



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

**JOHANN MATTHIAS SPERGER Sİ MİNÖR KONTRABAS SONATININ FORM
VE KONTRABAS İCRA TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Seçil İrem KESKİN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2024



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

JOHANN MATTHIAS SPERGER Sİ MİNÖR KONTRABAS SONATININ FORM VE
KONTRABAS İCRA TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Seçil İrem KESKİN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2024

JOHANN MATTHIAS SPERGER Sİ MİNÖR KONTRABAS SONATININ FORM VE KONTRABAS İCRA TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Danışman: Prof. Dr. Alper MÜFETTİŞOĞLU

Yazar: Seçil İrem KESKİN

ÖZ

Bu araştırmanın amacı, kontrabas repertuvarının zenginleşmesinde önemli bir yeri olan ve Johann Matthias Sperger'in kontrabas sonatları arasında en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen si minör kontrabas sonatının, form ve icra teknikleri açısından analiz edilmesidir. Yöntem olarak nitel araştırma tekniklerinden doküman analizi ve betimsel analiz kullanılmıştır. Çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturmak için, ilk olarak bestecinin yaşadığı dönem olan Klasik Dönem, müzikal özellikleri ve bu dönemde kontrabasta yaşanan gelişmeler açısından araştırılmış, ardından bestecinin hayatı, sanatı ve eserleri araştırılarak betimsel analiz yapılmıştır. Elde edilen bilgiler doğrultusunda eserin notası doküman olarak belirlenmiş ve üzerinde form analizi yapılmıştır. Form analizini destekler nitelikte cümlelerin tonal tasarımları ve kalışları da incelenmiştir. Ardından eser kontrabas çalım teknikleri açısından incelenerek eseri icra etmek isteyenler için önerilerde bulunulmuştur. Sonuç olarak, bölümlerin sırasıyla sonat allegrosu, beş bölmeli lied ve üç bölmeli lied olduğu, Viyana akorduna göre bestelendiği fakat günümüz akort sistemine uyarlandığı, Klasik Dönem müzikal özelliklerini hem form hem de yapısal olarak taşıdığı, Sturm und Drang akımından etkilendiği ve kontrabas repertuvarının önemli eserlerinden birisi olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Johann Matthias Sperger, Kontrabas Sonatı, Kontrabas, Sonat, Klasik Dönem.

**THE ANALYSIS OF JOHANN MATTHIAS SPERGER B MINOR DOUBLE BASS
SONATA IN TERMS OF FORM AND DOUBLE BASS PERFORMANCE
TECHNIQUES**

Supervisor: Prof. Dr. Alper MÜFETTİŞOĞLU

Author: Seçil İrem KESKİN

ABSTRACT

This research aims to analysis the double bass sonata in B minor, which has an important place in the enrichment of the double bass repertoire and is considered one of the most important works of Johann Matthias Sperger among the double bass sonatas in terms of form and performance techniques. Document analysis and descriptive analysis from qualitative research techniques were used. To create the conceptual framework of the study, firstly, the Classical Period, the period in which the composer lived, was investigated from the point of its musical characteristics and the developments in the double bass during this period, then a descriptive analysis was made by researching the composer's life, art, and works. In line with the information obtained, the score of the work was determined as a document and a form analysis was made on it. The tonal designs and stays of the sentences that support the form analysis were also examined. Finally, the piece was examined in terms of double bass playing techniques, and suggestions were made for those who wanted to perform the piece. As a result, it was concluded that the movements are respectively sonata-allegro, five-part lied and three-part lied, composed according to Viennese tuning but adapted to today's tuning system, bearing the musical characteristics of the Classical Period both in form and structure, influenced by the Sturm und Drang movement and one of the important works of the double bass repertoire.

Keywords: Johann Matthias Sperger, Double Bass Sonata, Double Bass, Sonata, Classical Period.

TEŐEKKÖRLER

Başta 2005 yılından bu yana tÖm eğitim hayatımın bÖtÖn aŐamasında yanımda olan, yoluma ıŐık tutan ve bana bu mesleği kazandıran sayın hocam Prof. Dr. Alper MÖFETTİŐÖęLU'na, ve hayatımın her evresinde her daim yanımda olan en bÖyÖk destekçim annem Meral OğULTÖRK ve babam Mehmet KESKİN'e sonsuz teŐekkürlerimi sunarım.

Seçil İrem KESKİN

Ankara, Temmuz 2024

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜRLER	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
TABLOLAR DİZİNİ	vi
GÖRSEL DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: KLASİK DÖNEM MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ VE KONTRABAS	3
1.1. Klasik Dönem	3
1.2. Klasik Dönem Müzikal Özellikleri	5
1.3. Klasik Dönem’de Kontrabasanın Gelişimi ve Repertuarı	7
2. BÖLÜM: SPERGER’İN HAYATI, SANAT ANLAYIŞI VE ESERLERİ	9
2.1. Hayatı	9
2.2. Sanat Anlayışı	11
2.3. Eserleri	12
2.3.1. Orkestra Eserleri	12
2.3.2. Oda Müziği Eserleri	13
3. BÖLÜM: KONTRABAS SONATI FORM ANALİZİ	15
3.1. Birinci Bölüm	15
3.2. İkinci Bölüm	25
3.3. Üçüncü Bölüm	33
4. BÖLÜM: KONTRABAS SONATI TEKNİK ANALİZİ	38
4.1. Eserde Yer Alan İcra Teknikleri	38
4.1.1. Legato	38
4.1.2. Detache	39

4.1.3. Staccato.....	39
4.1.4. Martellato	40
4.1.5. Glissando	41
4.1.6. Süsleme İşaretleri	41
4.2. Birinci Bölüm İcra Önerileri.....	44
4.3. İkinci Bölüm İcra Önerileri.....	50
4.4. Üçüncü Bölüm İcra Önerileri.....	53
SONUÇ.....	58
KAYNAKLAR.....	59
EKLER.....	63
EK-1: Eserin Notası Üzerindeki Analizi	63
EK-2: Makale Yayın Bilgisi.....	85
Etik Beyanı.....	86
Orijinallik Raporu (Türkçe).....	87
Orijinallik Raporu (İngilizce).....	88
Yayımlama ve Fikrî Mülkiyet Hakları Beyanı	89

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1. Viyana kontrabasları ortalama ölçüleri (Meier, 1987, s. 10)	7
Tablo 2. Sperger'in kontrabas konçertoları	13
Tablo 3. Sperger'in besteleri arasında kontrabas içeren eserleri	14
Tablo 4. Sonatın bölümleri ve özellikleri	15
Tablo 5. Allegro moderato form tablosu	16
Tablo 6. Adagio cantabile form tablosu	25
Tablo 7. Allegro form tablosu	34

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Bölgelere göre akort sistemleri (Siemers, 2001, s. 69).....	7
Görsel 2. Viyana akort sistemi	7
Görsel 3. Johannes Matthias Sperger (Abel, 1803).....	9
Görsel 4. Tonkünstler-Societät derneği konser programı (Schnackel, 2021, s. 38).....	10
Görsel 5. Allegro moderato, A teması [1-12. ölçüler arası]	17
Görsel 6. Allegro moderato, a1 cümlesi [13-16. ölçüler arası]	18
Görsel 7. Allegro moderato, b1 cümlesi [19-26. ölçüler arası].....	19
Görsel 8. Allegro moderato, B teması [27-36. ölçüler arası]	20
Görsel 9. Allegro moderato, Kodetta [42-45. ölçüler arası].....	21
Görsel 10. Allegro moderato, Epizot 1 [61-72. ölçüler arası]	21
Görsel 11. Allegro moderato, Köprü [88-93. ölçüler arası]	22
Görsel 12. Allegro moderato, A' teması [100-110. ölçüler arası].....	23
Görsel 13. Allegro moderato, Koda [115-122. ölçüler arası].....	24
Görsel 14. Adagio cantabile, Giriş [1-4. ölçüler]	26
Görsel 15. Adagio cantabile, a2 cümlesi [11-18. ölçüler].....	27
Görsel 16. Adagio cantabile, B bölmesi [19-24. ölçüler].....	28
Görsel 17. Adagio cantabile, Eingang [29-30. ölçüler].....	29
Görsel 18. Adagio cantabile, A' bölmesi [31-34. ölçüler]	30
Görsel 19. Adagio cantabile, a4 cümlesi [35-36. ölçüler].....	30
Görsel 20. Adagio cantabile, B' bölmesi [39-45. ölçüler].....	31
Görsel 21. Adagio cantabile, Eingang ve A'' bölmesi [49-53. ölçüler].....	32
Görsel 22. Adagio cantabile, A'' bölmesi [51-58. ölçüler].....	33
Görsel 23. Allegro, A bölmesi [1-8. ölçüler].....	35
Görsel 24. Allegro, B bölmesi [37-45. ölçüler].....	36
Görsel 25. Allegro, A' bölmesi [73-84. ölçüler]	37
Görsel 26. Adagio cantabile, Legato tekniği [11-20. ölçüler]	38
Görsel 27. Allegro, Detache tekniği [25-37. ölçüler]	39
Görsel 28. Allegro moderato, Staccato tekniği [84-109. ölçüler]	40
Görsel 29. Allegro, Martellato tekniği [84-109. ölçüler]	41
Görsel 30. Adagio cantabile, Glissando tekniği [24-28. ölçüler]	41
Görsel 31. Allegro moderato, Mordant örneği [37-38. ölçüler]	42

Görsel 32. Allegro moderato, Grupetto örneği [94-96. ölçüler].....	43
Görsel 33. Allegro moderato, Tril örneği [135. ölçü]	43
Görsel 34. Allegro moderato, Kontrabas partisi [1-5. ölçüler].....	45
Görsel 35. Allegro moderato, Kontrabas partisi [4-9. ölçüler].....	45
Görsel 36. Allegro moderato, Kontrabas partisi [6-9. ölçüler].....	46
Görsel 37. Allegro moderato, Kontrabas partisi [13-15. ölçüler].....	46
Görsel 38. Allegro moderato, Kontrabas partisi [19-21. ölçüler].....	46
Görsel 39. Allegro moderato, Kontrabas partisi [22-24. ölçüler].....	47
Görsel 40. Allegro moderato, Kontrabas partisi [25-31. ölçüler].....	47
Görsel 41. Allegro moderato, Kontrabas partisi [42-43. ölçüler].....	47
Görsel 42. Allegro moderato, Kontrabas partisi [46-48. ölçüler].....	48
Görsel 43. Allegro moderato, Kontrabas partisi [49-51. ölçüler].....	48
Görsel 44. Allegro moderato, Kontrabas partisi [49-51. ölçüler].....	48
Görsel 45. Allegro moderato, Kontrabas partisi [62-73. ölçüler].....	49
Görsel 46. Allegro moderato, Kontrabas partisi [84-86. ölçüler].....	49
Görsel 47. Allegro moderato, Kontrabas partisi [128-130. ölçüler].....	49
Görsel 48. Allegro moderato, Kontrabas partisi [134-148. ölçüler].....	50
Görsel 49. Allegro moderato, Kontrabas partisi [149-157. ölçüler].....	50
Görsel 50. Adagio cantabile, Kontrabas partisi [1-6. ölçüler].....	51
Görsel 51. Adagio cantabile, Kontrabas partisi [11-14. ölçüler].....	51
Görsel 52. Adagio cantabile, Kontrabas partisi [18-20. ölçüler].....	51
Görsel 53. Adagio cantabile, Kontrabas partisi [24-28. ölçüler].....	52
Görsel 54. Adagio cantabile, Kontrabas partisi [37-41. ölçüler].....	52
Görsel 55. Allegro, Kontrabas partisi [1-4. ölçüler].....	53
Görsel 56. Allegro, Kontrabas partisi [1-12. ölçüler].....	54
Görsel 57. Allegro, Kontrabas partisi [13-17. ölçüler].....	54
Görsel 58. Allegro, Kontrabas partisi [13-20. ölçüler].....	54
Görsel 59. Allegro, Kontrabas partisi [33-42. ölçüler].....	55
Görsel 60. Allegro, Kontrabas partisi [43-50. ölçüler].....	56
Görsel 61. Allegro, Kontrabas partisi [55-59. ölçüler].....	56
Görsel 62. Allegro, Kontrabas partisi [60-64. ölçüler].....	56
Görsel 63. Allegro, Kontrabas partisi [60-64. ölçüler].....	57
Görsel 64. Allegro, Kontrabas partisi [70-78. ölçüler].....	57

GİRİŞ

Herhangi bir eser icra edilmeden önce analiz edilmelidir. Eğer eser yorumlanmak isteniyorsa bu analiz doğru bir yorum için gereklidir (Gökmen, 2019, s. 329). Bir eser iki farklı bakış açısıyla yorumlanabilir. Bu konuda esas alınacak iki önemli nokta vardır. Bunlardan birincisi nota, ikincisi ise bestecinin bakış açısıdır (Mimaroglu, 1970, s. 272). Özellikle Klasik Dönem öncesi notalarda yoruma yönelik yeterince öge bulunmamaktadır. Dolayısıyla herhangi bir eser için en doğru yorum notayla yetinmeyip besteci ve eser hakkında araştırma yaptıktan sonra mümkündür. 17. yy.'dan itibaren enstrümanların ve müzisyenlerin gelişimi ile birlikte icracı kavramı yerini yavaş yavaş yorumcu kavramına bırakmaya başlamıştır (Dolmetsch, 2005, s. 4). Pek çok değişkeni bulunan yorum kavramının en önemli değişkeni notadır. Bununla birlikte eğer eserin bestecisi hayatta değilse diğer en önemli unsurlar ise besteci ve eser hakkında yazılı veya görsel kaynaklardır.

Her ne kadar çoğu kaynakta müzikal dönemlerin başlangıç ve bitiş tarihleri verilse de hiçbir müzikal dönem bir anda başlayıp bir anda yok olmamış, hazırlayıcıları ve sonrasına etkileri olmuştur. Örneğin Klasik Dönem, Bach'ın ölümüyle başlatılsa da bu dönemi hazırlayan Aydınlanma, Rococo ve *Sturm und Drang* gibi akımlar ve Mannheim Okulunun etkileri olmuştur. Fırtına ve Gerilim anlamına gelen ve Almanca bir ifade olan *Sturm und Drang* akımından etkilenen besteciler karşıtlık ilkesini temel alarak, bunu tempo, dinamik, armoni ve modülasyon gibi müziğin her unsuruna uygulamışlardır (İlyasoğlu, 2009, s. 69).

Klasik Dönem'de çalgı müziği de gelişmiştir. Teknik imkanların giderek gelişmesiyle çalgılar da gelişmiş ve besteciler daha profesyonel eserler bestelemeye başlamıştır. Böylelikle çalgılar ile ilgili literatür de gelişmiştir. Bu dönemde popülerliği artan çalgılardan birisi de kontrabastır. Özellikle 18. yy.'ın sonlarına doğru kontrabas için yazılan eserlerin artmasıyla repertuarı giderek genişlemiş ve solo çalgı olarak rağbet görmeye başlamıştır.

Amaç ve Kapsam

Bu sanat çalışmasında, Klasik Dönem'deki çalgısal müzik ve kontrabas müziği incelenmiş ardından Klasik Dönem'de bestelenmiş ve kontrabas literatüründe önemli bir yeri olan Johann Matthias Sperger'in si minör kontrabas sonatı biçimsel olarak ve kontrabas çalım tekniği açısından incelenmiştir. Bu çalışma ile eseri icra edecek olan kontrabas sanatçıları

için eser hakkında derinlemesine bilgi edinebilecekleri bir kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

Yöntem

Araştırmada yöntem olarak doküman analizi ve betimsel analiz kullanılmıştır. Betimsel analiz kapsamında Klasik Dönem, Sperger'in hayatı ve eserleri incelenmiş ve elde edilen bilgiler derlenmiştir. Ardından betimsel analiz sonucunda elde edilen bilgiler ışığında eser notası üzerinden form ve çalım teknikleri açısından incelenmiştir.

Literatür

Çalışmaya başlamadan önce ve çalışma esnasında yapılan literatür taramasının sonucunda bestecinin hayatı ve eserlerinden bahseden çalışmalara rastlanmıştır. Bestecinin seçilen bazı eserlerinin çeşitli açılardan analizini yapan çalışmalar da mevcuttur. Örneğin; Bortolamai, 2018, 2020; Bosch, 2022; Boucher-Browning, 2021; Chirkov, 2020; Federhofer, 1965; Focht, 2019, 2022; Focht & Koppl, 2021; Glöckler, 2019; Schnackel, 2021. Bununla birlikte literatürde özellikle Sperger'in si minör kontrabas sonatını araştıran başka bir çalışmaya rastlanmamıştır. Kontrabas literatüründe Klasik Dönem'i temsil eden si minör kontrabas sonatının incelenmesi eser hakkında önemli bir kaynak oluşturacaktır.

1. BÖLÜM: KLASİK DÖNEM MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ VE KONTRABAS

1.1. Klasik Dönem

Müzik tarihinde Klasik Dönem pek çok müzikolog tarafından Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) ölüm tarihi olan 1750 ile Ludwig van Beethoven'ın (1770-1827) ölüm tarihi olan 1827 tarihleri arasında kabul edilir (İlyasoğlu, 2009, s. 69). Bununla birlikte Klasik Dönem'i hazırlayan *Sturm und Drang* (Fırtına ve Gerilim), *Rococo* (Rokoko), Aydınlanma Hareketi ve Mannheim Okulu'nun bu tarihler öncesinde ve dahilindeki etkileri de ayrı olarak ele alınmıştır (Boran & Şenürkmez, 2007, s. 150). Bazı müzikologlar bu çağı önde gelen bestecileri ile ele alırken (Sachs, 1965, s. 188) bazıları ise belli tarihler vermeden klasizm akımı olarak bu dönemi ele almışlardır (Mimaroglu, 1970, s. 87). Bu kapsamda ilk olarak tarihlendirme olmaksızın Klasik Dönem'i hazırlayan Rokoko, Fırtına ve Gerilim, Mannheim Okulu ve Aydınlanma Hareketini incelemek doğru olacaktır.

Barok Dönem'den Klasik Dönem'e geçerken Paris'te görülen ve soylular tarafından benimsenen Rokoko akımı hakkında İlyasoğlu (2009) şunları söyler:

Rokoko stiline bir yapıtın hafif, zarif, oldukça yapay, eğlenceli, zeki, kolay anlaşılır, hemen parlayan cilalı ve süslü nitelikleri vardır. Ciddi ve uzun yapılardan çok, küçük biçimler için bestelerdir. Barok Dönem'in karmaşık kontrpuan yapısına, aşırı süslemelerine başkaldıran ilk harekettir. Çok süslü melodileri kısa tutmak, yalın bir armoniyle sıradan cümleleri desteklemek amacındadır (s. 69).

Bu stilden etkilenen ve eserlerinde bu stil görülen besteciler arasında Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), François Couperin (1668-1733), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Johann Christian Bach (1735-1782) ve Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) sayılabilir (Rosen, 1998, s. 56). Sadece müzikte değil, resim ve mimaride de Rokoko akımının etkileri bu dönemde görülür. Bu akım Klasik Dönem'in hazırlayıcı akımlarından birisidir. Erken klasik olarak da adlandırılır (Kaygısız, 2009, s. 165; Rosen, 1998, s. 91).

Alman edebiyatında doğan ve diğer sanat dallarını da etkileyen bu dönemdeki bir diğer akım ise Fırtına ve Gerilim anlamına gelen *Sturm und Drang* akımıdır. Bu akımın temel özelliği ise Rokoko Akımına başkaldırmadır. İlyasoğlu (2009) bu akımdan etkilenen besteciler hakkında şunları ifade eder: "Fırtına ve Gerilim akımının bestecisi, Barok duyarlılığını korumuş, karşıtlık ilkesini her öğeye abartarak uyarlamıştır: Tempolarda, ses dinamiğinde,

armonilerde, modülasyonlarda, kromatizmi kullanışta ve temalarda hep zıtlıklardan yararlanmışır” (s. 70).

Bu akımdan etkilenen besteciler arasında, başta Joseph Haydn (1732-1809) olmak üzere Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Johann Stamitz (1717-1757) ve Christian Cannabich (1731-1798) gösterilmektedir (Will, 2004, s. 79).

Bu akıların etkisinde 1742 yılında Mannheim’de Johann Stamitz (1717-1757) tarafından bir orkestra kurulur. Stamitz elliye yakın senfoni besteler ve seçtiği ve yetiştirdiği orkestra elemanlarından oluşan dönemin en önemli orkestrası kabul edilen Mannheim Orkestrası ile seslendirir. Bu orkestranın çalgısında usta olan müzisyenlerden oluşması, Stamitz’in orkestranın tüm olanaklarını kullanması ve döneme göre yenilikçi bir adım olan kontrast nüansların ustalıkla yapılması gibi özellikler dinleyen tüm besteci ve müzisyenleri etkilemiştir. Bu yüzden bu orkestra aynı zamanda bir okul olarak kabul edilir. Bu okulun önemli bestecileri arasında Johann Stamitz (1717-1757), Carl Stamitz (1745-1801), Franz Xaver Richter (1709-1789) ve Christian Cannabich (1731-1798) sayılabilir.

Bu dönemde kilisenin baskısına karşı felsefede ortaya çıkan aydınlanma hareketi diğer tüm sanat dallarını da etkilemiştir. Bu akımla birlikte bireysellik otoritenin yerini almıştır. Bu akımın önemli düşünürlerinden birisi olan Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) müzik hakkında şunları ifade etmiştir: “Ezgileri bulma ve onlara uyumlu bir armoniyle eşlik etme sanatıdır. İki ezgiyi aynı anda söylemek tıpkı daha güçlü olabilmek uğruna iki ayrı konuşmayı aynı anda yapmaya benzer” (İlyasoğlu, 2009, s. 70).

Bu akımın etkisiyle müzik soyluların saraylarından çıkıp halkın katılabildiği konser salonlarına ulaşmıştır. Aşırı süslemeden ziyade duyguları doğrudan ifade eden müzik bu akımın etkisiyle ortaya çıkan müzikal düşüncedir. Bu akımın en büyük bestecileri Franz Joseph Haydn (1732-1809) ve Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) olarak gösterilir.

Say (2009) Klasik Dönem’i Erken Klasik, Yüksek Klasik ve Geç Klasik Dönem olarak üç farklı evrede ele alır (s. 298). Bu sınıflandırma içerisinde çalışmanın konusu olan besteci ve kontrabasçı Johann Matthias Sperger, Erken Klasik Dönem bestecileri arasında kabul edilir (Siemers, 2001, s. 56).

1.2. Klasik Dönem Müzikal Özellikleri

Barok Dönem'den Klasik Dönem'e geçişte karşımıza çıkan en önemli ilke karşıtlık ilkesidir. Barok Dönem'de aynı tema bestecilik yöntemleri ile farklı şekillerde işlenirken Klasik Dönem'de en küçük form öğeleri arasında bile karşıtlık görülebilmektedir. Sadece melodik yapıda değil armonik yapıda da hem karşıtlık hem de daha durağanlık görülür.

Klasik Dönem'deki müzik tür ve biçimlerinde ise en çok gelişme gösteren tür çalgı müziği olmuştur. Çalgı müziği biçimlerinden birisi olan sonat Klasik Dönem'in gözde biçimidir. Öyle ki solo çalgılardan büyük orkestralara kadar her grup için sonat biçiminin uygulandığı türler mevcuttur. Klasik Dönem'deki sonatlar genellikle 3 ya da 4 bölümden oluşmaktadır. Genellikle birinci bölümler sonat allegrosu, ikinci bölümler lied, üçüncü ve dördüncü bölümler ise lied ya da rondo formundadır.

Orkestra müziğinde senfoni, oda müziğinde kuartet, solo çalgılarda da piyano ya da piyano eşlikli çalgı sonatları Klasik Dönem'de yaygınlaşır. Barok Dönem oda müziğinde sürekli bası takip eden klavyeli enstrümanlar artık oda müziklerinde yöneticilik görevlerini birinci kemana verirler. Mannheim Okulu'nda gelişen yaylı kuartetlerde piyano görülmez ve birinci kemanın rolü önemini arttırmıştır.

Aydınlanma akımının etkisiyle saraydan çıkarak halka ulaşan müzik haliyle yeni türleri de beraberinde getirir. Sarayların büyük salonlarında çalınan abartılı, süslü müzik cümleleri yerlerini açık havada ve eğlenceye eşlik eden neşeli ve canlı müzik cümleleri ve türlerine bırakmıştır. Notturmo, serenad, kasasyon ve divertimento Klasik Dönem'de ortaya çıkan bu türler arasında sayılabilir (İlyasoğlu, 2009, s. 72).

Bu dönem müziğinde genel olarak Barok Dönem'in eşlik üzerine çeşitlemeler anlayışından uzaklaşarak ezgiye önem verilmiş, ezgi yapısında daha geniş armonik yürüyüşler, simetrik uygulamalar, cümle yapısı kendi başına veya öncül-soncul, soru-cevap ilişkileriyle daha düzenli bir karakter kazanmış, kadans ve kalışlarla noktalanmış daha belirgin cümle sonları önem kazanmış, hiyerarşik bir form anlayışı ortaya çıkmıştır (Boran & Şenürkmez, 2007, s. 138).

Klasik Dönem sonatının gelişiminde Domenico Scarlatti (1685-1757) ve Johann Christian Bach (1735-1782) gibi bestecilerin rolü büyüktür. Özellikle bestelediği sonatlarla Klasik Dönem'de pek çok besteciyi etkileyen Scarlatti, sonat allegrosu'ndaki tonal ilişkileri

düzenlemiş, temalar arasında bazen benzerliği bazen de zıtlığı ortaya çıkarmıştır. Bazı kaynaklarda ise bir diğer görüşe göre Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), sonat formunun babası olarak adlandırılır (Newman, 1963, s. 14). Say (2009) Klasik Dönem’de sonat için şunları söylemiştir:

Klasik dönemin yarattığı temel müzik formu sonat ‘tır. Bu form, ilk bölüm olan sonat allegrosu’nda yapılır. Sonat allegrosu, motif ve temalardan oluşan bölmelerin karşıtlığını bir araya getiren bir bütünlüktür. Senfoni, sonat formunun orkestraya uyarlanmış biçimidir (s. 298).

Klasik Dönem’in bir diğer önemli müzik türü olan senfoni de bu dönemde gelişime uğramıştır. Bölümler arasındaki kontrast tempo ilişkisi diğer türleri de etkilemiştir. Bölümlerin formlarının daha da standart hale gelmesi de Klasik Dönem eserleri arasındaki ortak noktalardandır.

Hodeir’e (1992) göre Klasik Dönem’de senfoninin gelişmesinde oda müziğinin rolü de vardır. Hem yapı hem de bölümlerinin dizaynı açısından bu dönem oda müziği eserleri senfonileri etkilemiştir (s. 96). Çok geniş bir kavram olan oda müziğinin içine solo çalgı sonatlarından oda orkestrasından daha küçük gruplara kadar tüm topluluklar dahildir. Bu türler arası etkileşim ve ortaklıkların yanında Selanik (1996) ise bir farklılık olarak oda müziğinin senfonik müziğe nazaran Klasik Dönem bestecilerinin düşüncelerini anlamakta daha etkili olduğunu belirtir (Selanik, 1996, s. 155).

Bu dönemde çalgı teknikleri üzerine de düşünülmüştür. Çalgı öğretimi üzerine metotlar yazılmaya başlanmıştır. Bu metotlardan en ünlüleri Johann Joachim Quantz’ın (1697-1773) 1752 yılında yayımladığı “Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen” adlı flüt metodu, Leopold Mozart’ın (1719-1787), 1756 yılında yayınladığı “Versuch einer gründlichen Violinschule” adlı keman metodu ve Carl Philipp Emanuel Bach’ın (1717-1788) 1753 yılında yayınladığı “Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen” adlı klavye metodu sayılabilir (Sachs, 1965, s. 199).

Quantz kitabında ortalama tempo ifadelerine karşılık gelen metronom değerlerini şu şekilde not etmiştir: Dakikada 80 tempo için Allegretto, Allegro ma non tanto, non troppo, non presto, Moderato; 160 tempo için Allegro assai, Allegro di molto, Presto’ da; 40 tempo için Adagio cantabile, Cantabile, Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, Poco andante, Affettuoso, Pomposo. Siciliano. Adagio spiritoso; 20 tempo için Adagio assai, Adagio pesante, Lento, Largo assai (Sachs, 1965, s. 200). Bu tempo birimleri Klasik Dönem bestecilerinin eserlerini yorumlarken dönemin tempo anlayışını bilmek adına oldukça önemlidir.

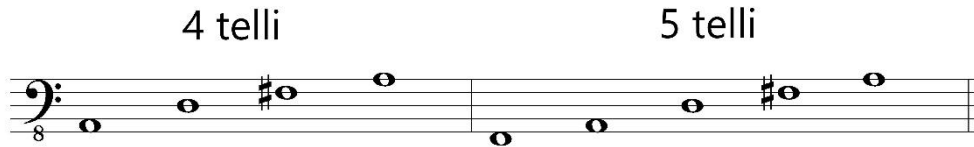
1.3. Klasik Dönem’de Kontrabassın Gelişimi ve Repertuarı

Klasik Dönem’in ilk zamanlarından itibaren diğer çalgılar gibi kontrabas da gelişim göstermiştir. Klasik Dönem’de genel olarak üç, dört ya da beş telli farklı kontrabaslar kullanılmıştır. Bu kontrabaslar genel olarak yapısal açıdan birbirine benzese de akort sistemleri icracıya, besteciye ya da bölgelere göre değişiklik gösterir. Aşağıdaki görselde farklı bölgelere göre değişen akort sistemlerine örnekler verilmiştir:



Görsel 1. Bölgelere göre akort sistemleri (Siemers, 2001, s. 69).

Tüm bu farklılıklarla birlikte yaygın bir şekilde Viyana sistemi akordu olarak adlandırılan akort sisteminin kullanıldığı söylenmektedir. Aşağıdaki görselde de görüleceği üzere bu akort sisteminde dört telli kontrabaslar la-re-fa#-la, beş telli kontrabaslar fa-la-re-fa#-la şeklinde akort edilmiştir. Bu akort sisteminin yaygın olmasından kaynaklı olarak da bu dönemde bestelenen eserler de bu akort sistemine göre bestelenmiştir (Can, 2015, s. 16)



Görsel 2. Viyana akort sistemi

Meier (1987) Viyana kontrabasları olarak da anılan dönemin kontrabaslarının ölçülerini aşağıdaki tabloda yer alan şekilde belirtmiştir:

Boy	196 cm
Gövde boyu	112 cm
Üst maç genişliği	48 cm
Alt maç genişliği	63.5 cm
Kaburga kenarı	22-23 cm
Tel uzunluğu	108 cm (42 1/2")

Tablo 1. Viyana kontrabasları ortalama ölçüleri (Meier, 1987, s. 10)

Dönemin önemli müzik eğitimcilerinden olan Leopold Mozart (1719-1787), 1756 yılında yazdığı *Versuch einer gründlichen Violinschule* adlı kitabında yaylı çalgı türleri konusunda 4 telli bası tercih etmekle birlikte 5 telli basların solo veya konçertolarda daha etkin olabileceği görüşünü bildirmektedir. Buradan da bu dönemde her iki kontrabas türünün de bilindiği ve kullanıldığı sonucuna ulaşılabilir (Meier, 1987, s. 11).

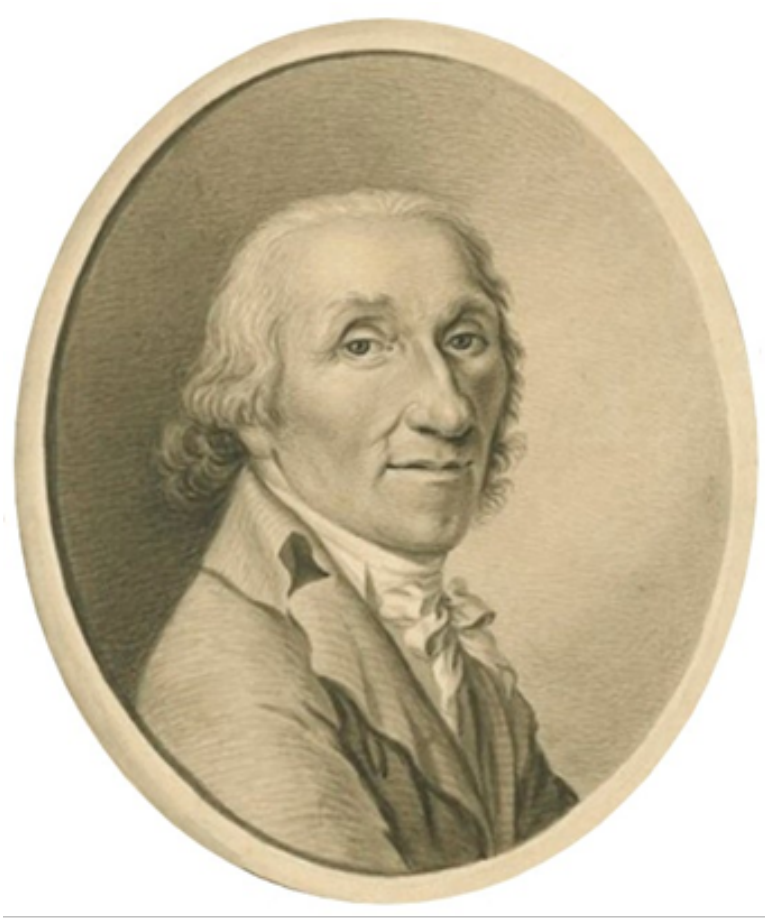
Klasik Dönem çoğu çalgıda olduğu gibi kontrabasta da önemli isimlerin yetiştiği bir dönemdir. Bu dönemin önemli kontrabas sanatçıları arasında; Johann Joachim Quantz (1697-1773), Johannes Matthias Sperger (1750-1812) ve Domenico Dragonetti (1763-1846) gösterilebilir. Kontrabas için konçertoları ve sonatlarıyla birlikte dönemine göre üstün icracılığı ile Sperger, aynı dönemde yaşamış olan Clementi, Stamitz ve Salieri gibi diğer çalgı virtüözleriyle aynı kategoride değerlendirilir (Bosch, 2022, s. 42)

Kontrabas literatüründe 18. yy.'da Avusturya'da ortaya çıkan ve kontrabasının teknik ustalığına ve solo olanaklarına vurgu yapan bir kontrabas çalma ekolü ortaya çıkmıştır. Bu ekol bazı kaynaklarda Viyana klasik ekolü olarak da isimlendirilmektedir. Bu ekolü takip eden bestecilerin eserleri arasında divertimentler, kontrabas için solo parçalar da dahil olmak üzere konçertant eserler ve çok sayıda kontrabas konçertosu yer almaktadır. Bu ekolün en önemli temsilcilerinden birisi ise Sperger'dir (Siemers, 2001, s. 56).

2. BÖLÜM: SPERGER'İN HAYATI, SANAT ANLAYIŞI VE ESERLERİ

2.1. Hayatı

Johannes Matthias Sperger, 23 Mart 1750'de Çek Cumhuriyeti'nin Valtice kentinde doğmuş, 13 Mayıs 1812'de Almanya'nın Ludwigslust şehrinde hayata gözlerini yummuştur. Aslen Alman kökenlidir. Babası Franz Anton Becker de müzisyendir. Sperger ilk müzik derslerini babasından almıştır. Bestecinin bazı kütüphanelerde öğrencilik zamanından kalma el yazmaları bulunsa da hem besteci hakkında hem de eserleri hakkında kaynak sınırlıdır.



Görsel 3. Johannes Matthias Sperger (Abel, 1803)

Bestecinin babasından sonra müzik eğitimini nerede devam ettirdiği bilinmemekle birlikte kendisiyle ilgili erken dönem kaynaklarında şu bilgi yer almaktadır: “Viyana’da eğitim almış bir kontrabasçı, daha sonra Kardinal Batthyanyi’nin sarayında çalışmaya başladı. 1780’de Haydn yönetimindeki Prens Esterhazy’nin sarayında ve 1787’de Ludwigslust’taki Mecklenburg Dükü Hofkapelle’de, burada 13 Mayıs 1812’de öldü” (Schnackel, 2021, s. 11).

Tonkünstler-Societät derneğinin desteklediği orkestra 1778 yılında Sperger'in kontrabas konçertolarından birisini seslendirmiştir. Bu konser sonrası tanınırlığı artmıştır (Schnackel, 2021, s. 77). Aşağıdaki görselde bu konserde bestecinin eserinin seslendirildiğine dair kısım işaretlenerek gösterilmiştir:

Görsel 4. Tonkünstler-Societät derneği konser programı (Schnackel, 2021, s. 38).

Pek çok eser bestelemesine rağmen besteciliğinden çok kontrabas virtüözlüğü daha ön planda olmuştur. Bu yönüyle de Klasik Dönem'in en önemli kontrabasçılarından birisi olarak kabul edilmektedir. Kontrabas sanatçısı olarak geçimini sürdürürken eser üretmeye devam etmiştir.

Besteci hakkında yapılan araştırmalar sonucunda ilk olarak 1777-1783 arasında József Batthyány'nin (1727-1799) sarayındaki orkestrada kontrabasçı olarak yaklaşık 6 yıl kadar çalıştığı görülmüştür. Sonrasında bu orkestradan ayrılmış ve Grafen von Erdödy Şapelinde kısa bir süre çalıştıktan sonra üç yıl boyunca birkaç farklı saray orkestrasında yer almış ardından Viyana'ya geri dönmüştür. Viyana'ya döndükten sonra bir süre besteci veya kontrabasçı olarak iş bulamamış ve nota çoğaltarak geçimini sürdürmüştür.

Franz Joseph Haydn'ın (1732-1809) da yanında çalıştığı kişi olan Nikolaus I, Prince Esterházy'nin (1714-1790) saray orkestrasında bir süre yer aldığına yönelik bazı kaynaklar mevcut olsa da bu bir iddia olarak öne sürülmüş, bir belgeyle desteklenmemiştir (Federhofer, 1965, s. 76).

1787'de yaklaşık üç yıllık bir iş seyahatine çıkan Sperger, işsizlik sürecine bir son vermek için 1787- 1788 yılları arasında Prag, Berlin, Ludwigslust, Ansbach ve Passau'yu; 1789 yılında ise Parma, Trieste ve Bologna'yı ziyaret etmiştir. Bu süreçte Lübeck, Berlin, Leipzig ve Viyana'da kontrabasçı olarak bazı küçük konserlerde yer almıştır (Schnackel, 2021, s. 77).

Aynı dönemde yaşadığı müzik otoriteleri Sperger'in bestecilik yönünden çok kontrabas virtüözü olması yönünü daha ön plana çıkarmışlar, bestecilik yönü hep ikinci planda kalmıştır (Federhofer, 1965, s. 71). 1812 yılında Allgemeine musikalische Zeitung adlı dergide bestecinin ölüm haberiyle birlikte Sperger için şunlar yazılmıştır:

“Orkestra, enstrümanında ender bir ustalık sergileyen ve bir bütün olarak eserlere karakter veren en seçkin üyelerinden birini kaybetmiştir. Seçkin bir ripienist olarak bu konuların yanı sıra Sperger, kendi bestelediği kontrabas konçertolarını ve çok sayıda senfoniye de seslendirmiştir” (Jahrgang, 1812, s. 432).

Sperger'in eserleri hakkındaki en önemli kaynaklardan birisi Alman Ulusal Kütüphanesinde yer alan “Katalog über verschückte Musicalien” adlı katalogdur (Katalog Der Deutschen Nationalbibliothek, 2024).

2.2. Sanat Anlayışı

Hem önemli bir besteci hem de virtüöz bir kontrabasçı olan Sperger, nota yazımı işlerinde de çalışmasıyla birlikte pek çok farklı nota ve besteciye de incelemiştir. Genellikle kontrabas için eserler besteleyen bestecinin başka türlerde eserleri de bulunmaktadır.

Özellikle kontrabas için yazdığı konçerto ve sonatlar teknik açıdan zorlayıcıdır. Aynı zamanda kontrabas için besteleme teknikleri açısından da oldukça yenilikçi kabul edilir. Bu yenilikler ve kontrabas için yazdığı eserlerin etkisi kendinden sonra da devam etmiş ve diğer bazı bestecileri de etkilemiştir. Özellikle Giuseppe Antonio Capuzzi (1755-1818) ve Domenico Carlo Maria Dragonetti (1763-1846) gibi kontrabas için önemli eserler besteleyen diğer besteciler Sperger'den etkilenmişlerdir (Sommer vd., 1981, s. 1024).

Sperger'in kontrabas konçertolarının yanında bu enstrüman için bestelediği sonatlar da kontrabas literatüründe önemli yere sahiptir. Ulaşılan kaynaklarda bestecinin sadece dört adet kontrabas sonatının olduğu belirtilmektedir. Bu sonatların orijinaler notalarının ise Landesbibliothek Schwerin kütüphanesinde bulunduğu bilinmektedir.¹

Bestecinin tüm bu solistik eserlerinin yanında dikkate değer sayıda senfonileri de bulunmaktadır. Bu senfonilerinde Sperger özellikle orkestrasyon, enstrüman kullanımı, üflemeli çalgıların dönemindeki diğer besteciler gibi yaygın kullanılması, solistik pasajlardaki ustalık açısından üstün bir yetenek göstermiştir. Bu açıdan bakıldığı zaman besteciye ait bazı senfonilerin Klasik Dönem'de popülerleşen senfonik konçertant türünde olduğu bilinmektedir.

2.3. Eserleri

Literatürde Sperger hakkında yapılmış dönemindeki diğer bestecilere kıyasla çok az çalışma bulunmaktadır. Hem hayatı ve sanat anlayışı hem de eserleri hakkında çeşitli farklı kaynaklarda kısıtlı bilgiler yer almaktadır. Bestecinin eser listesi hakkında Adolf Meier'in yaptığı "Thematisches Werkverzeichnis der Kompositionen von Johannes Sperger" adında bir çalışma bulunmaktadır. Bu bölümde bestecinin eserleri, bu çalışmadan yararlanarak derlenen New Grove Dictionary'den alınmıştır. Bestecinin eserleri orkestra için ve oda müziği için olanlar şeklinde iki ayrı başlıkta ele alınmıştır.

2.3.1. Orkestra Eserleri

Başta senfoniler olmak üzere, senfonik konçertantlar ve konçertolar orkestra eserleri kategorisinde verilmiştir. Katalogda Sperger'in kırk beş adet senfonisi yer almaktadır. Sperger'in bu senfonileri ilk olarak H. Förster tarafından yayımlanmıştır.

Senfonilerin yanında aynı katalogda yirmi konçerto da bulunmaktadır. İki tanesi korno konçertosu olmak üzere geri kalan on sekiz konçerto ise kontrabas için bestelenmiştir. Yapılan araştırmada bu kontrabas konçertolarının üç farklı edisyon tarafından yayımlandığı görülmüştür: Pro musica (Leipzig, 1956), no.174; R. Malarić (Vienna and Munich, 1983); P. Mucke (Vienna and Munich, 1984). Diğer iki korno konçertolarında ise farklı edisyonlar

¹ Musikalien Noten, Erişim: 28.12.2022.

<https://www.kulturwerte-mv.de/Landesbibliothek/Literatursuche/Sammlungen/Musikalien-Noten/>).

arasında farklılıklar bulunmaktadır. Konçertolarının yanında bir adet senfonik konçertant türünde eseri de bulunmaktadır. Senfonik konçertantın edisyonu R. Malarić'e (Vienna, 1988) aittir.

Senfoni, konçerto ve konçertantların dışında besteci Adagio-Romance ve Adagio adlarına sahip iki adet orkestra eserine de sahiptir. Bu eserlerin edisyonları ise yine R. Malarić'e aittir.

Sperger'in Kontrabas için bestelediği konçertolara, bestelendiği tarihe göre, numaraları ve tonlarıyla birlikte aşağıdaki tabloda yer verilmiştir:

Tarih	Konçerto No.	Ton
1777	1	Re Majör, Mib Majör
1778	2	Re Majör, Mib Majör
1778	3	Sib Majör
1779	4	Fa Majör
-	5	Mib Majör
1779	6	Sol Majör
1781	7	La Majör
1783	8	Mib Majör
1785	9	Mib Majör
1787	10	Mib Majör
1787	11	Sib Majör
1792	12	Mib Majör
1792	13	Re Majör
1793	14	Mib Majör
1796	15	Re Majör
1797	16	Mib Majör
1805	17	Sib Majör
1807	18	Do Minör

Tablo 2. Sperger'in kontrabas konçertoları

2.3.2. Oda Müziği Eserleri

Bestecinin orkestra eserlerinin yanında pek çok oda müziği eseri de bulunmaktadır. Bunlar arasında 2 dokuzlu, 1 sekizli, 1 yedili, 2 altılı, 2 beşli, 9 yaylı dörtlü, 14 flüt dörtlüsü, 2 obua dörtlüsü, 6 divertimento, keman için sonatlar, kontrabas için sonatlar, 6 piyanolu dörtlü, 1 rondo, flüt ve yaylılar için 2 terzetto ve 11 yaylı trio sayılabilir.

Sperger'in Kontrabas için bestelediği kontrabas içeren senfoniler ve konçertolar dışındaki eserlere, bestelendiği tarihe göre, hangi enstrüman grubu için bestelendiği ve tonlarıyla birlikte aşağıdaki tabloda yer verilmiştir:

Tarih	Eser adı	Ton
1777-82	Sonat (Kontrabas ve viyola için)	Re Maj.
1777-82	Sonat (Kontrabas ve viyola için)	Re Maj.
1778-84	Cassation (2 Korno, viyola ve kontrabas için)	Mib Maj.
1780	Cassatio Il Notturmo (2 Korno, viyola ve kontrabas için)	Re Maj.
1781	Cassatio per Il quintette (2 Korno, keman, viyola ve kontrabas için)	Sol Maj.
1783	Cassation (Flüt, 2 Korno, keman, viyola ve kontrabas için)	Re Maj.
-	Rondon (Flüt, 2 Korno, keman, viyola ve kontrabas için)	Re Maj.
-	Cassation (Flüt, 2 Korno, keman, viyola ve kontrabas için)	Re Maj.
1786	Cassation (Flüt, 2 Korno, keman, viyola ve kontrabas için)	Re Maj.
1787	Cassation “Sestetto” (Flüt, 2 Korno, keman, viyola ve kontrabas için)	Re Maj.
1786-89	Cassation “Terzetto” (Korno, viyola, viyolonsel veya kontrabas için)	Re Maj.
1786-89	Quartet (Flüt, viyola, viyolonsel ve kontrabas için)	Re Maj.
1786-89	Terzetto (Flüt, viyola, viyolonsel ve kontrabas için)	Re Maj.
1789	Sonat (Kontrabas ve viyola için)	Re Maj.
1789-93	Romance (Solo kontrabas için)	-
1790	Quartet (Obua, viyola, viyolonsel ve kontrabas için)	Sol Maj.
1790	Sonat (Kontrabas ve viyolonsel için)	Si Min.
1791	Quartet (Obua, viyola, viyolonsel ve kontrabas için)	Sib Maj.
1796	Duet (Kontrabas ve viyola için)	Re Maj.

Tablo 3. Sperger’in besteleri arasında kontrabas içeren eserleri

3. BÖLÜM: KONTRABAS SONATI FORM ANALİZİ

Si minör kontrabas sonatının el yazımı notasında ismi Sonata per il Contrabasso et Violoncello da Giovanni Sperger'dir. Bu nota üzerinde sonatın 1790'da bestelendiği belirtilmiştir. Besteci bu sonatını II. Friedrich Wilhelm'e (1744-1797) ithaf etmiştir (Sperger, 1997, s. 2).

Mevcut edisyona bir önsöz yazan Klaus Trumpf, (1940-) şunları ifade etmektedir:

18. yüzyılda kontrabas akordu unutulmaya yüz tuttukça, Sperger'in müzik eserleri de unutulmuştur. Bu müziğin hakkını verebilmek için modern solo kontrabas üzerinde uygun performans koşullarını yeniden yaratmak gerekmektedir. Dörlü akort kullanılıyorsa, solo kısım değiştirilmeli, ortaya çıkan polifoni kaybı ise piyano partisiyle telafi edilmelidir. Bu öneri kontrabas ve piyano için mevcut versiyonda denenmiştir. Müzikal açıdan ilginç olan sonat, son kontrabas konçertolarından ikisinden malzemeler içermektedir. Bu basım, Mecklenburg Vorpommern belediye kütüphanesinde bulunan eserin el yazması orijinaline dayanmaktadır (Sperger, 1997, s. 2).

Üç bölümden oluşan Johann Matthias Sperger Si Minör Kontrabas Sonatı'nın bölümleri ve bölümlerin bazı özellikleri aşağıdaki Tablo 4.'te gösterilmiştir.

Bölüm	Tempo	Ölçü Birimi	Ton	Form
1	Allegro moderato	2/2	Si Minör	Sonat Allegrosu
2	Adagio cantabile	3/4	Re Majör	Lied
3	Allegro	2/2	Si Minör	Lied

Tablo 4. Sonatın bölümleri ve özellikleri

Sonatın bölümlerinin formları Klasik Dönem sonatlarına uygun şekilde tasarlanmıştır. İlk bölüm sonat allegrosu, ikinci bölüm lied, üçüncü bölüm ise rondodur. Bölümler arası tempo ilişkisi hızlı-yavaş-hızlı şeklindedir. Tonal olarak da ikinci bölüm, birinci bölümün ilgili majör tonundadır. Bu özelliği ile de Klasik Dönem sonatlarındaki tonal dizayn anlayışıyla örtüşmektedir. Bu çalışmada Friedrich Hofmeister Musikverlag yayınevi tarafından basılan nota esas alınmıştır. Aşağıdaki görselde bu notanın kapak sayfasına yer verilmiştir.

3.1. Birinci Bölüm

Eserin birinci bölümü aşağıdaki tabloda da görüleceği üzere sonat allegrosu formunda tasarlanmıştır. Bölümün temposu da Allegro moderato olarak başlıkta gösterilmiştir. Bununla birlikte bölümün cümleleri incelendiğinde ölçü sayılarının simetrik olmadığı, cümlelerin uzama ekleri ile uzatıldığı görülmektedir. Bölümün analizi yapıldıktan sonra

bölme, tema ve cümleleri; yer aldıkları ölçü aralıkları, tonları ve kalış dereceleri ile Tablo 5.'te gösterilmiştir.

Bölme	Tema	Cümle	Ölçü Aralığı	Ton	Kalış
SERGİ	Giriş		1-2	Si Minör	V7
	Tema A	a	2-8		i
		b	8-12		V
		a1	12-18		i
		b1	18-26		V
	Tema B	c	27-30	Re Majör	I
		c1	31-41		V7
Kodetta		42-65		I	
GELİŞME	Ep. 1		65-73		
	Ep.2		74-88		
	Dönüş Köprüsü		89-100		
YENİDEN SERGİ	Tema A'	a2	100-106	Si Minör	i
		b2	106-114		V
KODA	Ep. 1		115-130	Sol Majör, Si Minör	V
	Ep. 2		131-149	Si Minör	i
	Ep. 3		149-157		i

Tablo 5. Allegro moderato form tablosu

Eserin Sergi bölümü iki ölçülük kısa bir girişle başlamaktadır. Piyanonun sol elde pedal seslerle devam eden eşliği üzerine eksik ölçü motifiyle başlayan bu girişte eserin ana motifi yer almaktadır. Bu motif tüm bölmelerde kendini hissettirir. İkinci ölçünün son onaltılığı ile giren kontrabas melodisi A temasının ilk cümlesini başlatır.

Sonat formu genellikle, ana ton ile yakından ilişkili bir alt ton arasında dramatik bir tonalite çatışması yaratmak ve sonra çözmek olarak tanımlanır (Caplin, 2013, s. 263). Ana ton majör ise genel olarak ikinci tema dominant tonunda, ana ton minör ise ikinci tema ilgili majör tonunda getirilir. Bu bölümün ilk teması si minörde başlar. Bu da ana tonun si minör olduğunu gösterir. Bölümün ilk teması 2-8. ölçüler arasındaki “a”, 8-12. ölçüler arasındaki “b”, 12-18. ölçüler arasındaki “a1” ve 18-26. ölçüler arasındaki “b1” cümlelerinden oluşur.

SERGI
Giriş

Allegro moderato

Kontrabaß

Klavier

Si Minör:

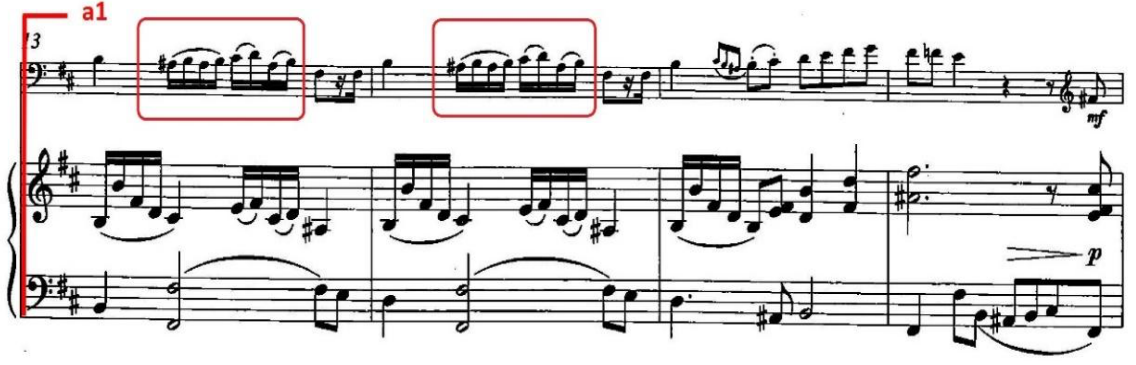
Tema A
a

b

Görsel 5. Allegro moderato, A teması [1-12. ölçüler arası]²

İlk temanın ilk iki cümlesi olan “a” ve “b” cümleleri özellikle de kontrabas solo partisinde daha sade melodilerle gelmesine karşın “a1” ve “b1” cümleleri bunun aksine daha çok melodik işlemeli olarak gelir. Bu geliştirmelerin yanında cümlelerin temel armonik yapıları değişmemiştir. Bu temanın cümleleri arasındaki bir diğer farklılık ise “b1” cümlesinde görülmektedir. Diğer cümlelerde uzama ekleri görülmezken “b1” cümlesi, cümle sonu uzama ekiyle uzatılmıştır. “a” cümleleri ile “b” cümleleri arasında kontrast bir ilişki bulunmaktadır.

² Klaus Trumpf edisyonu



Görsel 6. Allegro moderato, a1 cümlesi [13-16. ölçüler arası]

Görsel 7.'de işaretlenen kısımlardan da anlaşılacağı üzere "a1" cümlesi, "a" cümlesiyle aynı motife sahipken işlenerek geliştirilmiştir. Bununla birlikte piyano partisinde de değişiklikler yapılmıştır. Buna benzer şekilde "b1" cümlesinde de gelişme yapılmıştır. "b1" cümlesinin uzama eki 22. ölçüden itibaren başlar. Bu uzama eki aynı zamanda A temasının bitiriş kadanslarını da içermektedir. Bu haliyle kodetta rolü de bulunmaktadır.

The image displays a musical score for a piece in Allegro moderato tempo, specifically the first sentence (b1) spanning measures 19 to 26. The score is presented in three systems. The first system shows the initial measures with a forte (f) dynamic. The second system begins at measure 21, featuring piano (p) and forte (f) dynamics. The third system starts at measure 25 and concludes with a red vertical line. The notation includes a single melodic line and piano accompaniment, with various rhythmic values and dynamic markings.

Görsel 7. Allegro moderato, b1 cümlesi [19-26. ölçüler arası]

Klasik Dönem sonat allegrolarında ana ton minör ise genel olarak ikinci tema ana tonun ilgili majöründe getirilir (Usmanbaş, 1974, s. 111). Bu eserde de A temasının tonu si minörde iken B teması si minörün ilgili majörü olan re majörde getirilmiştir. Bu özelliği ile de eserin Klasik Dönem özellikleri gösterdiği söylenebilir.

Görsel 8. Allegro moderato, B teması [27-36. ölçüler arası]

B teması yalnızca iki cümleden oluşmaktadır. 27-30. ölçüler arasındaki “c” cümlesi re majör tonunda başlar. Kontrabassın melodiyi çift sesli olarak çalmasıyla başlayarak dört ölçü süren bu cümle tam kalışla son bulur. Kontrabas melodisi sol anahtarında ve üst ses bölgesindedir. Tonal ve ezgisel açıdan “c” cümlesine paralel şekilde başlayan “c1” cümlesi, devamında “c” cümlesinden farklı olarak cümle sonu uzama ekiyle uzatılmıştır. Bu bölmedeki iki cümle hem tonal açıdan hem de ezgisel açıdan ana bölmenin cümlelerine kontrast yapıdadır. Bölmenin cümleleri arasında; ikinci cümledeki uzama ekinin yanında bir de kalış dereceleri arasında farklar vardır. “c” cümlesi re majörde başlayıp birinci derecede kalış yaparken “c1” cümlesi aynı şekilde başlayıp dominant yedili derecesinde kalış yapar.

Kodetta

Görsel 9. Allegro moderato, Kodetta [42-45. ölçüler arası]

Bölümün sergi bölmesi A ve B temalarının ardından bir kodetta ile son bulur. Kodetta gelişmeli yapıdadır ve farklı epizotlardan oluşmuştur. Sergi bölmesini kesin bir bitirişle bitiren bu kodetta son üç ölçüdeki I-V-I dereceleriyle re majörde kalış yapar.

Görsel 10. Allegro moderato, Epizot 1 [61-72. ölçüler arası]

Kodettanın kesin bitirişinin ardından 65. ölçünün son sekizliği ile eksik ölçü olarak sonat allegrosunun gelişme bölmesi başlar. Gelişme bölmesi kendi içerisinde gelişmeli yapıdaki iki epizot ve bir dönüş köprüsünden meydana gelir. Birinci epizot 65-73. ölçüler arasında, ikinci epizot 74-88. ölçüler arasında, geçiş köprüsü ise 89-100. ölçüler arasındadır.

İlk epizotta kontrabas düz seslerle eşlik ederken melodiyi piyano çalar. Piyanodaki melodi sergi bölmesinin cümlelerinin ritmik motiflerinden faydalanılmıştır. Gelişme bölmesinin bu ilk epizodunda melodik açıdan piyano daha aktifken ikinci epizotta ise piyano daha çok eşlik rolünü üstlenir ve kontrabas melodik olarak daha aktif hale gelir.

8
88
Köprü
f p
f p
91
2

Görsel 11. Allegro moderato, Köprü [88-93. ölçüler arası]

Gelişme bölmesinin son yapı taşı ise 89. ölçüde başlayan köprüdür. Klasik Dönem sonat allegrolarında gelişme bölmesi genellikle bir köprü ile yeniden sergi bölmesine bağlanır. 89. ölçüde piyanonun çıkıcı ezgisi ile başlayan köprü gelişmeli yapıda devam eder. Bu kısımda sergi bölmesinin cümlelerinden faydalanılmıştır. Tonal olarak ana ton si minör ile onun ilgili majörü olan re majör akorları sık sık kullanılmıştır. Yeniden sergi bölmesine dönüşü kolaylaştıran bu dönüş köprüsü ana ton olan si minörde kalış yaparak yeniden sergi bölmesinin tonal hazırlığını sağlar.

YENİDEN SERGİ

Tema A'

a2

Si Minör:

100

103

107

b2

gvar

Görsel 12. Allegro moderato, A' teması [100-110. ölçüler arası]

Sonat allegrosunun son bölümü olan yeniden sergi bölümü, 100. ölçünün sonunda *aufakt* ile, ana ton olan si minörde başlamaktadır. Yeniden sergi bölümünde sergi bölümündeki her iki tema da tekrar etmemiştir. Sadece A teması sadeleşerek gelmiştir. Sergi bölümünün A teması dört cümleden oluşurken yeniden sergi bölümünün bu A' teması "a2" ve "b2" olarak isimlendirilen iki farklı cümleden oluşur. Bu bölüme ikinci tema olan B teması bulunmamaktadır. İkinci bir temanın bulunmamasına karşın koda bölümünün genişliği bu bölümler arasındaki eksikliği tamamlar.

Bu bölmedeki A' teması ana ton olan si minörde iki farklı cümleden oluşur. İlk cümle olan “a2” cümlesi, sergideki “a” cümlesinin ikinci kez değişerek gelen halidir ve 100-106. ölçüler arasında kapsar. Ana tonda tam kalış yaparak son bulan bu cümlede piyano partisi önceki benzer cümlelerden farklıdır. Ardından gelen “b2” cümlesi ise yine si minörde “b1” cümlesine göre küçük farklılıklar içermektedir. Bu cümle ise “a2” cümlesinden farklı olarak dominant akorda yarım kalış yapar. Koda'nın ana tonun altıncı derecesinde başlaması, yanıltıcı bir etki yaratır. Bu geçiş “b2” cümlesinin kalış akoruyla yumuşatılmıştır.

KODA
10
11
Ep. 1

p dolce

p dolce

Sol Majör:

119

Görsel 13. Allegro moderato, Koda [115-122. ölçüler arası]

Bölümün nispeten oldukça uzun kabul edilebilecek olan kodası 115. ölçüde başlar. Koda bölmesinde ana tonun dördüncü ya da altıncı derece tonuna geçiş yapılması Klasik Dönem'de sıkça görülen bir özelliktir. Üç epizotta incelenen koda bölmesi gelişmeli yapıdadır ve her iki temadan materyaller içerir. Tablo 5.'te de görüleceği üzere, 115-130. ölçüler arası ilk epizot, 131-149. ölçüler arası ikinci epizot, 149-157. ölçüler arası ise üçüncü epizot olarak isimlendirilmiştir. Koda ve birinci bölüm, ana ton olan si minörde tam kalış yaparak biter.

3.2. İkinci Bölüm

Eserin ikinci bölümü aşağıdaki tabloda da görüleceği üzere beş bölmeli lied formunda tasarlanmıştır. Beş bölmeden oluşması ve A bölmesinin tekrar etmesinden dolayı rondo formuna benzemekle birlikte üçüncü farklı bir bölmenin olmaması ve cümlesel yapısıyla lied formu özellikleri bariz bir şekilde görülmektedir. Bununla birlikte Klasik Dönem’de sonatların ikinci bölümlerinin genel olarak lied formunda tasarlanması da bu bölümü bestecinin bir lied olarak tasarlamış olma ihtimalini daha da güçlendirir. Bölümün temposu Adagio cantabile olarak başlıkta gösterilmiştir. Say (2009, s. 13) adagio cantabile’yi “şarkı dolu duyarlı bir anlatımla” şeklinde tanımlamıştır. Besteci bölümün başlığında bile bu bölümün bir şarkı gibi algılanması gerektiğini bildirmiştir. Bölümün analizi yapıldıktan sonra bölme ve cümleleri; yer aldıkları ölçü aralıkları, tonları ve kalış dereceleri ile Tablo 6.’da gösterilmiştir

Bölme	Cümle	Ölçü Aralığı	Ton	Kalış
A	Giriş	1-2	Re Majör	V
	a	3-6		V7
	a1	7-10		I
	a2	11-18		I
B	b	19-23	Si Minör	IV
	c	23-29	La Majör	vii7
	Eingänge	29-30		
A'	a3	31-34	Re Majör	V7
	a4	35-38		I
B'	b1	39-43	Si Minör	IV
	c1	43-49	La Majör	vii7
	Eingänge	49-50		
A''	a5	51-54	Re Majör	V7
	a6	55-58		I

Tablo 6. Adagio cantabile form tablosu

Eserin ikinci bölümü cümlesel bir yapıdadır. A bölmesi 1-18. ölçüler arasında, B bölmesi 19-30. ölçüler arasında, A' bölmesi 31-38. ölçüler arasında, B' bölmesi 39-50. ölçüler arasında ve A'' bölmesi ise 51-58. ölçüler arasında yer almaktadır. A bölmeleri re majörde gelirken, B bölmelerinde si minör ve la majör tonları birlikte yer alır. Bölümün tonal dizaynı incelendiğinde; sonat allegrosu bölümünün ilgili majörünün bu bölümde ana ton olduğu görülmekle birlikte B bölmelerinde si minörün birer cümlede yer alması da her iki bölümün tonal olarak ortak noktaları olarak kabul edilebilir. Bu tonal birliktelikler icracı açısından

yorumsal anlamda kolaylıklar sağlamakla birlikte dinleyicinin kulağında da tonal anlamda tanıdık esintiler ve yumuşak geçişler sağlar.

A bölümü; 1-2. ölçüler arasında yer alan giriş, 3-6. ölçüler arasında yer alan “a” cümlesi, 7-10. ölçüler arasında yer alan “a1” cümlesi ve 11-18. ölçüler arasında yer alan “a2” cümlelerinden oluşmaktadır.

The image shows a musical score for 'Adagio cantabile' in 3/4 time, key of D major. The score is marked 'p dolce'. The piano part (left) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The violin part (right) enters in the fourth measure with a melodic line. Red brackets and labels 'A', 'Giriş', and 'a' indicate the structure of the piece.

Görsel 14. Adagio cantabile, Giriş [1-4. ölçüler]

Eserin A bölümü iki ölçülük piyanonun çaldığı bir girişle başlar. Piyanonun oluşturduğu hareketli zemin üzerine üçüncü ölçüde kontrabas şarkısına giriş yapar. 7. ölçüde tekrar aynı şekilde başlayana kadar olan dört ölçülük bu ilk kesit “a” cümlesi olarak isimlendirilmiştir. “a” cümlesi dominant tonda yarım kalış yaparak biter. Ardından gelen iki cümle de “a” cümlesinin farklı varyasyonlarıdır. 7. ölçüde aynı şekilde fakat *forte* nüansıyla başlayan “a1” cümlesi bu sefer ana tonda kalış yapar. Bu ilk iki cümlelerin birbirleri arasında öncül-soncul ilişkisi görülür.

İlk cümlelerin ikinci varyasyonu olan “a2” cümlesinde ise daha büyük değişiklikler görülür. İlk olarak ölçü sayısı bakımından daha simetrik olan ilk iki cümleye karşın “a2” cümlesi, cümle sonu uzama ekiyle uzatılmıştır. Bununla birlikte kontrabas partisinde de melodiye ikinci ses eklenmiştir. Piyano partisinde ise eşlik arpejli ve hareketli bir yapıdan akorlu ve ritmik bir yapıya geçiş yapar.

Bununla birlikte tonal olarak bir değişim görülmez ve ana tonda tam kalış yaparak son bulur. “a2” cümlesi hem ilk iki cümleye bir cevap niteliği taşıırken hem de A bölümünü kararlı bir kalışla bitirir. Aşağıdaki görselde “a2” cümlesindeki değişimler görülecektir.

çift sesli yapı

mf

mf

akorlu ritmik eşlik

2

13

p

p

16

Tam Kalış

p

p

Görsel 15. Adagio cantabile, a2 cümlesi [11-18. ölçüler]

A bölümünün re majörde tam kalış yaparak bitmesinin ardından 19. ölçüde B bölümü ana tonun altıncı derece tonu olan si minörde başlar. Üçüncü ölçüsünde dördüncü derecesini modüle ederek mi majörde gelir. Bu geçiş sonraki cümlelerin tonu olan la majörle ortak bir akor sağlayarak geçişi yumuşatmıştır. B bölümünün ilk cümlesi olan “b” cümlesi de *forte* nünsta ve kontrabas partisinde tiz bölgededir. B bölümü; 19-23. ölçüler arasındaki “b” cümlesi, 23-29. ölçüler arasındaki “c” cümlesi ve 29-30. ölçüler arasındaki eingange’den oluşur. Aşağıdaki görselde B bölümünün başlangıcı ve A bölümünden yapısal olarak farkları görülecektir.

Görsel 16. Adagio cantabile, B bölümü [19-24. ölçüler]

Almanca bir ifade olan ve kısa bir giriş anlamına gelen “eingange”, özellikle Klasik Dönem’de görülen bir form ögesidir Kıraç’a (2016, s. 16) göre eingange “...iki tema arasında bağlantıyı sağlamaya yarayan bir köprü gibidir. Her ne kadar bu yapı bir puandorgdan sonra başlasa da kadans ile aynı amaçta yapılmadığı görülmektedir.” Buradan da anlaşılacağı üzere kadanstan ayrılan bir yapı olan eingange unsuru bu bölümde A bölmelerine geçişlerde bölüm boyunca iki kere yer alır.

Aşağıdaki şekilde de görüleceği üzere tanıma uyar şekilde bir puandorg sonrasında kontrabas partisinde solo olarak ölçüsüz ve serbest şekilde gelen eingange aynı zamanda A’ bölmesine bir giriş etkisini oluşturur. 29. ölçünün son on altılığıyla *aufakt* ile başlayan eingange kontrabasin son notasındaki puandorg ile son bulur.

Görsel 17. Adagio cantabile, Eingang [29-30. ölçüler]

İncelenen edisyonda bu eingange kısmı bir “ossia” ile birlikte verilmiştir. Türkçe’de “veya, ya da” gibi anlamlara gelen ossia sözcüğü müzikte mevcut notaya alternatif olarak yazılan bir versiyon olarak bazı notalarda yer alır (Sözer, 2018, s. 180). Bu notadaki ossia kısmında eingange yapısına daha uygun bir şekilde puandorglar yer alırken, normal kısmında yer almaz. Yukarıdaki görseldeki notanın ossia kısmında da görüleceği üzere solo çalan kontrabas partisi bir puandorgla bitmektedir. Bu puandorg ardından piyanoya birlikte senkronize bir giriş yapmayı kolaylaştırır.

Eingange’ın bağlandığı A’ bölmesi 31-34. ölçüler arasındaki “a3” cümlesi ve 35-38. ölçüler arasındaki “a4” cümleleri olmak üzere iki cümleden oluşmaktadır. Bu bölme A bölmesindeki gibi ana ton olan re majördedir. A bölmesine kıyasla kendisine ait bir girişi olmaması ve iki cümleden oluşmasından dolayı daha kısa bir bölmedir. “a3” cümlesinin başında kontrabas partisi “a2” cümlesi gibi iki sesli olarak başlasa da ikinci ölçüsünden itibaren üçlemeli figürler ve arpejlerden oluşan yeni bir varyasyonla devam eder. Piyano partisinde de bu melodiyi destekler şekilde üçlemeli pasajlar bulunmaktadır. Aşağıdaki görselde “a3” cümlesinin yapısı ve piyano eşliğindeki değişiklikler gösterilmiştir:

Görsel 18. Adagio cantabile, A' bölümü [31-34. ölçüler]

“a3 cümlesi ana tonun dominantı olan la majör derecesinde “a4” cümlesine bağlanır. Aşağıdaki görselde görülen “a4” cümlesi “a” cümlesinin dördüncü varyasyonudur ve kendinden önceki varyasyonlara göre melodinin belirginliği açısından en belirgin olmayan cümledir. Bu cümle “a” cümlesinin varyasyonu olduğunun yorumuna da yansıtılması gerekir. Aşağıdaki görselde “a4” cümlesi üzerinde yapılan işaretlemelerle “a” cümlesinin nasıl işlendiği gösterilmiştir. Bu cümle ile birlikte A' bölümü re majörde tam kalış yaparak son bulur ve ardından direkt olarak B' bölümü başlar.

Görsel 19. Adagio cantabile, a4 cümlesi [35-36. ölçüler]

B' bölmesi, B bölmesinin bir varyasyonudur. B bölmesine göre cümlelerde ve eingange'da bazı değişiklikler görülmektedir. Kontrabas melodisine bakıldığında "b1" cümlesinin ikinci ölçüsünde "b" cümlesinde olmayan üçlemeli pasajlar olduğu görülür. Piyano partisinde ise cümlelerin ikinci yarısından itibaren değişiklikler vardır. "c1" cümlesinde de buna benzer değişiklikler yer alır. Tonal olarak B bölmesine göre bir değişim yoktur. "b1" cümlesi si minörde dördüncü derecede, "c1" cümlesi ise la majörde yedinci derecede kalış yaparlar. Aşağıdaki şekilde B' bölmesinin iki cümlesi yer almaktadır:

The image shows a musical score for Adagio cantabile, B' bölümü [39-45. ölçüler]. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems. The first system (measures 39-42) features a cello line with a red box around measures 40-41 and a piano accompaniment with triplets. The second system (measures 41-42) continues the piano accompaniment. The third system (measures 43-45) features a cello line with a red box around measure 43 and a piano accompaniment. Dynamics include f, p, mf, and f.

Görsel 20. Adagio cantabile, B' bölümü [39-45. ölçüler]

“c1” cümlesi kontrabasta bir gurbetto, piyano partisinde ise arpejlerle eingange’ın ilk puandorguna bağlanır. Bu eingange da başlangıcında B bölmesinin sonrasındaki eingange benzese de ilk iki dörtlüğü sonrasında değişime uğramıştır. Bu eingange dörtlük notadaki puandorg ile bitse de alternatif olarak yazılan ossia’da çıkıcı bir diziyle bağlanır. Ossia’nın tercih edilmesi durumunda aynı anda yeni ölçüye başlamaya dikkat edilmelidir. Aşağıdaki şekilde bahsedilen bu dikkat edilmesi gereken nokta ile B’ bölmesinden A’’ bölmesine geçen eingange ve A’’ bölmesinin başlangıcı görülmektedir.

Görsel 21. Adagio cantabile, Eingang ve A’’ bölmesi [49-53. ölçüler]

Bölümün son bölümü olan A’’ bölümü ise A bölümünün bir varyasyonudur. Tonal olarak A bölümüyle aynı tonda, yani re majördedir. Bununla birlikte A’ bölümünden daha çok A bölümüne benzemektedir. Bu dinleyiciye de daha tanıdık gelen pasajlardan dolayı bir dinleme kolaylığı sağlar. Yalnız A bölümünde üç cümle yer alırken A’’ bölümünde “a5” ve “a6” olarak kodlanan iki cümle yer alır.

İlk cümlesi olan “a5” cümlesinin “a” cümlesinden tek farkı başlangıcında onaltılık bir *aufтакт* giriş notası olmasıdır. Bununla birlikte “a6” cümlesi başlangıçta benzer gibi gözükse

de diğer cümlelerden farklı olarak biter ve aynı zamanda da bölümün bitiş cümlesidir. Hem kontrabas partisinde hem de piyano partisinde bu cümlenin sonu kadans benzeri bir yapıdadır. “a5” cümlesi re majörde beşinci derecede yarım kalışla biterken “a6” cümlesi tam kalış yaparak son bulur. Aşağıdaki şekilde A’’ bölmesinin tamamı yer almaktadır:

Görsel 22. Adagio cantabile, A’’ bölmesi [51-58. ölçüler]

3.3. Üçüncü Bölüm

Eserin üçüncü bölümü aşağıdaki tabloda da görüleceği üzere üç bölmeli lied formunda tasarlanmıştır. Allegro tempodaki bölüm *sebare* (©) olarak icra edilir. Bölümün analizi

yapıldıktan sonra bölme ve cümleleri; yer aldıkları ölçü aralıkları, tonları ve kalış dereceleri ile Tablo 7.'de gösterilmiştir:

Bölme	Cümle	Ölçü Aralığı	Ton	Kalış
A	a	1-8	Si Minör	V
	a1	9-16		V7-III
	b	16-24	Re Majör	V7-III
	c	25-37		I
B	d	37-44	Re Majör	I
	e	44-55		I
	f	56-60	Si Minör	vii
	d1	60-72		V
A'	a2	73-86	Si Minör	V
KODA		86-101		i

Tablo 7. Allegro form tablosu

Eserin üçüncü bölümü de ikinci bölüm gibi cümlesel bir yapıdadır. A bölümü 1-37. ölçüler arasında, B bölümü 37-72. ölçüler arasında, A' bölümü ise 73-86. ölçüler arasında yer almaktadır. A bölümünün ilk iki cümlesi si minörde gelirken, son iki cümlesi ve B bölümünün ilk iki cümlesi si minörün ilgili majör tonu olan re majörde gelmiştir. B bölümünün son iki cümlesi de dahil olmak üzere A' bölümü ve Koda da si minördedir.

A bölümü; 1-8. ölçüler arasında yer alan "a" cümlesi, 9-16. ölçüler arasında yer alan "a1" cümlesi, 16-24. ölçüler arasında yer alan "b" cümlesi ve 25-37. ölçüler arasında yer alan "a2" cümlelerinden oluşmaktadır.

Görsel 23. Allegro, A bölümü [1-8. ölçüler]

Bu bölümün tamamında cümlelerin ölçü sayıları diğer bölümlere göre daha fazladır. Bunda bölümün temposu ve ölçü yapısının (2/2) etkisi bulunmaktadır. Daha sade bir melodik yapıya sahip olarak başlayan bu bölümün ilk cümlesi olan “a” cümlesi si minör tonunda yarım kalış yaparak piyano sol eldeki geçiş pasajı ile sonraki cümleye bağlanır. Eksik ölçü başlayan “a” cümlesi 8. ölçüde son bulur ve yine eksik ölçüyle “a1” cümlesi 8. ölçünün son sekizliği ile başlar. “a1” cümlesi “a” cümlesinden bir oktav pes olarak başlar. İlk iki ölçüsündeki oktav ve artikülasyon değişimlerinin ardından üçüncü ve dördüncü ölçülerinde onaltılık pasajlar ile değişiklik gösterir. “a1” cümlesi ise yine si minörde bu sefer tam kalış ile son bulur. Bu iki cümlelerin kendi içlerinde öncül-soncul ilişkileri bulunmaktadır. Bununla birlikte bu iki cümle bir dönem oluşturmaktadır. “a1” cümlesinin sonundaki akor ile sonraki cümlelerin tonu hazırlanmıştır. “b” cümlesi si minörün ilgili majörü olan re majörde başlamıştır. Lied formlarında cümleler arasında büyük ton değişimleri pek görülmez. Buradaki ton değişimi hem yakın bir tona yapılmış hem de geçici bir modülasyon olarak yapılmıştır. “b” cümlesi re majörün çeken derecesinde son bulur ve ardından “c” cümlesi başlar. A bölümünün son cümlesi olan “c” cümlesi sekiz ölçülük olağan cümle yapısının ardından dört ölçülük bir cümle sonu uzama ekiyle uzatılmıştır. Bu uzama ekiyle birlikte aynı zamanda bölmenin kadansı rolündedir.

Görsel 24. Allegro, B bölümü [37-45. ölçüler]

36. ölçünün son sekizliği ile birlikte yine eksik ölçülü yapıda bir *auftakt* ile B bölümü başlar. A bölümünün sonundaki modülasyon devam etmektedir. Bu bölümün ilk cümlesi olan “d” cümlesi de *forte* nüansta ve re majörde başlar. Bölmenin ilk iki cümlesi re majörde gelmişken son iki cümlesi si minördedir. Bu bölümdeki bölmelerin tonal yapısı form yapısından daha farklıdır. Buna rağmen bölüm ana tonda son bulur. “d” cümlesinde kontrabas çift sesli uzun seslerden oluşan bir melodi ile başlarken piyanoda ise arpejli ve üçlemeli ritmik pasajlardan oluşan bir eşlik vardır. Daha sonra “e” cümlesinde bu üçlemeli arpejli yapıyı kontrabas devralır. “d” cümlesi re majörde tonik derecede kalış yapar. Ardından gelen “e” cümlesinin ilk sekiz ölçülük kısmının ardından dört ölçülük bir cümle sonu uzama eki yer alır. “e” cümlesi de re majörde tonik derecede kalış yaparak biter. Buradaki “d” ve “e” cümleleri arasında da öncül-soncul ilişkisi bulunmaktadır. Ardından 55. ölçüde dörtlük *auftakt* ile “f” cümlesi başlar. Bu cümle B bölümündeki üçüncü farklı cümledir, bundan önceki cümlelerde herhangi bir tekrar söz konusu değildir. “f” cümlesi de kendinden önceki cümlelerin aksine daraltılmıştır. Bölmenin son cümlesi olan “d1” cümlesi ise yine *auftakt* ile başlar ve dört ölçülük cümle sonu uzama ekiyle uzatılarak si minörde dominant derecede kalış yapar.

22 — A'
73 — a2

f

ff

mf

Görsel 25. Allegro, A' bölümü [73-84. ölçüler]

Üç bölmeli liedin son bölümü olan A' bölümünde A bölümündeki cümlelerin hepsi tekrar edilmemiş yalnızca tek bir cümle tekrar edilmiştir. Sekiz ölçülük ana cümlenin ardından “a2” cümlesinin son altı ölçüsü cümle sonu uzama ekinde oluşmaktadır. A' bölümü diğer iki bölmeyle oranla oldukça kısa olmasına rağmen ardından gelen koda ile birlikte bir denge oluşturur. Si minörde gelen “a2” cümlesi dominant derecede yarım kalış yaparak son bulur. Bölümün koda 86-101. ölçüler arasında yer alır. Yoğunluklu olarak A bölümü materyalleri içeren koda si minör tonunda tam bir kalışla marcato karakterde son bulur.

4. BÖLÜM: KONTRABAS SONATI TEKNİK ANALİZİ

4.1. Eserde Yer Alan İcra Teknikleri

Eserin notası üzerinde yapılan analizde şu icra teknikleri ve süsleme işaretlerinin yer aldığı tespit edilmiştir: *Legato*, *detache*, *staccato*, *marcato*, *glissando*, *mordant*, *grupetto*, tril, basamak, *vibrato*. İcra tekniklerinin yanında süsleme işaretlerine de yer verilmesinin nedeni, her tarihsel döneme göre süsleme işaretlerinin çalım şeklinin tekniklerinin değişiklik göstermesidir. Bu çalım teknikleri ve süsleme işaretlerinin literatürde yer alan tanımları ve eser üzerinde yer aldıkları yerlere örnekler verilmiştir.

4.1.1. Legato

Yaylı çalgılarda legato icra daha çok arşe ve sağ el ile ilgilidir. Sevsay (2015) yaylı çalgılardaki legato tekniğinin nasıl icra edileceğinden şu şekilde bahseder: “Eğer iki ya da daha fazla nota bir bağın altında yazılırsa bütün bu notalar yayın yönü değiştirilmeden aynı yönde çalınır. *Legato* aynı tel ya da komşu teller üzerinde mümkündür. *Legato* çalarken tel atlamak, örneğin Sol-telinden La-teline atlamak, imkânsızdır.” (s. 9). Eser içerisinde üç bölümde de legato tekniğinin uygulandığı pek çok kısım bulunmaktadır. Aşağıdaki görselde eserde yer alan legato tekniği içeren bir pasaj örnek olarak verilmiştir:



Görsel 26. Adagio cantabile, Legato tekniği [11-20. ölçüler]

4.1.2. Detache

Legato'nun aksi olarak bir de *detache* tekniği bulunmaktadır. Diğer çalgı türlerinde de başka şekil ve isimlerde yer alan bu tekniğin yaylı çalgılarda icra şeklini Sevsay (2015) şu şekilde tanımlamaktadır:

Yayın yönü her notada değiştirilir. Kullanılan tekniğe göre çalınan notalar birbirinden az veya çok ayrılır. Tempo ve gürlüğe bağlı olarak yayın hepsi ya da belirli bir bölümü kullanılır. Anlaşılması gereken, tempo hızlandıkça yayın daha az bir bölümünün kullanılacağıdır. Bu durumlarda tercih edilen, yayın orta ya da üstteki üçte birlik kısımdır (s. 19).

Eser içerisinde her bölümde en çok kullanılan çalım tekniklerinden birisi de *detache* çalım tekniğidir. Aşağıdaki görselde eserde yer alan *detache* çalım tekniği içeren bir pasaj örnek olarak verilmiştir:

Görsel 27. Allegro, Detache tekniği [25-37. ölçüler]

4.1.3. Staccato

Eserde yer alan bir diğer icra tekniği ise *staccato* çalımdır. Her çalgıda farklı şekillerde uygulanan *staccato* tekniklerinin yaylı çalgılarda icrası konusunda Sevsay (2015) şunları söylemektedir:

Bu yay tekniği ile en kısa notalar elde edilir. Tempo çok hızlı olmamalıdır, aksi takdirde zıplayan yay tekniğine dönme olasılığı büyüktür. Normal olarak yayın yönü her notadan sonra değiştirilir. Bazı özel durumlarda, hızlı şekilde çalınacak bir seri kısa nota söz konusu ise, bu notaların bazıları “bağlı staccato”da olduğu gibi aynı yayda, yani art arda iterek ya da çekerek çalınabilir. Ancak gerçek staccatoda her nota ayrı yönde çalınır (s. 16)

Eser içerisinde yer yer farklı çeşitleriyle yer alan *staccato* çalım tekniğinin en çok yer aldığı bölüm birinci bölümdür. Aşağıdaki görselde eserde yer alan farklı *staccato* çalım tekniklerini içeren bir pasaj örnek olarak verilmiştir. Bir numaralı pasajda (birinci bölüm 85-86. ölçüler) on altılık notalar üzerinde ve Sevsay'ın (2015, s. 16) tanımladığı *staccato*

tanımına en uygun örnek yer almaktadır. İki numaralı pasajda (birinci bölüm 90. ölçü) bir *legato* altında “bağlı staccato”ya bir örnek yer almaktadır. Üç numaralı pasajda (birinci bölüm 109. ölçü) ise bağların ardından gelen sekizliklerde *staccato* işaretlerine bir örnek bulunmaktadır.

Görsel 28. Allegro moderato, Staccato tekniği [84-109. ölçüler]

4.1.4. Martellato

Genellikle aksan işareti (>) ile gösterilen pasajlar, İtalyanca *martellato* ya da Fransızca adıyla *martele* tekniği ile icra edilir. Özellikle belirtmek istenen notaların üzerine aksan işareti konularak gösterilen bu teknik bazen de nota üzerinde *martellato* ifadesi ile de belirtilebilir. Sevsay (2015) *martellato* çalım tekniği hakkında şunları belirtir:

Burada her ne kadar yay tel üzerinde tutulursa da notalar arasında çok belirgin duraklar vardır ve notalar birbirinden kolayca duyulur bir şekilde ayrılmıştır. Martele elde edilmek istenilen sese göre yayın her üçte birlik bölümünde çalınabilir. Ağır ve oldukça kaba sesler için yayın topuk yakınındaki alt üçte biri kullanılır ki bu durumda yay telin üzerinde duramaz (s. 16).

Eserde aksan işareti ile belirtilen ve *martellato* çalım tekniğinin kullanıldığı tek yer, eserin ve üçüncü bölümün son iki ölçüsüdür. Aşağıdaki görselde bu kısım işaretlenerek gösterilmiştir:



Görsel 29. Allegro, Martellato tekniği [84-109. ölçüler]

4.1.5. Glissando

Eserde sadece bir yerde bulunan diğer bir çalım tekniği ise *glissando*'dur. Bir süsleme olarak da algılanabilse de aslen kendine özgü bir çalım tekniği olarak kabul edilir. Yaylı çalgılarda *glissando* aslına oldukça uygun şekilde icra edilebilir. Sevsay (2015) yaylı çalgılardaki çalım tekniklerinden birisi olan *glissando*'yu şu şekilde tanımlar:

Tele yerleştirilen bir parmak aşağı ya da yukarı doğru, genelde başka bir notaya kaydırılır. ... Glissando basit yay çekişiyle çalındığı gibi tremolo ile de birleştirilebilir. Sonuç. Sesin frekansının belirli bir süre boyunca yukarıya veya aşağıya doğru kayarak değiştirilmesi. ... Genelde bir glissandonun ilk ve son notaları düz bir çizgi ile birleştirilir. Ayrıca "gliss." kısaltması da notasyona eklenebilir (s. 42)

Eserde sadece ikinci bölümde 28. ölçüde *glissando* işareti ile gösterilen bir *glissando* çalım tekniğinin kullanıldığı pasaj bulunmaktadır. Sol anahtarında fa notasından pus pozisyonundaki re notasına kadar bir vuruşta kaydırılarak çalınan bu kısım aşağıdaki görselde işaretlenerek gösterilmiştir:



Görsel 30. Adagio cantabile, Glissando tekniği [24-28. ölçüler]

4.1.6. Süsleme İşaretleri

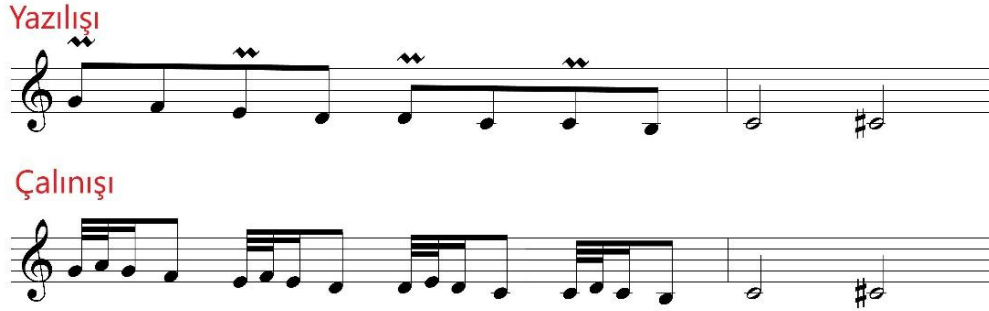
Eserde süsleme işaretlerinden *mordant*, *grupetto*, tril, basamak notaları, *glissando* ve *vibrato* bulunmaktadır. Bu süsleme işaretlerinin çalım şekilleri açıklamaları ve örnekleri ile birlikte aşağıda verilmiştir:

Mordant

Eserde yer alan süsleme işaretlerinden birisi *mordant*'dır. Kelime anlamı olarak “ısıрма, kapma” anlamlarına gelen *mordant* işareti ile gösterilen bu süsleme işareti Barok Dönem ve Klasik Dönem’de farklı şekillerde icra edilmiştir. İncelenen eser Klasik Dönem’e ait olduğu için bu süsleme de Klasik Dönem’e göre incelenmiştir. İlk olarak Say (2009) *mordant* tanımını şu şekilde yapmıştır:

Asıl sesle komşusu arasındaki çok hızlı gidiş geliş yoluyla asıl sesin belirginleşmesini amaçlar. Almanca Mordant, Fransızca martellement İtalyanca mordente. İspanyolca quiebro. “Yukarı mordant” ve “aşağı mordant” olmak üzere iki çeşidi vardır. Bunlar nota üzerinde kısaltmayla gösterilir (s. 352)

Barok Dönem’de pek çok çeşidi olmasına karşın Klasik Dönem’de tanımdan da anlaşılacağı üzere yukarı *mordant* (↗) ve aşağı *mordant* (↘) olarak iki çeşit *mordant* bulunmaktadır. Eserde sadece yukarı *mordant* bulunmaktadır. Aşağıdaki görselde yukarı *mordant* türünün eser üzerinden bir örnekle nota üzerinde yazılış ve çalınışlarına bir örnek verilmiştir:



Görsel 31. Allegro moderato, Mordant örneği [37-38. ölçüler]

Grupetto

Eserde yer alan bir diğer süsleme işareti ise *grupetto*'dur. Kendine özgü bir işareti bulunmaktadır (∞). *Grupetto* da *mordant* gibi farklı müzikal dönemlerde farklı şekillerde icra edilmiştir. Bu eserde yer alan *grupetto*'lar Klasik Dönem *grupetto*'ları şeklinde icra edilmelidir. Say (2009) *grupetto*'yu şu şekilde tanımlar:

Fransızca double cadence, İtalyanca gruppetto, Almanca Doppelschlag, İngilizce turn, İspanyolca grupeto. Özellikle 16. Yüzyıldan 18. yüzyılın ortalarına kadar sıkça kullanılmıştır: Bir sesin dolayında, gideceği sese sarılmak istemiş gibi hızla dolaşan, dört ya da beş notadan oluşan nota kümesi. Grupetto'da yer alan notaların süre değeri, süslenen esas notanın süresine eşittir (s. 230).

Grupetto'nun da yukarı ve aşağı olmak üzere iki çeşidi bulunmakla birlikte bu eserde sadece yukarı *grupetto* süslemesi yer almaktadır. Aşağıdaki görselde eser üzerinden bir örnekle nota üzerinde *grupetto*'ların yazılış ve çalınışlarına bir örnek verilmiştir:

Yazılışı

Çalınışı

Görsel 32. Allegro moderato, Grupetto örneği [94-96. ölçüler]

Tril

Eserde yer alan bir diğer süsleme işareti ise tril'dir Diğer süslemeler gibi tril de Klasik Dönem'de kendine özgü şekilde çalınır. Diğer süsleme işaretlerinden farklı olarak tril neredeyse her müzikal dönem eserlerinde sıklıkla yer alan süsleme işaretlerinden birisidir. Genellikle kısa yazımı *tr* işaretiyle gösterilir. Say (2009) tril'i şu şekilde tanımlar:

Ana ses ile komşu ses arasında çok hızlı gidip gelerek uygulanan ve uzunca süren seslendirme. Kısaltılmış yazımı tr. Fransızca *tremblement*, Almanca Tr iller, İtalyanca *trillo*, İspanyolca *trino*. Bir trilin girişi ve sona erişi belirli bir tarzda olacaksa, bunlar işaretin öncesi ve sonrasında küçük yazılmış notalarla gösterilir. Çarpmaların sayısı, cümlenin hızına ve karakterine bağlıdır (s. 528).

Aşağıdaki görselde eser üzerinden bir örnekle nota üzerinde tril'in yazılış ve çalınışlarına bir örnek verilmiştir:

Yazılışı

Çalınışı

Görsel 33. Allegro moderato, Tril örneği [135. ölçü]

Vibrato

Eserde yer alan çalım teknikleri ve süslemelerden sonuncusu ise *vibrato*'dur. Vibrato, yaylı çalgılarda normal çalış tekniğinin bir parçası olmakla birlikte aynı zamanda süsleme olarak da kullanılmaktadır. Yaylı çalgılarda normal çalışın bir parçası olan *vibrato* tekniğinde normalde herhangi bir işaret yer almaz, icracının değerlendirmesine bırakılır. Bununla birlikte bazen *vib.* Kısaltması ile de kullanılabilir. Bazen de özellikle *vibrato* yapılmaması gerektiği belirten *ord.* ya da *modo ordinario* gibi belirteçler bulunabilir. Sevsay (2015) yaylı çalgılardaki *vibrato* tekniği konusunda şunları söylemektedir:

Tuş üzerinde tele basan parmak, bilek ve alt kol kasları yordamıyla hafifçe ileri ve geri hareket ettirilir. Bu hareket, arzu edilen vibratoya göre değişiklikler gösterir. Sonuç: Frekansta hafif derecede (genelde çeyrek tondan daha az) dalgalanmalar. Vibrato kısa notalarda kullanılmaz çünkü vibrato yapacak zaman yoktur. Vibrato basılmış notalarda ve daha uzun değerlerde (moderato tempoda dörtlük veya daha uzun notalarda) kullanılır. Boş telde vibrato yapılamaz. Bu da müzikteki ifadeyi olumsuz etkileyebilir. Bu nedenle kuvvetli ifade gereken pasajlarda boş telleri kullanmamaya özen gösterilir (s. 36)

Eserde pek çok pasajda doğal bir *vibrato* bulunmaktadır. Bununla birlikte özellikle bazı pasajlarda *vibratonun* daha dikkatlice yapılması önerilmektedir. Eser notası üzerinde *vibrato*'yu belirten herhangi bir işaret yer almadığı için bu başlıkta bir örnek gösterilmemek ile birlikte aşağıdaki çalım önerileri kısmında *vibrato* ile çalınması gereken pasajlara örnekler verilmiştir.

4.2. Birinci Bölüm İcra Önerileri

Johann Sperger Matthias Si Minör Kontrabas Sonatının birinci bölümü, sonat allegrosu formunda Klasik Dönem sonat allegrolarına uygun şekilde tasarlanmıştır. Bestecinin yaşadığı dönem incelendiğinde Mannheim Okulu'nun etkisinde kaldığı, bu dönemde sonat allegrosu formunun pek çok türde uygulandığı bilinmektedir. Bu nedenle Sperger kontrabas sonatlarını icra eden kontrabasçuların Mannheim Okulu ile ortaya çıkan çalım stillerine hâkim olmaları ve bu stillerin öne çıkan yanlarını bilmeleri gerekmektedir. Örnek olarak bu okuldan etkilenen bestecilerin eserlerinde sıklıkla kontrast nüanslar görülmektedir.

Bölümün başında yer alan Allegro moderato ifadesi Say'a (2009) göre "Allegro kadar hızlı değil" şeklinde tanımlanmıştır. Görüleceği üzere bu ifade belli bir tempo aralığını tanımlamakla birlikte bölümün karakterine yönelik de bir ipucu vermektedir. Bununla birlikte Jerold (2012) makalesinde bu tempo için 100 metronom birimini tanımlamıştır. Dolayısıyla bu bölümün 100-110 tempo arasında icra edilmesi dönemin anlayışına göre

uygun olacaktır. Eksik ölçü başlayan bölümde sebare (2/2) (♩) ölçü birimi yer almaktadır. Bu ölçü birimiyle yarı zamanında duyulan notalar duyulmuşta da tempoyu iki katına çıkarmaktadır.

Eserin birinci bölümü si minör donanıma sahiptir. Solistik olarak orijinal tonunda (La-Mi-Si-Fa#) çalınan bu eseri orkestra ile birlikte çalan bazı icracılar “orkestra akordu” ile çalmaktadır. (Sol-Re-La-Mi) dolayısıyla eser bir ton pes olarak duyulmaktadır. Birinci bölümde üç farklı nüans yer almaktadır (*p*, *mf*, *f*).

Yaylı enstrümanlarda eserin doğru icrası için arşe kullanımı (sağ el tekniği) önemli bir yere sahiptir. Eserin üçüncü ölçüsünde yazılmış olan aksanlı la sesinin vurgulu ve doğru bir şekilde icra etmek için öncesinde gelen *aufтакт* mi sesinin arşenin topuk ve ortası arasındaki kısımda iterek (V) başlanmalıdır. Aşağıdaki görselde bu kısım işaretlenerek gösterilmiştir:



Görsel 34. Allegro moderato, Kontrabas partisi [1-5. ölçüler]

Beşinci ölçüde yer alan dörtlük notaların detache ve geniş bir vibrato ile birlikte icra edilmesi altıncı ölçünün ilk notası olan mi sesine zemin hazırlayacaktır. Bununla birlikte bu sesin değerinden daha uzun ya da kısa çalınmamasına da dikkat edilmedir. Aşağıdaki görselde bu kısım işaretlenerek gösterilmiştir:



Görsel 35. Allegro moderato, Kontrabas partisi [4-9. ölçüler]

Yedinci ölçüde *aufтакт* ile başlayan ve tekrar eden dörtlük mi sesinin arşe ile spiccato çalınması, aynı ölçü içerisinde sonradan gelen bağlı notaların öne çıkmasında icra kolaylığı sağlayacaktır. Aşağıdaki görselde bu kısım işaretlenerek gösterilmiştir:



Görsel 36. Allegro moderato, Kontrabas partisi [6-9. ölçüler]

Yaylı enstrümanlarda bir eseri yeterli ve kabul edilebilir seviyede icra etmek için icracının entonasyonunun düzgün olması gerekmektedir. Bu nedenle yaylı çalgılarda sol el tekniği için pozisyon analizi yapmak önemlidir. Örneğin, birinci bölümün yedinci ölçüsündeki mi ve si seslerinin altıncı pozisyon üzerinde icra edilmesi, aynı pozisyonda yer alan si sesine (sol telinde) geçişte kolaylık sağlayacaktır. Yukarıdaki görselde bu kısım işaretlenerek gösterilmiştir:

On üçüncü ölçüde başlayan ve on dördüncü ölçüde tekrarlayarak devam eden aynı iki pasaj üzerinde (a1 cümlesi) herhangi bir nüans farkı belirtilmemiş olsa da ilk cümlede *forte* ve ikinci cümlede *piyano* nüansına başvurmak Klasik Dönem müzik stilinde icraya daha uygundur. Aşağıdaki görselde bu kısım işaretlenerek gösterilmiştir:



Görsel 37. Allegro moderato, Kontrabas partisi [13-15. ölçüler]

Bu bölümde dikkat edilmesi gereken önemli icra tekniklerinden biri de sağ ve sol el koordinasyonudur. On dokuzuncu ölçüdeki sol diyez ve yirminci ölçüdeki la diyez seslerinin onaltılık nota içerisinde hafif bir aksan ile icra edilmesi, yirmi birinci ölçüdeki mi sesine zemin hazırlarken, aynı zamanda sağ ve sol el koordinasyonu için kolaylık sağlayacaktır.



Görsel 38. Allegro moderato, Kontrabas partisi [19-21. ölçüler]

Mannheim Okulu'nun özelliklerinden birisi olan nüans değişimleri hakkında Boran ve Şenürkmez (2007) şunları söylemektedir: “Dramatik zıtlık oluşturan nüans karşıtıllıkları İtalyan uvertürünün bir özelliği idi ve Mannheim’lı müzisyenler bu üslubu tamamıyla benimsediler.” Yirmi ikinci ölçüde yazılmış olan *piano* nüansı yirmi dördüncü ölçüde

gösterilen *forte* nüansına ulaşırken nüansın adım adım yükselmesi bu konuya dikkat ederek yorumlama açısından önemli bir ayrıntıdır. Aşağıdaki görselde bu nüans değişiminin yapılacağı ölçüler işaretlenerek gösterilmiştir:



Görsel 39. Allegro moderato, Kontrabas partisi [22-24. ölçüler]

Yirmi dördüncü ölçüde yazılmış olan üçleme notaların aynı pozisyon (dördüncü pozisyon) içerisinde icra edilmesi, bu bölümde istenilen tempoyu (Allegro moderato) korumak için yardımcı olacaktır. Yukarıdaki görsel de bu kısım da işaretlenerek gösterilmiştir.

Yirmi yedinci ve otuz birinci ölçülerde çift ses yer almaktadır. Bu kısımlarda, aşağıdaki görsellerde de işaretlenen ikilik mi seslerinin diğer seslere göre daha belirgin çalınması akorun tınlaması açısından daha etkili olacaktır.



Görsel 40. Allegro moderato, Kontrabas partisi [25-31. ölçüler]

Kırk ikinci ölçüdeki onaltılık notaların küçük arşe kullanılarak arşenin topuk ve ortası arasında çalınması hızlı tempoda sağ el hakimiyetini korumak için önemlidir. Kırk üçüncü ölçüde aynı şekilde devam eden onaltılık notaların ilk sekizlik seslerini (do-mi-fa-si) hafif bir aksan ile çalmak yaya hakimiyette kolaylık sağlarken, piyano eşliği ile birlikte bütünlük sağlamasına da yardımcı olacaktır.



Görsel 41. Allegro moderato, Kontrabas partisi [42-43. ölçüler]

Kırk altıncı ölçüde ifade terimi olarak yazılmış *dolce* ifadesini esere uygulayabilmek için kırk altı, kırk yedi ve kırk sekizinci ölçülerde görülen noktalı dörtlük notaları vibrato yaparak yumuşak bir sağ el tekniği ile aynı tel üzerinden (sol teli) icra edilmesi istenilen *dolce* ifadesini belirtmek için yardımcı olacaktır.



Görsel 42. Allegro moderato, Kontrabas partisi [46-48. ölçüler]

Ellinci ölçüdeki sekizlik notaların dördüncü pozisyondan (sol ve re teli üzerinden) icra edilmesi sol ve sağ elin dengesi ve koordinasyonu için önemlidir.



Görsel 43. Allegro moderato, Kontrabas partisi [49-51. ölçüler]

Elli üçüncü ölçüde yazılmış olan çift seste fa sesinin daha baskın çalınması elli dördüncü ölçüde gelen mi sesi için zemin hazırlayacaktır. Elli beşinci ölçüdeki ilk sekizlik notayı icra ederken sol elin tuşe üzerinde sağlam bir pozisyon alması bu ölçüdeki mi sol çift sesinden sonra gelen do sesinin entonasyonu için önemlidir.



Görsel 44. Allegro moderato, Kontrabas partisi [49-51. ölçüler]

Genel olarak kontrabas eserlerinde yazılmış olan akorların icrası, kontrabasının fiziksel yapısı gereği (tellerin daha kalın olması vs.) diğer yaylı enstrümanlara göre daha zordur. Bu nedenle eserlerin temiz bir entonasyon ve nitelikli bir ton ile icra edilmesi için sol el tekniğini kuvvetli olması gerekmektedir. Arşe, yaylı enstrüman icra eden müzisyenlerin enstrümanın dinamiklerini ve ifadesini kontrol etmesini sağlayan önemli bir araçtır. İyi bir arşe tekniği

Klasik Dönem besteleri için önemlidir. Müzisyenler arşenin tellere olan basıncını, hızını ve arşenin tel üzerindeki yerleşimini değiştirerek çok çeşitli kontrastlar, artikülasyonlar üretebilmektedirler. Altmış ikinci ölçüden itibaren başlayan çift seslerin birbirleri arasında kopukluk olmadan bağlı bir şekilde icra edilmesi için sol el tuşe üzerinde notaları değiştirirken sağ elin kontrolü önemlidir. Arşenin tel üzerindeki bağlantısının kopmaması gerekmektedir.



Görsel 45. Allegro moderato, Kontrabas partisi [62-73. ölçüler]

Seksen dört, seksen beş ve seksen altıncı ölçülerdeki ani nüans değişimleri (*f-p*) Klasik Dönem müzik anlayışını yansıtmak için önem taşımaktadır.



Görsel 46. Allegro moderato, Kontrabas partisi [84-86. ölçüler]

Yüz otuzuncu ölçüde yazılmış olan çift sesin pus pozisyonunda (thumb position) yazılmış olması zaman zaman icracılarda panik yaratabilmektedir. Bu nedenle *forte* nüanstaki ilk dörtlük mi notasının değerinde çalınması ve çift sestem önce gelen dörtlük değerindeki esi etkili bir şekilde kullanarak, pozisyon değişimi için zaman kazanmak entonasyona yardımcı olabilir.



Görsel 47. Allegro moderato, Kontrabas partisi [128-130. ölçüler]

Yüz otuz altıncı ölçüden başlayan ve yüz kırk dokuzuncu ölçüye kadar devam eden üçleme notaların aynı tempoda, tempoyu arttırmadan ve devamlı olarak değişen nüansların dikkate

alınarak çalınması gerekmektedir. Aynı zamanda üçlemelerden oluşan bu pasajın altıncı pozisyondan (aynı pozisyon üzerinde paralel tellere geçerek) icra edilmesi icracının sol el tekniğine kolaylık sağlayacaktır.

Görsel 48. Allegro moderato, Kontrabas partisi [134-148. ölçüler]

Yüz kırk dokuz ölçüde *piano* (*p*) nüansındaki ikilik değerindeki do sesinin olabildiğince istenilen nüansa icra edilmesi, birinci bölümün sonunda besteci tarafından yazılmış olan fortissimo (*ff*) nüansına kademeli bir şekilde ulaşmak için önemli bir noktadır.

Görsel 49. Allegro moderato, Kontrabas partisi [149-157. ölçüler]

4.3. İkinci Bölüm İcra Önerileri

Adagio cantabile olan bu bölüm yavaş, bağlı cümlelerin hâkim olduğu ve çeşitli (*piano*, *forte* vs.) nüansların art arda gelerek kontrast oluşturduğu bir yapıdadır. Sonatların yavaş bölümlerinde artikülasyon eksikliğinden dolayı notaların net ve temiz duyulmaması sık

karşılaşılan problemlerdendir. Bu nedenle sol elin tuşeye olan basıncının yeteri kadar kuvvetli (güçlü) olması gerekmektedir.

Sağ ve sol el tekniğinin dengesini ayarlamak ve bölümün üçüncü ölçüsünde de yazılmış olan *dolce* ifadesini uygulamak için sol el güçlü bir konumdayken, sağ elin arşe ile tellere fazla baskı uygulamadan sağ kolun omuzdan gelen doğal ağırlığı ile icra edilmesi yorumcuya kolaylık sağlayacaktır. Bunun yanı sıra vibrato tekniğine başvurmak da *dolce* bir icra için kolaylık sağlayacaktır. Klasik Dönem eserlerini icra ederken vibratonun çok sıkı (hızlı) olmaması Klasik Dönem anlayışı için oldukça önemlidir. Aksi durumda ikinci bölümde birçok yerde görülen bağların istenilen yumuşaklıkta ve anlaşılır şekilde icra edilmesi zor olabilir.



Görsel 50. Adagio cantabile, Kontrabas partisi [1-6. ölçüler]

On birinci ölçüde yazılmış çift seslerin düzgün bir entonasyon ile icrası edilmesi için nota geçişlerinde sol elin tuşe ile bağlantısının kopmaması ve buna yardımcı olarak arşenin de tel üzerinden kaldırılmaması gerekmektedir.



Görsel 51. Adagio cantabile, Kontrabas partisi [11-14. ölçüler]

On sekizinci ölçüden on dokuzuncu ölçüye geçişte nüans farklılığını belirtmek kontrast bir yapı ortaya koymak için önemlidir. On dokuzuncu ölçünün aynı pozisyon üzerinden (altıncı pozisyon) icra edilmesi *forte* nüansının yirmi birinci ölçünün son onaltılık notasına kadar taşınması (devamı) için kolaylık sağlayabilir.



Görsel 52. Adagio cantabile, Kontrabas partisi [18-20. ölçüler]

Yirmi üçüncü ölçüden itibaren başlayan ve yirmi beşinci ölçüye kadar kademeli bir çıkış ile devam eden nüans farklılıklarını icra etmek kadansa giriş için önem taşımaktadır. Yirmi dört ve yirmi beşinci ölçüdeki çift seslerin hafif bir aksan ile daha belirgin icra edilmesi piyano eşlikteki akorun tamamlanması adına önemlidir.



Görsel 53. Adagio cantabile, Kontrabas partisi [24-28. ölçüler]

Otuz ikinci ölçüde üçlemelerde bağ olmasına rağmen otuz üçüncü ölçüde bu bağlar ayrı yazılmıştır. Bu noktada sağ el tekniği önem taşımaktadır. Otuz dördüncü ölçüdeki do sesine emin karakterde bir vibrato ile başlamak ölçü sonunda gelen decrescendonun icrasını kolaylaştırabilir.

Otuz dokuzuncu ölçüden kırk birinci ölçünün sonunda kadar *forte* nüansını belirgin ve emin bir ton ile icra etmek kırk birinci ölçüde gelen *piano* nüansının yorumu için önemlidir. Aynı zamanda kırkıncı ölçüde yazılmış olan üçlemelerin aynı pozisyon üzerinden icra edilmesi ve üçleme üzerinde istenilen arşe varyasyonlarının icrası yorumcuya avantaj sağlayacaktır.



Görsel 54. Adagio cantabile, Kontrabas partisi [37-41. ölçüler]

Sperger'in bestelemiş olduğu bu sonatın birinci bölümü teknik becerilerin daha çok öne çıktığı bir bölüm olurken, ikinci bölüm yorumcunun belli ölçüler içerisinde kendine özgü ve cümleleri daha geniş müzikal bir yelpazede yorumlayarak dinleyiciye aktarması ve müzikal becerisini sergilemesi için önemli bir bölümdür.

4.4. Üçüncü Bölüm İcra Önerileri

Genel olarak Klasik Dönem sonatların üçüncü bölümleri Scherzo, Rondo gibi dans formlarında yazılmıştır. Bu formlar genellikle ritmik canlılık ve dans benzeri motifler ile sonatların üçüncü bölümlerine eğlenceli bir yapı kazandırmaktadır. Sperger'in bestelediği olduğu si minör kontrabas sonatının üçüncü bölümü üç bölmeli lied formunda beslenmiştir. Besteciler genellikle icracının becerisini öne çıkarmak için sonatların üçüncü bölümlerinde, hızlı pasajları, karmaşık süslemeleri ve diğer teknik zorlukları birleştirerek bestelerler.

Auftakt ile başlayan Sperger kontrabas sonatının üçüncü bölümü, ilk ölçüsünden itibaren pus pozisyonunda (VI. Pozisyon), *forte* bir nüans ile ve Allegro temposunda dinamik bir şekilde başlamaktadır. Bölümün bu özelliklerine bakıldığında, birinci ölçüde yazılmış olan noktalı dörtlük la sesinin kısa ve arşenin topuk noktasına yakın çalınması devamında hızlı bir şekilde gelen bağlı sekizlik notaların icrası için avantaj sağlayabilir. Özellikle görsel elli yedide görüldüğü gibi hızlı, bağlı ve teknik anlamda zorlayıcı pasajlarda küçük arşe kullanımı ile birlikte yayın ağırlık merkezinde icra edilmesi oldukça önemlidir.



Görsel 55. Allegro, Kontrabas partisi [1-4. ölçüler]

Üçüncü bölümün beşinci ölçüsüne kadar art arda gelen bağlı sekizlik notaların büyük bir arşe ile icrası yorumcunun sağ el hakimiyetini kaybetmesine neden olabilir. Birinci ve ikinci ölçüdeki melodi üçüncü ve dördüncü ölçüde tekrar etmektedir. Bu nedenle art arda gelen aynı pasajın ikinci gelişinde *piano* nüansında icra edilmesi dinamik kontrastı öne çıkaracaktır.

Aynı melodik pasaj dokuzuncu ölçüden itibaren bağısız ve spiccato bir arşe tekniği ile yazılmıştır. Sperger, üçüncü bölümde sağ el tekniğini ön planda tutarak on ikinci ölçüden itibaren aynı pasajın on altılık notalar ile yorumlanması istemiştir.



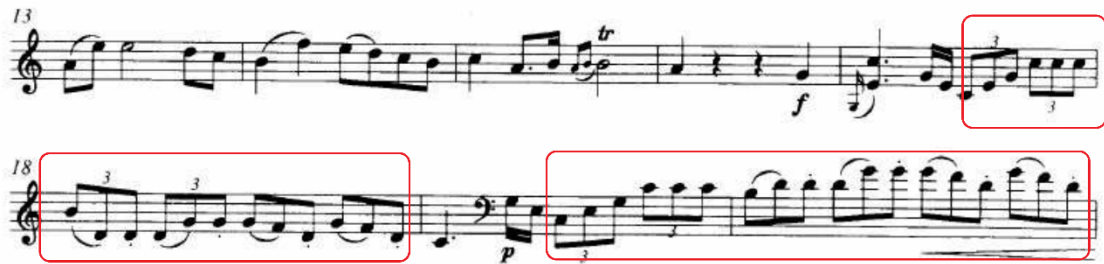
Görsel 56. Allegro, Kontrabas partisi [1-12. ölçüler]

On altıncı ölçüden itibaren *aufтакт* ile *forte* nüansında başlayan sol sesinin hemen ardından gelen çift sesin (mi-do) hızlı bir tempoda doğru bir entonasyon ile icra edilmesi için sol ve re teline olan sol el basıncının aynı dengede olması gerekmektedir. Mi sesine (re telinde) birinci parmak ile basılırken do sesinin (sol telinde) net bir şekilde duyulması için birinci ve üçüncü parmakların tellere olabildiğince güçlü konumlanması gerekmektedir. Parmak numarası tercihi her icracının ellerinin anatomik yapısına göre farklı olabilmektedir. Küçük ellere sahip kontrabas icracılarının büyük el ve uzun parmaklara sahip bir icraya göre çift sesleri icra etmesi daha zor olabilir. Bu gibi pasajlarda ve çift seslerde birinci parmak yerine pus parmağını kullanmak icracıya kolaylık sağlayabilir.



Görsel 57. Allegro, Kontrabas partisi [13-17. ölçüler]

Aynı zamanda on yedinci ölçüden başlayarak yirminci ölçüye kadar devam eden bağlı ve noktalı üçlemeli notaların temiz ve net bir şekilde duyulması için sağ elin arşeye (yaya) ve olan hakimiyeti önem taşımaktadır.



Görsel 58. Allegro, Kontrabas partisi [13-20. ölçüler]

Genel olarak konservatuvarlarda veya müzik akademilerinde yaylı çalgılar eğitimine (keman- viyola-viyolonsel-kontrabas) yeni başlayan öğrencilerin doğru bir entonasyon için sadece sol el tekniği üzerine yoğunlaştıkları görülmektedir. Fakat sadece iyi bir sol el tekniği ve parmakların tuşe üzerinde doğru konumlandırılması doğru bir entonasyon elde etmek için yeterli değildir. Yaylı çalgılarda net bir çift ses elde etmek için arşenin iki tel (çift ses) üzerinde uyguladığı basıncın eşit olması gerekmektedir. İyi kontrol edilemeyen arşe basıncı, ses üzerinde tizleşme ya da pesleşme sorunlarına neden olabilmektedir. İki ses arasındaki mesafenin beyinde canlandırılması ve buna bağlı olarak parmakların tuşe üzerinde doğru bir teknik ile konumlandırılması sol el tekniği için gerekli olurken, sağ el tekniğinde ise sonat, konçerto gibi eserlerin icrasına başlamadan önce boş teller üzerinde (sol-re-la-mi) belli tempo aralıkları ile arşe çekmek çift ses icrası için destekleyici bir egzersiz olabilir.

Özellikle otuz yedinci ve otuz sekizinci ölçüde yazılmış olan çift seslerin icra edilmeden önce bu bilinç ile çalışılması icracı için etkili bir yöntem olabilir. Çift seslerin bağlı bir arşe tekniği ve kaliteli bir ton ile icra edilmesi için arşenin tuşeye daha yakın bir mesafede konumlandırılması yorumcu için bir avantaj sağlayabilir.



Görsel 59. Allegro, Kontrabas partisi [33-42. ölçüler]

Kırk dördüncü ölçüden kırk yedinci ölçüye kadar tekrar ederek yazılmış olan üçlemelerin ilk iki ölçüsünün (44-45) *forte* nüansında yazıldığı görülmektedir. Buna bağlı olarak, bu iki ölçüde *forte* nüansı elde edebilmek için bu iki ölçüsünün sol tel üzerinde icra edilmesi, kontrabasin sesinin daha açık ve güçlü çıkmasına olanak sağlarken, sonrasında gelen iki ölçünün (46-47) sol ve re teli (IV. pozisyon) üzerinde icra edilmesi *piano* nüansının doğal bir şekilde yorumlanmasına yardımcı olacaktır.



Görsel 60. Allegro, Kontrabas partisi [43-50. ölçüler]

Elli altı ve elli yedinci ölçüde yazılmış olan oktav mi seslerinin aynı pozisyon içerisinde sol ve la teli üzerinden (IV. pozisyon) icrası oktav seslerin bağlı yorumlanması için önemlidir.



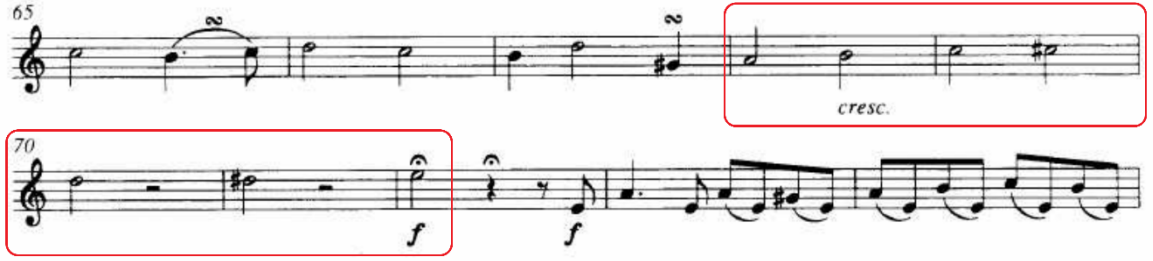
Görsel 61. Allegro, Kontrabas partisi [55-59. ölçüler]

Altmışın ölçüdeki çarpmaya sahip dörtlük notaların yarım ses altında olan çarpma seslerini hafif bir aksan ile decrescendo yaparak bitirmek altmış birinci ölçüde yeni bir cümleye *forte* bir dinamik ile başlamak için avantaj sağlayacaktır. *Auftakt* mi sesi ile başlayan altmış birinci ölçüye hafif bir nefes ile mi sesini sesi uzatmadan arşenin topuk ve ortası arasında başlamak Klasik Dönem müzik anlayışı açısından önemlidir.



Görsel 62. Allegro, Kontrabas partisi [60-64. ölçüler]

Altmış sekizinci ölçüde, la sesinden başlayarak yetmiş ikinci ölçünün sonuna kadar tam ve yarım ses aralıklarla mi sesine kademeli bir crescendo ve dengeli bir vibrato ile ulaşmak müzikal zenginliği arttıracaktır.



Görsel 63. Allegro, Kontrabas partisi [60-64. ölçüler]

Yetmiş üç ve yetmiş altıncı ölçü arasındaki pasajın icrası açısından yorumcunun fizyolojik yapısına uygun bir parmak numarasına başvurmak bu pasaj için önem taşımaktadır. Genel olarak kontrabas yorumcularının bu pasajı, pus pozisyonunda (VI. pozisyon) mi ve la sesi birinci parmak (1), sol diyez sesini pus parmağı ile (+), si sesini ikinci parmak ile (2) ve do sesini ise üçüncü parmak (3) ile sabit bir sol el tekniği ile sol kolu gereğinden fazla oynatmadan, yalnızca sol bileğin ses değişimi esnasında sol el parmaklarına yardımcı olacak şekilde ufak bilek hareketleri ile çaldığı görülmektedir. Seksen dokuzuncu ölçüde si sesi üzerinde yazılmış olan tril si sesinin değeri kadar çalınmalıdır.



Görsel 64. Allegro, Kontrabas partisi [70-78. ölçüler]

Sonata'nın üçüncü bölümünün son ölçüleri incelendiğinde, bölümün başında gelen ritim çeşitliliğinin kendini tekrar ettiği görülmektedir. Bu bölümde genel olarak teknik anlamda birçok varyasyonun hızlı bir tempoda bir arada icrası ve dinamik çeşitliliklerin ani nüans farklılıkları ile yorumlanması için yeterli bir teknik seviye ve enstrüman üzerinde iyi bir hakimiyet gerekmektedir. Eseri orijinal temposundan çıkmadan Allegro tempoda (116) başlayıp sonlandırmak için metronom ile yavaş bir tempoda başlayarak adım adım hızlandırarak pratik yapmak üçüncü bölümün icrasını kolaylaştırmak için etkili bir çalışma yöntemi olabilir.

SONUÇ

Sonuç olarak eserin ilk bölümünün sonat allegrosu formunda olduğu, ikinci bölümünün beş bölmeli gelişmiş lied formunda olduğu, üçüncü bölümünün ise üç bölmeli lied formunda olduğu görülmüştür. İlk bölümün formu hakkında Glöckler (2019) de aynı görüşü bildirir.

Eser ilk bakışta bölümler arasındaki kontrast tempo ilişki bakımından Klasik Dönem özelliği gösterir. İlk bölüm Allegro moderato tempoda nispeten hızlı iken ikinci bölüm Adagio cantabile tempoda birinci bölüme göre yavaş, üçüncü bölüm ise birinci bölüm gibi Allegro tempoda hızlıdır. Bortolamai (2018) de bu kontrast tempo ilişkisinin Sperger'in diğer eserlerinde de yer aldığını bildirmiştir. Esere genel olarak bakılırsa sadece tempo yapısında değil, armonik ve melodik yürüyüşlerde, nüanslarda ve tonal tasarımda da yer alan karşıtlık ilkesi bestecinin Fırtına ve Gerilim akımından etkilendiğini gösterir. Trumpf (2021) da Sperger'in pek çok eserinde bu akımdan etkilendiğinin görülebileceğini bildirmiştir.

Birinci bölümün cümlesel yapısına bakıldığında, cümlelerin ölçü sayıları bakımından asimetrik oldukları, uzama ekleriyle uzatıldıkları, temaların içerdiği cümle sayılarının farklı oldukları görülmüştür. İlk bölümde besteci kendine özgü bir form anlayışıyla ikinci temaya yeniden sergi bölmesinde yer vermemiştir.

Eserin tek bir edisyonuna ulaşılmıştır. Tüm analizler bu edisyon üzerinden yapılmıştır. Klaus Trumpf tarafından düzenlenen bu edisyonda, orijinali Viyana akort sistemine göre bestelenen bu sonat günümüz akort sistemine uyarlanmıştır. Bu edisyon aynı zamanda Sperger'in diğer enstrümantal eserlerinin de benzer şekilde rahatlıkla uyarlanabileceğini göstermektedir.

Klasik Dönem kontrabas repertuarında önemli bir yeri olan ve Erken Klasik Dönem'de önemli bir kontrabasçı ve besteci olarak bilinen Johann Matthias Sperger hakkında yapılan akademik araştırmaların Türkiye'de yeterli olmadığı ve daha fazla çalışmaya ihtiyaç duyulduğu anlaşılmıştır. Yapılan bu çalışmanın ise kontrabas repertuarına önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Abel, L. A., Portrait des Johann Sperger, de.wikipedia.org. (2022, 07 10). https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_Matthias_Sperger#/media/Datei:Kupferstich_-_Portrait_des_Johann_Sperger_-_Abel_-_1803.jpg adresinden alındı
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak - Ansiklopedik Müzik Sözlüğü* (serbest Biçim (ed.); 4.Basım). Pan Yayıncılık.
- Boran, İ., & Şenürkmez, K. Y. (2007). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bortolamai, C. (2018). The 4 Sonatas in Original Form for double bass/viola and double bass/cello by Johann Matthias Sperger. *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft*, 1(1), 43.
- Bortolamai, C. (2020). Duet for Viola and Double Bass by Mr. Giovanni Sperger. *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft*, 3(1), 32-33.
- Bosch, L. (2022). J. M. Sperger - a prolific composer. *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft*, 5(1), 42-45.
- Boucher-Browning, R. (2021). Fermata Embellishments in Sperger's Contrabass Concertos: A Musicological Approach to Performance Practice. *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft*, 4(1), 39-41.
- Can, S. (2015). *18. ve 19. yüzyılda kontrabasin İtalya, Almanya ve Avusturya'daki sanatsal gelişiminin tarihsel açıdan incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Caplin, W. E. (2013). *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. Oxford University Press.
- Chapman, D. (2003). Historical and Practical Considerations for the Tuning of Double Bass Instruments in Fourths. *Source: The Galpin Society Journal*, 56(3), 224-233.
- Chirkov, A. (2020). Sperger Renaissance in Russia. *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft*, 3(1), 51-52.

- Dolmetsch, A. (2005). *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. Dover Publications.
- Dökmeci, S. C. (2012). *Solo kontrabassın gelişim süreci*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Federhofer, H. (1965). Musiktheoretische Schriften aus Johannes Matthias Spergers Besitz. *Sbornik Praci Filosoficke Fakulty Brnenske University, 1(9)*, 71-77.
- Focht, J. (2019). The double bassists around Sperger and their places of action. *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft, 2(1)*, 15-18.
- Focht, J. (2022). Sperger's Virtuositat: Fashionable, old-fashioned or timeless? *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft, 5(1)*, 30-35.
- Focht, J., & Koppl, J. (2021). Sperger, Vanhal, Dittersdorf: Reception, playing technique, arrangement. *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft, 4(1)*, 14-23.
- Glöckler, T. (2019). Johannes Spergers "Sonata per il Contrabasso et Viola." *Magazin Der Internationalen J.M. Sperger Gesellschaft, 2(1)*, 23-25.
- Gökmen, B. (2019). Richard Strauss Op. 11 Korno Konçertosu Üzerine Bir İnceleme. In *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler III* (pp. 329-345). Eğitim Kitabevi Yayınları.
- Hodeir, A. (1992). *Müzik Türleri ve Biçimleri* (İ. Usmanbaş (ed.)). İletişim Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik* (9.Basım). Remzi Kitabevi.
- Jahrgang, E. (1812). Notizen. *Allgemeine Musikalische Zeitung, 14(1)*, 432-433.
- Jerold, B. (2012). Numbers and Tempo: 1630-1800. *Performance Practice Review, 17(1)*, 1-16.
- Kaygısız, M. (2009). *Müzik Tarihi - Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*. Kategori Yayıncılık.
- Kıraç, D. (2016). *Klasik Batı müziği'nde doğaçlama ve J. Haydn (Hob. VIIb. No.2) viyolonsel konçertosu için yazılmış kadansların teknik olarak incelenmesi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi.

- Meier, A. (1987). The Vienna Double Bass and its Technique during the Era of the Vienna Classic. *Journal of the International Society of Bassists*, 13(3), 10-16.
- Mimaroğlu, İ. K. (1970). *Musiki Tarihi*. Varlık Yayınevi.
- Morgan, C. A. (2016). *Exploring Viennese Tuning And Its Benefits For The Modern Double Bassist*. Faculty of the Graduate School of the University of Maryland.
- Newman, W. S. (1963). *The Sonata in the Classic Era*. Norton & Company.
- Rosen, C. (1998). *The Classical Style Haydn, Mozart, Beethoven (Expanded Edition)*. W. W. Norton & Company.
- Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musiki Tarihi* (Çev. İlhan Usmanbaş (ed.)). Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Say, A. (2009). *Müzik Sözlüğü* (3.Basım). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schnackel, J. S. (2021). *Entrepreneurial Developments in The Life and Works Of Johann Sperger (1750-1812)*. Doktora Tezi, The University of Memphis.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu* (1. Basım). Doruk Yayınları.
- Sevsay, E. (2015). *Orkestrasyon* (1.Basım). Yapı Kredi Yayınları.
- Siemers, B. J. (2001). *The History and Development of Double Bass*. Doktora Tezi, University of Cincinnati.
- Sommer, S. T., Morris, W., Thomson, V., Thomas, M. T., & Sadie, S. (1981). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. *Notes*. <https://doi.org/10.2307/940437>
- Sözer, V. (2018). *Müzik Terimleri Sözlüğü* (3.Basım). Remzi Kitabevi.
- Sperger, J. M. (1997). *Sonate h-Moll (T 36) für Kontrabass und Klavier* (Klavierpart: Klaus Trumpf (ed.)). Friederich Hofmeister Musikverlag.
- Trumpf, K. (2021). *...da er einer unserer besten Virtuosen ist*. Schott Music.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. Devlet Konservatuvarı Yayınları.

Will, R. (2004). *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*. Cambridge University Press.

EKLER

EK-1: Eserin Notası Üzerindeki Analizi

SERGI
Giriş

Allegro moderato

Kontrabaş

Klavier

Tema A
a

Si Minör:

5

b

a1

8va ..

3

17 **b1**

Musical score for measures 17-20. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. A red bracket labeled "b1" spans measures 17-18. Dynamics include "f" in the vocal line and piano accompaniment.

21

Musical score for measures 21-24. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include "p" and "f".

25 **Tema B**

c

Musical score for measures 25-28. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. A red bracket labeled "Tema B" spans measures 25-26, and another labeled "c" spans measures 27-28. Dynamics include "f" and "p".

29 **Re Majör:**

c1

Musical score for measures 29-32. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. A red bracket labeled "c1" spans measures 29-30. Dynamics include "f".

33

Musical score for measures 33-36. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include "p" and "f".

37

sub. *p* *cresc.*

sub. *p* *cresc.*

Kodetta

42

f *p*

f *p*

46

mf dolce *f* *p*

mf dolce *f* *p*

52

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

6

57

f *p*

61

f *p* *f*

65

GELİŞME
Ep. 1

p *mf*

69

f

73 Ep. 2 7

Musical score for measures 73-77. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. A red bracket labeled "Ep. 2" spans from measure 73 to the end of the system. Dynamics include piano (*p*) in the vocal line and piano (*p*) in the piano accompaniment.

78

Musical score for measures 78-80. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include piano (*p*) in the vocal line, piano (*p*) in the piano accompaniment, and a crescendo (*cresc.*) marking in the piano accompaniment.

81

Musical score for measures 81-83. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include piano (*p*) in the vocal line, piano (*p*) in the piano accompaniment, and a forte (*f*) marking in the piano accompaniment.

84

Musical score for measures 84-87. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include piano (*p*) in the vocal line, piano (*p*) in the piano accompaniment, and a forte (*f*) marking in the piano accompaniment.

8
88 **Köprü**

f *p*

91

94

97

YENİDEN SERGİ

Tema A'

a2

9

*) ad lib.

KODA
Ep. 1

p dolce
p dolce

Sol Majör:

Ep. 2

Si Minör:

132

p *cresc.*

p *cresc.*

136

f

f

140

p *f*

p *f*

144

p *cresc.*

p *cresc.*

12
148

Ep. 3

f *p* *f*

151

cresc. *f* *cresc.*

154

f *ff* *f* *ff*

A
Giriş
Adagio cantabile

p dolce

dolce

p

5

f *mf* *f*

a1

9

p *mf* *p* *mf*

a2

13

p *p*

16

p *p*

B

14 **b**

f *p*

22 **c**

p *mf* *p* *mf*

25

f *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.*

Eingang

ossia

29

f *ossia* *f* *sfz*

31 *f* *mf* **A'** **a3** 15

33

35 *p* **a4**

ossia 37 *dim.* *p*

6 B'

39 b1

f

41

p *f*

43 c1

p *mf* *f*

p *mf* *f*

46

p dolce *cresc.*

p dolce *cresc.*

49 17

Eingang

Cad.

f

sfz

r. H.

ossia

A''

a5

57

pp

53

a6

f

56

dim.

p

dim.

p

18 **A**
a
Allegro

5

a1

13 **b**

Musical score system 18-22. The system consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamics include *p* and *mf*. A red bracket labeled 'c' spans from the beginning of measure 23 to the end of measure 22.

Musical score system 23-27. The system consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamics include *f*. A red bracket labeled 'c' spans from the beginning of measure 23 to the end of measure 27.

Musical score system 28-31. The system consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamics include *p* and *f*.

Musical score system 32-35. The system consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamics include *f*. A red bracket labeled 'c' spans from the beginning of measure 32 to the end of measure 35. A note in measure 32 is marked with a dotted line and the text **) 8va*.

*) ad lib.

20 **B**
d

37 *f*

41 *p* *f* **e**

46 *p* *f*

51 *p* *p*

56 *f*

60 *f* *d1*

64 *p*

68 *cresc.* *f* *f*

22 — A'
73 — a2

f

77

ff

81

mf

85 — KODA

p *mp dolce*
p *pp dolce*

89

cresc. *tr* *f*

cresc. *f*

92

p

3 *3* *3* *p* *3*

96

cresc. *f* *ff*

cresc. *f* *ff*

100

f *ff*

f *ff*



EK-2: Makale Yayın Bilgisi

Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma e-Dergisi, 2023; 9(17): 1-16
sahnevemuzik@hacettepe.edu.tr

17. Sayı
Temmuz/2023

Başvuru Tarihi: 17.02.2023 / Kabul Tarihi: 14.07.2023 / Özgün Makale

J. M. SPERGER Sİ MİNÖR KONTRBAS SONATININ BİRİNCİ BÖLÜMÜNÜN İNCELENMESİ

Seçil İrem KESKİN¹

ÖZ

Bu çalışmada Johann Matthias Sperger'in T36 numaralı si minör kontrbas sonatının birinci bölümü, form ve tarihi açıdan analiz edilerek eseri yorumlamak isteyen icracılar, kontrbas eğitimcileri ve öğrencileri ile araştırmacılar için eserin birinci bölümü hakkında kaynak oluşturmak amaçlanmıştır. Nitel araştırma tekniklerinden doküman analizi ve betimsel analizin kullanıldığı bu çalışmada ilk olarak bestecinin yaşadığı dönem, hayatı, sanatı ve eserleri araştırılarak betimsel analiz yapılmıştır. Ardından elde edilen bilgiler doğrultusunda eserin notası doküman olarak belirlenmiş ve üzerinde form ve armonik açıdan analizler yapılmıştır. Araştırma sonucunda eserin birinci bölümünün Klasik Dönem sonat allegrosu formunda olduğu, stil olarak Sturm und Drang akımından etkilendiği görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Kontrbas, Johann Matthias Sperger, Klasik Dönem, T36, Sonat.

ANALYSIS OF THE FIRST MOVEMENT OF THE J. M. SPERGER B MINOR CONTRABASS SONATA

ABSTRACT

In this research, the first part of Johann Matthias Sperger's B minor contrabass sonata numbered T36 was analyzed in terms of form and performance techniques, and it was aimed to create a resource about the first part of the piece for performers, double bass educators, students and researchers who want to interpret the piece. In this study, in which document analysis and descriptive analysis, which are qualitative research techniques, are used, descriptive analysis was carried out by researching the composer's period, life, art, and works. Then, in line with the information obtained, the work's score was determined as a document, and analyses were made on it in terms of form. As a result of the research, it was seen that the first part of the piece was in the form of the Classical Period sonata-allegro, was influenced by the Sturm und Drang movement in style.

Keywords: Double Bass, Johann Matthias Sperger, Classical Period, T36, Sonata.

¹ Hacettepe Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Öğrencisi
E-mail:
ORCID ID: 0000-0002-2137-1607

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı
- beyan ederim.

21.08.2024

Seçil İrem KESKİN

Sanatta Yeterlik
Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: JOHANN MATTHIAS SPERGER Sİ MİNÖR KONTRABAS SONATININ FORM VE İCRA TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
04.04.2024	96	90239	25.07.2024	%10	2339695330

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (Tarih:21.08.2024)

Seçil İrem KESKİN

Öğrenci No.:N18141735

Anasanat/Anabilim Dalı: Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

Program

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Prof.Alper MÜFETTİŞOĞLU

**Proficiency in Art
Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : THE ANAYLYSIS OF JOHANN MATTHIAS SPERGER B MINOR DOUBLE BASS SONATA IN TERMS OF FORM AND DOUBLE BASS PERFORMANCE TECHNIQUES

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
04.04.2024	96	90239	25.07.2024	%10	2339695330

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (Date:21.08.2024)

Seçil İrem KESKİN

Student No.: N18141735
Department: Strings Department
Program/Degree

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED (Date:21.08.2024)
Prof. Alper MÜFETTİŞOĞLU

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanması zorunlu metinlerin yazılı izin alarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan "*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*" kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi/H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir.
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir.
- Tezim ile ilgili gizlilik kararı verilmiştir.

21.08.2024

Seçil İrem KESKİN

