantı kesiti yer almaktadır. Bu kesit, yan cümlenin ikinci kadans cümle fragmanıdır ve genişletme imitasyonu ile getirilmiştir. Daha sonra 142. ölçü yine bir kontrast bağlantı kesiti gelmiştir. Bu kesiti ile birlikte kadans cümlesine doğru armonik derecelendirmede i-ii-V-i bağlantışı duyulmaya başlamaktadır (Şekil 3.25).

Bağlantı cümlesi

Sergi bölümünden ikinci kadans cümlesi fragmanı

kontrast kesitler

136

f

f

i---6---V⁶₅---*i*---6---V⁴₃---*i*---V

140

p

p

f

i---6---V⁶₅---*i*---6---ii⁶---V₇---*i* 6---ii⁶---V₇

144

p

cresc.

p

cresc.

i---6---V⁶₅---7---*i*---6---ii⁶---V---*i*---6---ii⁶---V---*cresc.*---6---V⁶₅---V₇

Şekil 3.25 Geçiş cümlesi ve kontrast kesitler.

149. ölçüden itibaren bu koda bölümünün kadans cümlesi uzayan seslerle piyanodaki üçleme arpejlere kontrast bir şekilde tematik yapıların genişletilmiş imitasyonları ile görüyoruz ve tam kadans yaparak birinci bölüm sona eriyor (Şekil 3.26).

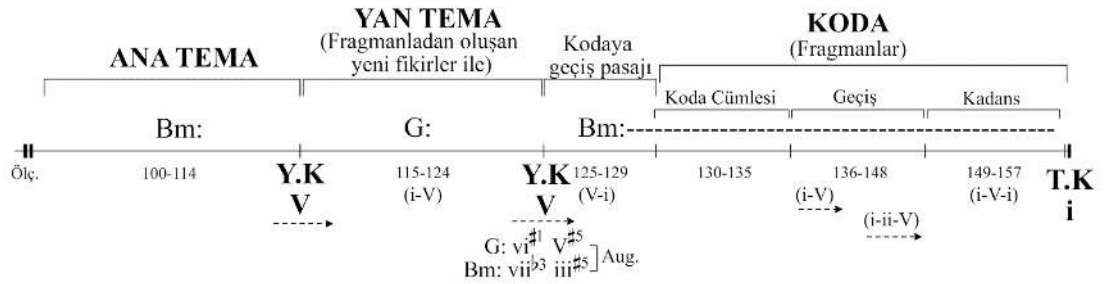
KADANS CÜMLESİ

TAM KADANS

Şekil 3.26 Kadans cümlesi.

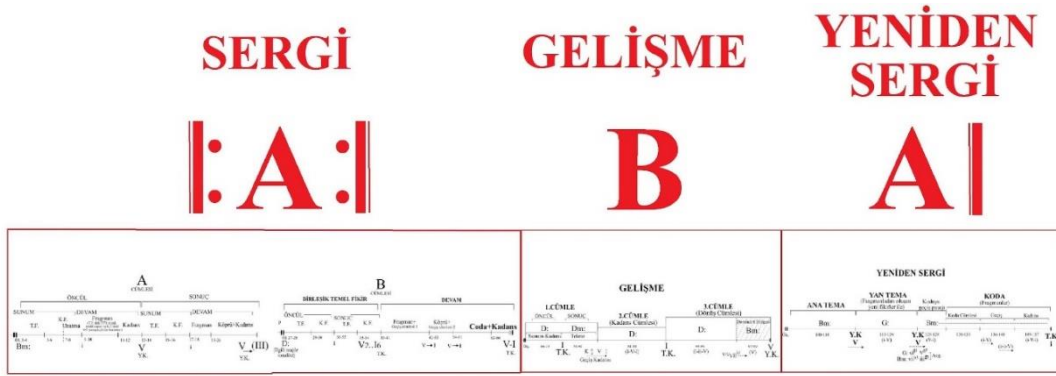
Yeniden sergi bölümünün form grafiği Şekil 3.27’de görülmektedir.

YENİDEN SERGİ



Şekil 3.27 Yeniden sergi bölümü form yapısı

Bölümün genel form yapısı Şekil 3.28’de görülmektedir.



Şekil 3.28 Üç bölmeli sonat allegro formu.

3.5.2.Sonatin ikinci bölümünün (adagio cantabile) analizi

Bölüm 3/4'lük ritimde, *Adagio Cantabile* tempoda yani yavaşça ve şarkı söyler gibi belirlenmiştir. 2. bölümün tonu, sonatin ana tonu olan Si minörün ilgili majörü Re majördür. İlk iki ölçü kısa bir piyano girişinden sonra 3. ölçüden itibaren bölümün temel fikri tonik-dominant ekseninde kendini duyurmaktadır. Birinci çevrim tonik akorunun dörtlük nota değerlerindeki çıkıcı arpeji ile başlamakta ve dominant 7'li derecesinde kırık arpej ve kontrast nota değerindeki noktalı sekizlik onaltılık hareket ile devam etmekte ve yedinci derece Sol notasında kendini tamamlamaktadır. Karşıt fikir de tonik-dominant ekseninde duyulmakta ve sekizlik nota değerleri ile daha hareketli bir yapıda gelerek kromatik perde hareketlerinin yaklaşımı ile dominant derecesinde kendini tamamlamaktadır (Şekil 3.29).

Adagio cantabile

Temel Fikir

p dolce

D:

p

I dolce p

V₇

Karşıt Fikir

5

f

I ii₆ K₄ V

Şekil 3.29 İkinci bölümün temel ve karşıt fikirleri.

7-10. ölçüler arasında temel ve karşıt fikir tekrar etmektedir. Karşıt fikir onaltılık nota değerleri ile daha dinamik bir yapıda gelmiştir. Tekrarlar ile birlikte Öncül ve Sonuç bölümlerinden oluşan bir periyod tamamlanarak dönem formunda duyulmaktadır ve birinci derece tonik akorda kalarak tam kadans yapmıştır (Şekil 3.30).

Adagio cantabile

ÖNCÜL Temel Fikir

Karşıt Fikir **SONUÇ** Temel Fikir

YARIM KADANS

Karşıt Fikir

TAM KADANS

The musical score is for a piece in 3/4 time, key of D major. It is marked 'Adagio cantabile'. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) is labeled 'ÖNCÜL' (Antecedent) and 'Temel Fikir' (Basic Idea). It starts with a piano (p) dynamic and a 'dolce' marking. The second system (measures 5-8) is labeled 'Karşıt Fikir' (Contrasting Idea) and 'SONUÇ' (Conclusion). It features a 'dolce' marking and a 'p' dynamic. A red circle highlights a 'YARIM KADANS' (Half Cadence) at measure 7. The third system (measures 9-12) is labeled 'Karşıt Fikir' and 'TAM KADANS' (Full Cadence). It features a 'mf' dynamic and a 'p' dynamic. Red annotations include 'I' and 'V7' chords and a red circle around the 'TAM KADANS' at measure 11.

Şekil 3.30 Periyodun dönem formu.

11-18. ölçüler arasında periyod tekrar etmektedir. Temel fikir çift sesler ile tınısal olarak zenginleştirilerek duyurulmakta, kadanslar öncesi karşıt fikirlerde staccato tekniği ile kontrast bir hareket ve tınısal genişlik elde edilmiştir. Periyodun tekrarı grupetto ve abantı (*appogiatura*) gibi süsleme notalar, onaltılık, otuz ikilik değerlerindeki geçiş notaları ve genellikle kadans bölgelerinde kromatik perde yaklaşımları ile çeşitlendirilerek gelmiştir. Yine tonik-dominant ekseninde aynı armonik düzlemde duyurulmuştur. İlk cümle yarım kadans ikinci cümle tam kadansta karar kılmıştır (Şekil 3.31).

Temel fikir çift sesler ile tekrar duyuruluyor

Grupetto

Appogiatura

Kromatik Geçiş Sesleri

Süsleme notalar

staccato

V--- I V₃ I₆ ii₆ K₆ V--- 7 p I

YARIM KADANS

Kromatik Geçiş Sesleri

V--- I V₇ p I

TAM KADANS

Şekil 3.31 Periyod tekrarı.

19. ölçüden itibaren ikinci tema, Re majörün ilgili minör tonu olan Si minör tonalitesinde gelmektedir. 21. Ölçüde Sol diyezın devreye girmesiyle birlikte bölümün ana tonalitesi olan Re majörün dominant tonalitesi La majöre geçmiştir. Bu geçiş 26 ve 27. ölçülerde kadans yaptığı için tonalizasyon değil modülasyondur. 28. ölçüde Sol notasının naturalleşmesi ile birlikte tekrar yeni temanın tonu olan Si minörün ilgili majörüne aynı zamanda bölümün ana tonalitesi olan Re majöre geçiş yapmıştır. Bu geçiş 30. ölçüde ikincil yedinci derece olan dominantın yedinci derece akoru ile dominant akoru ekseninde dönüş köprüsü oluşturularak bir sonraki ana tema geçişini gerçekleştirmiştir (Şekil 3.32).

14

19

Bm:

(i-V7) vii°/IV IV $\text{---} 7 \text{---}$

22

A: V $\text{---} I \text{---}$ vii°/V K₄⁶ V $\text{---} I \text{---}$ V₄⁶ $\text{---} 6 \text{---} 5 \text{---}$ I₄⁶ V₆

(Bm: IV ---)

25

V vii° $\text{---} ii_6 \text{---}$ K₄⁶ V $\text{---} 7 \text{---}$ I $\text{---} V_4^{\circ} \text{---}$

(A: I₇ ---)

D: V₇ ---

29

DÖNÜŞ KÖPRÜSÜ

I $\text{---} vii^{\circ}_3/V \text{---}$ ($vii^{\circ}/V - V$) ---

Şekil 3.32 İkinci tema.

Bölümün ana teması 31. Ölçüden itibaren tekrar gelmektedir. Yine asıl tonu olan Re majörde duyulmaktadır. Temel fikir başlangıcı önceki duyuruluşundaki gibi çift ses akor sesleri ile gelmektedir. Temanın devamında çeşitlemeler söz konusudur. Kompozisyon imitasyonu olan küçültme (*per diminutionem*) imitsyonu kullanılarak onaltılık üçlemeler ile küçültülmüş nota değerleri duyurulmaktadır. Kullanılan tekniklerde, ritmik imitasyonun yanı sıra kromatik ve diyatonik genişletilmiş perde

çeşitlemeleri de kullanılmıştır. Armonik olarak önceki duyuruluşlarındaki gibi tonik-dominant eksenindeki temanın ilk cümlesi yine dominant derecede kalarak yarım kadans, tekrar cümlesi de tonikte biterek tam kadans yaparak periyodunu tamamlamıştır (Şekil 3.33).

15

Küçültülmüş (*per diminutionem*)
ritmik çeşitleme

Ritmik ve perde bazlı çeşitleme

Genişletilmiş perde çeşitlemesi

Kromatik yaklaşım sesleri

YARIM
KADANS

TAM
KADANS

Şekil 3.33 Ana temanın ikinci temadan sonraki gelişi.

39. ölçüden itibaren ikinci tema tekrar Si minör tonunda gelmektedir. Aynı armonik eksende ufak ritimsel çeşitlemelerin yanı sıra oktav değişimleri ve staccato gibi

artikülasyonlar kullanılarak tınısal çeşitlemeler de duyurulmaktadır. Tonal geçişler ikinci temanın ilk duyurulduğu ile aynıdır (Şekil 3.34).

16

39

Staccato Ritmik çeşitleme

Bm:

(i-V7)³

vii⁰/IV (iv[#])

Oktav çeşitlemesi

Abantı

Küçültülmüş çarpma nota ritmik çeşitleme

41

(Bm:IV(iv[#])-)

A: V

V

I

vii[#]/V

43

K₄⁶-V-(7)

I-V₇^{mf}

V-(I-7-)

D:V-7-

46

p dolce

cresc.

I-V-V₇/V

V₃³

V₇/V

V-V₇

Şekil 3.34 İkinci temanın tekrar gelişi.

Şekil 3.35 Cadenza (Kadans) bölümü.

¹ Bir konçerto bölümünün ya da aryanın sonunda yorumcunun tüm ustalığını sergilediği -genellikle- solo kısım. Bu kısmı bestecilerden başka yorumcular da kendi virtüözlüklerine göre yazmış ya da değiştirmişlerdir. Kadans seslendirilirken eşlik, orkestra susar ve bu susuş puandorg (*Fr. Point d'orgue*) işareti ile belirlenir (Aktüze, 2010, s. 89).

51 *pp* **D:**

Ritmik çeşitleme

53 *f*

Süsleme Grupetto

YARIM KADANS

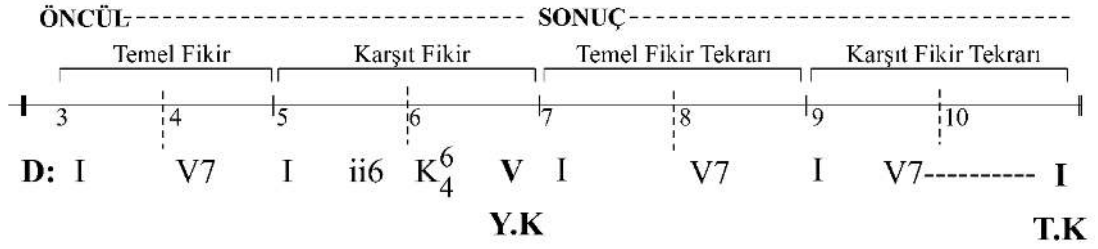
56 *dim.* *p*

TAM KADANS

Şekil 3.36 Ana temanın son gelişi ve bölüm sonu.

2. Bölümün ana teması dönem formunda yazılmış öncül ve sonuç cümlelerinden oluşur. Öncül cümle temel fikir + karşıt fikir, sonuç cümlesi de temel fikir + karşıt fikir (tekrar) olarak gelmektedir. Öncül cümle yarım kadans yapar, periyodu tamamlayan sonuç cümlesi de tam kadans yaparak tamamlanır (Şekil 3.37).

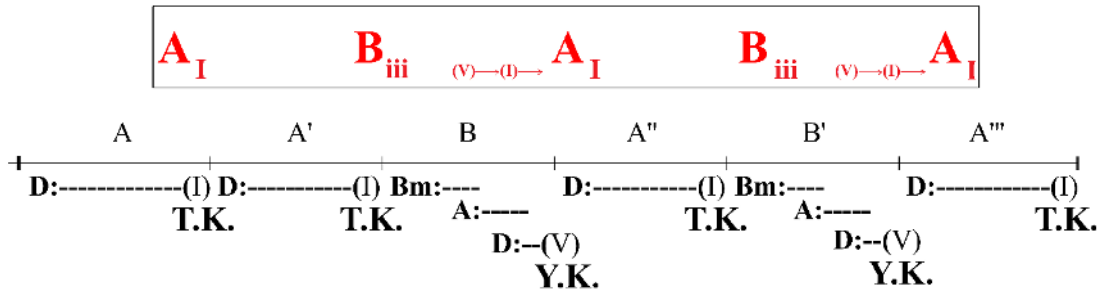
ANA TEMANIN (A CÜMLESİ) DÖNEM FORMU



Şekil 3.37 Ana temanın dönem formu.

Bölümün ana formu, sonat rondosu formundadır. Özellikle 18. Yüzyıl teorisyenlerinden Joan Dubreuil'in, dönemin ünlü bestecisi Jean-Philippe Rameau'nun besteleri üstünde yaptığı çalışmalar sonucunda ortaya çıkarttığı sonat rondosu sistemi; hep aynı tonda gelerek tekrarlanan bir ana tema ve aralarda farklı tonlarla da gelebilen bir ikinci tema (Koçaslan, 2017, s. 139). Johann Matthias Sperger'de sonatın bu bölümünde kendi dönem müziğindeki sonat rondosunu kullanmıştır (Şekil 3.38). Ana tema her tekrarında Re majör tonalitesinde gelmiştir. İkinci B teması ise iki tekrarda da ana tonun ilgili minörü olan Si minörde gelmiştir. B temasının A temasına geçişleri ana tonalite Re majörün dominant tonalitesi olan La majör üzerinden yapılmıştır (Bm A D).

2. BÖLÜMÜN SONAT RONDOSU FORMU



Şekil 3.38 İkinci bölümün sonat rondosu formu.

3.5.3. Sonatın üçüncü bölümünün (allegro) analizi

Allegro tempoda, ölçüsü sebare olarak belirlenmiş 3. bölüm, sonatın ana tonalitesi olan Si minör tonalitesinde gelmektedir. İlk iki ölçüde ana temanın temel fikri duyulmaktadır, 3-4. ölçülerde temel fikir tekrarı gelerek bir *sunum* cümlesi oluşmaktadır. Devamında 5-8. ölçülerde de sonatın birinci bölümündeki temalardan fragmanlar ve kadans cümlesi gelerek *devam* bölümü oluşmakta ve periyod yarım

kadans yaparak *cümle formu* ile kendini tamamlamaktadır. 9-16. ölçülerde Şekil 3.39'da görüldüğü gibi ritmik çeşitlemeler ve artikülasyonlar ile periyod tekrar duyulur ve tam kadans yaparak ana tema bölümü kendini tamamlar. Buradaki periyodların makro formu da ilk periyod *öncül* tekrar eden ikinci periyod da *sonuç* olarak bölümlendirildiğinde de bir *dönem formu* oluştuğunu görmekteyiz.

18 **Ana Temanın ilk duyuruluşu**

Allegro

5

Artikülasyon (staccato) ile çeşitleme

Ritmik çeşitleme

Ana temanın ikinci gelişi

9

13

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled '18' and 'Allegro', shows the first appearance of the main theme. It begins with a forte (f) dynamic. Two red circles highlight specific rhythmic patterns: one in measures 19-20 and another in measures 21-22. The bottom staff, labeled '5' and '9', shows the second appearance of the theme. It begins with a piano (p) dynamic. Two red circles highlight specific rhythmic patterns: one in measures 10-11 and another in measures 12-13. Red lines connect the circles on the top staff to the circles on the bottom staff, indicating rhythmic and articulation changes. Labels 'Artikülasyon (staccato) ile çeşitleme' and 'Ritmik çeşitleme' are placed near these connections.

Şekil 3.39 Ana tema çeşitlemeleri.

Ana temanın armonik düzeni genel olarak tonik-dominant ekseninde duyulmaktadır belli bir kromatizm içermemektedir (Şekil 3.40).

ÖNCÜL

SUNUM Temel Fikir Temel Fikir Tekrarı

Allegro

Bm:

DEVAM Fragman (1. Bölüm tema çeşitlemesi) + (Kadans)

SONUÇ Temel Fikir Tekrarı

YARIM KADANS

DEVAM Fragman + Kadans

TAM KADANS

18

5

9

13

Armonik Analiz:

ÖNCÜL:

SUNUM: i-6-V7-i-V7-i-V₅⁶-i-6-V7-i-V7-i-V

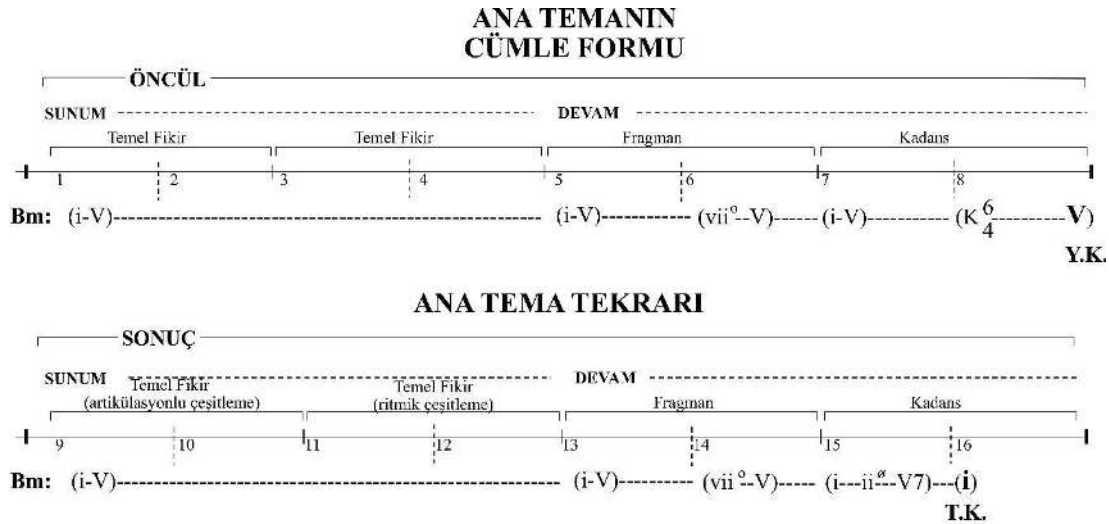
DEVAM: i-V-vii^{o4}₃⁶-7-V7-i-V₃⁴-2-i₆⁶-K₄⁶-V7

SONUÇ:

SUNUM: i-6-V₃⁴-i-V₅⁶-i-V-i^p-6-V₃⁴-i-V₅⁶-i-V

DEVAM: i-6-V7-vii^{o4}₃⁶-V₅⁶-7-i-6-ii^{o6}₅⁶-V7-i

Şekil 3.40 Ana temanın form ve armonik analizi.



Şekil 3.41 Ana tema form yapısı.

Ana temadan ikinci temaya geçiş bir modülasyon ile gerçekleşmektedir. Burada modülasyon geçişi yedinci derece akoru üstünden yapılmaktadır. Si minör tonalitesindeki yedinci derece akorunun kök sesi olan La diyez, La natürelle dönüşmesi ile fonksiyonallitesi yedinci derece akorundan dominant derece akoruna dönüşerek Si minörün ilgili majör tonalitesi olan Re majör tonalitesine geçişi sağlamıştır (Şekil 3.42).

Bm: ii^{°4}/₃-V7-i-vii7-III--

D: V7-I--

Şekil 3.42 Modülasyonu gerçekleştiren geçiş akoru.

İkinci tema bir geçiş teması niteliğindedir. 17-25. ölçüler arasında temanın periyodu cümle formunda gelmiştir. Üçleme ve staccatolu üçlemeler ile dinamik bir yapıda duyurulur. 17-20. ölçüler arasında sunum bölümü temel fikir ve temel fikir tekrarı, 21-22. ölçülerde fragmanlar ve 23-25. ölçüler arasında da kadans fikri ile devam bölümü tam kadans yaparak periyodunu tamamlar (Şekil 3.43).

SUNUM----- **DEVAM**-----

Temel Fikir Temel Fikir Tekrarı Fragmanlar

17

D: I-----6-----V-----7-----I-----^p6-----V-----7-----^{mf}I-----V⁶₄-----I⁶-----I

Kadans

23

IV-----ii⁶-----**K**⁶₄-----V⁷-----I

TAM

Şekil 3.43 Geçiş teması formu ve armonik analizi.

KADANS CÜMLESİ-----

Kromatik yaklaşım sesleri

V 7-----I-----V 6-----I-----V-----I-----6-----V 6-----V 2-----I 6-----V 6-----I-----V 6

Kromatik yaklaşım sesleri

I-----6-----V 4-----V-----I-----6-----K 6-----I-----6-----K 6-----I-----K 6-----V 7-----I-----

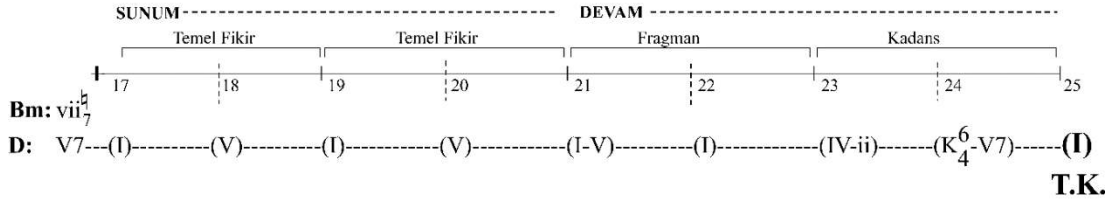
TAM KADANS

*) ad lib.

Şekil 3.44 Kadans Cümlesi.

25-36. ölçüler arasında kadans cümlesi gelmektedir. Piyano eşliğindeki kromatik yaklaşım sesleri ile tonik akoru seslerine vurgu yapılarak tonalitenin tınısallığı öne çıkartılmaktadır (Şekil 3.45).

İKİNCİ TEMANIN CÜMLE FORMU



KADANS CÜMLESİ



Şekil 3.45 İkinci tema ve kadans cümlesi form yapısı.

37. ölçüden itibaren B bölümünün ana temasının temel fikri duyulmaktadır. Bu temel fikir aslında birinci sonat allegrosu bölümünün gelişme kesitinin temel fikridir. Burada daha farklı bir karşıt fikirle öncül ve sonuç cümlelerini oluşturarak dönem formunu tamamlamaktadır, tonik-dominant ekseninde bir armonik zeminde duyulmaktadır. Kadans bölgelerinde 2 derece ve kadans dört-altı akorları ile tam kadans karakteri netleştirilmektedir (Şekil 3.46).

20

ÖNCÜL

Temel Fikir Karşıt Fikir

D:

I---V7-I-V7-I-ii6-K₄⁶-V7-I-K₄⁶-V7

SONUÇ

Temel Fikir Karşıt Fikir

I-V-I-V-V7-I-ii6-K₄⁶-V7

Şekil 3.46 B bölümünün ana teması dönem formu.

Periyod tam kadans ile tamamlanacakken eksik bırakılmış bir karşıt fikir temasının devamında büyük bir kadans cümlesi ile tamamlanmaktadır. 44. ölçüden itibaren ritmik bir motif ve 46. ölçüde de ritmik motif tekrarı ile sunum cümlesi karakteri taşımaktadır. 48. ölçüden itibaren fragman ve kadans cümleleri ile bir devam bölümü gelmektedir, 52. ölçüde bu fragman ve kadans cümlesi tekrar gelmektedir ve dönem formunda periyod kendini tamamlamaktadır. İlk gelişi tonik akorunun üçlüsü olan Fa diyezde karar kılarak yarı mükemmel bir otantik kadans yapmıştır. İkinci gelişinde ise tonik sesinde karar kılarak tam mükemmel otantik kadans yapmıştır (Şekil 3.47).

KADANS CÜMLESİ

SUNUM Ritmik Motif

DEVAM

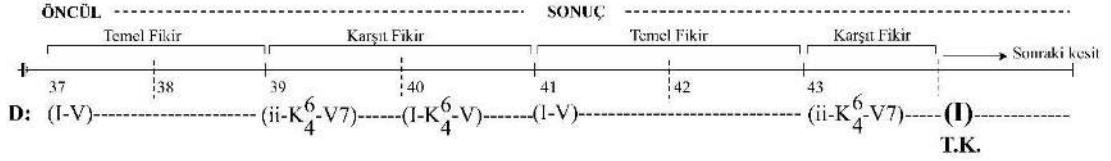
Ritmik Motif Tekrarı Fragman+Kadans Cümlesi

Yarı Mükemmel Otantik kadans Fragman+Kadans Cümlesi Tekrarı Tam Mükemmel Otantik kadans

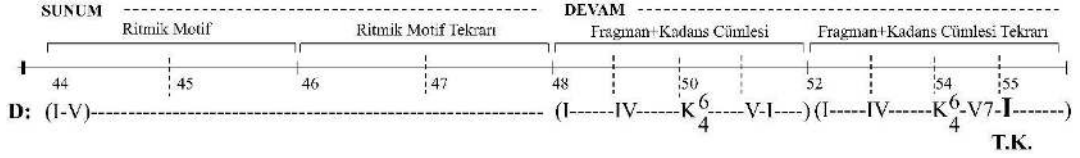
TAM KADANS

Şekil 3.47 B bölümü ana temasının kadans cümlesi.

B BÖLÜMÜ ANA TEMA DÖNEM FORMU



KADANS KESİTİNİN CÜMLE FORMU



Şekil 3.48 B bölümü ana teması ve kadans cümlesi form yapıları.

5. ölçüden itibaren bir sonraki kesite geçiş yapılmaktadır. Bir sonraki kesit sonatın ana tonalitesi olan Si minör tonalitesine geçişi sağlayan modülasyon cümlesi ile başlamaktadır ve ilk bölümde olduğu gibi ilgili minör ve majör tonalite geçişlerindeki medyantik ilişkiler burada da söz konusudur (Şekil 3.49).

Kromatik Yaklaşım Sesleri

D: I 6 K₄⁶ V-7 I -----

Bm: VII-7 III-----V-----III+-----V-6-6-----6-6-----vii-5-----V-i

(Aug.) 4 4

Şekil 3.49 Ana tonaliteye geçiş sağlayan modülasyon cümlesi.

61. ölçüden itibaren, bölümün ana temasına dönüş cümlesi, önceki bölümlerden fragmanlar içererek gelmektedir. Temel fikirden sonra gelen karşıt fikir ile öncül ve sonuç cümleciklerinin bir araya gelmesinden oluşan dönem formuna sahip bir periyottur. Öncül cümle yarım kadansta kalmıştır. Sonuç cümlesi de tam kadans yapmıştır. Sonrasında uzatılmış bir kadans cümlesi gelmektedir. Bu kadans cümlesi ana tema öncesi ana tonaliteyi vurgulamak için oluşturulan bir dominant bölge vurgusu yaratmaktadır. İkincil dominantlar aracılığı ile oluşturulan kromatik yaklaşım sesleri ile ana ton olan Si minörün dominant derecesi Fa diyez majör akoruna adım adım yaklaşıp dominant vurgusu yapılarak tonalite ön plana çıkartılmıştır. Burada kromatizmi oluşturan alterasyonlu seslerden 69. ölçüdeki Re diyez sesi, birinci derece Si minör akorunun majör-yedili akora dönüştürülerek oluşturulan bir dominant fonksiyonu ile gidilecek bir sonraki subdominant akorunun dominant akoruna

dönüştürülerek elde edilmiştir. 71. ölçüdeki Mi diyez sesi de dominant akoru Fa diyez majör akorunun dominantı olan Do diyez majör akorundan gelmektedir. Bu akor aynı zamanda kendi içinde alterasyonlu bir akordur. Akorun beşlisi olması gereken Sol diyez sesi eksiltilerek Sol natural olarak duyurulmaktadır. Bunun sebebi gidilecek Fa diyez dominant akorunun kök sesine yanaşık hareket çözümü ile vurgu yapmaktır. Sopranoda Mi diyez sesi ile basta da Sol natürel sesi ile iki yönlü yanaşık çözüm hareketi gerçekleştirilerek ana tonalitenin dominant vurgusu yapılarak tonalite hissi güçlendirilmektedir (Şekil 3.50).

The image displays a musical score for a piece in B minor, divided into three systems. The first system (measures 60-63) is labeled 'ÖNCÜL' and 'Temel Fikir'. The second system (measures 64-67) is labeled 'SONUÇ' and 'Temel Fikir'. The third system (measures 68-71) is labeled 'Kadans' and 'Kromatik Yaklaşım Sesleri'. The score includes vocal and piano parts with various harmonic annotations such as 'vii-5', 'V7', 'vii-6', 'V', 'i', 'vii-4', '2', '6', 'ii-5', 'i', 'V7', 'V4', 'i', 'V6', '7', 'i', 'iv', 'K6-V5', 'i', 'V7', 'i', '(i#)', 'V2/iv', 'iv6', 'V4/V', and 'V'. It also includes labels like 'K.F.Devamı', 'YARIM KADANS', 'TAM KADANS', 'çıkıcı yanaşık hareket', and 'inici yanaşık hareket'.

Şekil 3.50 Ana temaya dönüş cümlesi ve kromatik kadans cümlesi.

Ana Tema Öncesi Tonal Hazırlık Alanı

ÖNCÜL SONUÇ

Temel Fikir Karşıt Fikir Temel Fikir Karşıt Fikir Kadans

61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72

D: (V7---I)

Bm: (VII7---III---+---vii^{b5}) (I-V)----- (vii---ii-i---V7) (I-V)----- (iv-K₄⁶-V7) (I)

(Aug.)

Y.K.

T.K.

Kadans Bölgesi
(Dominanta Kromatik yaklaşım)

(II)
(V-i-V7/iv---iv---V7/V---V)

73. ölçüde bölümün ana teması tekrar gelmektedir. Aynı şekilde temel fikir ve ritmik çeşitleme yapılarak üçleme notalar ile duyurulan temel fikir tekrarı gereke sunum cümlesi oluşturulmuştur. Devam cümlesi, önceki bölümlerde gelen temaların fragmanlarından oluşmaktadır. Fragman temasının tekrarı 4. derece subdominantı olan Mi minör tonalitesine transpoze edilerek duyurulmaktadır. Transpoze geçişini sağlayan Re diyez notası subdominant akoru olan Mi minörün yedinci derece akorundan gelir. Temanın sonunda alterasyonlu altıncı derece akorundaki altere edilmiş akorun beşlisi Re diyez ile akorun yedilisi olan Fa diyez sesleri aracılığı ile önceki kesitte olduğu gibi subdominant Mi sesine çift yönlü kromatik bir çözülüm söz konusudur (Şekil 3.52).

SUNUM

Temel Fikir

Ritmik çeşitleme

Temel Fikir Tekrarı

Bm:

f i-----6-----V₄⁶---i6---V₅⁶---i---V₇---i-----V₄⁶---i---V₇---i---V₇⁽⁹⁾₅-----6-----

DEVAM

Fragman

Fragman Tekrarı (transpoze)

İki yönlü kromatik çözüm hareketi

Öncü Nota

i-----vii6---iv---vii2---(vii)-vii₅⁶/iv vii2/iv---iv₄⁶⁽⁷⁾---VI₇⁺⁵-iv₄⁶ (iv)-----

57

80. ölçüde Subdominant derecesindeki kalıktan sonra dominant dereceye geçiş 81. ölçüde yedinci ve ikinci derece akorları üstünden yapılmaktadır. Dominant akoru öncesindeki son geçiş sesi olan mi diyez notası beşlisi eksiltilmiş alterasyonlu dominantın dominantı akoru olan Do diyez majör akorundan gelmektedir. 82 ve 86. ölçülerde dominant-tonik ekseninde ritmik bir motif fragmanlarından oluşmuş bir kadans kesiti ile yarım kadansta kalınarak coda cümlesine gelinmiştir (Şekil 3.53).

The image shows a musical score for a cadence section. The top staff is labeled 'Kadans' and the bottom staff is labeled 'Kadans devamı'. The bottom staff includes harmonic analysis: vii° ii-5 vii-6 V6/V V i-V4 i V5 V5. The bottom staff is also labeled 'YARIM KADANS'.

Şekil 3.53 Koda cümlesi öncesindeki kadans kesiti.

KODA ÖNCESİ ANA TEMA GELİŞİ

The image shows a musical score for the main theme development before the coda. The score is divided into 'SUNUM' and 'DEVAM' sections. The 'SUNUM' section includes 'Temel Fikir' and 'Temel Fikir Tekrarı (Ritmik çeşitleme)'. The 'DEVAM' section includes 'Fragman' and 'Fragman tekrarı (Transpozisyon)'. The score ends with a 'Kadans Kesiti'.

Şekil 3.54 Koda öncesi ana tema form yapısı.

86. ölçüden itibaren koda cümlesi gelmektedir. Cümle, önceki bölümlerden fragmanlar taşımaktadır. Sonatın ana tema motifleri ile başlamakta, çıkıcı arpej temaları ile devam etmektedir. Kadans ve geçiş cümlelerinde kullanılan ritmik figürler burada da duyulmaktadır. Yavaştan hızlıya artarak ilerleyen nota değerleri ile gelmektedir. Yine eserin ana figürlerinden inici arpej karakteri koda cümlesinin

sonunda kendini duyurmaktadır. Bu şekilde koda cümlesi tamamlanarak eser sona erer (Şekil 3.55).

86 *p dolce* *cresc.*

91 *f*

96 *cresc.* *ff*

100 *f* *ff*

TAM KADANS

Fragmanlar

Kadans ve geçiş bölgelerinde kullanılan ritmik fragmanlar

Şekil 3.55 Koda cümlesi.

3. bölüm formu, röprizler ile birlikte rounded binary (dolaplı ikili) formundadır yani I:A:I:B A':I olarak üç bölmeli bir form oluşturmaktadır (Şekil 3.56).

ÜÇLÜ FORM

Rounded Binary (Dolaplı İkili)

||: A :||: B A' :||

ANA TEMA 1. TEMA 2. TEMA	B BÖLÜMÜ ANA TEMASI DÖNÜS CÜMLESI KODA
---------------------------------------	---

Bm:-----D:-----Bm:-----

Şekil 3.56 Üçüncü bölümün genel form yapısı.

4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Müzik tarihi ile ilgili kaynaklar incelenip değerlendirildiğinde kontrbas enstrümanının solo repertuvarına diğer yaylı enstrümanlardan daha sonra kavuştuğu ve solo repertuvarına kavuşmasında da Viyana ekolünün yerinin oldukça önemli olduğu söylenebilir. Viyana ekolü içerisinde bulunan bestecilerden olan ve kontrbas icracılarından biri olan Sperger'in ise hem solo hem de orkestra içerisinde kontrbas repertuvarının oluşumuna ve gelişimine büyük katkılarının olduğu bilinmektedir. Sperger aynı zamanda kullandığı akort sistemi ve tekniği açısından da kontrbas icrasına yenilikler getirmiş bir besteci ve icracıdır. Kendisinden önce kontrbasın sınırlı bir repertuvara sahip olması akort ve teknik yetersizliklere bağlanabilir. Sperger bunun üstesinden gelerek solo repertuvarı genişletmiş ve icracılara yeni ufuklar açmıştır.

Betimsel özellikte olan bu tez çalışması dahilinde, kaynaklar ışığında Sperger'in biyografisi incelenerek Sperger'in detaylı bir biçimde Türkçede ilk defa yer biyografiye verilmiştir. Bununla birlikte bestelediği eserlerin özellikle solo kontrbas için bestelediği eserlerin bir listesi de çalışma dahilinde sunulmuştur. Aynı zamanda yine farklı kaynakların incelenmesi ile Sperger'in de kullandığı Viyana akort sistemi ve Sperger'in kullandığı teknik ile ilgili bilgilere de yer verilmiştir. Tüm bu bilgiler göstermektedir ki Sperger teknik zorluğu olan donanımlarda da eserler vermiş ve kontrbas icrasında icracılara yeni kapılar açmış ve icracılara meydan okuma da denebilecek üstesinden gelmeleri gereken teknik olarak güç eserler meydana getirmiştir.

Bu eserlerden bir de Si Minör Kontrbas Sonatı'dır. Tez çalışmasının bir parçası olarak söz konusu sonat armonik açıdan ve form açısından detaylı bir biçimde incelenmiş ve Sperger'in kullandığı döneme ait olan armonik yapı ve form ortaya konmaya çalışılmıştır.



KAYNAKÇA

- Boucher-Browning, R. (2021). *Reviving a lost art: improvising cadenzas and lead-ins for the contrabass concertos of J. M. Sperger (1750-1812)*. D. Mus. Thesis. Montreal: McGill University.
- Fejérvári, Z. (2013). *A Nagybőgőjáték Virágkora A XVIII. Században, különös tekintettel johann matthias sperger nagybőgőversenyeire*. D.L.A. Thesis. Budapest: Liszt Ferenc Academy of Music.
- Focht, J. (2019). Music in Ludwigslust: The Double bassists around sperger and their places of action. *Magazine of the International J.M. Sperger Society*, s. 14-18.
- Gravel, C. (2013). *L'école viennoise de contrebasse: Genèse et réception*. M.A. Thesis. Montreal, Canada: University of Montreal.
- Greenberg, M. D. (2003, July). Perfecting the storm: The Rise of the double bass in France, 1701–1815. *The Online Journal of Bass Research*, 1, 1-26.
- Koçaslan, G. (2017). Tarihsel süreçte rondo formu. *Sahne ve Müzik Eğitimi - Araştırma e-Dergisi*, 137-148.
- Leverenz, W. C. (2016). *The viennese violone: The development, blossoming, and decline of a musical instrument in 18th century Vienna*, The Graduate School of the University of Cincinnati, Doctorate Dissertation. Cincinnati, U.S.A.
- Sachs, C. (1957). *Our musical heritage*. Englewood Cliffs, New Jersey, United States of America: Prentice-Hall.
- Wagner, U. (2016, 11). *Sperger, Johannes, Johann (Matthias)*. <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg12260&v=1.0&rs=mgg12260> adresinden alındı
- Webster, J. (1976). Violoncello and double bass in the chamber music of haydn and his viennese Contemporaries, 1750-1780. *Journal of the American Musicological Society*, 29(3), 413-438.



EKLER



**EK Si Minör Kontrbas Sonatı'nın Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofheim
Leipzig edisyonuna ait nota**

Tez dahilinde armonik ve form açısından incelenen Si Minör Kontrbas Sonatı'nın
Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofheim Leipzig edisyonuna ait nota

Johann Matthias Sperger

Sonate h-Moll

(T 36)

für Kontrabaß und Klavier

Nach der *Sonate für Kontrabaß und Violoncello*
bearbeitet und herausgegeben
von
Klaus Trumpf

Kontrabaß



Friedrich Hofmeister Musikverlag
Hofheim · Leipzig

Sonate h-Moll

(T 36*)
für Kontrabaß und Klavier

Kontrabaß

Stimmung: 

Johann Matthias Sperger (1750-1812)
(Bearbeitet von Klaus Trumpf)

Allegro moderato



*) siehe Vorwort

© 1997 by Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofheim • Leipzig

FH 2450

35 

38 

42 

44 

46 

49 

52 

55 

59 

62 

66 

74 *p*

80 *f* *p*

84 *f* *p*

87 *f* *p*

91 *cresc.*

97 *f* *f*

103 *mf* *f*

107

110 *8^{va}* *p*

113 *f* *p dolce*

116

119

*) ad lib.



6

Adagio cantabile

Musical score for *Adagio cantabile*, measures 6 to 31. The score is in 3/4 time and features a single melodic line. It includes various dynamics such as *p dolce*, *f*, *mf*, *p*, *f*, *p cresc.*, and *sfz*. There are also articulation marks like accents and slurs, and a section marked *ossia* with a repeat sign. The piece ends with a fermata over a whole note chord.

*) ~~~~~ = original

33

35 *p*

37 *ossia*

40 *p*

42 *f* *p*

44 *mf* *f*

46 *p dolce* *cresc.* *f*

50 Cad. *sfz*

53 *ossia* *pp*

56 *f* *dim.* *p*

8

Allegro

8 *f*

5

10 *p*

13 *f*

18 *p*

21 *mf* *f*

25 *p*

30 *f* *) gva

33 *f*

38 *p*

43 *f* *p*

47 *f*

*) ad lib.

51 ∞

55 p f ∞ ∞

60 f p

65 ∞ ∞ $cresc.$

70 f f

75 ∞ ∞

79 ff mf

83 p pp dolce

87 $cresc.$ tr f

92 p

96 $cresc.$ f

99 1. 2. ff f ff

Detailed description: This is a musical score for a single melodic line, spanning measures 51 to 99. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Measure 51 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a melodic line with a slur and a tie. Measure 55 has a piano (*p*) dynamic marking, followed by a forte (*f*) dynamic marking, and a slur. Measure 60 has a forte (*f*) dynamic marking, followed by a piano (*p*) dynamic marking, and a slur. Measure 65 has a slur and a crescendo (*cresc.*) marking. Measure 70 has a forte (*f*) dynamic marking, followed by a forte (*f*) dynamic marking, and a slur. Measure 75 has a slur and a tie. Measure 79 has a fortissimo (*ff*) dynamic marking, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking, and a slur. Measure 83 has a piano (*p*) dynamic marking, followed by a pianissimo (*pp*) dynamic marking, and a slur. Measure 87 has a crescendo (*cresc.*) marking, followed by a trill (*tr*) marking, and a forte (*f*) dynamic marking. Measure 92 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 96 has a crescendo (*cresc.*) marking, followed by a forte (*f*) dynamic marking, and a slur. Measure 99 has a first ending (1.) and a second ending (2.) marking, followed by fortissimo (*ff*) and forte (*f*) dynamic markings, and a slur.