T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KARL DITTERS VON DITTERSDORF KR. 172 Mİ MAJÖR KONTRBAS KONÇERTOSU'NUN İNCELENMESİ

Şeyda BULUT
2501160602

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Ulaş Rıfat AKYEL

İSTANBUL, 2019

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	: ŞEYDA BULUT	**Numarası**	:	2501160602
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	: MÜZİK ANASANT DALI/ YÜKSEK LİSANS	**Danışmanı**	:	DR. ÖĞR. ÜYESİ RIFAT AKYEL
Tez Savunma Tarihi	: 09.09.2019	**Saati**	:	09.00
Tez Başlığı	: KARL DITTERS VON DITTERSDORF KR. 172 Mİ MAJÖR KONTRBAS KONÇERTOSU'NUN İNCELENMESİ			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. RAMİZ MALİK ASLANOV		Kabul
2-DOÇ. ARDA EDEN		Kabul
3-DR. ÖĞR. ÜYESİ RIFAT AKYEL		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF. BESTE TIKNAZ MODIRI		
2-DR. ÖĞR. ÜYESİ BAHAR POLAT		

Versiyon: 1.0.0.2-61559050-302.14.06

ÖZ

KARL DITTERS VON DITTERSDORF KR. 172 Mİ MAJÖR KONTRBAS KONÇERTOSU'NUN İNCELENMESİ

Şeyda BULUT

Bu çalışmada kontrbas repertuvarının en önemli bestecilerinden Karl Ditters von Dittersdorf'un Mi Majör Kontrbas Konçertosu incelenmiştir.

İlk bölümde XVIII. yüzyıldaki sanat ortamı hakkında genel bilgiler verilmiş, müzik alanındaki başlıca ekoller ve besteciler incelenmiştir. İkinci bölümde XVIII. yüzyılda yaşamış olan besteci Karl Ditters von Dittersdorf'un yaşamı ve eserleri, üçüncü bölümde ise kontrbas hakkında bilgiler sunulmuştur. Tezin son bölümü olan dördüncü bölümde, Karl Ditters von Dittersdorf'un Kr. 172 Mi Majör Kontrbas Konçertosu orijinal ve güncel edisyonları karşılaştırılmıştır ve eser analizi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kontrbas, Dittersdorf, Konçerto, Edisyon, XVIII. Yüzyıl

ABSTRACT

EXAMINATION OF KARL DITTERS VON DITTERSDORF KR. 172 MI MAJOR CONTRABASS CONCERTO

Şeyda BULUT

In this study, Mi Major Contrabass Concerto of Karl Ditters von Dittersdorf, one of the most important composers of the double bass repertoire, is examined. In the first part of the thesis, the art scene in the 18th century described in detail. The dominant schools and the composers of the era are analyzed. The second part focused on XVIII. century, the composer Karl Ditters von Dittersdorf life and works. The third sections emphasizes the development double bass. In the fourth and the last chapter of the thesis, the original and the latter editions of Karl Ditters von Dittersdorf's Kr. 172 Mi Major Contrabass Concerto were compared and analyzed.

Keywords: Contrbass, Dittersdorf, Concerto, Edition, XVIII. Century

ÖNSÖZ

Tez çalışmalarım sırasında her soruma sabırla yanıt veren ve benden hiçbir yardımını esirgemeyen sayın hocam Dr. Öğr. Üyesi Ulaş Rıfat AKYEL'e en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Şeyda BULUT

İstanbul, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **iii**
ABSTRACT ..... **iv**
ÖNSÖZ ..... **v**
İÇİNDEKİLER ..... **vi**
RESİMLER LİSTESİ ..... **viii**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **ix**
KISALTMALAR LİSTESİ ..... **xiv**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİK DÖNEM MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

1.1. Klasik Dönem Müziğindeki Başlıca Stiller 2
1.1.1. Rokoko 3
1.1.2. Mannheim Okulu 4
1.1.3. Aydınlanma 6
1.2. Klasik Dönem'deki Başlıca Besteciler 8
1.2.1. Carl Philipp Emmanuel Bach 8
1.2.2. Johann Christian Bach 9
1.2.3. Wolfgang Amadeus Mozart 10
1.2.4. Ludwig van Beethoven 12
1.2.5. Franz Joseph Haydn (1732- 1830) 13
1.2.6 Christoph Willibald GLUCK (1714- 1787) 15
1.3 Klasik Dönem'de Konçerto 16

İKİNCİ BÖLÜM

KARL DITTERS VON DITTERSDORF'UN YAŞAMI VE ESERLERİ

2.1. Yaşamı 18
2.2 Eserleri 22

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KONTRBAS

3.1. Yapısı ve Akordu 26
3.2. Yay 29
3.3. Tarihçe 31
3.4. Repertuvar ve Müzisyenler 35
3.5. Caz ve Popüler Müzik 39

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KARL DITTERS VON DITTERSDORF KR. 172 (No. 2) Mİ MAJÖR KONTRBAS KONÇERTOSU'NUN İNCELENMESİ

4.1 Eser ve Besteci Hakkında Yazılmış Makaleler 41
4.2 Eserin Yazıldığı Dönemdeki Basım Notasının Günümüz Basımları ile Karşılaştırılması 41
4.2.1 Birinci Bölüm Basım Karşılaştırması 42
4.2.2 İkinci Bölüm Basım Karşılaştırması 54
4.2.3 Üçüncü Bölüm Basım Karşılaştırması 61
4.3 Karl Ditters von Dittersdorf Kr. 172 Mi Majör Kontrbas Konçertosu'nun Form Analizi 76
4.3.1 Birinci Bölüm Form Analizi 76
4.3.2 İkinci Bölüm Form Analizi 93
4.3.3 Üçüncü Bölüm Form Analizi 99
4.4. Karl Ditters von Dittersdorf Kr. 172 Mi Majör Kontrbas Konçertosu'nun Armonik Analizi 115
4.4.1 Birinci Bölüm Armonik Analizi 115
4.4.2 İkinci Bölüm Armonik Analizi 122
4.4.3 Üçüncü Bölüm Armonik Analizi 125
SONUÇ 133
KAYNAKÇA 134

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Carl Philipp Emmanuel Bach 8
Resim 2: Johann Christian Bach 9
Resim 3: Wolfgang Amadeus Mozart 10
Resim 4: Ludwig van Beethoven 12
Resim 5: Franz Joseph Haydn 13
Resim 6: Christoph Willibald Gluck 15
Resim 7: Karl Ditters von Dittersdorf 18
Resim 8: Octobass 27
Resim 9: Dragonetti'nin Kontrbası 28
Resim 10: Fransız Yay 30
Resim 11: Alman Yay 30
Resim 12: Dragonetti ve Dragonetti tarzı yay 31
Resim 13: Hanns Vogel (Nürnberg, 1563) 32
Resim 14: Gasparo da Salò (Venedik, 1540-1609) 33
Resim 15: (a) 6 telli viyolon (b) viyol formlu viyolon 34
Resim 16: Giovanni Bottesini 37
Resim 17: Karl Ditters von Dittersdorf Konrbas Konçertosu orijinal basım kapağı 42

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Ölçü 28-33 (orijinal basım)..... 42
Şekil 2: Ölçü 28-33 (Günümüz Basımı)..... 43
Şekil 3: Ölçü 34-37 (Orijinal Basım)..... 43
Şekil 4: Ölçü 34-37 (Günümüz Basımı)..... 43
Şekil 5: Ölçü 38-44 (Orijinal Basım)..... 44
Şekil 6: Ölçü 38-44 (Günümüz Basımı)..... 44
Şekil 7: Ölçü 45-54 (Orijinal Basım)..... 45
Şekil 8: Ölçü 45-54(Günümüz Basımı)..... 45
Şekil 9: Ölçü 55-63 (Günümüz Basımı)..... 46
Şekil 10: Ölçü 55- 63 (Orijinal Basım)..... 46
Şekil 11: Ölçü 64-69 (Orijinal Basım)..... 46
Şekil 12: Ölçü 64-69 (Günümüz Basımı)..... 47
Şekil 13: Ölçü 70-72 (Orijinal Basım)..... 47
Şekil 14: Ölçü 70-72 (Günümüz Basımı)..... 48
Şekil 15: Ölçü 73-83 (Orijinal Basım)..... 48
Şekil 16: Ölçü 73-83 (Günümüz Basımı)..... 49
Şekil 17: Ölçü 84-88 (Orijinal Basım)..... 49
Şekil 18: Ölçü 84-88 (Günümüz Basım)..... 49
Şekil 19: Ölçü 89-92 (Orijinal Basım)..... 50
Şekil 20: Ölçü 89-92 (Günümüz Basımı)..... 50
Şekil 21: Ölçü 93- 98 (Orijinal Basım)..... 50
Şekil 22: Ölçü 93- 98 (Günümüz Basımı)..... 51
Şekil 23: Ölçü 99-109 (Orijinal Basım)..... 51
Şekil 24: Ölçü 99-109 (Günümüz Basımı)..... 51
Şekil 25: Ölçü 110-124 (Orijinal Basım)..... 52
Şekil 26: Ölçü 110-124 (Günümüz Basımı)..... 52
Şekil 27: Ölçü 125-133 (Orijinal Basım)..... 53
Şekil 28: Ölçü 125-133 (Günümüz Basımı)..... 53
Şekil 29: Ölçü 1-14 (Orijinal Basım)..... 54

Şekil 30: Ölçü 1-14 (Günümüz Basımı)..... 54
Şekil 31: Ölçü 16-21 (Orijinal Basım)..... 54
Şekil 32: Ölçü 16-21 (Günümüz Basımı)..... 55
Şekil 33: Ölçü 22-25 (Orijinal Basım)..... 55
Şekil 34: Ölçü 22-25 (Günümüz Basımı)..... 55
Şekil 35: Ölçü 25-31 (Orijinal Basım)..... 56
Şekil 36: Ölçü 25-31 (Günümüz Basımı)..... 56
Şekil 37: Ölçü 31-33 (Orijinal Basım)..... 56
Şekil 38: Ölçü 31-33 (Günümüz Basımı)..... 56
Şekil 39: Ölçü 34-41 (Orijinal Basım)..... 57
Şekil 40: Ölçü 34-41 (Günümüz Basımı)..... 57
Şekil 41: Ölçü 42-45 (Orijinal Basım)..... 58
Şekil 42: Ölçü 42-45 (Günümüz Basımı)..... 58
Şekil 43: Ölçü 46-53 (Orijinal Basım)..... 59
Şekil 44: Ölçü 46-53 (Günümüz Basımı)..... 59
Şekil 45: II. Bölüm Kadans (Günümüz Basımı)..... 61
Şekil 46: Ölçü 54-62 (orijinal basım)..... 61
Şekil 47: Ölçü 1-34 (Günümüz Basımı)..... 61
Şekil 48: Ölçü 35-42 (Orijinal Basım)..... 61
Şekil 49: Ölçü 34-42 (Günümüz Basımı)..... 62
Şekil 50: Ölçü 43-50 (Orijinal Basım)..... 62
Şekil 51: Ölçü 43-50 (Günümüz Basımı)..... 62
Şekil 52: Ölçü 51-58 (Orijinal Basım)..... 63
Şekil 53: Ölçü 51-58 (Günümüz Basımı)..... 63
Şekil 54: Ölçü 60-74 (Orijinal Basım)..... 64
Şekil 55: Ölçü 60- 74 (Günümüz Basımı)..... 64
Şekil 56: Ölçü 74-82 (Orjinal Basım)..... 65
Şekil 57: Ölçü 74-82 (Günümüz Basımı)..... 65
Şekil 58: Ölçü 82-106 (Orijinal Basım)..... 66
Şekil 59: Ölçü 82-106 (Günümüz Basımı)..... 66
Şekil 60: Ölçü 107-109 (Orijinal Basım)..... 66
Şekil 61: Ölçü 107-109 (Günümüz Basımı)..... 67

Şekil 62: Ölçü 110-124 (Orijinal Basım) 67
Şekil 63: Ölçü 110-120 (Günümüz Basımı) 67
Şekil 64: Ölçü 117- 124 (Orijinal Basım) 68
Şekil 65: Ölçü 117-120 (Günümüz Basımı) 68
Şekil 66: Ölçü 125-140 (Orijinal Basım) 68
Şekil 67: Ölçü 121-140 (Günümüz Basımı) 68
Şekil 68: Ölçü 140-150 (Orijinal Basım) 69
Şekil 69: Ölçü 140-150 (Günümüz Basımı) 69
Şekil 70: Ölçü 151-164 (Orijinal Basım) 70
Şekil 71: Ölçü 151-164 (Günümüz Basımı) 70
Şekil 72: Ölçü 165-172 (Orijinal Basım) 71
Şekil 73: Ölçü 165-172 (Günümüz Basımı) 71
Şekil 74: Ölçü 173- 185 (Orijinal Basım) 71
Şekil 75: Ölçü 173- 185 (Günümüz Basımı) 71
Şekil 76: Ölçü 186- 193 (Orijinal Basım) 72
Şekil 77: Ölçü 186- 193 (Günümüz Basımı) 72
Şekil 78: Ölçü 194- 209 (Orijinal Basım) 72
Şekil 79: Ölçü 194- 209 (Günümüz Basımı) 73
Şekil 80: Ölçü 210-226 (Orijinal Basım) 73
Şekil 81: Ölçü 210- 228 (Günümüz Basımı) 74
Şekil 82: Ölçü 227- 247 (Orijinal Basım) 74
Şekil 83: Ölçü 229- 246 (Günümüz Basımı) 74
Şekil 84: Ölçü 248- 257 (Orijinal Basım) 75
Şekil 85: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 1-6 77
Şekil 86: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 7-9 77
Şekil 87: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 10-16 78
Şekil 88: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 17-20 79
Şekil 89: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 21-27 80
Şekil 90: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 28-32 81
Şekil 91: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 33-37 81
Şekil 92: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 38- 44 82
Şekil 93: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 45-48 83

Şekil 94: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 49-54 83
Şekil 95: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 55- 63 84
Şekil 96: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 64-69 85
Şekil 97: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 70- 72 85
Şekil 98: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 73-83 86
Şekil 99: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 84-88 86
Şekil 100: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 89-92 87
Şekil 101: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 96- 98 87
Şekil 102: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 99- 109 88
Şekil 103: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 110- 115 89
Şekil 104: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 116-120 89
Şekil 105: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 121-124 90
Şekil 106: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 126-128 90
Şekil 107: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 129- 135 91
Şekil 108: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 136-153 92
Şekil 109: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 1-8 94
Şekil 110: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 9-15 94
Şekil 111: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 16-21 95
Şekil 112: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 22- 25 95
Şekil 113: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 26-33 96
Şekil 114: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 34-37 97
Şekil 115: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 38-41 97
Şekil 116: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 42-45 98
Şekil 117: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 46-53 98
Şekil 118: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 54-62 99
Şekil 119: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 1-8 100
Şekil 120: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 9-16 100
Şekil 121: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 17-24 101
Şekil 122: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 25-34 101
Şekil 123: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 35- 42 102
Şekil 124: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 43-50 103

Şekil 125: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 51-58 103
Şekil 126: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 59-74 104
Şekil 127: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 75-82 105
Şekil 128: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 83- 91 105
Şekil 129: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 92-106 106
Şekil 130: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 107-110 107
Şekil 131: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 111-120 107
Şekil 132: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 121-124 108
Şekil 133: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 125-140 108
Şekil 134: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 141-148 109
Şekil 135: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 149-164 109
Şekil 136: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 165-172 110
Şekil 137: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 172- 185 110
Şekil 138: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 186- 193 111
Şekil 139: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 194-201 111
Şekil 140: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 202-209 112
Şekil 141: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 210-219 112
Şekil 142: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 219-225 113
Şekil 143: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 226-229 113
Şekil 144: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 230-259 114

KISALTMALAR LİSTESİ

a.e. : Aynı Eser

a.g.e. : Adı Geçen Eser

s. : Sayfa

GİRİŞ

Ülkemizde kontrbas literatürünün kısıtlı olması sebebiyle birçok meslektaşım çaldığı eserlerle ilgili Türkçe bilgilere ulaşmakta zorluk çekmektedir. Karl Ditters von Dittersdorf'un Mi Majör 2. Kontrbas Konçertosu'nun Kr. 172 numaralı edisyonu ülkemizde ve dünyada birçok müzik okulunun ve konservatuvarın lisans giriş sınavlarında icra edilmesi istenilen bir eserdir. Ayrıca orkestraların giriş sınavlarında çalınması zorunlu olan eserlerden biridir. Yaygın olarak icra edilen bu eserle ve besteci ile ilgili Türkçe kaynakların sayısının yok denilebilecek kadar az olduğunu fark ettim. Bu tezin hazırlanma amacı bu eseri seslendirmiş ve seslendirecek olan kontrbasçılara bir kaynak oluşturabilmektir.

BİRİNCİ BÖLÜM
KLASİK DÖNEM MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

1.1. Klasik Dönem Müziğindeki Başlıca Stiller

Klasik Dönem'den önceki dönem olan Barok Dönem, 1600'lü yıllarda İtalya'da filizlenip, 1750 yılında Johann Sebastian Bach'ın ölümüyle sona ermiştir. Bach'ın ölümü, müzik tarihçileri tarafından dönemin sonu olarak kabul edilmiştir. Ardından gelen kabaca 1730- 1820 yılları arasındaki dönem ise yine müzik tarihçileri tarafından Klasik Dönem olarak adlandırılmıştır.

Klasik Dönem müziği, önceki dönem müziğine göre daha objektif ve analitik olmasıyla dikkat çekmektedir. Bu özellikler opera ve vokal müzikten daha çok çalgı müziğinde hissedilmektedir.

Bugünkü sonat formu olarak kullanılan müzik formu, Klasik Dönem'de ortaya çıkmıştır.

Melodi stili incelendiğinde yeni bir tarz ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Melodiler halkın anlayabileceği düzeyde ve şahsi karakterdedir. Barok Dönemdeki polifoni, yerini bu melodilere bırakmıştır.[1] Kontrpuanın önemi öncelikli olmaktan çıkmıştır ancak bu dönemde de temanın geliştirilmesinde kullanılmıştır. Armoni çok basit ve anlaşılır düzeydedir.[2] "Bach'ın eserlerinde rastlanan armonilerden daha az karmaşık ve yaratıcıdır." [3] Bu dönemde 7'li akorlar kullanılmaya devam edilmektedir fakat 9'lu akorlar kullanılmamıştır.[3]

Müzik cümleleri, Barok Dönemdeki cümlelere göre daha kısadır. Klasik Dönem'in en önemli özelliklerinden birisi de bugünkü orkestranın temellerinin bu dönemde atılmış olmasıdır. Çalgı çeşitliliğine daha fazla önem verilmiştir.

[1] Emel Çelebioğlu, **Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş**, Tasvir Matbaası, İstanbul, 1986, sf.38
[2] **A.e**., sf.39
[3] **A.e**. sf.39

Klasik Dönem eserlerinde piano (hafif ses gürlüğü) ve forte (kuvvetli ses gürlüğü) nüanslarına göze çarpacak şekilde önem verilmiştir. Crescendo (ses gürlüğünün giderek artması) ve diminuendo (ses gürlüğünün giderek azalması) tam olarak kullanılmıştır.

Her türdeki müzik, Klasik Dönem'de nicelik açısından zirveye ulaşmıştır. Bu bir bakıma eserlerin basılabilmesiyle de doğrudan ilgilidir.

Klasik Dönem'de yaşamış olan besteciler arasında Christoph Willibald Gluck (1774- 1787), Franz Joseph Haydn (1732- 1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ve Ludwig van Beethoven (1770- 1827) müzik tarihi açısından önemli yer teşkil etmektedir.[4]

Dönemin önemli bestecilerinden olan W. A. Mozart ile F. J. Haydn'ın eserleri incelendiğinde Klasik Dönem'in özelliklerini yansıttıkları ve her ne kadar eserleri arasında belirgin farklar bulunsa da birbirlerinden etkilendikleri göze çarpmaktadır. Haydn senfonilerinin ilk bölümlerine ağır tempolar ile giriş yaparken, Mozart genellikle hızlı tempo ve bölümler ile başlamıştır. Haydn'ın eserlerindeki temalar genellikle canlı, hareketli ve halk tarzına daha yatkındır. Mozart'ın temalarında ise halk tipi stilleri görmek daha zordur. [5]

1.1.1. Rokoko

Rokoko, aslında Klasik Dönem öncesi bir stildir. Barok Dönem ile Klasik Dönem arasında bir köprü görevi görmüştür.

XVIII. yüzyılda yavaş yavaş saray geleneklerinden kopmalar başlamıştır. Bu yüzyılda görkemli ve ağır sanat anlayışı yumuşamış, içtenlik ön plana çıkmıştır. Mimarlıkta bu sanat anlayışına "rococo", müzikte ise "style galant" ismi verilmiştir.[6]

Rokoko, aristokrat sınıf ve orta sınıfın üst kesimine ait bir sanattır. Kral ya da devlet yerine yeni binaları özel sanat koruyucuları yapmıştır. Bu sanat zamanla daha

[4] **A.e**., sf.39
[5] **A.e**., sf.42
[6] Ahmet say, **Müzik Tarihi**, 1995, ankara, 2.bs, sf.223

parlak ve keyfi bir sanata dönüşmüştür. Duygusallık ve zarafet kazanmıştır. Sosyeteye hitap ederken, orta sınıf tarafından da beğenilmiştir. Bu sanat Barok sanatın yerini almıştır.[7]

Rokoko sanatında duygusallık ön plana çıkmıştır fakat barok kalıpları da korumuştur. Fransız Devrimi ile Rokoko sanatının duygusallık ve duyumsallık eğilimi siyasal anlamda doruğa ulaşmıştır. Sanat anlamında ise bu doruğa Klasisizm ile birlikte gelinmiştir.[8]

"Rokoko, saf bir "sanat için sanat" anlayışını geliştirmiştir." [9]

"Barok üslup sanki eriyip dağılmış, ama bu eriyikten daha berrak, daha bilinçli, daha incelikli yeni bir üslup hazırlanmıştır." [10]

1.1.2. Mannheim Okulu

Mannheim Okulu müzik tarihinde büyük bir önem taşımasının yanı sıra, senfoninin gelişim sürecini dikkate değer bir şekilde etkilemiştir.

Senfoninin temelleri ilk olarak Almanya'da atılmıştır. Bunun sebebinin Alman ırkının yalın müziğe daha çok eğilimli olması olarak düşünülebilmektedir. [11]

"Fransız Aydınlanma Felsefesi Almanların kolayına gelmişti. Onu sanatta ve özel olarak da müzikte derinleştirmek, bu ulusun o dönemdeki doğal göreviydi, denebilir. " [12]

Alman ırkının yalın müziğe yatkın olmasının felsefi nedenlerinin bulunmasının haricinde ekonomik ve toplumsal sebepleri de bulunmaktadır. Almanya, XVIII. yüzyılda siyasi anlamda bölünmüştür. İmparatorlukların, prensliklerin ve diğer soylu sınıfların yönettiği küçük devletler, ekonomik anlamda

[7] Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984,sf.41
[8] Say, **A.g.e**., sf.224
[9] Say, **A.g.e**., sf.227
[10] Say, **A.g.e**., sf.227
[11] Say, **A.g.e.**, sf.277
[12] Say, **A.g.e**., sf.227

çok güçlü olmadıkları için opera gibi maliyeti yüksek oluşumları maddi anlamda destekleyememiştir ve operanın ihtişamını Alman sarayları karşılayamamıştır. Bu küçük devletler sadece saray orkestraları ile idare etmek zorunda kalmışlardır. "Örneğin Darmstadt gibi opera kurması olanaksız küçük bir kentte, konserler sarayın müzik gereksinimini karşılayabiliyordu." [13]

Mannheim Sarayı'nda elit bir müzik ortamı bulunmaktadır. Müziğe büyük önem veren Pfalz Prensi Karl Theodor (1742- 1799), bu sarayda Avrupa'nın en üst düzey orkestrasını kurmayı tasarlamıştır.

Johann Stamitz (1717- 1857), 1747 yılında Mannheim Sarayı Orkestrası'nın şefi olarak atanmıştır ve Almanya'nın en değerli müzisyenlerini bu orkestrada toplamıştır. Stamitz ile birlikte bu orkestranın kurulmasında ve geliştirilmesinde rol oynayan önemli müzisyenler Franz Xaver Richter (1709- 1789), Ignaz Holzbauer (1711- 1783), Anton Filtz (1733- 1760), C. G. Toeschi (1731- 1788)'dir.

Stamitz vefat ettikten sonra da Stamitz'in iki oğlu olan Carl (1745- 1801) ve Anton (1750- 1776) ile Franz Beck (1730- 1809), Christian Cannabich (1731- 1789) Mannheim Okulu'nu devam ettirmişlerdir.[14]

Stamitz'in ve diğer müzisyenlerin ellerindeki ortam çalgılardan ibarettir. Çalgı müziğinin o zamana kadar belirsizlik içerisinde olduğu düşünülmektedir. O zamanki çalgıların hepsi bir araya getirilmiştir ve orkestra bu şekilde oluşturulmuştur. "Niçin bunlar bilimsel temellere dayanarak kesin bir duruma ulaştırılmasındı? Çalışmalarının sonucu, daha soyut yüzeylerde gelişeduran biçimlerin daha somut araçlarla, çalgılarla birleştirilmesinden doğan, dengeli, düzenli bir çaldı müziği oldu." [15]

Stamitz, Mannheim Orkestrası'nda toplamış olduğu usta müzisyenlerle deneysel çalışmalar yapmıştır. Senfonik müziğin yazımsal problemleriyle ve çalgı müziği yazısının üzerinde durmuştur. Enstrümanların tını ve nüans özelliklerini ele

[13] Say, **A.g.e**., sf.227
[14] Say, **A.g.e**., sf.227
[15] İlhan Mimaroğlu, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, 4.bs, İstanbul, 1990, sf.66

alarak, bu özelliklerdeki dengesizlikleri düzenlemeye uğraşmıştır. Bu çalışmalar Almanya'da yapılmıştır ve komşu olan ülkelerde de dikkat çekmeye başlamıştır. Bu sebeple Stamitz Fransa'ya davet edilmiştir. Burada nefesli enstrümanlar ile yaylı çalgıların dengeli bir biçimde icra edildikleri eserler seslendirilmiştir.[16]

Johann Schubert (1720- 1767), Mannheim Orkestrası için "Dünyada seslendirme bakımından Mannheim Orkestrası'ndan ileri bir orkestra yoktur. Onun "forte"si bir gök gürlemesi, "crescendo"su bir çağlayan, "diminuendo"su şırıldayan bir derenin akışı, "piano"su tatlı bir bahar rüzgârı gibidir" demiştir.[17]

1.1.3. Aydınlanma

1750li yıllardan sonrasında toplumsal yaşamı düzenleyen değerler yetersiz kalmıştır ve yeni bir düzene kılavuzluk edecek düşünceler aranmaya başlanmıştır. Bu yeni düzen özlemini temsil eden döneme "Aydınlanma Çağı" denilmiştir.

"Nedir aydınlanma? Kim aydınlatılacaktır? Aydınlatılmak istenen nedir? Kuşkusuz ki, aydınlanmak isteyen insanın kendisi, aydınlatılması istenen şey de insan hayatının anlam ve düzenidir. "[18]

Yüzyılın sonunda Fransız Devrimi olmuş ve yeni düşüncelerin toplumsal ve siyasal hayata sıçramaya başladığı görülmüştür.

Doğa bilimleri alanında yapılan gelişmeler, Laplace'ın gök mekaniğini aydınlatması, ısı ve elektrik alanında yapılan araştırmalarla fiziğin göze çarpacak derecede gelişme göstermesi, Lavasier ile kimyanın gerçek bir bilim dalına dönüşmesi, Fahrenheit' ın termometreyi icat etmesi, Dr. Jeener'in aşıyı bulması insanın doğa karşısındaki üstün olma güdüsünü ortaya koymuştur. "Şimdi yapılacak şey, doğa karşısında başarı kazanan, aynı aklı kültür dünyasına uygulamak, doğa bilimleri paralelinde kültür bilimleri kurmak, kültür dünyasını akılla aydınlatıp ona akılla egemen olmaktır. İşte XVIII. yüzyıla "Aydınlanma Çağı" adını veren bu

[16] Mimaroğlu, **A.g.e.**, sf.66
[17] Ahmet Muhtar Ataman, **Musiki Tarihi**, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1947, sf. 211
[18] Say, **A.g.e**., sf. 261

düşüncedir, bu inancı gerçekleştirmeye, onu kültürün bütün alanlarında yürütmeye girişmesidir.” [19]

Böylece, 1700lü yıllarda hakim olan saray kültüründen, soyluların zevkini temsil eden Rokoko stilinden kopulmuştur. Kültürel ve sanatsal değerleri artık orta sınıfın belirlediği bir döneme girilmiştir. “Sanat ve kültür tarihinde önderliğin bir sınıftan diğerine bu denli kesin bir biçimde geçmesi ender rastlanan bir olaydır. Orta sınıf tamamıyla soyluların yerini almış ve süslemeciliğin yerini alan ifadeciliği yeğleyen beğeni farkı şimdiye kadar bu denli belirgin olmamıştır.”[20]

Bu dönem insani isteklerle dolu, bireye önem veren çerçevede de olsa geleceği bütün insanlık için tasarlamaya çalışan önemli yazarlar ve filozofların etkisiyle değişik bir açı kazanmıştır. Bu filozof ve yazarlardan en etkili olanları, Voltaire (1694-1778), Montesquieu (1689- 1755), Diderot (1713- 1784) ve Rousseau (1712- 1778)’dir. Yazılarında genellikle her bireyin yasalar önünde eşitliği, toprak ve köleliğin ortadan kaldırılması, din anlamında hoşgörü, soylu sınıf ile din adamlarının imtiyazlarının kısıtlanması gibi olabildiğince radikal yenilikleri dile getirmişlerdir. İnsanca bir ceza sistemini ve hükümetin iktisada en az şekilde karışmasını savunmuşlardır.

Aydınlanma düşüncesinin kökeninde, tarihsel köklerden beslenen “klasikleşme” yer almaktadır.[21]

Bu dönemin etkisi müziğe de yansımıştır. Burjuva kesiminin de konserlerde dinleyici olarak yer alması sonucu sanatçının toplumdaki rolü değişmeye başlamıştır. Müzik hayatı uluslararası bir kültürü yansıtmıştır ve bütün Avrupa’da yayılmıştır. Alman senfoni bestecileri Paris’te de oldukça etkili olmuşlardır. İtalyan opera bestecileri ise Avusturya ve Almanya’da eserlerini sahneleme imkanı bulmuşlardır. Bunun yanında Fransa, İngiltere ve İspanya’da da ünlenmişlerdir.

---

[19] Macit Gökberk , **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, sf.327, 328

[20] Hauser, **A.g.e.**, sf. 21, 22

[21] İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Yayınları ,2007, sf.132

Konser sayılarının artışa geçmesi çalgısal müzik alanında çok sayıda yeni yapıtın bestelenmesine sebep olmuştur, hatta yüzyılın sonunda operanın popülerliğini geride bırakacak şekilde gelişimini sürdürmüştür. Solo konçertolar, orkestra için bestelenmiş senfoniler ve sonatlar bu dönemin bestecilerinin başlıca eserleri haline gelmiştir.[22]

1.2. Klasik Dönem'deki Başlıca Besteciler

1.2.1. Carl Philipp Emmanuel Bach



Resim 1: Carl Philipp Emmanuel Bach

1714 – 1788 yılları arasında yaşamış olan Carl Philipp Emmanuel Bach, Johann Sebastian Bach'ın büyük oğludur (Resim 1).

Yaşamının 30 yılını Berlin'de geçirmesi nedeniyle Berlinli Bach, olarak tanınmıştır. Carl Philipp Emmanuel Bach, Prusya Kralı II. Friedrich'in sarayında oda müziği yapmıştır. II. Friedrich aynı zamanda bir flüt virtüözü ve besteciydi. Berlin'de opera evi açmış ve bir saray orkestrası kurmuştur.

[22] **A.e.**, sf.133

Kendi dönemi içerisinde oldukça üne sahip olmuştur. Müziği babası olan J. S. Bach'tan öğrenmiştir.[23]

Berlin Sarayı, Yedi Yıl Savaşları'ndan sonra ekonomik sıkıntıya düşmüştür ve orkestraya yeterince ödenek ayıramaması nedeniyle besteci 1786 yılında Berlin'den ayrılarak Hamburg'a yerleşmiştir. Hamburg'un dört büyük kilisesine müzik yöneticiliğine atanmış ve ölene kadar bu görevlerini sürdürmüştür.

Oratoryolar, kantatlar, passionlar bestelemiştir. Harpsikord yapıtları (piyano sonatları olarak da değerlendirilmektedir) oldukça ilgi görmüştür.[24]

1.2.2. Johann Christian Bach



Resim 2: Johann Christian Bach

1735 – 1782 yılları arasında yaşamış olan Johann Christian Bach, ağabeyi Carl Phillipp Emmanuel Bach gibi, Johann Christian Bach da eserlerinde duygu ve coşkunluğa önem vermiştir (Resim 2).

Babası Johann Sebastian Bach öldüğünde henüz 15 yaşında olan besteci, Berlin'e ağabeyi Emmanuel'in yanına yerleşmiştir. Burada ağabeyinden müzik

[23] Say, **A.g.e.**, sf.280
[24] Say, **A.g.e.**, sf.281

dersleri almıştır. Dört yıl sonra İtalya'nın Milano kentine gitmiştir ve burada Kont Antonio Litta'nın müzik yöneticisi olmuştur.[25]

1762 yılında Napoli'de bir operası sahnelenmiştir. Yine 1762 yılında İngiltere'ye yerleşmiştir. Protestan olan babasının aksine katolikliği seçmiştir. Milano Katedrali'nde orgçuluk yapmıştır. Fakat Christian Bach'ın yaşamının ve bağlandığı şeylerin başında halk konserleri gelmektedir. Kısa zamanda halk konserlerinin gözdesi olmuştur. İngiltere'de 20 yıl yaşadıktan sonra 1 Ocak 1782'de ölmüştür.[26]

1.2.3. Wolfgang Amadeus Mozart



Resim 3: Wolfgang Amadeus Mozart

1756 - 1791 yılları arasında yaşamış olan müzik tarihinin en ünlü bestecilerinden Wolfgang Amadeus Mozart, Viyana klasik okulunun önde gelen isimlerindendir (Resim 3).

Wolfgang Amadeus Mozart henüz beş yaşındayken, menuet ve diğer formlarda eserler bestelemeye başlamıştır. Çok az bir zaman içerisinde mükemmel

[25] Say, **A.g.e.**, sf.283
[26] Say, **A.g.e**, sf.284

derecede klavsen ve keman, daha sonra da piyano çalmaya başlamıştır. Babası, ünlü besteci ve orkestra şefi Leopold Mozart, oğlunun bu anlamdaki kabiliyetini Salzburg dışında da duyurmak istemiş ve oğlu ile kızı Maria Anna'yı turnelere çıkarmaya başlamıştır. Bu arada küçük Mozart dört tane keman sonatı bestelemiştir. Daha sonra Johann Sebastian Bach'ın etkisinde kalarak ilk senfonilerini yazmıştır.

Haydn'dan etkilenerek 6 tane yaylılar kuarteti bestelemiştir ve bu eserleri Haydn' a ithaf etmiştir.[27] Haydn bu eserleri dinledikten sonra Mozart'ın babası Leopold'a 'Şerefli bir insan olarak Allah'ın önünde itiraf ederim ki oğlun gerek kişilik gerek şöhret açısından tanıdığım en büyük bestecidir' dedi.[28]

1788'de imparator tarafından kurulan National Singspiel için Almanca opera bestelemesi istenmiştir. Bu vesileyle yazdığı "Saraydan Kız Kaçırma" operası büyük bir başarı kazanmıştır.

K.413'ten K. 595'e kadar en büyük piyano konçertolarını besteleyen Mozart yalnız büyük bir piyanist ve besteci değil, aynı zamanda piyanonun mekanik yapısının kusursuzlaşması için de çabalamış bir kişidir.[29] 1791'in bahar aylarında hastalanmış ve çok kısa bir zaman sonra ölmüştür.

Wolfgang Amadeus Mozart'ın eserleri ölümüne kadar basılmamıştır. Bu sebeple Mozart bir ekol yaratamamıştır. Bach ve Beethoven ile birlikte Romantik Dönem'e ilham veren sayılı bestecilerden biridir. Mozart'ın başarılarının en önemlisi opera alanında kişilerin yaratılmasıdır.[30]

[27] Çelebioğlu, **A.g.e.**, 137
[28] Çelebioğlu, **A.g.e.**, 138
[29] Çelebioğlu, **A.g.e.**, 137
[30] Çelebioğlu, **A.g.e.**, 138

1.2.4. Ludwig van Beethoven



Resim 4: Ludwig van Beethoven

Viyana Klasik Okulu'nun önemli temsilcilerinden olan Beethoven, 1770 ve 1827 yılları arasında yaşamıştır (Resim 4). Senfoni müziğini zirveye taşıması nedeniyle müzik tarihinde önemli bir rol oynamaktadır.

Büyükbabası ve babası da müzisyen olan Ludwig van Beethoven, Bonn'da dünyaya gelmiştir. Babası onun müziğe olan yeteneğini keşfetmiş ve Mozart gibi "harika çocuk" olarak ünlendirmek istemiştir. İlk eseri olan "E. C. Dressler'in Bir Marşı Üzerine Çeşitlemeler"i bestelediği sırada Neefe'nin öğrencisidir. Wolfgang Amadeus Mozart'tan kısa bir dönem müzik dersleri almıştır ve onun övgüsünü kazanmıştır. 1790 yılında Joseph Haydn, Beethoven'a müzik dersleri vermek istemiştir.

1783 yılında bestelemiş olduğu üç adet piyano sonatının besteleniş biçiminde, Mannheim Okulu'nun etkileri görülmektedir. Almanya'yı modern orkestranın merkezi haline getirmiş ve klasik senfoninin oluşmasına büyük ölçüde fayda sağlamıştır.

"Edebiyatı çok yakından takip eder, Alman klasiklerini ve en çok Goethe ve Schiller'i okur ve onların edebiyatta sağladığı şekil ve his dengesini müzikte yansıtmaya çalışırdı."[31]

1700'lü yılların sonuna kadar olan dönem Ludwig van Beethoven'ın müzik hayatındaki ilk dönem olarak kabul edilmektedir. 1800'lü yıllarda sağırlıkla ilgili ilk belirtilerin ortaya çıkması Beethoven'ı çalgıcılıktan besteciliğe yöneltmiştir.

Beethoven çalgı müziğini zirveye taşımıştır. Bunun için en önemli başarısı diyebilmek mümkündür. XVIII. yüzyılda edebiyat ve resim, müzikten daha öncelikli sanat dallarıydı. Müzik alanında vokal eserlere önem verilirken çalgı müziğine gereken değer verilmemekteydi. Beethoven, vokal müziğin dışında, kendinden daha önce bestelenen müzik eserlerini geliştirdi. "Haydn'dan sonra senfoni ve kuartete yeni bir ruh getirdi." [32]

Beethoven piyano literatürüne de çok önemli kazanımlar getirmiştir. Beethoven sayesinde piyano sonatları önem kazanmaya başlamıştır.

1.2.5. Franz Joseph Haydn (1732- 1830)



Resim 5: Franz Joseph Haydn

[31] Çelebioğlu, **A.g.e.**, 140
[32] Çelebioğlu, **A.g.e.**, 141

1732 ve 1830 yılları arasında yaşamış olan Franz Joseph Haydn; Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven ile birlikte Viyana klasik okuluna öncülük eden üç önemli besteciden biridir (Resim 5). Özellikle XIX. yüzyılda eserleri daha az icra edilmiştir ve unutulmaya başlanmıştır. Fakat XX. yüzyıl ortalarında eserleri tekrar çalınmaya başlanmıştır. Haydn'ın müzik hayatındaki ilk stilinin kökeni, Avusturya ve Alman Barok müziğidir. Birçok değişik müzik formları üzerinde çalışmış ve besteler yapmıştır. Kilise müziği, senfoni, piyano sonatı, divertimento, yaylı kuarteti, opera, kantat, konçerto bunlara örnektir.[33]

1771- 1780 yılları arasında Haydn eserlerinde daha duygulu ve heyecanlı bir ifade biçimi kullanmıştır. Çağın bestecilerini etkileyen, ince, zarif, süslü sözcükleriyle tanımlanan Rokoko tarzı, Rousseau'nun doğaya yönelme fikriyle birleşmiştir.

1791- 1803 yılları arasında ustalığının zirvesine ulaşmıştır. İfade gücü daha da artmıştır. 12 adet Londra senfonisi, romantizme olan eğiliminin gittikçe artmakta olduğunu göstermektedir. Haydn'ın son bestesi tamamlanmamış bir yaylı kuartet olmuştur. Boccherini'nin kuartetleri, Sammartini'nin senfonileri Haydn'a büyük çapta kılavuzluk etmiştir ve Haydn bu türleri geliştirdiği ve yeni anlatım teknikleri kazandırdığı için senfoni ve yaylı kuartetin 'babası' diye anılmaktadır.[34]

[33] Çelebioğlu, **A.g.e.**, 133
[34] Çelebioğlu, **A.g.e.**, 134

1.2.6 Christoph Willibald GLUCK (1714- 1787)



Resim 6: Christoph Willibald Gluck

1714 yılında Almanya'da doğan Christoph Willibald Gluck, 1787 yılında Avusturya'da vefat etmiştir (Resim 6).

Ailesiyle müzik konusunda çatışmalar yaşamış olan besteci, ailesini terketmiş ve müzik alanındaki çalışmalarını Prag'da yapmıştır. Milano'da dört yıl boyunca G.B. Sammartini ile bestecilik alanında çalışmalar yapmıştır, ondan çalgı müziğini ve İtalyan tarzını öğrenmiştir.

1741 yılının Aralık ayında ilk operası olan "Artaserse" ile Milano şehrinde büyük bir başarı elde etmiştir. Daha sonra bu başarısını diğer operalarıyla da devam ettirmiştir. Opera bestecisi olarak başarıları Avrupa'da da duyulmuştur. Ancak temsili İngiltere'de gerçekleştirilen iki operası başarılı sonuçlanamamıştır. Daha sonra Handel ile tanışmış ve birlikte konser vermişlerdir. Handel, Gluck'u kontrpuan anlamında yetersiz bulmuştur.[35]

[35] Çelebioğlu, **A.g.e.**, sf.131

1752 yılında Viyana'ya taşınmıştır. Prens Joseph'in, Gluck'u desteklemesiyle besteci buradaki orkestranın şefi olmuştur. Bu orkestra ile vokal eserlerini ve senfonilerini her hafta seslendirme fırsatı bulmuştur.

Gluck "Alcaste" isimli operasının önsözünde amacının doğallık, realite ve yalınlık olduğunu belirtmiştir; temelde insan ögesini işlemiştir. Gluck'a göre müziğin amacı hareketin sürekliliğini kesmeden, gereksiz süslemelerle dikkati dağıtmadan hikayeye uygun bir ifade algısı verebilmektir.[36]

1.3 Klasik Dönem'de Konçerto

Klasik Dönem'e ait konçerto formunun yapısına baktığımız zaman Barok Dönem konçertosundan etkilendiğini görmekteyiz.[37]

Enstrümanın solosuna karşılık olarak bütün orkestranın belirli bir temadaki eseri icra etmesi, Barok konçerto besteleme biçiminden esinlenildiğini göstermektedir. Klasik Dönem konçertosunun form yapısının genellikle üç bölümden oluştuğu görülmektedir. Klasik Dönem senfonilerinde bulunan menuet formu, konçerto formu içerisinde kullanılmamaktadır. Klasik Dönem konçerto formunun, sonat formunun üzerine kurulduğu söylenebilmektedir.

Konçerto formu bölümlerine göre incelendiğinde; birinci bölümün sonat-allegro formunda olduğu görülmektedir. Bütün orkestranın aynı anda çalması ile başlayan birinci bölümde ana tema sergilenmektedir ve ana tonda bitmektedir. Daha sonra solo enstrüman canlı bir giriş ile ya da ana temayla giriş yapmaktadır. Solo enstrüman ve orkestra bu fikri karşılıklı bir şekilde soru cevap olarak icra etmektedir. Sunuş kısmı ise bütün orkestranın kısa bir çalışıyla sona ermektedir. Farklı tonlardaki modülasyonları da içeren gelişme bölümü ise ana tonda sona ermektedir. Ana temanın yeniden sunulması ilkine göre daha kısa olmaktadır ve bütün orkestranın çalımıyla başlamaktadır. Solo enstrümanın icrası ile yeniden sunuş bölümü seslendirilmektedir.

[36] Çelebioğlu, **A.g.e.**, sf.132
[37] Çelebioğlu,**A.g.e.**. sf.42

İkinci bölüm ise birinci bölüme göre daha gösterişlidir. Lied, rondo veya çeşitleme tarzında yazılmıştır. Bu bölümde kadans çok fazla tercih edilmemektedir.

Üçüncü bölüm final bölümüdür. Bu bölüm hareketli bir tempodadır. Klasik Dönem senfonilerinin final bölümlerine benzemekle birlikte genellikle rondo formu tercih edilmektedir. Bölümün sonunda genellikle kısa bir kadans görülmektedir.[38]

[38] Çelebioğlu, **A.g.e**., sf.43

İKİNCİ BÖLÜM

KARL DITTERS VON DITTERSDORF'UN YAŞAMI VE ESERLERİ

2.1. Yaşamı



Resim 7: Karl Ditters von Dittersdorf

Avusturyalı besteci ve keman sanatçısı olan Karl Ditters von Dittersdorf, 2 Kasım 1739 yılında Viyana'da dünyaya gelmiştir ve 24 Ekim 1799 yılında Sobeslav, Bohemya, Çek Cumhuriyeti'nde vefat etmiştir (Resim 7).

Viyana'da küçük yaşta dikkatleri üzerine çekmiş, genç yaşta başarılı bir kariyere sahip olmuştur. Şef ve yönetici olarak çalışmıştır. Yöneticilik görevinin zamanının çoğunu almasına karşın, bestecilik anlamında da oldukça verimli olmuştur. Yaptığı kaliteli işler sayesinde Viyana klasik okulunun öncüsü bir konum kazanmıştır.[1]

[1] Margaret Grave, Jay lane, **Dittersdorf, Carl Ditters von,** 20 ocak 2001, (Çevrimiçi), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07861, 20 Şubat 2019

Dittersdorf'un babası olan Paul Ditters, Viyana Tiyatrosu'nda terzidir ve aynı zamanda hükümdara da terzilik yapmaktadır. Annesinin ismi ise Anna'dır ve Vandelin'de dünyaya gelmiştir. Dittersdorf eğitimini Cizvit Okulu'nda almıştır. 7 yaşından sonra ise keman eğitimine başlamıştır. J. P. Ziegler ile keman eğitimini sürdürmüştür. Müzik eğitimine başladıktan kısa bir süre sonra Viyana İskoç Kilise Orkestrası'na kabul edilmiştir. Buradan sonra Hildburghausen Prensi Joseph von Sachen tarafından işe alınmıştır. 1 Mart 1751 tarihinden sonra orkestrada müzisyen olarak çalışmış, günlük rutin işlerde yardımcı olmasının yanında müzik ve diğer konularda da eğitim almaya başlamıştır. Keman sanatçısı Trani, Dittersdorf'u solist olarak yetiştirirken Giuseppe Bonno bestecilik ve Fux stilindeki (Johann Joseph Fux) kontrpuan eğitimlerini vermişlerdir. 1750'li yılların sonunda enstrümantal müzik bestecisi olarak anılmaya, bestelemiş olduğu konçertolardan ve senfonilerden telif ödemeleri almaya başlamıştır. [2]

1761 yılında Prens, Hilburghausen'daki hükümdarlığı fethetmek için Viyana'yı terk edince diğer müzisyenler gibi Dittersdorf da imparatorluk tiyatrosunun direktörü olan Kont Giacomo Durazzo tarafından işe alınmıştır. 1764 yılına kadar Ditters, hem solist hem de orkestra müzisyeni olarak Burg Tiyatrosu'nda ve hükümdarlıkta görevine devam etmiştir. Usta bir enstrümanist ve besteci olarak ünlenmiştir. Burg Tiyatrosu'nda kendi eserleri seslendirilmiştir. Bunun yanında kendi bestelemiş olduğu keman konçertolarını en az 20 kez solist olarak icra etmiştir. 1763 yılında besteci Gluck ile İtalya yolculuğuna çıkmıştır ve övgü toplayan performanslar sergilemiştir. Arşidük Joseph'in (daha sonra imparator II. Joseph olarak anılacaktır) Roma Kralı olarak ilan edileceği Frankfurt taç giyme törenini bestelemesi için 1764 yılında görevlendirilmiştir. Yine aynı yıl içerisinde imzalamış olduğu anlaşmanın süresi dolmuştur ve Durazzo'nun varisi olan Kont Wenzel Sporck ile devam eden oturumlar sonucunda Michael Haydn'ın yerini doldurarak Grosswardein (şimdiki Oradea, Romanya) piskoposu Adam Patachich'in hizmetlisi olarak göreve başlamıştır. Göreve başladıktan sonra çevresinde bulunan diğer müzisyen dostlarını da yanında işe almıştır ve 1765 yılında Grosswardein'a gelmiştir. Burada bir tiyatro binası yapılmasını tavsiye etmiştir. Opera ve tiyatro eserlerini

[2]https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07861 çevrimiçi 20.02.2019

hazırlamış, konser ve dini müzik etkinliklerini organize etmiştir. Burada şeflik yapan Patachich, 1769 yılında Ditters'in müzisyenlerini işten çıkarmıştır ve bestecinin müzik hayatını tersine çevirmiştir. Fakat Ditters yine de burada kalmayı istemiştir ve Johannisberg Kalesi'nde sürgün hayatı yaşamakta olan Breslau (şimdiki Wroclaw) piskoposu olan Kont Philipp Gotthard von Schaffgotsch'un yanında işe başlamıştır. O sıralarda bir turne planlamakta olduğu için ilk başta 1 Kasım 1769'dan 31 Mayıs 1770 yılına kadar bir anlaşma yapmış olmalarına karşın, Schaffgotsch onu kalması için ikna etmeyi başarmıştır. 1770 yılında Schaffgotsch'un mali durumu bir hizmetliyi karşılayacak gücünü yitirmiştir. Bunun üzerine Schaffgotsch, ömrünün sonuna kadar işini ve sör unvanını garanti altına almak için Ditters'in Neisse Prensliği'nde orman yöneticisi olarak işe girmesini sağlamıştır. Ditters, Johannisberg'in fiili hizmetlisi olarak burada yeni şarkıcılar işe almıştır ve orkestrayı geliştirmek için çalışmıştır. 1771 yılında Schaffgotsch, mütevazı bir tiyatro inşa etmiştir. Ditters bu yeni inşa edilen tiyatro için bir İtalyan operası bestelemiştir. 3 Mart 1772 yılında, daha önce de Grossardein'da şarkıcılık yapmış olan ve saraya bağlı olarak görev yapan Macar Soprano Nicola Trink ile evlenmiştir. Bundan bir yıl sonra İmparatoriçe Maria Theresa 5 Haziran'da Ditters'i soyluluk ünvanı olarak kabul gören 'von Dittersdorf' soyadı ile imtiyazlandırmıştır.[3]

Dittersdorf, ilerleyen günlerde "Esther" adında bir opera yazmıştır ve bu operayı aralık ayında iki kere Viyana'da yönetmiştir. Kraliyet görevlisi olan F. L. Gassman tarafından Tonkünstler- Societät'da (Viyana Müzik Cemiyeti) görevlendirilmiştir. Daha sonra ise kendi yazmış olduğu otobiyografisinde 1774 yılında Gassman'ın vefat ettiğini ve Gassman'a ait olan pozisyonun kendisine teklif edildiğini fakat Johannisberg'teki görevinde daha çok para kazandığı için bu görevi kabul etmediğini ifade etmiştir.

Johannisberg'teki konser ve tiyatrolar Schaffgotsch tiyatro binasını kapatana kadar (1776) devam etmiştir. Aynı yıl Prens Esterhazy, Dittersdorf'tan pek çok opera eseri satın alma önerisi edinmiştir. 1778-1779 yılları arasında meydana gelen Bavyera Veraset Savaşı esnasında Schaffgotsch müzisyenleri azletmiştir ve

[3] https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07861 çevrim içi 20.02.2019

Dittersdorf'u idari görevleri yürütmek üzere Brünn'e kaçırmıştır. Daha sonra müzik kuruluşunun yeniden düzenlenmiş olmasına karşın tiyatro asla tekrar açılmamıştır. 1785 yılında II. Joseph, piskoposluğun yöneticiliğini Baron A.V. von Kaschnitz'e vermiştir. Baron A.V. von Kaschnitz de Johannisberg'teki sanatsal aktiviteleri ve bunlara ayrılmış bütçeyi kesmiştir.[4]

Bütün bunlar yaşanırken Viyana'da yeni fırsatlar da doğmuştur. 1786-1787 yıllarında Dittersdorf, plansız uzatılan bir konaklama sırasında yeni bestelemiş olduğu oratoryosu olan "Giob"u, geliri Viyana Müzik Cemiyeti'ne bağışlanmak üzere yönetmiştir. Bunun yanında "Ovid'in Metamorfozları" üzerine 12 adet senfonisi başarı kazanmıştır. Ayrıca Alman komik operası olarak bestelemiş olduğu "Der Apotheker und der Doktor" isimli operasıyla harika bir prömiyer sergilemiş ve bu performans onu görevinde üç kademe daha yukarıya taşımıştır. Dittersdorf kendisini uzunca bir süredir destekleyen Prusya Kralı II. Friedrich Wilhelm'dan 24 Kasım 1786 tarihinde iş istemiştir fakat kral bu talebini kabul etmemiştir. Bunun üzerine 1787 yılının başında Johannisberg'e geri dönmüştür ve burada bulunmadığı zaman içerisinde getirisi yüksek olan performansların amatörlerin eline kaldığını görmüştür. Bütün bunlara karşın Jauernig çevresinde kendini idare ettirebilen bir tiyatro kurabilmiştir. 17 Temmuz 1788 tarihinde gelen bir emir ile yüksek memurluk görevinden uzaklaştırılmıştır. Bu sırada Prusya Kralı, Dittersdorf'u Breslau'da dinlemiştir ve 1788 yılının ilkbaharında Berlin'e davet etmiştir. Hemen hemen bu zamanlar, Dittersdorf gut hastalığına yakalandığı dönemdir. 1789 yılında gerçekleştirmiş olduğu ziyareti yeni senfonilerine, ün kazanmış olan "Apotheker" operasının sergilenmesine ve "Giob"un getirisi yüksek performansına ortam hazırlamıştır. Fakat Dittersdorf bunlara rağmen bir iş teklifi almamıştır. 1790 yılında II. Leopold yönetime geçmiştir. Bununla beraber Johannisberg'deki şartlar iyileşmiştir ve Schaffgotsch, Dittersdof'a iki yeni idari görev vermiştir. Ama 1794 yılında Dittersdorf'un düşmanları Schaffgotsch'u kalede yasaklı ilan etmişlerdir ve Dittersdorf'a vermiş olduğu bu görevleri geri çekmesi konusunda ikna etmişlerdir. 1795 yılında Schaffgotsch vefat ettikten sonra Dittersdorf cüzi bir miktarda emeklilik ücreti almıştır. Dittersdorf'un sağlığının iyice zayıflamasına karşın son beş yılında

[4] https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07861 Çevrimiçi 20.02.2019

senfoniler, org için eserler ve Schaffgotsch'a ithafen "Do Majör Missa Solemnis"in de (1797) içinde bulunduğu pek çok eser bestelemiştir. Bunun yanında Dük Fredrich August von Braunschweig'ın kurmuş olduğu yeni tiyatrosu için de sahne eserleri bestelemiştir. 1797 yılında hasta ve bitkin bir durumda olduğu sırada Bohemya'da Baron Ignaz von Stillfried, Dittersdorf'a kendisine ait olan Roth Lhota Kalesi'nde konaklamasını teklif etmiştir. Son aylarını yine aynı barona ait olan diğer kalede, Neuhof'da geçirmiştir. Vefat etmeden tam iki gün önce otobiyografisini oğullarından birine adayarak tamamlamıştır.[5]

2.2 Eserleri

Karl Ditters von Dittersdorf'un eserlerinde Viyana klasik stilinin gelişimindeki etkiler çok net bir şekilde fark edilmektedir. Dittersdorf, Grosswardein'da tiyatro eğitimi almıştır. Bu eğitim, onun ileriki yıllarda operada yakalamış olduğu başarısının temelini atmıştır. İlk Alman komik opera eseri olan "Der Apotheker und der Doktor", Dittersdorf'a ün kazandırmıştır.

Dittersdorf'un yapıtlarında Alman operalarında dikkat çeken tonal anlamdaki karşıtlıklar, orkestra efektleri ve gösteriş içeren İtalyan ezgilerinden, basit Alman şarkılarına kadar stil anlamında geniş bir içerik görülmektedir. Bu eserler günümüzdeki komik opera yazma stiline sağladığı katkılar bakımından önemli sayılmaktadırlar.

Dittersdorf'un, sonat formunu andıran pek çok eseri bulunmaktadır. Örneğin bestelemiş olduğu Do Majör K327'nin keman ve obligato fagot sololarıyla bezeli Benedictus bölümünde bu görülmektedir.

Dittersdorf'un ilk senfonileri üç bölümlüdür fakat diğer senfonilerinin neredeyse hepsi dört bölümden oluşmaktadır. İlk bestelemiş olduğu senfoniler küçük bölümlere ve gösterişsiz bir enstrümantasyona sahip olmasına karşın daha sonra yazmış olduğu senfoniler genişletilmiş bir yapıda, basit temalar içermekte, armonik açıdan daha zengin ve orkestrasyon açısından daha geniştirler. Senfonilerinin

[5] Margaret Grave, Jay lane, **Dittersdorf, Carl Ditters von,** 20 Ocak 2001, (Çevrimiçi), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07861, 20 Şubat 2019

çoğunda allegro açılışlar sonat formunun dizim yapısını sergilemektedir. Fakat ilk senfonilerindeki ağır bölümlerde sık sık görülmekte olan ikili formlar ve erken bitirişteki zengin formlar daha sonraki bestelemiş olduğu eserlerde yer almakta olan rondo formuna öncülük etmektedir. Bestelediği bilinen 43 tane konçertodan 18 tanesi keman için yazılmıştır. Bu eserlerin pek çoğunun bestelenmesinin Burg Tiyatrosu'nda sergilediği konserlerden önceye, 1760'lı yılların başına denk geldiği, diğer eserlerinin bestelenmesinin ise Grosswardein'daki müzisyenler için yapıldığı düşünülmektedir. Çağdaşı Joseph Haydn'ın keman konçertolarında olduğu gibi, Dittersdorf'un konçerto türündeki eserlerinin çoğu da majör tonda bestelenmiştir ve üç bölümden oluşmaktadırlar.[6]

Dittersdorf, yaylı kuartetleri ve kentetlerini orta bölümü Minuet olan bir yapıda, üç bölümlü bestelemiştir.

1778 yılında yayıncı Artaria'ya bir mektup yollamıştır ve bu mektubunda K191-6 numaralı kuartetinin, Haydn ve Plevel'inkileri gölgede bıraktığını belirtmiştir. [7]

Midland Senfoni Orkestrası'nın eski kontrbas şefi ve kontrbas eğitmeni olan Rodney Slatford, Londra'da 1978 yılında Dittersdorf'un Mi Majör Kontrbas Konçertosu'nun editörlüğünü yapmıştır ve bu basımında önsöz olarak Dittersdorfla ilgili bazı bilgiler vermiştir. Dittersdorf'un 1765 yılında kontrbas virtüözü olan Pichelberger'la Viyana'da tanıştıkları ve orkestrada birlikte çaldıklarını ifade etmiştir. Dittersdorf'un, kontrbas için iki tane solo konçerto bestelediğini ve Sinfonia Concertante ve Viyola- Kontrbas Düeti'ni Pichelberger için bestelediğini yazmıştır. Ayrıca bu önsözünde XVIII. yüzyılda kontrbas ya da kemanın beş, kimi zaman ise altı telden oluştuğunu belirtmiştir. Akortların ise 3'lü ya da 4'lü aralıklardan oluşacak şekilde yapıldığını yazmıştır. (Genellikle Fa' La' Re Fa# La). Karmaşık

[6] Margaret Grave, Jay lane, **Dittersdorf, Carl Ditters von,** 20 ocak 2001, (Çevrimiçi), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07861, 20 Şubat 2019

[7] Margaret Grave, Jay lane, **Dittersdorf, Carl Ditters von,** 20 ocak 2001, (Çevrimiçi), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07861, 20 Şubat 2019

pasajlar ve geçişler içeren bu eserlerin günümüzde 4'lü olarak akord edilen kontrbasa ayarlanması gerektiğini belirtmiştir.[8]

Karl Ditters von Dittersdorf, kontrbas için iki konçerto bestelemiştir. Bunlar, 1766 yılında bestelenmiş, ilk basımı Schott tarafından 1937 yılında yapılan Krebs 171, No.1 ve 1767 yılında bestelenmiş, 1938'de aynı şirket tarafından basılan Krebs 172, No.2'dir. Besteci aynı zamanda 1766 yılında "Krebs 127 Viyola ve Kontrbas için Sinfonia Concertante" bestelemiştir. Bu eserin ilk basımı Hoffmeister tarafından, ikinci basım ise Wilhelm Altmann tarafından yapılmıştır.

Karl Ditters von Dittersdorf 2 numaralı Kontrbas Konçertosu'nun Krebs, Schott ve orijinal basımı arasındaki farklar incelenmiştir. Bu inceleme sonucundan Krebs edisyonuna ait notanın, Schott edisyonuna göre herhangi bir müzik nüansı içermediği saptanmıştır. Bu saptama Krebs edisyonunun daha özgür yorumlara açık olduğunu göstermektedir. Krebs edisyonunun bu özgür yorumlara açık olması edisyonun gerek yurt içi gerekse yurtdışında eğitmenler ve solistler için tercih sebebi olduğu saptanmıştır. Bu sebeple eserin incelemelerinde Krebs Kr. 172 numaralı edisyon kullanılmıştır. Tezin başlığındaki no. 172 olarak belirtilen Krebs edisyonuna ait numaradır.

Karl Ditters von Dittersdorf kantat, oratoryo, konçerto, senfoni, oda müziği, opera ve bale müziği gibi alanlarda pek çok eser bestelemiştir. Ardında 120 adet senfoni bırakmıştır. 1985 yılında Dittersdorf'a ait olduğu düşünülen 90 tane daha senfoni bulunmuştur.

La Liberatrice del Popolo Giudaico nella Persia (İran'daki Yahudi Halkının Kurtarıcısı), o sia l"Esther, Isacco figura del Redentore (Esther'e İzin Verin, Kurtarıcı İshak), Giobbe, Davide Penitente adlı oratoryolar ve Das Gespent mit der Trommel (Davul ile Sıkışmış), Die lustigen Weiber von Windsor (Windsor'un Mutlu Eşleri), Doktor und Apotheker (Doktor ve Eczacı), 25000 Gulden oder im Dunkeln ist Gut Munkeln (25.000 Gulden veya Karanlıkta Good Munkeln), Hieronymus Knicker, Die Liebe im Narrenhaus (Bir Aptalın Evinde Aşk), Amore in Musica (Müzikte

[8] Margaret Grave, Jay lane, **Dittersdorf, Carl Ditters von,** 20 ocak 2001, (Çevrimiçi), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07861, 20 Şubat 2019

Aşk), Don Quixote der Zweyte (Onikinci Don Kişot), Arcifanfano, Matti, Das Rote Kappchen adlı operaları bestelemiştir.

Besteci kantat olarak 8 Litanie (Ayin), Geburtsfest seiner Majestat des Königs (Kral Majesteleri'nin Doğuşu), Do Majör Missa, 12 Aria, Auf Lichtmess (Işık Ölçümü), Orkestra Koro ve Org ile Antiphony, Das Madchen von Köln (Köln'lü Kız), Do Majör Missa Gratiosa, Re Majör Missa, Requiem ve ayrıca graduallerin ve motetlerin bulunduğu 170 adet dinsel müzik bestelemiştir.

Oda müziği ve bale için bestelediği eserler ise, tahta üflemeli enstrümanlar için 35 partita**,** 15 Divertimenti, 2 korno ve yaylılar için 4 Serenad**,** 5 Cassazioni**,** 2 keman viyola viyolonsel ve kontrbas için 6 adet beşli, 24 adet dans müziği, viyola ve viyolonsel veya kontrbas için Mi bemol Majör tonunda düo**,** 2 konçertino, Dörtlü için 2 konçerto, 4 flüt için Re Majör Notturno**,** viyola ve kontrbas için 6 trio op. 6, 6 yaylı dörtlü, 2 viyola için 2 düo, piyano için 136 parça, viyola ve kontrbas için 14 adet düo, viyola Sonatı, 12 adet diğer Trio, keman viyola ve viyolonsel için 3 trio, 2 keman ve viyola için Mi bemol Majör Divertimento, 2 keman ve viyola için 6 adet Sonat op. 2'dir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
KONTRBAS

Fransızca “contrebasse”, Almanca “kontrabass”, İtalyanca “contrabasso”, İspanyolca “contrabajo” olarak kullanılan “kontrbas”, dik bas, yaylı bas, dikey bas olarak da tanınmaktadır.

Kullanılmakta olan en pes ve en büyük yaylı enstrüman kontrbastır. Dört veya (genellikle daha az yaygın) 4’lü aralıkta akort edilmiş beş tellidir ve çellodan bir oktav pes duyulmaktadır. Klasik batı müziğinde orkestraya güç ve ağırlık kazandırmasının yanı sıra ritimde altyapı sağlamakta ve sürekli bas olarak kullanılmaktadır. Kontrbasın solo olarak seslendirmesi için repertuvarda 200’den fazla konçerto formunda eser bulunmaktadır.[9]

3.1. Yapısı ve Akordu

Kontrbas, büyüklük açısından yaylı çalgılar ailesinin en büyük üyesidir. Viyol biçimli kontrbas ve keman biçimli kontrbas olarak iki ana tasarım stiline sahiptir. Nadiren gitar şeklinde ve modern tarzda örnekleri de bulunmaktadır.

Viyol tipindeki kontrbasların üst kısımlarında boyna doğru eğimli düz bir sırt bulunmaktadır. Gövdede yer alan delikler C şeklindedir. Bazen gül şeklinde üçüncü bir delik bulunabilir. Sırt kısmı düz ve omuzları daha az köşeli biçimde olan kontrbas modeli müzisyene çalma rahatlığı sağlaması bakımından daha elverişli olmasına karşın keman şeklindeki kontrbas modeli daha çok üretilmiştir.

Kontrbasların uzunluğu ortalama olarak 140 cm’dir. Viyol tipi kontrbasların 1/4 boyutunda olanları, viyolonselden biraz daha büyüktür. Orkestralarda genellikle 3/4 kontrbaslar kullanılmaktadır ve bu kontrbaslar yaklaşık olarak 115 cm uzunluğundadır.

[9] Rodney Slatford, **Double Bass**, 20 Ocak 2001, (Çevrimiçi), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46437, 20 Şubat 2019

1850 yılında Paris'te, Fransız luthier Jean-Baptiste Vuillaume tarafından dev bir kontrbas olan "octobass" yapılmıştır. Bu 3,5 metre boyundaki büyük çalgı üç tellidir. Aşırı klavye uzunluğu ve tel kalınlığı nedeniyle, müzisyen bir kol ve pedal sistemi kullanarak çalar.[10]

Paul de Wit 1889 yılında Cincinnati'de düzenlenen müzik festivali için 4.8 metre uzunluğunda bir kontrbas yapmıştır ve bu kontrbas şimdiye kadar yapılmış en büyük kontrbastır (Resim 8).



Resim 8: Octobass

Octobass'ın telleri Do′–Sol′–Do olacak şekilde akord edilmiştir ve şu anda Musée de la Musique Paris (Paris Müzik Müzesi)'de sergilenmektedir.

[10] https://www.sabah.com.tr/teknokulis/haberler/2016/10/20/dev-muzik-aleti-octobass çevrimiçi 07.03.2019

İtalyan besteci ve kontrbas virtüözü olan Dragonetti'ye ait olan diğer büyük kontrbas ise Londra'da bulunan Victoria Albert Müzesi'nde sergilenmektedir (Resim 9).



Resim 9: Dragonetti'nin Kontrbası

Pikolo bas olarak isimlendirilen kontrbas çeşidi boyut olarak ufak ve kıvraktır. Genellikle caz müziğinde kullanılmaktadır. Bu kontrbastaki teller daha incedir ve diğer kontrbaslara göre bir oktav yukarıdan akord edilmektedir. Fakat elektro kontrbaslar caz müzik tarzında pikolo basların yerini önemli ölçüde almıştır. Elektro kontrbaslarda akustik kontrbaslarda bulunan gövde bulunmamaktadır ve ses elektronik olarak oluşmaktadır.

Standart 4 teli bulunan kontrbasların akordu Mi-La-Re-Sol şeklindedir. Fakat 5 teli bulunan kontrbaslarda ek olarak kullanılan tel genellikle Si', bazen de Do'

olacak şekilde akord edilmektedir. 5. tel yerine mekanik bir kol aynı görevi yerine getirebilir. Bu kol icracının dördüncü telin uzunluğunu artırarak telin akordunu Do'ya düşürmesine imkan sağlamaktadır. Bu kullanım şekli orkestralarda kolaylık sağlasa da hızlı pasajlar ve glissandolar için pek elverişli bulunmamaktadır. Bu nedenle uzatılmış 4. telin kol bulunmayan bir çeşidi, bazı müzisyenlerce tercih edilmektedir. Pek çok solo repartuvar, en çok bilinen formu Fa diyez- Si- Mi- La olan ve genelde solo akord olarak bilinen scordatura kullanımı gerektirmektedir. Bunun genellikle kontrbasa daha iyi yansıyan, parlak bir ses verdiği düşünülmektedir. Fakat naylon veya çelik kaplı tellerin bağırsaktan yapılmış kalın atalarıyla değiştirilmesi, solo akordun gerekliliğini tartışmalı bir duruma getirmiştir. Teller vidalı pirinç çarkların yardımıyla akord edilmektedir. Aletin boyutunda olduğu gibi tuşenin uzunluğunda da herhangi bir standart belirlenmemiştir. Birçok orkestra enstrümanı 105 cm'lik bir tuşeye sahip olmakla birlikte 100-110 cm arası uzunluktaki tuşeler de sık sık görülmektedir. Orkestra eserlerinde kontrbas partisi çalgının normal perdesinden bir oktav yukarıda yazılmaktadır. Solo kontrbas için bestelenmiş eserler önceleri enstrümanın kendi perdesinde yazılmaktaydı fakat bu yöntem günümüzde sadece İtalya'yla sınırlı kalmıştır. Hatta zaman zaman "eski İtalyan usulü notalama sistemi" olarak adlandırılmaktadır.[11]

3.2. Yay

Kontrbas yay şekli ve tutuş pozisyonu, Fransız tekniği ve Alman tekniği olarak iki ekoldür. Fransız yayı, şekil olarak keman yayına benzer. Viyolonsel yayına göre daha kısa ve biraz daha ağırdır. İngiltere, Fransa, İtalya ve bazı İskandinav ülkelerinde kullanılmaktadır. Alman yayı ise viyol tipindedir. Almanya, eski SSBC ve Amerika Birleşik Devletleri'nde tercih edilmektedir. Çoğu kontrbasçı geniş bir tutuş boşluğuna sahip olan Alman yayını tercih etmiştir (Resim 10 ve 11).

[11] Rodney Slatford, **Double Bass**, 20 Ocak 2001, (Çevrimiçi), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46437, 20 Şubat 2019



Resim 10: Fransız Yay



Resim 11: Alman Yay

İki yayın avantajları konusundaki düşünceler çok farklı olsa da birinin diğerinden farklı bir üstünlüğü olduğu konusu aydınlatılmamıştır. Kıllardan uzak olacak şekilde kavislendirilmiş, yine "alttan tutuşla" kavranan Dragonetti yayı, XX. yüzyıl başlarında İngiltere'de kullanılmıştır.[12] (Resim 12)

[12] Rodney Slatford, **Double Bass**, 20 Ocak 2001, (Çevrimiçi), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46437, 20 Şubat 2019



Resim 12: Dragonetti ve Dragonetti tarzı yay

3.3. Tarihçe

Kontrbasın günümüze kadarki gelişimine ait yapılan araştırmalar akord, kullanılması gereken teller, biçim ve tasarım olarak birkaç yüzyılı kapsayan bir değişim sürecini ortaya çıkarmaktadır. Farklı ülkelerde farklı kontrbaslar kullanılmasıyla birlikte bu değişim süreci karışık bir hal almıştır. Kontrbasa benzeyen bir enstrüman ilk kez 1516 yılında görülmüştür.

Rönesans müziğinin Alman bestecisi Martin Agricola ulaşılabilecek en pes sesin contrabasso di viola (viyola da gamba)'da bulunabileceğini savunmuştur. Bu sözüyle 1563 yılında Hanns Vogel tarafından yapılan bir entrümana atıfta bulunmuştur. Bu enstrüman, günümüzde Nürnberg'de bulunan Ulusal Alman Müzesi'nde sergilenmektedir. Sol'-Do-Fa-La-Re-Sol akordu kullanılmış olan bu enstrümanda, üstteki beş tel viyolonsel ses perdesinde, alttaki beş tel ise bas ses perdesinde ses elde etme imkanı sağlamaktaydı (Resim 13).



Resim 13: Hanns Vogel (Nürnberg, 1563)

Alman besteci ve müzik teorisyeni Michael Praetorius beş ve altı tele sahip olan viyollar için birkaç farklı akort da listelemiştir. Bu akort sistemlerinden en değişik olanı ise bugün kullanılan Mi'-La'-Re-Sol akordundan farklı olarak kullanılan Re'-Mi'-La'-Re-Sol akordudur.



Resim 14: Gasparo da Salò (Venedik, 1540-1609)

Dikkate değer bir diğer örnek de Venedik'te San Marco Müzesi'nde yer alan ve Dragonetti'ye ait olan Gasparo da Salò kontrbastır (Resim 14).

Da Salò'nun yardımcısı G.P. Maggini tarafından yapılan daha hafif, altı telli bir viyolon Londra'daki Honriman müzesinde sergilenmektedir. Keman tipli düz

sırtlı enstrüman Ventura Linarol (Padua, 1585) tarafından yapılan ve Viyana Kunsthistorisches Müzesi'nde yer alan viyol formlu viyolon ile ilginç bir bir benzerlik göstermektedir (Resim 15).



Resim 15: (a) 6 telli viyolon (b) viyol formlu viyolon

Beş telli kontrbaslar yaygın olarak Avusturya ve Almanya'da kullanılmıştır. Leopold Mozart, 1787 yılında basılmış kitabı Violinschule'da (Keman Okulu), bu tarzdaki enstrümanlar ile çok güzel bir şekilde icra edilmiş konçertolar, triolar ve sololar dinlediğinden bahsetmiştir.

Bazı araştırmalar kontrbasın 40-50 çeşit akort edilme düzeni olduğunu göstermiştir. Besteciler yazmış oldukları eserlerde kendi istedikleri akortları belirtip işi kolaylaştırmaya çalışmışlardır fakat bu eserlerin pek çoğu günümüz akort sistemi ile çalınamamaktadır. Planyavsky'nin 1970 yılındaki kitabında belirttiği gibi İtalya'da en eski kullanılan akortlardan birisi 1609 yılında Adriano Banchierei'nin

viyolin kontrbasının Re'-Sol'-Do-Mi-La-Re şeklindeki akordudur. Daha sonra ise tel sayısı azaltılmıştır ve üç telli olan kontrbas tercih edilmiştir. XVIII. yüzyılın başlarına kadar 3 telli kontrbas La'-Re-Sol ya da Sol'-Re-Sol şeklinde akort edilmiştir. Mi' teli 1920 yılında kontrbasa eklenmiştir.[13]

3.4. Repertuvar ve Müzisyenler

Alman besteci Georg Philipp Telemann kontrbas, klarnetin atası olan şalümo, flüt ve sürekli arp için bestelemiş olduğu Grillen Senfonisi'nde yüksek ve düşük akortlu kontrbasları değişik olarak ele almıştır. Bu eser, kontrbasın solo şekilde kullanıldığı ilk eserlerden biridir. Haydn'ın kontrbasa solo olarak yer verdiği 1760 yılına kadar XVIII. yüzyılda bu tarzda bilinen çok az eser bulunmaktadır. 1765 yılından sonra dört yıl içerisinde 28'den fazla kontrbas konçertosu bestelenmiştir. Örnek olarak Vanhal, Anton Zimmermann, Haydn, Franz Hoffmeister, Johannes Sperger ve Dittersdorf'un bestelemiş olduğu konçertolar gösterilebilmektedir.

Mozart, 1791 yılında kontrbas ve şan için Per Guesta Bella Mano (K612) aryasını bestelemiştir. Bu aryayı kontrbasçı Friedrich Pichelberger (1741-1813) ve şancı Gerl için yazmıştır. Eser, 1822 yılında yayınlanmıştır ve kontrbas için basılmış ilk virtüözite eserlerinden biri olmuştur.

İki kontrbasçı olan Pichelberger ve Johannes Sperger, Avustuya Okulu'nun en gözde iki müzisyenidir ve solo kontrbası zirveye çıkarmışlardır. Sperger 18 kontrbas konçertosu, 3 konser aryası ve kuartetler bestelemiştir. 5 telli kontrbası farklı şekillerde akort ederek kullanmıştır.

Macar bir virtüöz olan Josef Kämpfer (1735–88), XVIII. yüzyıl sonunda Avrupa'ya bir turne düzenlemiştir. St. Petersburg'dan, Kopenhag, Hamburg ve Londra'ya kadar geniş bir alanda seyahat ettiyse de kontrbas İngiltere'de Domenico Dragonetti'nin taşınmasına kadar popüler hale gelmemiştir. Dragonetti o dönemde kontrbası zirveye çıkarmıştır ve üstün performansları ile Avrupa'da ün sahibi olmuş, İngiliz halkı tarafından benimsenmiştir. Haydn, Beethoven, Hummel, Spohr, Liszt ve

[13] Rodney Slatford, **Double Bass**, 20 Ocak 2001, (Çevrimiçi), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46437, 20 Şubat 2019

pek çok diğer ünlü besteci, Dragonetti'nin arkadaşları arasındadır. Rossini kendisini çok takdir etmiştir; 1824 yılında amatör çellist banker Sir David Salomons'la beraber çalmaları için kendisine çello kontrbas düeti bestelemiştir. Rossini'nin ısrarları üzerine Dragonetti, Paris Konservatuvarı'nda kontrbas eğitimine başlayan Cherubini için bu eserin bir kopyasını yaptırmıştır. İngiliz kütüphanesi Dragonetti'nin el yazılarından oluşan geniş bir koleksiyona sahiptir.

Bazı eleştirmenler Dragonetti'yi güçlü bir tona ve temiz bir entonasyon ile çalma becerisine sahip olduğu için övse de kulak tırmalayıcı, gürültücü stili sebebiyle onu eleştirenler de olmuştur. Sonraki yıllarda virtüöz Giovanni Bottesini kontrbasa farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bottesini için az da olsa övgü bulunmaktadır; onun zarif tonu ve kıvrak tekniği izleyicileri şaşkına çevirmiştir. "Metodo completo per contrabbasso"nun ikinci yarısında çok yüksek armonileri ve arpejleri kullanarak kendi enstrüman tekniğini nasıl geliştirdiğini açıklamıştır. Bottesini yalnızca son derece saygı duyulan bir besteci, şef ve müzik direktörü değil aynı zamanda uluslararası üne sahip bir virtüözdür. Çeşitli zamanlarda kendi operasını yürütmüştür ve yönetmiştir, hatta perde aralarında solo kontrbas performansları da sergilemiştir. Eserlerini yakından tanıdığı Verdi'yle kompozitörlük çalışmaları yürütmüştür. Pek çok solo eserinde popüler XIX. yüzyıl İtalyan operası stili ile benzerlik görülmüştür. Daha az bilinen eserlerinden bazıları iki kontrbas için yazılmış konçertolardır (Resim 16).



Resim 16: Giovanni Bottesini

1874'te Franz Simandl pek çok kez yeniden basılan ve günümüzde de yaygın biçimde kullanılan "Neueste Methode des Contrabass-Spiels"ini yayınlamıştır. Simandl, Prag'da Josef Hrabě'den eğitim almıştır ve hayatının büyük çoğunluğunda Viyana'da çalışmıştır. Fransa'da Edouard Nanny tarafından hazırlanan "Méthode complete" (c1931) Simandl'ınkine göre çok daha popülerdir. XX. yüzyılın ilk dönemi yeni bir virtüöz olan Sergey Koussevitzky'nin yükselişini tanık olmuştur. Kendi "Valse Miniature" ve "Chanson Tristeand Láska's Wiegenlied"i için 1929 yılında gerçekleştirdiği kayıtları enstrümanı üzerindeki mükemmel hakimiyetini göstermektedir. Koussevitzky'nin diğer eserleriyle kıyaslandığında bas için az eser bestelediği görülmektedir, kendi resital programları çoğunlukla transkripsiyonları içermektedir.

Koussevitzky'den beri pek çok virtüöz kayıt yapmıştır ve bas tekniği 1950'den beri hayli gelişmiştir. Gary Karr ise çoğu talep edilmiş 30'dan fazla konçerto içeren bir repertuvara sahiptir. Amerikalı Bertram Turetzky pizzicato tekniği ve alışılmışın dışında yay tekniklerini merkeze aldığı, kendine has bir çalış stili geliştirmiştir ve 200'den fazla eser siparişi almıştır. İngiltere'de Barry Guy, basla müzisyenin kontrol ettiği elektronik bir cihazı birleştirerek seste yeni boyutlar keşfetmiştir. 1991'de ölene dek Çek "František Pošta Wenzel Hause and Josef Hrabě"den devralınan müzik okulunun önde gelen temsilcisi olmuştur. Diğer kontrbas sanatçıları arasında Berlin'li Klaus Stoll, Viyana'lı Ludwig Streicher, İtalyan Francesco Petracchi, Finladniya'lı Jorma Katrama ve Fransız virtüözler Francois Rabbath ile Joëlle Leandre, Britanyalı Duncan McTier ve solo literatüre katkıları kayıtlara geçmiş enstrümanın ünlü tarihçisi Alfred Planyavsky sayılabilmektedirler.

Kontrbasın ne zaman orkestralarda düzenli yer edindiğine dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Örneğin Paris Opera Orkestrası'nda XVIII. yüzyılın başına kadar kontrbas kullanılmamıştır. XVIII. yüzyılın ortalarında saray orkestralarında kontrbas kullanılmıştır ve genellikle sayıca çellolardan fazla olduğu bilinmektedir.

Tüm önemli orkestralarda müzisyenlerin, virtüöz solist ile aynı standartta olmaları beklenmektedir. Schoenberg, Strauss, Stravinsky gibi bestecilerin eserlerinin icrası için gelişmiş bir teknik gerekmektedir. Daha fazla öne çıkan pasajlar Britten'in "Gençler için Orkestraya Giriş Klavuzu" ve "Bir Yaz Gecesi Rüyası", Ginastera'nın "Konser Varyasyonları", Mahler'in "Birinci Senfonisi", Mussorgsky'nin "Bir Sergiden Tablolar (ork. Ravel 1922)", Prokofiev'in "Lieutenant Kijé Suiti", Rossini'nin "Altı Erken Dönem Yaylı Sonatı", Saint- Saëns'ın "Hayvanlar Karnavalı" ve Stravinsky'nin "Pulcinella Süiti"dir.

Oda müziğinde kontrbas eserlerinin bir kısmı divertimento karakterli Mozart eserlerini içermektedir. Dvořák bunu telli quintetinde (op.77) kullanmıştır. Sergei

Prokofiev gibi XX. yüzyıl bestecileri daha nadir bulunan ton renklerini arayışlarında enstrümana yönelmişlerdir.[14]

3.5. Caz ve Popüler Müzik

Kontrbas ragtime orkestralarında ve yaylı bantlarında 1890'lardan itibaren kullanılmıştır. Bas pek çok eski New Orleans dans orkestrasında görülmekteydi; ilk zamanlardaki fotoğraflardan edinilen kanıya göre Buddy Bolden zamanında, 1920'lere kadar enstrüman pizzicatodan çok yayla çalınmaktaydı. Akustik kayıtların yaygın olduğu dönemde genellikle tuba yerine tercih edilmiş olsa da 1920'lerin sonunda kontrbas özellikle geniş topluluklarda temel ritim kaynağı olarak görev yapmıştır. Genellikle çelik sargılı bağırsak teller kullanılmaktaydı; slap bass tekniği tercih edilmekteydi ve muhtemelen tel gerginliğinin arttırarak sesi parlaklaştırmak için yüksek köprü kullanılmaktaydı. 1930'lu yıllara gelindiğinde slap bass tekniği popüler müzikte öncelikli bir teknik olarak kullanılmaya devam etse de özel efektler dışında kullanılmamaya başlanmıştır; müzisyenler daha geniş yelpazede ifade olanakları aramaya başlamışlardır.

Çoğu ragtime eserinde, ilk dönem cazında ve bazen geçiş köprüsü veya interludelerde kontrbas, müziğin 1. veya 3. vuruşlarında çalınmaktaydı. Swing döneminde "yürüyen bas" partileri kontrbas ile çalınmıştır. Enstrümanın solo ses olarak gelişimi büyük ölçüde Jimmy Blanton ve Duke Ellington sayesinde olmuştur.

1940 ve 1950'lerde Ray Brown, Oscar Pettiford, Red Callender ve Charles Mingus gibi müzisyenler düşük köprü ve daha gelişkin bir amplifikasyonla bob stilini kontrbasa taşımışlardır.

Mingus, ritmik eşlikteki efektleri çeşitlendirmek amacıyla; notaları vuruşların önünde, arkasında veya üzerinde çalarak enstrümanın zaman tutma niteliğini kırmıştır. Aynı zamanda son derece öznelleştirilmiş bir solo stili geliştirmiş ve sonraki yıllarda sıkça genişletilmiş kompozisyonlar ve emprovizasyonlarla solist olarak performanslar sergilemiştir.

[14] Rodney Slatford, **Double Bass**, 20 Ocak 2001, (Çevrimiçi), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46437, 20 Şubat 2019

1950'lere gelindiğinde gelişmiş enstrüman çalma tekniği ve çelik teller, kontrbasta kaliteli ses elde edilmesinin zorluklarını ortadan kaldırmıştır. Amerikalı caz müzisyen Red Mitchell gibi bazı kontrbasçılar, çellodan bir oktav altta olan ve sol eli zorlayan bir pozisyonu kullanmayı tercih ederken diğerleri 5 telli basla denemeler yapmışlardır. Sol el tekniğindeki ilerlemeler, orkestralarda kullanılan pizzicato tekniğinin daha az kullanılmasını sağlamıştır; sağ elde ise nefesli ve tuşlu çalgılar kadar kompleks ve hızlı çalabilmek için iki ve üç parmak kullanmaya başlanılmıştır.

Charlie Haden, Jimmy Garrison, Dave Holland, Barre Phillips ve Buddy Guy gibi müzisyenler çift stop, vurarak nota elde etme, enstrümanın gövdesine vurarak ses elde etme, tel bölümünü köprü ile sap başlangıcı arasında kullanma gibi yöntemlerle tını arayışlarında bulunmuşlardır. Bazıları metal köprüyü veya ihtiyaca göre alçaltılıp yükseltilebilen köprüyü denemişlerdir. Enstrümana yerleştirilen veya köprüye monte edilen transdüserler daha etkili bir amplifikasyonu desteklemişlerdir.

Jazz- Rock topluluklarında elektrikli bas gitar kontrbasa tercih edilirken diğer jazz türlerinde müzik yapan topluluklarda bas gitar kontrbasın yerini alamamıştır. Böyle olsa da pek çok kontrbas sanatçısı aynı zamanda elektrikli bas gitar (perdeli veya perdesiz) da çalabilmektedir.

Bas gitar 1951 yılında piyasaya sürülmüş olmasına rağmen sonraki 10 yılda Rock n Roll gruplarının en çok kullanılan bas enstrümanı olmayı sürdürmüştür. 1960'ların başında daha doğal veya akustik sesler arandığında kontrbas kullanılmaya devam edilse de bas gitar pop ve rock müziğin vazgeçilmez bas enstrümanı olmuştur. Kontrbas hala özellikle Doğu Avrupa'da geleneksel müzik ve başta Bluegrass müzik olmak üzere Amerikan country müziğinde kullanılmaya devam edilmektedir.[15]

[15] Alyn Shipton, **Double Bass**, 20 Ocak 2001, (Çevrimiçi), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46437, 20 Şubat 2019

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KARL DITTERS VON DITTERSDORF KR. 172 (No. 2) Mİ MAJÖR KONTRBAS KONÇERTOSU'NUN İNCELENMESİ

4.1 Eser ve Besteci Hakkında Yazılmış Makaleler

Eser ve besteci Karl Ditters von Dittersdorf hakkında yazılmış çeşitli makaleler bulunmaktadır. Bunlardan bazıları;

Frances O. Souper'in ' The Music of Dittersdorf' (Dittersdorf'un Müziği), Davis Wyn Jones'un 'Vanhal, Dittersdorf and The Violine' (Vanhal, Ditterdorf ve Keman), Hubert Unverricht'in 'Carl Ditters von Dittersdorf: Briefe, Ausgewählte Urkunden und Akten' (Carl Ditters von Dittersdorf: Mektuplar, Seçilen Belgeler ve Dosyalar), Stephanie Oade'ın 'Poetry into Music: Ovid's Metamorphosesand Dittersdorf's 'Twelve Symphonies on Ovid's Metamorphoses' (Müziğe Şiir: Ovid'in Metamorfozları ve Dittersdorf'un Ovid'in Metamorfozları üzerine 12 Senfonisi), Edicson Ruiz'in Dittersdorf Doublebass Concerto Kr.172 (Kr.172 numaralı Dittersdorf Kontrbas Konçertosu) gibi makalelerdir.

4.2 Eserin Yazıldığı Dönemdeki Basım Notasının Günümüz Basımları ile Karşılaştırılması

Eserin orijinal basımı Re Majör tonalitededir. Fakat o dönemde solist kontrbasın akordu, yarım ses yukarıdan yapılarak eserin tonunun Mi bemol Majör tonunda duyulması sağlanıyordu.

Orijinal basımındaki eşlik enstrümanları 2 keman, 2 flüt, 2 korno, viyola ve kontrbastır (Resim 17).



Resim 17: Karl Ditters von Dittersdorf Konrbas Konçertosu orijinal basım kapağı

4.2.1 Birinci Bölüm Basım Karşılaştırması

Eserin iki basımında da kontrbasın solo partisi 28. ölçüde başlamaktadır (Şekil 1).



Şekil 1: Ölçü 28-33 (orijinal basım)



Şekil 2: Ölçü 28-33 (Günümüz Basımı)

İki basımda da kontrbas solosunun başladığı 28-33 numaralı ölçüler arasında herhangi bir nüans işareti kullanılmamıştır (Şekil 2).



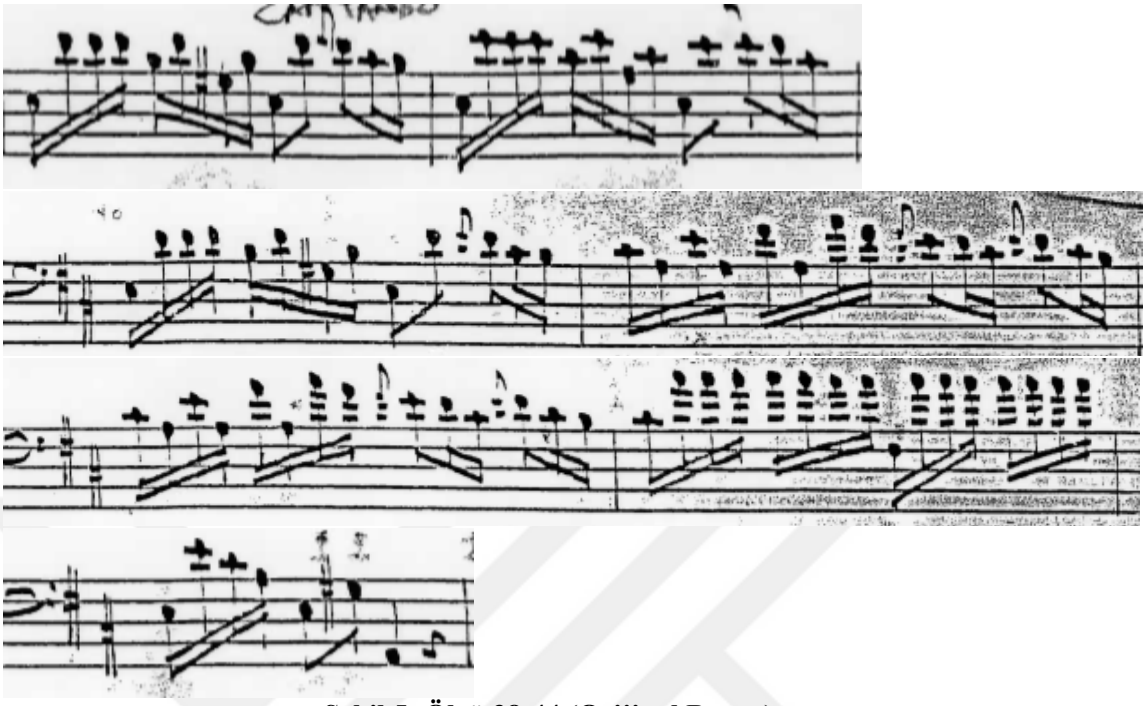
Şekil 3: Ölçü 34-37 (Orijinal Basım)

Orijinal basımda 34 numaralı ölçüde tempo, 35 numaralı ölçüde cantando ifadeleri kullanılmıştır. 36 numaralı ölçünün ikinci zamanında çarpma, son zamanında ise trill kullanılmıştır (Şekil3).



Şekil 4: Ölçü 34-37 (Günümüz Basımı)

Günümüz basımında ise 34 numaralı ölçünün 3.zamanında iki bağlı iki ayrı bulunan karakter 35 numaralı ölçünün 3. zamanında ve 36 numaralı ölçünün 1. ve 2. zamanının başında da aynı şekilde kullanılmıştır. Çarpma ve trill iki basımda da benzerlik göstermektedir (Şekil 4).



Şekil 5: Ölçü 38-44 (Orijinal Basım)

Eserin orijinal basımındaki 38. ve 44. ölçülerde herhangi bir nüans işareti bulunmamaktadır. Yine aynı şekilde bağlı notalar da yoktur (Şekil 5).



Şekil 6: Ölçü 38-44 (Günümüz Basımı)

Günümüz basımında orijinal basımdan farklı olarak 38. ölçüde iki bağlı iki ayrı yay karakteri kullanılmıştır. Bu yay karakteri 39. ve 40. ölçülerde de bulunmaktadır. İki basımda da çarpma notaları ve herhangi bir nüans işareti belirtilmemiştir (Şekil 6).



Şekil 7: Ölçü 45-54 (Orijinal Basım)

Orijinal basımın 45 numaralı ölçüsünde harmonikler ile çalınması belirtilmiştir. Herhangi bir anahtar değişimi bulunmamaktadır (Şekil 7).

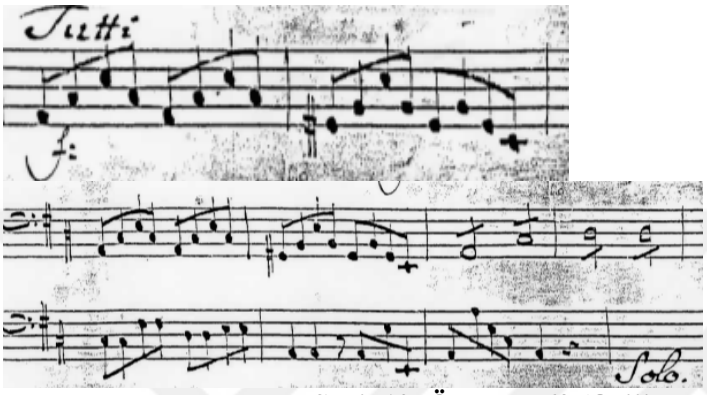


Şekil 8: Ölçü 45-54(Günümüz Basımı)

Günümüz basımında 45 numaralı ölçünün son sekizlik zamanında başlayan harmonikler sol anahtarı yazılmıştır. 51 ve 52 numaralı ölçülerde bağlı çalınacak notalar orijinal basım ile farklılık göstermektedir (Şekil 8).



Şekil 9: Ölçü 55-63 (Günümüz Basımı)



Şekil 10: Ölçü 55- 63 (Orijinal Basım)

İki basımda da 9 ölçü boyunca eşlik bulunmaktadır (Şekil 9 ve 10).



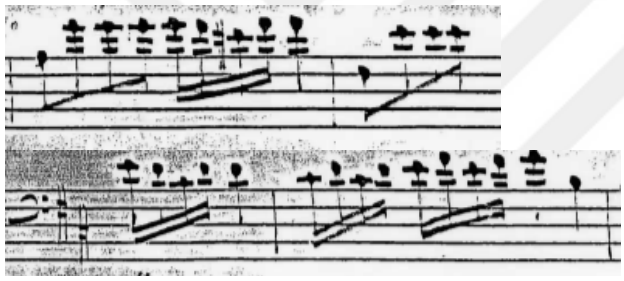
Şekil 11: Ölçü 64-69 (Orijinal Basım)

Kontrbas solosunun tekrar başladığı 64 numaralı ölçü ile 69 numaralı ölçülerin bulunduğu orijinal basımda herhangi bir nüans ya da bağ kullanılmamıştır (Şekil 11).



Şekil 12: Ölçü 64-69 (Günümüz Basımı)

Günümüz basımında da herhangi bir nüans işareti bulunmamaktadır. Sadece 66. ölçüde iki bağlı iki ayrı çalınan notalar orijinal basım ile farklılık göstermektedir (Şekil 12).



Şekil 13: Ölçü 70-72 (Orijinal Basım)

Orijinal basımda 70 ile 72 numaralı ölçüler arası günümüz basımıyla ezgisel olarak aynıdır fakat 73 numaralı ölçüden sonra ezgi farklılaşmıştır (Şekil 13).



Şekil 14: Ölçü 70-72 (Günümüz Basımı)

Günümüz basımında 70. ölçünün üçüncü zamanında, 71 numaralı ölçünün üçüncü zamanında ve 72 numaralı ölçünün birinci ve ikinci zamanında bağlar farklılık göstermektedir (Şekil 14).



Şekil 15: Ölçü 73-83 (Orijinal Basım)

Orijinal basımda 73. ve 83. ölçüler arası farklılık göstermektedir. Fakat 84 numaralı ölçüde ezgiler yine aynı duyulmaya başlamaktadır (Şekil 15).



Şekil 16: Ölçü 73-83 (Günümüz Basımı)

Günümüz basımı ile orijinal basım arasında ezgi olarak bir farklılık bulunmamaktadır. Fakat vuruş başlarındaki si notaları bir oktav yukarıdan yazılmıştır (Şekil 16).



Şekil 17: Ölçü 84-88 (Orijinal Basım)

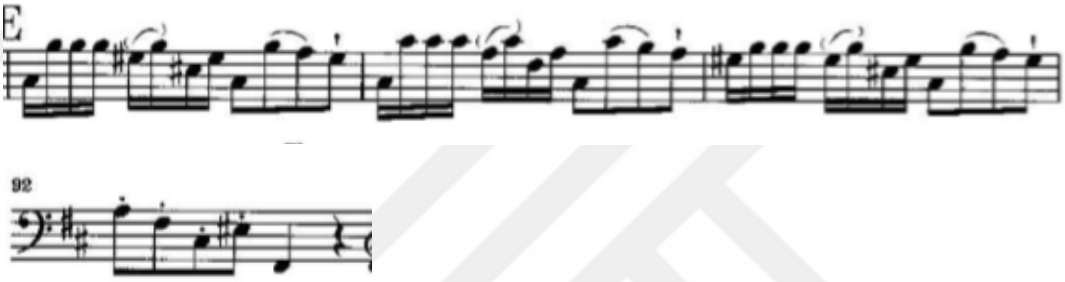


Şekil 18: Ölçü 84-88 (Günümüz Basım)

Nota olarak aynı olan 84. ve 88. ölçüler arasında bağlar da benzerlik göstermektedir (Şekil 17 ve 18).



Şekil 19: Ölçü 89-92 (Orijinal Basım)

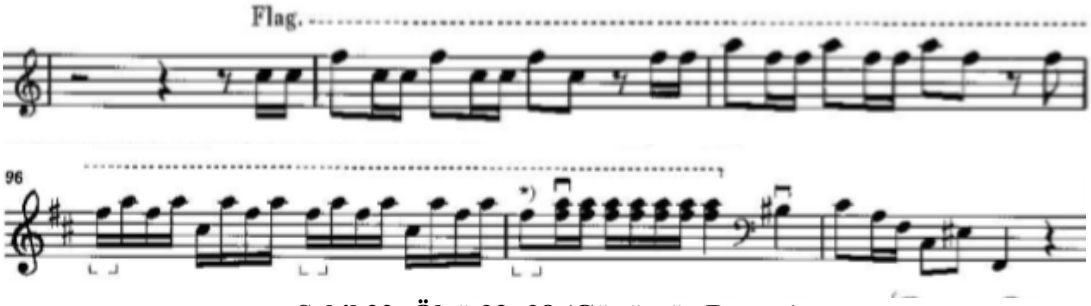


Şekil 20: Ölçü 89-92 (Günümüz Basımı)

İki basımı karşılaştırdığımızda günümüz basımının 89. ölçüsünün ikinci zamanındaki bağlar orijinal basımda bulunmamaktadır. Aynı şekilde 90. ve 91. ölçülerin ikinci zamanındaki iki bağlı onaltılıklar orijinal basımda kullanılmamıştır (Şekil 19 ve 20).



Şekil 21: Ölçü 93- 98 (Orijinal Basım)



Şekil 22: Ölçü 93- 98 (Günümüz Basımı)

Orijinal basımında harmonikler yazılırken anahtar değişimi yapılmamıştır. Fakat günümüz basımında sol anahtarı kullanılmıştır. Bunun haricinde diğer yazımda bir farklılık bulunmamaktadır (Şekil 21 ve 22).

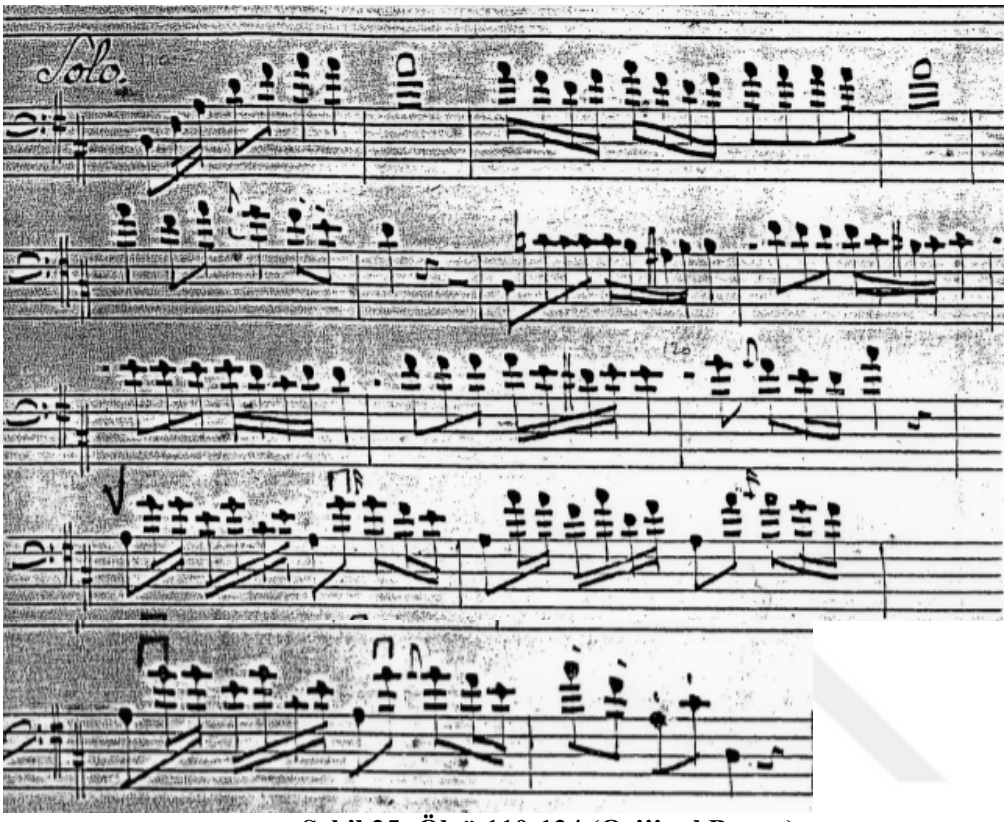


Şekil 23: Ölçü 99-109 (Orijinal Basım)



Şekil 24: Ölçü 99-109 (Günümüz Basımı)

Orijinal ve günümüz basımında da 99 ile 109 numaralı ölçüler arası orkestra eşliği bulunmaktadır. Kontrbas solosu 11 ölçü sonra başlamaktadır (Şekil 23 ve 24).



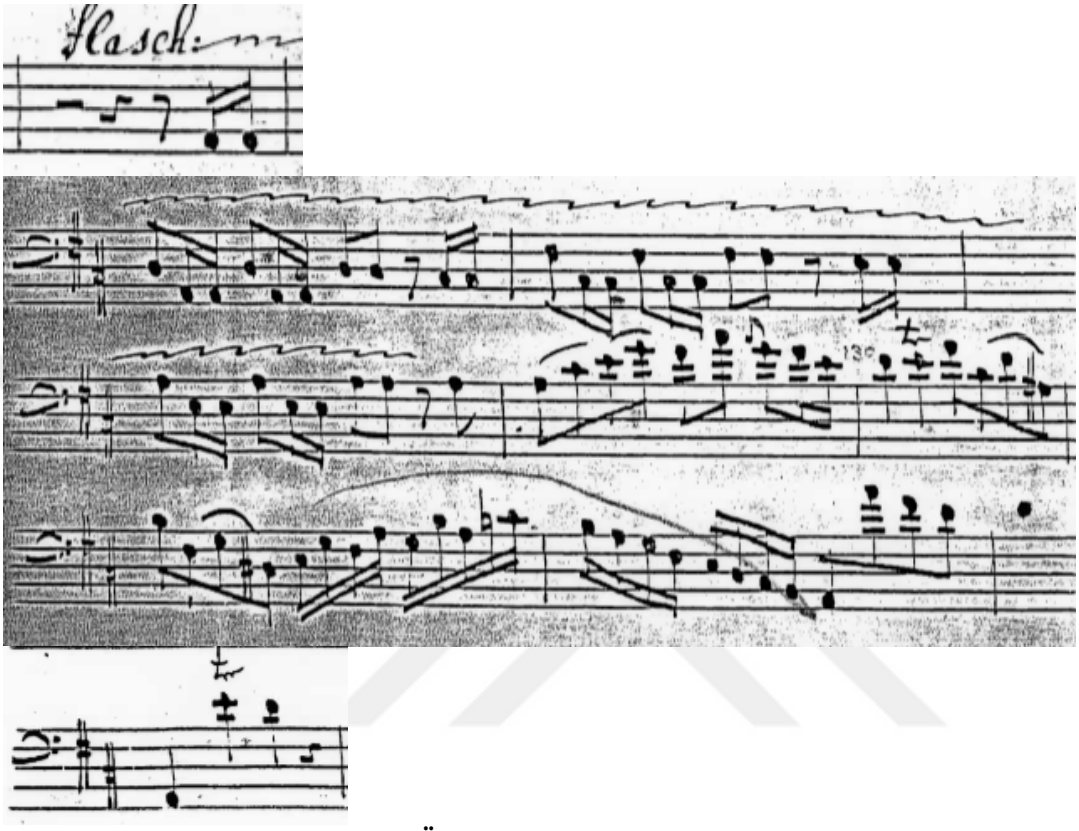
Şekil 25: Ölçü 110-124 (Orijinal Basım)



Şekil 26: Ölçü 110-124 (Günümüz Basımı)

Orijinal basımda, ana temanın yeniden geldiği ölçülere uzatma bağı yerine çoğaltma noktası kullanılmıştır (Şekil 25 ve 26). Yine orijinal basımda kullanılmayan

iki bağlı iki ayrı onaltılık karakter günümüz basımında yer almaktadır. Hem ezgisel hem nüans olarak iki basımda herhangi bir farklılık bulunmamaktadır.



Şekil 27: Ölçü 125-133 (Orijinal Basım)



Şekil 28: Ölçü 125-133 (Günümüz Basımı)

Her iki basımda da 125 ile 133 numaralı ölçüler arasında ezgisel olarak bir fark yoktur. Orijinal basımda fa anahtarı değişmezken, günümüz basımında tiz notalarda sol anahtarı kullanılmıştır. Bağ kullanımı açısından iki basım benzerlik göstermektedir (Şekil 27 ve 28).

4.2.2 İkinci Bölüm Basım Karşılaştırması



Şekil 29: Ölçü 1-14 (Orijinal Basım)



Şekil 30: Ölçü 1-14 (Günümüz Basımı)

Eserin II. bölümü, her iki basımda da 14 ölçü orkestra introductionu ile başlamaktadır (Şekil 29 ve 30).

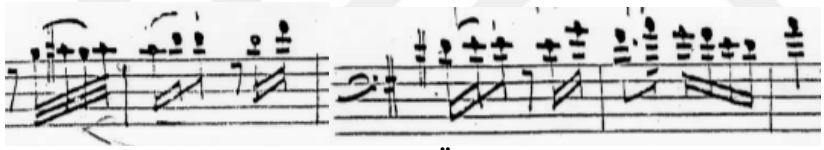


Şekil 31: Ölçü 16-21 (Orijinal Basım)



Şekil 32: Ölçü 16-21 (Günümüz Basımı)

15. ölçünün son zamanında kontrbas solosu başlamıştır. İki basımda da yine herhangi bir nüans kullanılmamıştır. 18 numaralı ölçüdeki la notası orijinal basımda çoğaltma noktası ile uzatılırken, günümüz basımında uzatma bağı ile uzatılmıştır. Ayrıca 19., 20. ve 21. ölçülerde günümüz basımında bağ kullanılırken, orijinal basımda kullanılmamıştır (Şekil 31 ve 32).

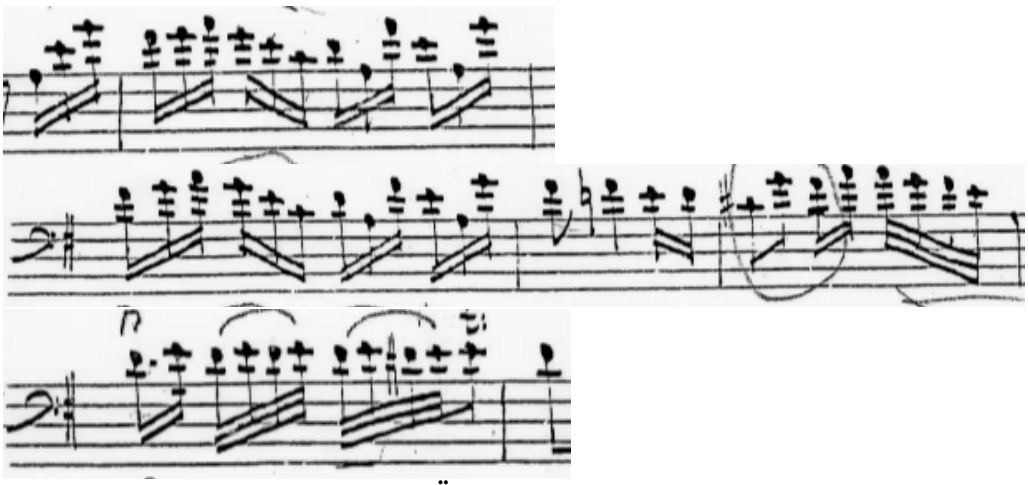


Şekil 33: Ölçü 22-25 (Orijinal Basım)



Şekil 34: Ölçü 22-25 (Günümüz Basımı)

21 numaralı ölçünün son zamanında iki basımda da bağ kullanıldığı görülmektedir. Yine iki basımda da nüans işareti bulunmamaktadır (Şekil 33 ve 34).

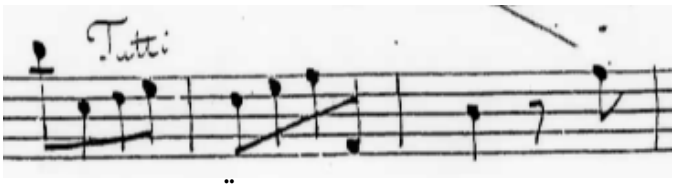


Şekil 35: Ölçü 25-31 (Orijinal Basım)



Şekil 36: Ölçü 25-31 (Günümüz Basımı)

25 numaralı ölçünün son zamanı ile 31 numaralı ölçünün ilk zamanına kadar olan müzik cümlesinde nüans işaretleri bulunmamaktadır (Şekil 35 ve 36).



Şekil 37: Ölçü 31-33 (Orijinal Basım)



Şekil 38: Ölçü 31-33 (Günümüz Basımı)

31- 33 numaralı ölçülerin arasında orkestranın çaldığı ölçüler bulunmaktadır (Şekil 37 ve 38).



Şekil 39: Ölçü 34-41 (Orijinal Basım)



Şekil 40: Ölçü 34-41 (Günümüz Basımı)

İki basımda da 34-41 numaralı ölçüler arası bağlar ve ezgi bakımından aynıdır (Şekil 39 ve 40).

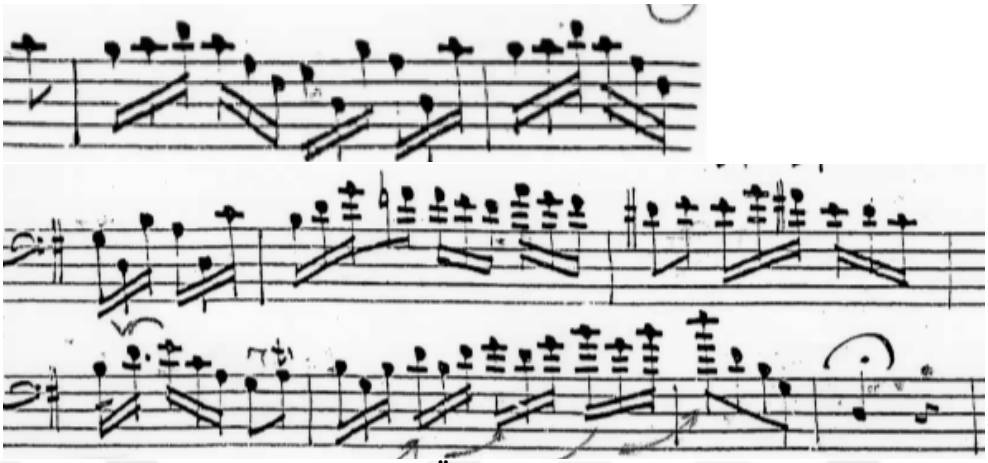


Şekil 41: Ölçü 42-45 (Orijinal Basım)



Şekil 42: Ölçü 42-45 (Günümüz Basımı)

42 ile 45 numaralı ölçüler arasında bulunan cümlede notasyon, bağ ve nüans açısından herhangi bir farklılık göze çarpmamaktadır (Şekil 41 ve 42).



Şekil 43: Ölçü 46-53 (Orijinal Basım)



Şekil 44: Ölçü 46-53 (Günümüz Basımı)

46 ve 53 numaralı ölçüler iki basımda da aynıdır fakat günümüz basımında 51 numaralı ölçünün ikinci zamanında sol anahtarı kullanılmaktayken orijinal basımda fa anahtarı ile yazılmaya devam edilmiştir (Şekil 43 ve 44).


Cadenza*)
cantabile
mf
più mosso
f
espressivo
p
rit.
cresc.
Kontrabass
7
poco vivo
sul D
sul A
tranquillo
dim. e rall.
cresc. e accel.
animato
rit.
meno mosso
allargando
grazioso
Flag.
giocoso
cresc. e rit.
maestoso
dim.
cantabile
grandioso
Tutti
8

Şekil 45: II. Bölüm Kadans (Günümüz Basımı)

Günümüz basımında 53 numaralı ölçüden sonra kadans bulunmaktadır. Fakat orijinal basımda böyle bir detay yazmamaktadır. Son 9 ölçünün orkestra ile birlikte seslendirdiği bölüm iki basımda da bulunmaktadır (Şekil 45 ve 46).



Şekil 46: Ölçü 54-62 (orijinal basım)

4.2.3 Üçüncü Bölüm Basım Karşılaştırması



Şekil 47: ölçü 1-34 (Günümüz Basımı)

Eserin üçüncü ve son bölümü, 2/4'lük ölçü biriminde yazılmıştır. Allegro tempoda çalınması belirtilen bölümün iki basımında da solo kontrbas partisi 34. ölçünün son zamanının son yarım vuruşunda başlamaktadır (Şekil 47).



Şekil 48: Ölçü 35-42 (Orijinal Basım)



Şekil 49: Ölçü 34-42 (Günümüz Basımı)

İki basımda da kontrbas solosu 34 numaralı ölçünün son sekizlik zamanında başlamıştır. Ezgi ve nüans açısından herhangi bir farklılık bulunmamaktadır (Şekil 48 ve 49).



Şekil 50: Ölçü 43-50 (Orijinal Basım)



Şekil 51: Ölçü 43-50 (Günümüz Basımı)

43 ile 50 numaralı ölçüler arasında bakıldığında her iki basımda da nüans işaretleri bulunmamaktadır. Günümüz basımının 45., 47., 48. ve 49. ölçülerinde bağ kullanılırken, orjinal basımında kullanılmamıştır. Diğer bir fark ise orijinal basımda 47 numaralı ölçüde do anahtarına geçiş yapılmıştır fakat günümüz basımında bir anahtar değişimi bulunmamaktadır (Şekil 50 ve 51).



Şekil 52: Ölçü 51-58 (Orijinal Basım)



Şekil 53: Ölçü 51-58 (Günümüz Basımı)

51. ve 58. ölçüler arasında orijinal basımda do anahtarı kullanılmaya devam edilmiştir. Günümüz basımında ise aynı pasaj fa anahtarı kullanılarak yazılmıştır. Orijinal basımda 55 numaralı ölçüde fa anahtarına geçilmiştir. İki basımda da bağlar, nota ve nüans açısından bir fark bulunmamaktadır (Şekil 52 ve 53).



Şekil 54: Ölçü 60-74 (Orijinal Basım)

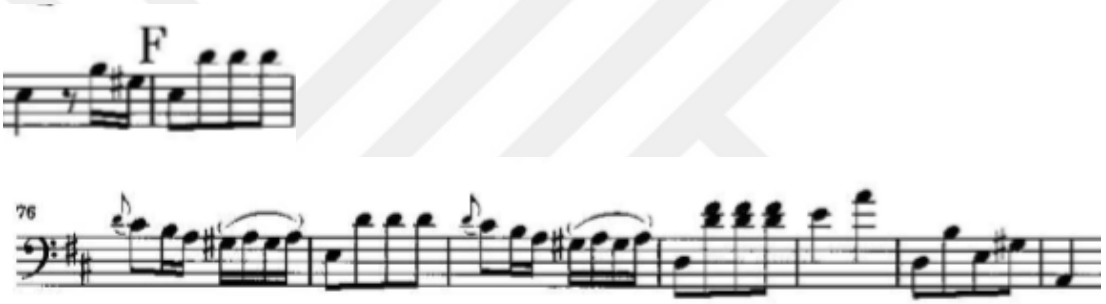


Şekil 55: Ölçü 60- 74 (Günümüz Basımı)

İki basımda da 71 numaralı ölçüye kadar herhangi bir fark yoktur. Fakat günümüz basımının 71 numaralı ölçüsündeki onaltılık notalar iki bağlı iki ayrı olarak yazılmıştır. Orijinal basımda ise 71 ve 72 numaralı ölçülerdeki bu pasajlar bağsız yazılmıştır (Şekil 54 ve 55).

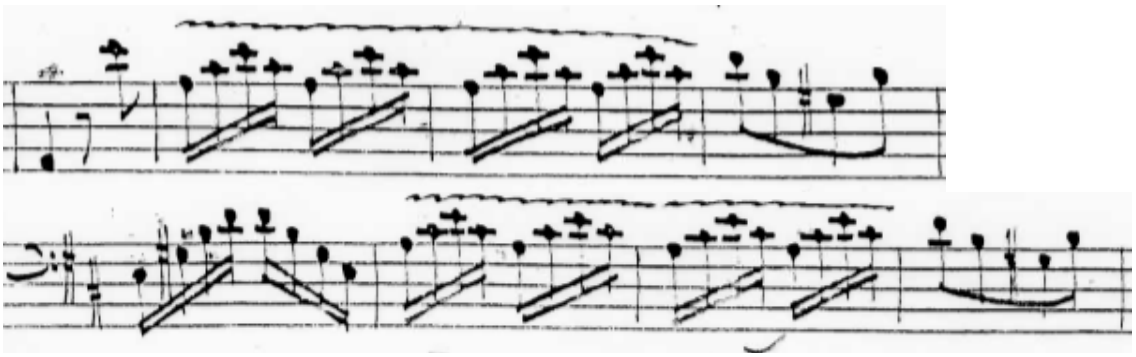


Şekil 56: Ölçü 74-82 (Orjinal Basım)



Şekil 57: Ölçü 74-82 (Günümüz Basımı)

74. ve 82. ölçüler arasında nota ve nüans açısından bir fark bulunmamaktadır. Günümüz basımında 76 ve 78 numaralı ölçülerin ikinci zamanında bulunan onaltılık notalardaki bağ orijinal basımda kullanılmamıştır (Şekil 56 ve 57).



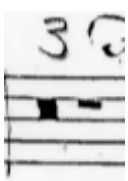


Şekil 58: Ölçü 82-106 (Orijinal Basım)



Şekil 59: Ölçü 82-106 (Günümüz Basımı)

Günümüz basımda 89. ölçüye kadar sol anahtarı kullanılmıştır fakat orijinal basımda anahtar değişikliği yapılmamıştır. Günümüz basımının 98 numaralı ölçüsünün ilk zamanındaki la notasının üzerinde arşe belirtilmişken, orijinal basımda herhangi bir işaret bulunmamaktadır. Bunların dışında bağ, nüans ve nota açısından bir farklılık bulunmamaktadır (Şekil 58 ve 59).



Şekil 60: Ölçü 107-109 (Orijinal Basım)



Şekil 61: Ölçü 107-109 (Günümüz Basımı)

İki basımda da üç ölçü boyunca devam eden es bulunmaktadır (Şekil 60 ve 61).



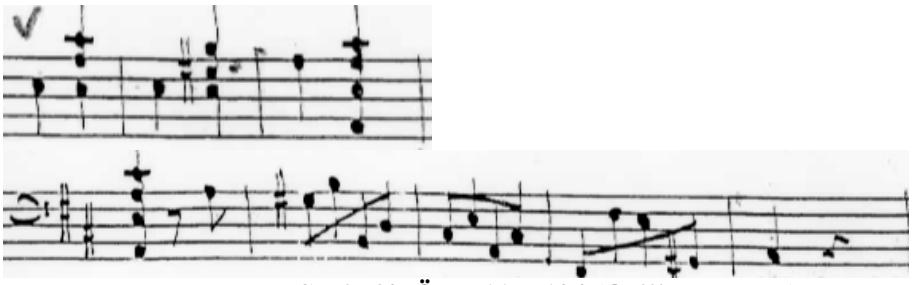
Şekil 62: Ölçü 110-124 (Orijinal Basım)



Şekil 63: Ölçü 110-120 (Günümüz Basımı)

Üç ölçü boyunca süren es'in ardından başlayan kontrbas solosunda iki basımda da notaların flajole tekniği ile çalınması yazılmıştır. Fakat günümüz basımında sol anahtarı kullanılırken, orijinal basımda herhangi bir anahtar değişikliği bulunmamaktadır (Şekil 62 ve 63).

Orijinal basımın 117 numaralı ölçüsünde günümüz basımından daha farklı notalar kullanılmıştır (Şekil 64).

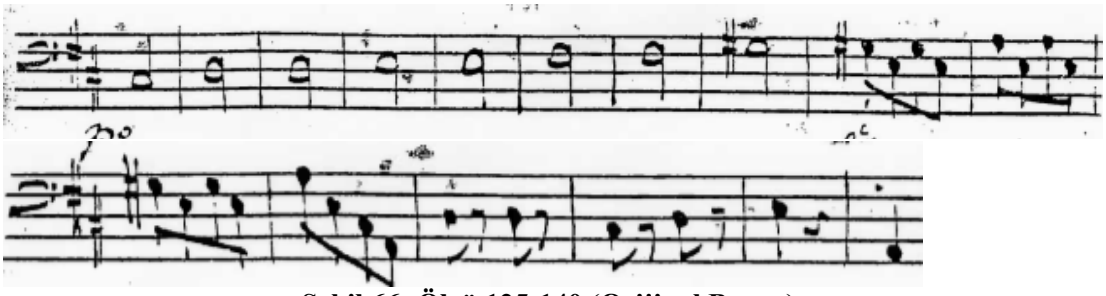


Şekil 64: Ölçü 117- 124 (Orijinal Basım)

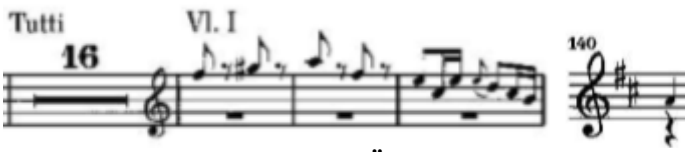


Şekil 65: Ölçü 117-120 (Günümüz Basımı)

Orijinal basımda 117 numaralı ölçüden 124 numaralı ölçüye kadar kontrbasın solosu günümüz basımından farklı notalar ile devam etmektedir. Ayrıca günümüz basımından 4 ölçü daha fazla nota bulunmaktadır (Şekil 64 ve 65).



Şekil 66: Ölçü 125-140 (Orijinal Basım)



Şekil 67: Ölçü 121-140 (Günümüz Basımı)

Orijinal basımda 125 ve 140 numaralı ölçüler arasında orkestra eşliği bulunmaktadır. Buna karşın günümüz basımında bu eşlik 121 ile 140 numaralı ölçüler arasında yer almıştır (Şekil 66 ve 67).



Şekil 68: Ölçü 140-150 (Orijinal Basım)



Şekil 69: Ölçü 140-150 (Günümüz Basımı)

Kontrbas solosunun başladığı ölçü numarası iki basımda da 140 numaralı ölçünün ikinci zamanıdır. 142 ve 144 numaralı ölçülerde günümüz basımında kullanılan bağlar orijinal basımda yazılmamıştır. Bu fark haricinde iki basım da benzerlik göstermektedir (Şekil 68 ve 69).



Şekil 70: Ölçü 151-164 (Orijinal Basım)



Şekil 71: Ölçü 151-164 (Günümüz Basımı)

Orijinal basım ile günümüz basımında 163 numaralı ölçüye kadar herhangi bir fark bulunmamaktadır. Fakat orijinal basımda 163 ve 164 numaralı ölçüler fa diyez notası alttaki oktavı ile katlanmış yazıldığı halde günümüz basımında tek ses olarak yazılmıştır (Şekil 70 ve 71).



Şekil 72: Ölçü 165-172 (Orijinal Basım)



Şekil 73: Ölçü 165-172 (Günümüz Basımı)

Günümüz basımındaki 166, 168, 169 ve 170 numaralı ölçülerdeki bağlar orijinal basımda kullanılmamıştır (Şekil 72 ve 73).

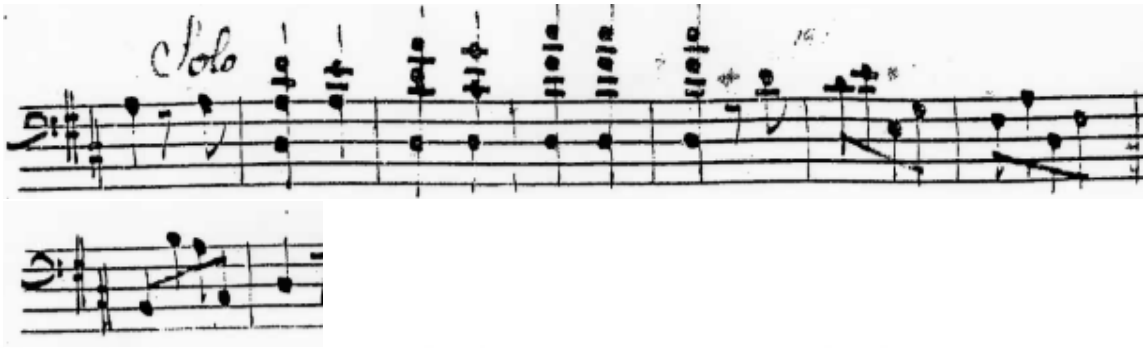


Şekil 74: Ölçü 173- 185 (Orijinal Basım)



Şekil 75: Ölçü 173- 185 (Günümüz Basımı)

Orkestra eşliğine verilen ölçü sayısı iki basımda da 13 ölçüdür (Şekil 74 ve 75).



Şekil 76: Ölçü 186- 193 (Orijinal Basım)



Şekil 77: Ölçü 186- 193 (Günümüz Basımı)

Kontrbas solosunun ana temayı yeniden seslendirdiği 186 ve 193 numaralı ölçüler arasında herhangi bir nüans işareti ve bağ kullanılmamıştır. İki basımda da herhangi bir farklılık bulunmamaktadır (Şekil 76 ve 77).



Şekil 78: Ölçü 194- 209 (Orijinal Basım)



Şekil 79: Ölçü 194- 209 (Günümüz Basımı)

194. ve 209. ölçüler arasında orijinal basımda herhangi bir bağ kullanılmamıştır. Fakat günümüz basımında 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 205, 206 ve 207 numaralı ölçülerde bağ kullanılmıştır.

Ayrıca orijinal basımda 198 numaralı ölçüde do anahtarına geçilmişken, günümüz basımında fa anahtarı kullanılmaya devam edilmiştir. Bunun haricinde nota ve nüans açısından bir fark bulunmamaktadır (Şekil 78 ve 79).



Şekil 80: Ölçü 210-226 (Orijinal Basım)





Şekil 81: Ölçü 210- 228 (Günümüz Basımı)

210. ve 228. ölçüler arasında orijinal basımda herhangi bir anahtar değişimi bulunmazken, günümüz basımında sol anahtarı kullanılmıştır.

Cümle bitiminde orijinal basımda kontrbas solosunda bir ölçü es varken, günümüz basımında üç ölçü es kullanılmıştır (Şekil 80 ve 81).



Şekil 82: Ölçü 227- 247 (Orijinal Basım)



Şekil 83: Ölçü 229- 246 (Günümüz Basımı)

Kontrbas solosunun yeniden başladığı orijinal basımdaki 227., günümüz basımındaki 229. ölçüde herhangi bir fark bulunmamaktadır. Fakat Krebs basımında 234 numaralı ölçü ile 237 numaralı ölçüler arasında opsiyonel bir kısım eklemiştir. Ayrıca orijinal basımın 244 numaralı ölçüsündeki forte nüansı günümüz basımında yazılmamıştır.

Orijinal basımın 240 numaralı ölçüsü ile günümüz basımının 242 numaralı ölçüleri farklılık göstermektedir. Günümüz basımında re majör akorunun sesleri onaltılık olarak sıralanmışken, orijinal basımda akor şeklinde yazılmıştır. Aynı durum orijinal basımın 241 numaralı ölçüsüne karşılık gelen günümüz basımının 243 numaralı ölçüsü için de geçerlidir (Şekil 82 ve 83).



Şekil 84: Ölçü 248- 257 (Orijinal Basım)

248. ölçüden itibaren gelen 10 ölçülük kısım günümüz basımında opsiyonel olarak yazılmıştır (Şekil 84).

4.3 Karl Ditters von Dittersdorf Kr. 172 Mi Majör Kontrbas Konçertosu'nun Form Analizi

4.1.1 Birinci Bölüm Form Analizi

Eserin birinci bölümü tek temalı Sonat Allegrosu formunda bestelenmiştir. Bu formun genel yapısı; serim – gelişim ve yeniden serim bölümlerinden oluşmaktadır.

a) SERİM

Ana tonda olan A temasıyla başlamaktadır. Daha sonra coda (her zaman olmayabilir), geçiş köprüsü ve B temasına geçiş yapılmaktadır. B teması başka bir tonda ya da ilgili bir tonda yazılmış olmaktadır. B temasının bitiminde bir coda karşımıza çıkmaktadır.

b) GELİŞİM

Gelişim bölümünde ise kesitli biçimler bulunmaktadır. Bu bölümün sonunda dönüş köprüsü kullanılmaktadır.

c) YENİDEN SERİM

Bu kısımda A teması değişikliğe uğramış bir şekilde yazılmış olabileceği gibi ana tonda da yazılmış olabilmektedir. Yeniden serim kısmında A'dan B temasına geçerken bir geçiş köprüsü kullanılmaktadır. Geçiş köprüsünden sonra ise ana tonda yazılmış olan B teması yer almaktadır. B temasından sonra ise Coda ya da son gelişim ile birinci bölüm sonlandırılmaktadır.

İlk 27 ölçü piyanoda ana tonda duyulmakta olan sergi ile başlamıştır. Bu sergi kısmı da kendi içerisinde küçük kesitlerden oluşmaktadır (Şekil 85).



Şekil 85: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 1-6

1. ve 6. ölçünün 3. zamanının sonuna kadar bir kesit bulunmaktadır.



Şekil 86: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 7-9

Diğer kesit ise 6. ölçünün son zamanından 9. ölçünün sonuna kadar devam etmektedir (Şekil 86).



Şekil 87: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 10-16

10 – 16 ölçüleri arasında senkoplu yapıdaki coda karşımıza çıkmaktadır (Şekil 87).



Şekil 88: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 17-20

17. ve 20. ölçüler arasında bir cümle bulunmaktadır (Şekil 88).



Şekil 89: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 21-27

21, 22, 23, 24, 25, 26, ve 27 numaralı ölçüler giriş kısmının codasını oluşturmaktadır (Şekil 89).



Şekil 90: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 28-32

28 numaralı ölçüde kontrbas solosu başlamıştır. 28 numaralı ölçü ile 32 numaralı ölçüler arasında A temasının a kesiti bulunmaktadır (Şekil 90).



Şekil 91: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 33-37

33. ölçünün son 3 zamanında diğer kesite geçiş sesleri yer almaktadır. 34, 35, 36 ve 37. ölçünün ilk iki zamanını kapsayan pasaj bir kesit oluşturmaktadır. Kadans ise Fa diyez majör tonunda (beşinci derecenin beşi) yapılmıştır (Şekil 91).



Şekil 92: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 38- 44

38. ölçüde B'ye kurulan köprü başlamıştır. 38, 39, 40, 41, 42, 43. ölçüler ile 44. ölçünün ilk 3 zamanından oluşan kısım Si Majör tonunda köprü oluşturmuştur (Şekil 92).



Şekil 93: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 45-48

45 numaralı ölçünün son zamanının yarısında B temasının başladığı duyulmaktadır. Bu temanın ilk kesiti 48. ölçünün son zamanına kadar devam etmiştir (Şekil 93).



Şekil 94: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 49-54

49 numaralı ölçüde Si Majör tonunda başlayan kesiti duymaktayız. Bu kesit 49, 50, 51, 52, 53. ölçüler ile 54. ölçünün son zamanına kadar devam etmiştir (Şekil 94).



Şekil 95: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 55- 63

55 numaralı ölçüden başlayıp, 64 numaralı ölçüye kadar devam eden Si Majör tonunda bir coda bulunmaktadır. Bu coda daha önce 10, 11, 12, 13, 14, 15 ve 16. ölçüler arasında duyulan, senkopların kullanılarak elde edildiği temadaki malzemeden türetilmiştir (Şekil 95).



Şekil 96: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 64-69

64 numaralı ölçüde A ve B temalarının malzemelerinin kullanıldığı gelişim kısmı başlamıştır. 64, 65, 66, 67, 68. ölçüler ile 69 numaralı ölçünün ilk zamanını kapsayan kısım gelişim bölümündeki ilk kesiti oluşturmaktadır. Bu ölçüleri kapsayan kesit daha önce kontrbasın solo olarak girdiği 28, 29, 30, 31, 32, 33 numaralı ölçülerdeki motifle ritmik açıdan aynıdır. Fakat bu sefer Si Majör tonunda gelmiştir (Şekil 96).



Şekil 97: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 70- 72

70, 71 ve 72 numaralı ölçüler bir cümle oluşturmaktadır (Şekil 97).



Şekil 98: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 73-83

73 numaralı ölçüden 83 numaralı ölçünün sonuna kadar çalınması yorumcunun tercihine bırakılmış bir köprü bulunmaktadır (Şekil 98).



Şekil 99: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 84-88

84., 85., 86., 87. ve 88. ölçünün ilk üç zamanı yine bir cümle oluşturmuştur. Bu cümlede ton dışında kullanılan sesler duyulmaktadır (Şekil 99).



Şekil 100: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 89-92

89., 90., 91. ve 92. ölçünün ilk üç zamanı yine bir cümledir (Şekil 100).



Şekil 101: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 96- 98

96 numaralı ölçüde başlayıp, 98 numaranın ölçünün 3. zamanında son bulan bir kesit bulunmaktadır (Şekil 101).



Şekil 102: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 99- 109

99 numaralı ölçü ile 109 numaralı ölçüler arasında yeniden serime götüren 11 ölçülük bir dönüş köprüsü bulunmaktadır (Şekil 102).



Şekil 103: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 110- 115

110 numaralı ölçüde yeniden serim bölümünün A teması ana tonda başlamıştır. 115 numaralı ölçünün ilk zamanında ilk kesit sona ermiştir (Şekil 103).



Şekil 104: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 116-120

116 numaralı ölçüden 120 numaralı ölçünün 3. zamanının sonunda biten kısım bir kesit oluşturmaktadır. Bu kesitte eşlik olarak basta kromatik bir geçiş duyulmaktadır (Şekil 104).



Şekil 105: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 121-124

121 numaralı ölçüde yeniden serimin B temasına geçiş yapan köprü başlamıştır. Bu geçiş köprüsü 124 numaralı ölçünün 3. zamanında sona ermiştir (Şekil 105).



Şekil 106: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 126-128

125 numaralı ölçünün sonunda yeniden serim bölümünün B teması ana ton olan Mi Majörde piyano ile başlamıştır. 128 numaralı ölçünün ilk 3 zamanının sonuna kadar B temasının ilk kesiti devam etmiştir (Şekil 106).



Şekil 107: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 129- 135

128 numaralı ölçünün son zamanında sekizlik si notası ile başlayıp 135 numaralı ölçüde son bulan kısım bir kesit oluşturmuştur. 135 numaralı ölçüde Si Majör akorundaki yarım kadanstan sonra kontrbas eserin kadans bölümüne devam etmektedir (Şekil 107).



Şekil 108: Birinci Bölüm Form Analizi, ölçü 136-153

Kontrbas kadans bölümünü çaldıktan sonra 136 ile 153 numaralı ölçüler arasında eşliğin devralmış olduğu Coda kısmı ile eserin birinci bölümü sona ermiştir (Şekil 108).

4.1.2 İkinci Bölüm Form Analizi

Bu bölüm iki bölmeli şarkı formunda bestelenmiştir.

Aralarında benzerlik bulunan ve birlikte bir bütün oluşturan iki periyoddan oluşmuş forma iki bölmeli şarkı formu denilmektedir.

İlk bölme genellikle ana tonun mükemmel ya da yarım kadansı ile son bulmaktadır. Zaman zaman ise tonun dominant derecesinde ya da başka komşu bir tonda yapıldığı görülebilmektedir. İkinci bölmenin kadansı ise mutlaka mükemmel kadanstır.

İlk bölme A, ikinci bölme ise B harfi ile temsil edilmektedir. İlk bölmenin yani A bölmesinin cümleleri a ve b ile gösterilmektedir. Bu cümleleri ikinci bölme olan B bölmesinin c cümlesi izlemektedir. Genellikle A bölmesinin b cümlesinin tekrarlanmasıyla eser sona ermektedir.[16]

İki bölmeli şarkı formunu bir şema ile gösterecek olursak;

A B

a b c b

Eserin ikinci bölümü, eserin esas tonunun dördüncü derecesi olan La Majör tonundadır.

[16] Nurhan Cangal, Müzik Formları, Ankara, 2004, sf.41



Şekil 109: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 1-8

Eserin ikinci bölümü A bölmesine piyano eşliği ile başlamıştır. İlk 8 ölçü 1. cümleyi meydana getirmektedir (Şekil 109).



Şekil 110: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 9-15

9 numaralı ölçünün son zamanında ikinci cümle başlamış ve 15 numaralı ölçünün ilk zamanında sona ermiştir (Şekil 110).



Şekil 111: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 16-21

15 numaralı ölçünün son zamanında piyano temayı solist enstrüman olan kontrbasa bırakmıştır. Burada introdan sonraki 1. cümle başlamıştır ve 21 numaralı ölçünün ilk zamanının sonuna kadar devam etmiştir (Şekil 111).



Şekil 112: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 22- 25

22 numaralı ölçünün son vuruşunda 2. cümle başlamıştır. Bu cümle Mi Majör tonundadır. 25 numaralı ölçünün ilk zamanının sonuna kadar devam etmiştir (Şekil 112).



Şekil 113: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 26-33

25 numaralı ölçünün son zamanında kontrbasın üçleme çalarak başlattığı kısım Mi Majör tonundadır. Bu cümle 33 numaralı ölçünün ilk zamanına kadar devam etmiştir. B temasına geçişte bir köprü oluşturmuştur (Şekil 113).



Şekil 114: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 34-37

Mi Majör tonunda 33 numaralı ölçünün son zamanında başlayan ve 37 numaralı ölçünün ikinci zamanında son bulan bir cümle duyulmaktadır (Şekil 114).



Şekil 115: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 38-41

37 numaralı ölçünün son zamanından başlayan ve 41 numaralı ölçünün ilk 3 zamanının sonuna kadar devam eden esas tonda yani La Majör tonunda bir cümle bulunmaktadır (Şekil 115).



Şekil 116: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 42-45

41 numaralı ölçünün son zamanından başlayan ve 45 numaralı ölçünün 2. zamanının sonunda biten, kontrbasta 6'lamalardan oluşan bir cümle bulunmaktadır (Şekil 116).



Şekil 117: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 46-53

45 numaralı ölçünün son zamanında başlayan ve 53 numaralı ölçünün ilk zamanını kapsayan cümle bizi kontrbasın seslendirdiği kadansa götürmektedir (Şekil 117).



Şekil 118: İkinci Bölüm Form Analizi, ölçü 54-62

Solo kontrbasın seslendirmiş olduğu kadanstan sonra A bölmesinin fikri ile elde edilmiş bir coda ile eserin ikinci bölümü sonlandırılmaktadır (Şekil 118).

4.1.3 Üçüncü Bölüm Form Analizi

Eserin III. bölümü yine Sonat Allegrosu formundadır. Form yapısı olarak birinci bölüm ile benzerlik göstermektedir.

Serim- Gelişme- Yeniden Serim olmak üzere 3 bölümden oluşmaktadır.

Bu bölümde küçük kesitler esas alınmıştır. Mi Majör tonundadır.

1 ile 34 numaralı ölçüler arası piyano eşliğiyle başlayan intro (prelude) olarak solo kontrbasın girişine başlangıç sağlamaktadır.



Şekil 119: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 1-8

Bölümde piyano eşliği eksik ölçü ile başlamaktadır. 1 numaralı ölçü ile 8 numaralı ölçü arasında bir kesit bulunmaktadır (Şekil 119).



Şekil 120: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 9-16

9 numaralı ölçüden 16 numaralı ölçüye kadar olan kısım yine bir cümle oluşturmaktadır (Şekil 120).



Şekil 121: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 17-24

17 numaralı ölçüde piyano eşliğindeki karakter değişmiştir ve burada yeni bir kesit başlamıştır. Bu kesit 24 numaralı ölçüde son bulmaktadır (Şekil 121).



Şekil 122: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 25-34

25 numaralı ölçüde, 5. ölçüdeki yapının aynısıyla görülmektedir. 25. ölçüde başlayan kesit 34 numaralı ölçünün ilk zamanında tam kalış ile bitmiştir (Şekil 122).



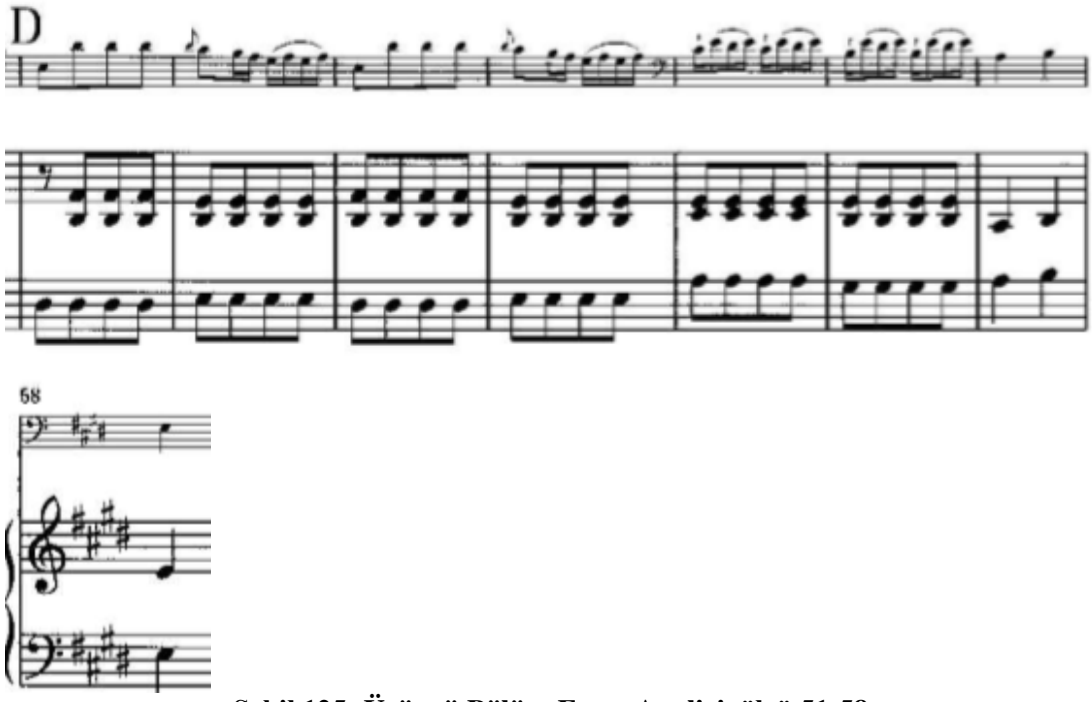
Şekil 123: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 35- 42

34 numaralı ölçünün son sekizliğinde solo kontrbas eksik ölçü ile girmektedir. 35 numaralı ölçüde A teması başlamıştır. Kontrbas bu temanın ilk 4 ölçü boyunca akorlar ile giriş yapmaktadır.35 numaralı ölçü ile 42 numaralı ölçüler arası bu temanın a kesitidir (Şekil 123).



Şekil 124: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 43-50

42 numaralı ölçünün son sekizliği ile başlayan b kesiti 50 numaralı ölçüde son bulmaktadır (Şekil 124).



Şekil 125: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 51-58

51 numaralı ölçüde solo kontrbastaki melodinin ritmik karakteri değişmiştir. Aynı zamanda bu ölçüde yeni bir c kesiti başlamıştır. Bu kesit 58 numaralı ölçünün ilk zamanıyla son bularak yerini B temasına geçiş köprüsüne bırakmaktadır (Şekil 125).



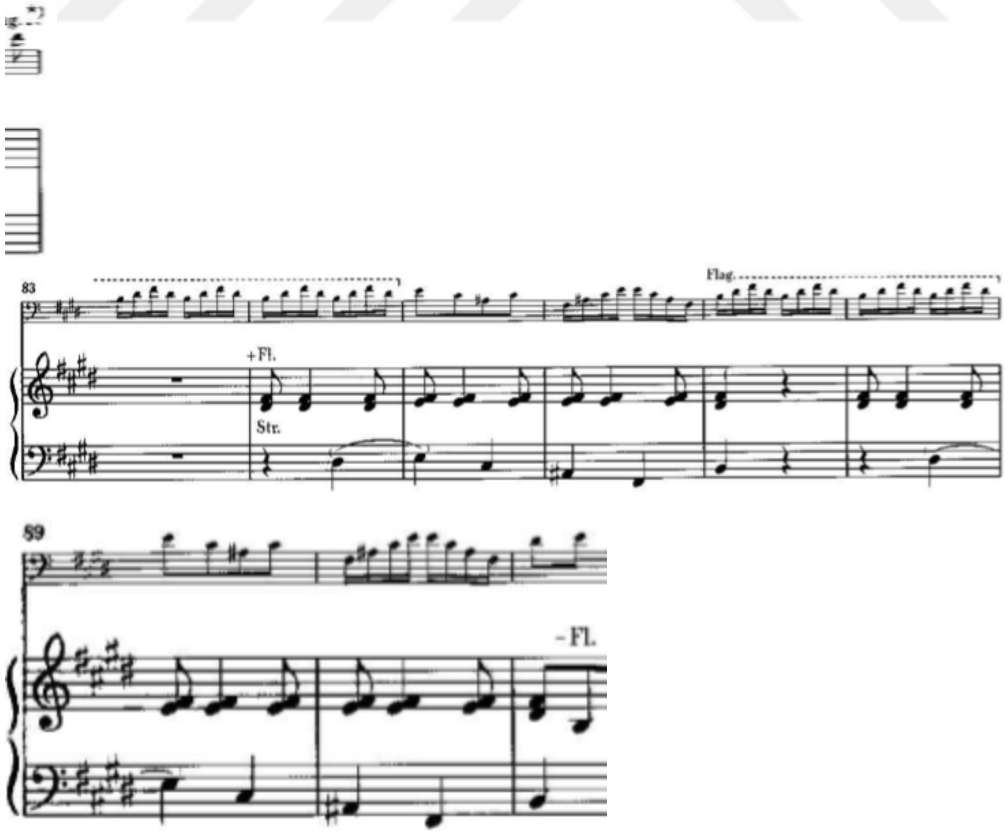
Şekil 126: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 59-74

59 numaralı ölçüde geçiş köprüsü başlamıştır. Bu köprü solo kontrbasta arpejlerle ve bağlı yaylarla verilmiştir. 74 numaralı ölçüde Fa diyez Majör ile yarım kalış yaparak yerini B temasına bırakmıştır (Şekil 126).



Şekil 127: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 75-82

74 numaralı ölçünün son sekizliğinde kontrbas Si Majör tonuna geçer. 75 Numaralı ölçüde B teması başlamıştır. B temasının a kesiti 82 numaralı ölçünün ilk zamanında son bulmaktadır (Şekil 127).



Şekil 128: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 83- 91

82 numaralı ölçünün son sekizliği ile b kesitine geçilmiştir. 83 numaralı ölçüde B temasının b kesiti başlamıştır. Bu kesit 91 numaralı ölçünün ilk zamanında sona ermiştir (Şekil 128).



Şekil 129: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 92-106

92 numaralı ölçüde ritmik yapının değişmesiyle birlikte B temasının c kesiti başlamıştır. Bu kesit 106 numaralı ölçüde Si Majör tonundaki kalış ile son bulmuştur (Şekil 129).



Şekil 130: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 107-110

106 numaralı ölçünün son sekizliği ile 107, 108, 109 ve 110 numaralı ölçünün ilk zamanı kesitli biçim olan gelişime geçişte kullanılan bir coda görevi görmüştür (Şekil 130).



Şekil 131: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 111-120

110 numaralı ölçünün son sekizliği ile gelişim bölümünün ilk kesiti başlamıştır. Bu kesit 120 numaralı ölçünün ilk zamanında son bulmuştur (Şekil 131).



Şekil 132: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 121-124

115 numaralı ölçü ile 118 numaralı ölçünün arasındaki kısım ana fikri duyurmuş ve gelişim bölümünün 2.kesitine giden köprüye bağlamıştır (Şekil 132).



Şekil 133: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 125-140

125 ile 140 numaralı ölçüler arasında bir eşlikten oluşan bir köprü bulunmaktadır (Şekil 133).



Şekil 134: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 141-148

140 numaralı ölçünün son sekizliği ile birlikte gelişim bölümünün 2. kesiti başlamıştır. Bu kesit 148 numaralı ölçünün ilk zamanında sona ermiştir (Şekil 134).



Şekil 135: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 149-164

149 numaralı ölçüde gelişim bölümün 3. kesiti başlamıştır. Fa diyez Majör tonundadır. Bu kesit 164 numaralı ölçünün ilk zamanında son bulmuştur (Şekil 135).



Şekil 136: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 165-172

164 numaralı ölçünün son sekizliği ile Do diyez minör tonunda 4.kesit başlamıştır. Bu kesit 172 numaralı ölçüde bu kesim sona ermiştir ve yerini yeniden sergiye geçiş için kullanılan dönüş köprüsüne bırakmıştır (Şekil 136).



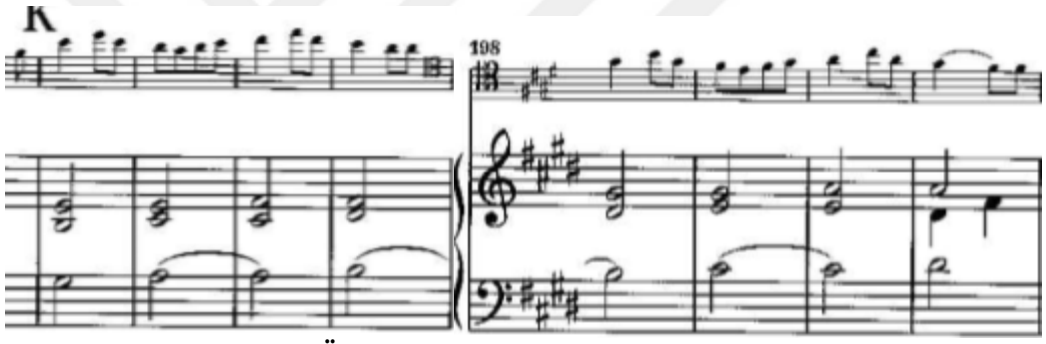
Şekil 137: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 172- 185

172 numaralı ölçünün ikinci zamanı ile başlayıp, 185 numaralı ölçünün sonunda Si Majör akoru ile biten kısım dönüş köprüsüdür (Şekil 137).



Şekil 138: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 186- 193

186 numaralı ölçüde yeniden sergi bölümü (A) ana tonda yani Mi Majör tonunda başlamıştır. Yeniden sergi bölümünün a kesiti 193 numaralı ölçünün ilk zamanında son bulmaktadır (Şekil 138).



Şekil 139: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 194-201

193 numaralı ölçünün son sekizliği ile birlikte, 201 numaralı ölçünün sonuna kadar yeniden serginin b kesiti bulunmaktadır (Şekil 139).



Şekil 140: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 202-209

202 numaralı ölçüde yeniden sergi bölümün c kesiti gelmiştir. Bu kesit 209 numaralı ölçünün ilk zamanında sona ermiştir (Şekil 140).



Şekil 141: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 210-219

210 numaralı ölçüde yeniden sergi bölümün B teması başlamıştır. Bu temanın a kesiti 218 numaralı ölçüde bitmiştir (Şekil 141).



Şekil 142: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 219-225

218 numaralı ölçünün son zamanında B temasının b kesiti başlamıştır. Bu kesit 225 numaralı ölçünün ilk zamanında ana ton olan Mi Majör tonunda sona ermiştir (Şekil 142).



Şekil 143: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 226-229

Ölçü 226 ile 229 numaralı ölçüler arasında coda'ya bağlanan bir köprü bulunmaktadır (Şekil 143).



Şekil 144: Üçüncü Bölüm Form Analizi, ölçü 230-259

229 numaralı ölçünün son sekizliğinde eserin üçüncü bölümünün coda bölümü başlamıştır. 259 numaralı ölçüler arasında bölümün coda kısmı ile eser son bulmuştur (Şekil 144).

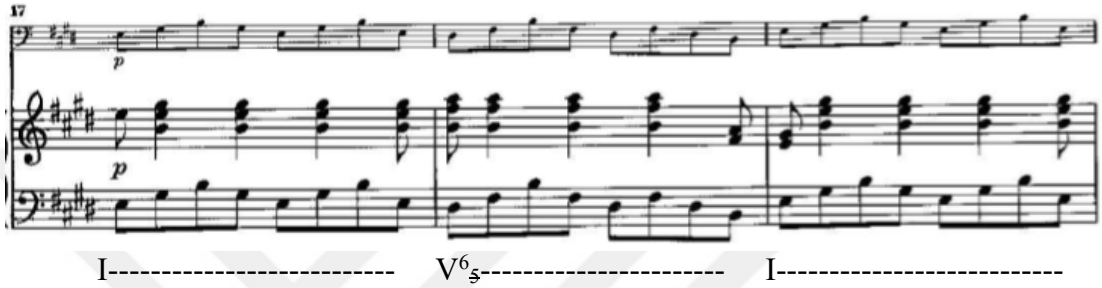
4.2. Karl Ditters von Dittersdorf Kr. 172 Mi Majör Kontrbas Konçertosu'nun Armonik Analizi

4.2.1 Birinci Bölüm Armonik Analizi





I I$_6$ IV$_5$---------- I$_6$ IV$_6$ IV$_5$ V



I---------- V$^6_5$---------- I----------



V$^6_5$---------- I---------- I$_6$---------- IV----------



I---------- IV V I---------- V I V



I---------- I IV$^6_5$ V$_7$ I


31
I IV$^{6}_{5}$ V$_{7}$ I--------- V I I --------- V$_{6}$
35
B
p Tutti
~~IV~~$_{6}$ ---------V$_{5}$ ------- I---------- V$_{6}$ I (fa# majör) I$^{7}_{+}$----------
39
IV--------- V$^{7}_{+}$--------- (si majör) I IV V I IV V
43
C
Flag.
Str.
I IV I V I Kontrpuantal yapı----------
46

49
V$^{5}_{\#3}$ I V$^{5}_{\#3}$ I V V$^{6}_{4}$---- I$_{6}$ IV V I



Kontrpuantal yapı I^6_4---------- I I----------



V^6_5---------- I---------- V^6_5----------



I I_6 IV---------- V_6 I_6 IV V



I---------- I $V_{6\ 7}$ I



I $V_{6\ 7}$ I V I IV/V_6 IV II/IV II



IV---------- (Do#minör) V-------- V_7---------- I----------



V---------- I---------- VI---------- ~~IV~~----------



$IV_{\#3}$---------- VII/II(La majör) V_7---------- I--------- ~~V~~ $V/V^6{}_5$



~~V~~ VI---------- V_5 2 I_6 V_5---------- (mod) V---------- I--------



V--------- I-----(sol#minör) I----------



I---------- V------- I (Do#minör) V_7----------



I---------- ~~IV~~#3 ---------- VI (Ortak ses modülasyonu) (Mi Majör)



VI6---------- I---------- V



III III I---------- V---------- I



I IV V I I IV V I V--- I



I IV IV I VI/V6 VI IV6 V V6 I V----------



I--------- V------- I----------



V^6_5 I IV I^6_4 V I I_6



I---------- I^6_4 I III IV_7 I^6_4 VI III



I_6---------- V^6_5---------- I----------



V^6_5---------- I---------- I_6---------- IV----------



I^6_4---------- I---------- V---------- I---------- V----------



I---------- I_6---------- IV---------- I_6---------- IV--- V----



I---------- V I---------- V I----------

4.2.2 İkinci Bölüm Armonik Analizi



I---------- V/V_2---------- V_6---------- I----------



IV^6_4--------- I---------- IV^6_4---------- I---------- V_5 I



V_5---------- IV_6 VII_6 I_5 I---------- I_5 V^6_4 I_5 V_5----------



I_5 VI_6 II_2---------- V_6----- I_5-------- I_6 VI IV^6_5V I_5



V_6------- V/V_6 I IV_6~~I~~$_{\#6}$ V/V_7 $^6_5$ VV/V^4_3VV/V VV/V^4_3V/V



V V/V$^6_3$ V$_6$ V I V---------- V--------- ~~I~~ V I I$^6_4$ V



I------- V---------- VI--------- V/V---------- I------ ~~VI~~



II------- V$_7$---------- I------- IV$^6_4$---------- I----------



V---------- I ~~5~~ I V I V I IV------- V



I_6 IV_5 I^6_4 V_5 IV--------- I $^6_4$ IV V I I---------- V



I---------- V---------- I----------



V---------- I---------- I---------- II V I

4.2.3 Üçüncü Bölüm Armonik Analizi



I V I V^7_+ I------ Kontrpuantal Yapı---------- I_6



IV VII$_6$ V I$^6_4$ VI IV$_6$ V V--------- I----------



V---------- I---------- IV VI$^6_4$ I$_6$----- IV V$_6$ I Kontpuntal



Yapı---------- I-------



I$_6$ IV II$_6$ V ~~II~~$_6$ VI



IV$_6$ ~~5~~ V$_6$----- I------- V$_6$----- V-------- II$_6$----- I$_6$------ IV V



I I---------- V---------- V/V $^{5}_{\#3}$ V



V------ VII V$^{7}_{+}$ I V VII V$^{7}_{+}$ I----------



I------ V I II V



V_6 VI------- V---------- V_6



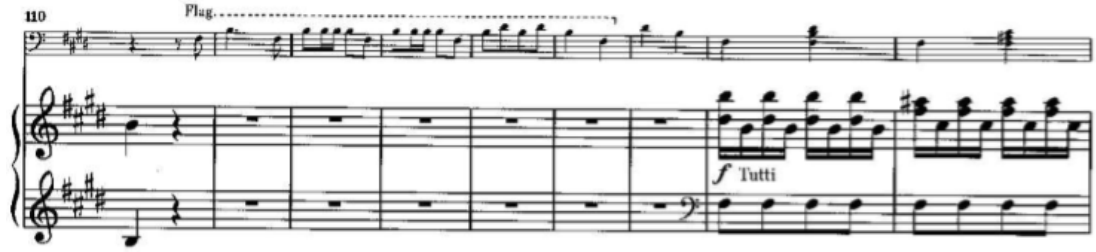
VI------- V^6_5 V_7 V_5 V_6 I---------- V_6 I



II^6_4 V_5 I---------- IV_6 I----------



V_6 I V^6_4------- V_5------- I Kontrpuantal Yapı----------



I---------- V----------



I---------- V----- I-------- V---------- I_6 IV II



V_7 III_6 VI---------- V_7---------- I----------



V_7---------- I---------- I--------- I_6 IV V V_7 I



I V^6_5---------- I IV I II IV V I (Do # majör)



V_6---------- $^{6}_{\#5}$ ---------- ~~III~~$_7$---------- VI_7----



------- II---------- VI_7---------- V----------



(Do# minör) IV I IV V



I [----------Kontrpuantal Yapı----------



--------] [---------- Pedal----------]



I_6 IV------- V



III VI IV_6 VII V_6----- I--------- V_6------- I------- IV------



I_6------- IV_6 V I I_6 IV V VII V I



I_6 IV V VII V I---------- V_6----------



I--------- V------ I--------





V---------- I----------



[---------- Kontrpuantal Yapı----------



----------] I----------

SONUÇ

Kontrbasın klasik müzikteki konumu oldukça önemlidir. Özellikle XIX. yüzyıldan itibaren bestecilerin büyük orkestralar için eser bestelemeleri ile orkestralardaki kontrbas sayısı artmıştır. Genellikle ritmik altyapı ve armoni tamamlayıcı bas görevi üstlenen kontrbas, solo bir enstrüman olarak diğer yaylı çalgılar gibi geniş bir repertuvara sahip değildir. "Karl Ditters von Dittersdorf Kr. 172 (no. 2) Mi Majör Kontrbas Konçertosu'nun İncelenmesi" başlıklı bu tezde, öncelikle kontrbasın müzik tarihindeki yeri, biçimsel ve teknik açıdan tarihsel gelişim süreci ve bir kompozisyon formu olan konçerto formu hakkında bilgiler verilmiştir. Ardından kontrbas için bestelenen eserlerin başında gelen Karl Ditters von Dittersdorf Kr. 172 (no. 2) Mi Majör Kontrbas Konçertosu, hem teknik ve armonik analiz edilmiş hem de edisyon açısından karşılaştırmalı incelenmiştir.

KAYNAKÇA

Boran İlke ve Şenürkmez, K. Yıldız: **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Yayınları ,2007, sf.132

Cangal, Nurhan: **Müzik Formları**, Ankara, 2004, sf.41

Çelebioğlu, Emel: **Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş**, Tasvir Matbaası, İstanbul, 1986, sf.38

Gökberk, Macit: **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, sf.327, 328

Grave, Margaret ve lane, Jay: **Dittersdorf, Carl Ditters von,** 20 ocak 2001, (Çevrimiçi), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07861, 20 Şubat 2019

Hauser, Arnold: **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984,sf.41

https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07861 Çevrimiçi 20.02.2019

https://www.sabah.com.tr/teknokulis/haberler/2016/10/20/dev-muzik-aleti-octobass çevrimiçi 07.03.2019

Mimaroğlu, İlhan: **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, 4.bs, İstanbul, 1990, sf.66

Muhtar, Ahmet Ataman: **Musiki Tarihi**, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1947, sf. 211

Say, Ahmet: **Müzik Tarihi**, 1995, ankara, 2.bs, sf.223

Shipton. Alyn: **Double Bass**, 20 Ocak 2001, (Çevrimiçi), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46437, 20 Şubat 2019

Slatford, Rodney: **Double Bass**, 20 Ocak 2001, (Çevrimiçi), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46437, 20 Şubat 2019