....başlıklı tezi ..... tarihinde, jürimiz tarafından .... Anabilim Dalında Yüksek Lisans olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı) Yrd. Doç. Dr Selçuk BİLGİN.....	.....
Üye : Prof. Gül ÇİMEN	.....
Üye : Doç. Dr. Ayşe DEMİRBOLAT.....	.....
Üye : Prof. Nuray ÖZEN	.....
Üye : Yrd. Doç. Dr. Mehmet ŞEREN.....	.....

ÖNSÖZ

Bu araştırmada, teknik, kuramsal bilgileri ve fikirleri ile beni yönlendiren tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Selçuk BİLGİN'E; yardımlarından dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca bilgisi, ilgisi ve sevgisi ile hiçbir konuda yardımlarını esirgemeyen gerek eğitmenlikleri, gerekse kişilikleri ile bana örnek olan biricik öğretmenlerim sayın Oya AKYILDIZ'A Sayın Profesör Ülkü ÖZGÜR COŞKUN'A sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tezimin başta yazım aşaması olmak üzere tüm aşamalarında fikir ve tavsiyelerini hiçbir zaman esirgemeyen, daima etkin bir biçimde yanımda olan ve değerli dostum Elçin ERGİN'E ve araştırmalarıyla bana yol gösteren Itır ESKİOĞLU'NA sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Kerim Baki KALAN

ÖZET

J.S. BACH'IN 3 SESLİ ENVANSİYONLARINA YÖNELİK ANALİTİK YAKLAŞIMLAR

Kalan, Kerim Baki
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı
Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Selçuk BİLGİN
Ocak - 2008

Sanat eğitiminin en önemli kollarından birini müzik, müzik eğitiminin en önemli kollarından birini ise müziksel çalgı eğitimi oluşturmaktadır. Müziksel çalgı eğitiminin özellikle mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki en önemli dallarından biri ise piyano eğitimidir. Tüm çalgılarda olduğu gibi piyano eğitiminde de tekniğe ve uygulamaya dayalı çalışmanın yanı sıra çalınan eserlerin ait olduğu dönemlerin ve söz konusu eserlerin tarihsel, stilistik ve yapısal özelliklerini de kapsayan "analitik temelli" kuramsal bir çalışmanın gerekliliği kaçınılmazdır. Fakat, yapısı gereği ön hazırlık niteliğinde olan bu çalışmalar çoğu öğrenci ve eğitimci tarafından gözardı edilmektedir.

Bu araştırmada uzmanların görüş ve bilgileri doğrultusunda piyano eğitiminin temel taşlarından olan J.S.Bach'ın Üç Sesli Envansyionlarının piyano eğitimi açısından yeri ve önemi, öğrenci repertuarında bu eserlere yer verilme durumu, en sık çaldırılanları ve tercih edilenleri ortaya konmuş, bu veriler dâhilinde üç sesli envansiyonları ve barok müzik tarihsel, yapısal ve stilistik açıdan incelenerek elde edilen veriler sistemli bir şekilde bir kaynak haline getirilmiş, ve yine bu uzmanlar tarafından bu kaynakta içerilen bilgilerin bu eserlerin çalışılmasından önce öğrenciye bir ön hazırlık dahilinde verilmesinin performans üzerinde önemli bir etkisi bulunup bulunmayacağı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

ABSTRACT

The music, on the one hand, forming the most significant pillar of art education, on the other hand; the education for musical instruments composes the identical componant of the education. The piano education is one of the most important branches particularly in institutions of music education especially in terms of musical instrument education.

There is no doubt that this is a pre-requisite for the performances to be realized to have some analytical based theorical studies covering any characteristics of performance likewise historical, stylistical, structural as well as the period of the piece and composer in question in addition to technical and practical studies. However, all exercises, which are considered as pre-preparations as a requirement of the performance itself, are ignored by most of students and educators.

In this study, in the light of experience and information of the experts, the place and importance of the Three Part Inventions (Sinfonias) of J.S. Bach, which is one of milestones for piano education, use of these performances in student repertoires in addition to those most frequently played and preferred have been specified. The three part inventions (Sinfonias) and baroque music have been examined historically, structurally as well as stylistically in the scope of the data in question. All available data have been categorized as a resource in a systematical way. This has been surveyed if available data have a significant impact on the performances in case of its use as a theoretical part of the pre-preparation process by students prior to coming into the stage of actual performance.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI.....
ÖNSÖZ.....
ÖZET.....
ABSTRACT.....
İÇİNDEKİLER .....
ŞEKİLLER LİSTESİ.....
TABLOLAR LİSTESİ.....
KISALTMALAR .....
1. BÖLÜM
GİRİŞ
1.1. Müzik Eğitimi
1.1.1 Müzik Eğitiminin Genel Kapsamı .....
1.1.2. Türkiye'deki Müzik Eğitimi Kurumları.....
1.2. Çalgı Eğitimi.....
1.2.1 .Müzik Eğitim Kurumlarımızda Çalgı Eğitimi.....
1.2.2 .Müzik Eğitim Kurumlarımızda Piyano Eğitimi .....
1.2.3 J.S. Bach'ın Üç Sesli Envansiyonlarının Piyano Eğitimi Dağarcığındaki
Yeri ve Önemi .....
1.2.4 Piyano Eğitiminde Analitik Yaklaşım .....
1.2.5. Barok Dönem Müziği.....
1.2.6. Envansiyon ve Sinfonialar (Üç Sesli Envansiyonlar) BWW 772 – 801 ..
1.3..Problem.....
1.4 Alt Problemler .....
1.5 Amaç.....
1.6 Önem .....
1.7 Sayıltılar.....
1.8 Kapsam ve Sınırlılıklar.....
1.9. Tanımlar.....

2. BÖLÜM

YÖNTEM

2.1.Araştırmanın Modeli

2.2.Evren ve Örneklem.....

2.3.Verilerin Toplanması.....

2.4.Verilerin Analizi.....

3.BÖLÜM

BULGULAR ve YORUM

3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

3.1.1. 1 No'lu Do Majör Sinfonia'nın Analizi

3.1.2. 2 No'lu Do Minör Sinfonia'nın Analizi .....

3.1.3. 15 No'lu Si Minör Sinfonia'nın Analizi.....

3.1.4. 11 No'lu Sol Minör Sinfonia'nın Analizi .....

3.1.5. 4 No'lu Re Minör Sinfonia'nın Analizi.....

3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....

3.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorum .....

3.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum .....

3.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum .....

3.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorum .....

3.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum .....

3.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum .....

4.BÖLÜM

SONUÇLAR ve ÖNERİLER

4.1 Ana Problem Açısından Varılan Genel Sonuç

4.2.Öneriler.....

KAYNAKÇA

EKLER

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil	Açıklama	Sayfa
Şekil 1.2.5.1.	Fa Diyez Majör Füg, WTC I, S.858……..	27
Şekil 1.2.5.2.	Re Majör Füg, WTC II, S. 874……..	27
Şekil 1.2.5.3.	Envansiyon 14, S. 785……	27
Şekil 1.2.5.4.	……	28
Şekil 1.2.5.5.	……	28
Şekil 1.2.5.6.	B minör Mass (Credo),S.232……..	29
Şekil 1.2.5.7.	……	29
Şekil 1.2.5.8.	……	30
Şekil 1.2.5.9.	Cantata 103, Açılış Muvmanı…….	31
Şekil1.2.5.10	……	32
Şekil 1.2.5.11	. C Majör Füg, S.870……..	32
Şekil 1.2.5.12.	Harpsichord için D Minör Konçerto,…….	33
Şekil 1.2.5.13.	……	33
Şekil 1.2.5.14.	……	34
Şekil 1.2.5.15.	……	34
Şekil 1.2.5.16.	……	34
Şekil 1.2.5.17	……	35
Şekil 1.2.5.18	……	35
Şekil 1.2.5.19	……	35

Şekil 1.2.5.20	……	36
Şekil 1.2.5.2	……..	36
Şekil 1.2.6.2.	Envansiyonların yapısı……...	44
Şekil 1.2.6.3.	üç sesli envansiyonların yapısı……...	44
Şekil1.2.6.4	Klavier Büchlein da yer alan süslemeler çizelgesi ve bu süslemelerin günümüz notasyonundaki karşılıkları…….	48
Şekil 1.2.6.5.	Klavier Büchlein'da yer alan orijinal süsleme çizelgesi……..	48
Şekil 1.2.6.6.	Triller ve alternatif gerçekleştiriliş biçimleri……..	49
Şekil 1.2.6.7	Mordan ve gerçekleştiriliş seçenekleri……...	50
Şekil 1.2.6.8.	Uzun mordan ve çalınış alternatifleri…….	50
Şekil 1.2.6.9	Bitişli Trill ve bölümleri……	51
Şekil 1.2.6.10	Bitişli trilin çalım alternatifleri……..	51
Şekil 1.2.6.11	Envansiyon no.2 ve Sinfonia no.5'teki trillerin uygulanışı……	52
Şekil 1.2.6.12	Envansiyon no 1'deki ilk trillin uygulanışı……	52
Şekil 1.2.6.13.	Dönüşün çalınış alternatifleri…….	53
Şekil 1.2.6.14	İki nota arasında gelen dönüşlerin alternatif çalım biçimleri…….	54
Şekil 1.2.6.15	Aşağıdan ön-ekli trilin kısımları……	54
Şekil 1.2.6.16	Ön ekli tril in alternatif çalım biçimleri……..	54
Şekil 1.2.6.17	İnici trilin çalım alternatifleri…….	55
Şekil 1.2.6.18.	Aşağıdan önekli bitişli tril ve üç bölümü……	55

Şekil 1.2.6.19	Envansiyon no11'in 10. ölçüsündeki aşağıdan ön ekli bitişli trilin alternatif gerçekleştiriliş biçimleri…	55
Şekil 1.2.6.20	Envansiyon no.12'nin 1. ölçüsündeki aşağıdan ön ekli bitişli trilin çalınış alternatifleri……..	56
Şekil 1.2.6.21	Yukarıdan ön ekli sonlu tril ve üç bölümü…….	56
Şekil 1.2.6.22.	Yukarıdan ön ekli sonlu trilin Envansiyon no.5'te uygulanması……	57
Şekil 1.2.6.23.	Yalnızca Süsleme sembolü ile belirtilen apojyatür örnekleri…….	57
Şekil 1.2.6.24	Yazılı Apojyatür Örnekleri…….	58
Şekil 1.2.6.25.	Noktalı notaların önüne gelen yazılı apojyatürler…..	59
Şekil 1.2.6.26	Yazılı apojyatürün noktalı notalarda kullanımına ilişkin çözümler…….	59
Şekil 1.2.6.27	Sinfonia no.5, 3. ölçü…….	60
Şekil 1.2.6.28	Geçit apojyatürü yazımı…….	60
Şekil 1.2.6.29	Geçit apojyatürü uygulamas……..	61
Şekil 1.2.6.30.	3 no.lu Envansiyondaki nachschlag örneği……	62
Şekil 1.2.6.31	3 no.lu Envansiyondaki nachschlag'ın Clavier Büchlein'daki yazımı…….	62

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo	Açıklama	Sayfa
Tablo 3.2.1.	Piyano Eğitimcilerinin Üç Sesli Envansiyonlara Öğrenci Repertuarında Yer Verme Durumunu Gösteren Dağılım…	117
Tablo 3.3.1.	Envansiyonların, Öğrencinin Dikkatini Yoğunlaştırabilme Becerisini Aşamalı Bir Biçimde Geliştirmesi Ve Öğrenciye Müziğin İçsel Disiplin Gerektirdiği Anlayışını Kazandırması Görüşüne, G.Ü. Müzik Öğretmenliği A.B.D. Piyano Eğitimcilerinin Katılma Dereceleri…….	118
Tablo 3.4.1.	Piyano Eğitimcilerinin 3 Sesli Envansiyonların, Besteleme Öğretiminde Kullanılan Kontrpuana Dayalı Yöntem Ve Teknikleri Tanıtmada Ve Bu Yöntem Ve Tekniklerin Tematik Yapıyı Oluşturmada Uygun Ve Kullanışlı Bir Öğretim Aracı Olup Olmadığına Katılma Dereceleri……	119
Tablo 3.5.1.	G.Ü. Müzik Öğretmenliği A.B.D. Piyano Eğitimcilerinin, İlk Kez Bir Üç Sesli Envansiyon Çalışacak Olan Öğrencileri İçin Tercih Ettikleri Yöntemler İle İle İlgili Verilerin Dağılımı……	122
Tablo 3.5.2.	G.Ü. Müzik Öğretmenliği A.B.D. Piyano Eğitimcilerinin 3 Sesli Envansiyonları Çalıştırırken Kullandıkları Genel Ve (Varsa) Özel Yöntemler İle İlgili Verilerin Dağılımı…	123
Tablo 3.5.3.	G.Ü. Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcilerinin Üç Sesli Envansiyonların oluşturulmasında kullanılan kontrpunktal kompozisyon tekniklerini tanıtmada kullandıkları yöntemler ile ilgili verilerin dağılımı…….	124
Tablo 3.6.1.	Üç Sesli Envansiyonların Öğretiminde Karşılaşılan	

	Teknik, Kuramsal Sorunlar İle İlg. Verilerin. Dağılımı…..	126
Tablo 3.7.1.	G.Ü. Müzik Öğretmenliği A.B.D. Piyano Eğitimcilerinin Üç Sesli Envansiyonların Öğrenilmesi-Öğretilmesi Sürecinde Karşılaşılan Teknik Ve Kuramsal Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri İle İlgili Verilerin Dağılımı……	127
Tablo 3.8.1.	G.Ü.G.E.F Müzik Öğretmenliği A.B.D. Piyano Eğitimcilerinin Üç Sesli Envansiyonlaraın Yapısal (Biçimsel Ve Tematik), Stilistik (Tempo Ve Artikülasyona Dayalı) Ve Tarihsel Analizler Sonucu Elde Edilen Bulguların, Eserin Öğrenimi Açısından Olumlu Bir Etki Sağlayabilirliği Görüşüne Katılma Dereceleri…….	129
Tablo 1.2.5.22	Bach ve Çağdaşları Tarafından Yaygın Biçimde Kullanılan İşaretler……..	37
Tablo 1.2.6.1.	Üç Sesli Envansiyonların sıralaması……...	42

Kısaltmalar

AGSL: Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

YÖK: Yüksek Öğretim Kurulu

GÜGEF: Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi

Cs: Countersubject (Karşı tema

S: Subject (Tema)

Çevr.S.:Çevrilmiş Suje

Çevr. CS.: Çevrilmiş Karşı Tema

PAC: Perfect Authentic Cadence (Kusursuz Otantik Kadans)

DC: Deceptive Cadence (Aldatıcı Kadans)

ME: Middle Entries

Recap: Recapitulation (Yeniden serim)

Expos: Exposition (Serim)

Fonks: Fonksiyon

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu bölümde, araştırmada ele alınan problem durumunun açıklığa kavuşturulmasına yardımcı olacağı düşüncesiyle müzik eğitimine, Türkiye'deki müzik yüksek öğretim kurumlarına, bu kurumlarda verilen çalgı eğitimi kapsamında piyano eğitiminin durumuna, bu bağlamda yararlanılan temel dağarcık içerisinde J.S. Bach'ın Üç Sesli Envansiyonları'nın yeri ve önemine ve bu eserlerin öğrenilmesinde ve öğretilmesinde ritme, tempoya ve biçime ilişkin analitik bulguların kullanılmasının beklenen yararlarına ilişkin genelden özele doğru açıklamalı bir yaklaşım sergilenmiştir. Daha sonra araştırmanın problem cümlesi ve alt problemleri, amaçları, önemi, sayıtlıları, kapsam ve sınırlılıkları belirlenmiştir.

1.1. Müzik Eğitimi

Temelde kişiye yeni bir müziksel davranış kazandırma ya da kişide müziksel davranış değişiklikleri oluşturma süreci olan müzik eğitiminde daha çok, eğitim gören bireyin kendi müziksel yaşantısı temel alınır ve bu temelden yola çıkarak belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir yol izlenerek belirli hedeflere erişilir. Bu hedefler doğrultusunda bireyin çevresi ile, özellikle de müziksel çevresi ile arasındaki iletişimin daha sağlıklı, daha düzenli, daha etkili ve daha verimli olması beklenir (Uçan, 1996, s.20).

1.1.1. Müzik Eğitiminin Genel Kapsamı

Uçan'a (1997) göre "Müzik eğitimi davranışsal ve içeriksel olmak üzere iki açıdan ele alınabilir. Davranışsal açıdan ele alındığında, müzik eğitimi:

Müziksel işitme – okuma – yazma eğitimi, şarkı söyleme eğitimi, çalgı çalma eğitimi, müzik dinleme eğitimi, müziksel yaratma eğitimi, müziksel bilgilenme eğitimi, müziksel beğeni geliştirme eğitimi, müziksel kişilik kazanma eğitimi, müziksel duyarlılığı artırma eğitimi, müziksel iletişim ve etkileşimde bulunma eğitimi, müzikten yararlanma eğitimini kapsamaktadır.

İçeriksel açıdan ele alındığında ise:

Müziksel işitme (kulak) eğitimi, ses eğitimi, çalgı eğitimi, müziksel devinim ve ritim eğitimi, müzik bilgisi eğitimi, yaratıcılık eğitimi, beğeni eğitimi, müziksel kişilik eğitimi, müziksel duyarlılık eğitimi, müziksel iletişim ve etkileşim eğitimi, müziksel kullanım ve müzikten yararlanım eğitimini kapsamaktadır.

1.1.2. Türkiye'deki Müzik Eğitimi Kurumları

Türkiye'deki mesleki müzik eğitimi kurumlarına değinmeden önce mesleki müzik eğitiminin amaçlarına genel bir yaklaşımla gözden geçirmek yararlı olacaktır.

Mesleki müzik eğitiminin amaçları, Uçan tarafından şu şekilde ifade edilmektedir:

> "Mesleki müzik eğitimi, müzik alanının bütününü, bir kolunu ya da dalını, o kol ya da dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar. Müzik sanatçılığı eğitimi (bestecilik eğitimi, seslendiricilik
>
> /yorumculuk eğitimi), müzik bilimciliği eğitimi, müzik

> öğretmenliği (eğitimciliği) eğitimi, müzik teknologluğu eğitimi mesleki müzik eğitiminin başlıca dallarını ve kollarını oluşturur" (Müzik Eğitimi, 1997, s. 27).

Bu alanlarda eğitim veren kurumlar, amaçları doğrultusunda 5 ana grup dâhilinde ele alınabilir:

1. Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalları: Müzik öğretmeni yetiştirme amacıyla belirtilen bu isim altında 1998–1999 yılında itibaren eğitim veren kurumlardır.

Uçan, bu kurumun Cumhuriyet tarihi içerisindeki oluşum ve gelişimini şu şekilde açıklamaktadır:

> "Türkiye'de "amaçlı ve düzenli" müzik eğitiminin, İmparatorluk döneminin ilk evrelerine kadar uzanan bir geçmişi olmasına karşın, müzik öğretmeni yetiştirme işine ilk kez Cumhuriyet döneminin hemen başlarında 1924 yılında Ankara'da kurulan Musiki Muallim Mektebi'nde (Müzik Öğretmeni Okulu'nda) başlanmıştır. Bu okulun fiziki yapı-kullanım ve işleyiş olarak zamanla daha çok ve giderek yalnızca sanatçı yetiştiren bir kuruma dönüştürülmesi üzerine, müzik öğretmeni yetiştirme işi, 1937–1938 eğitim yılında Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'nde açılan müzik şubesi'nde sürdürülmeye başlanmıştır. Ayrıca, 1942–1947 yılları arasında etkinlik gösteren Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü Güzel Sanatlar Kolu'nda müzik öğretmeni yetiştirme denemesinde bulunulmuştur" (Müzik Eğitimi, 1997, s. 27).

1978–1979 öğretim yılında yapılan düzenlemeler sonunda 1980'de Gazi Yüksek Öğretmen Okulu "müzik bölümü"'ne dönüşen bu "ana kurum", aynı amaç doğrultusunda işleyen diğer kurumların oluşmasına rehberlik ve kaynaklık etmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

2. Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri: İlki 1989–1990 öğretim yılı dâhilinde İstanbul'da açılan ve günümüzde sayıları 54'e ulaşan Anadolu Güzel Sanatlar

Liseleri' nin amaç ve görevleri şunlardır

- Güzel sanatlar alanında ilgi ve yetenekleri olan öğrencilerin eğitimlerini sağlamak.
- Öğrencileri araştırıcı ve geliştirici çalışmalara yöneltmek, yetenekleri doğrultusunda seçenekli, bağımsız, doğru yorum ve uygulamalar yapabilecek kişiler olarak yetiştirmek.

- Öğrencilerin milli ve milletler arası, tarihi ve yeni sanat eserlerini tanımaları ve anlamalarına yardımcı olmak (AGSL Yönetmeliği: madde 6).

Yöndem'e (1998) göre "Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri daha üst müzik yüksek öğretim kurumlarına eleman yetiştirme, özellikle Eğitim Fakülteleri Müzik Öğretmenliği Ana bilim Dalları için yetişmiş eleman kaynağı olma ve bu bölümlerdeki eğitimin nitelikli olarak artmasına katkıda bulunma açısından büyük önem taşımaktadır. Bu liselerdeki eğitimle, daha çok kişiye mesleki sanat ve müzik eğitiminden yararlanma fırsatı doğmuştur".

Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinin işlevi, Milli Eğitim Temel Kanunu'nun 28. maddesinin 6. Fıkrasında, "Öğrencileri, çeşitli program ve okullara ilgi, istidat ve kabiliyetleri ölçüsünde ve doğrultusunda yüksek öğrenime ve hem de hayata ve iş alanlarına hazırlamaktır" şeklinde ifade edilmiştir.

3. Devlet konservatuarları Müzik Bölümleri: Üniversite rektörlüklerine ya da Güzel Sanatlar Fakülteleri'ne bağlı olarak bestecilik ve seslendiricilik eğitimi yapan bu kurumların kökeni 1923'te İstanbul'da yeniden açılan Darülelhan isimli eğitim kurumuna dayanmaktadır (Yöndem,1998, s.8).

Konservatuarlar ile aynı amaç doğrultusunda hizmet veren bir başka kurum ise Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'dir. 1986'da kurulmuş

olan bu fakültede verilen eğitimde seslendiricilik ağırlıklı bir yol izlenmektedir.

4. Müzik bilimcilik (Müzikoloji) eğitimi veren kurumlar: Aynı zamanda müzikoloji veya etnomüzikoloji anabilim dalı adı altında çeşitli konservatuarlar ve güzel sanatlar fakülteleri bünyesinde hizmet veren bu kurumların kökeni 100 yıldan daha öncesine dayanmaktadır. Üniversite düzeyinde müzik araştırmacılığına yönelik olarak, daha öncesinden bir takım adımlar atılmış olmakla birlikte, bu alana yönelik sistemli bir eğitime ilk kez 1975 yılında Ege Üniversitesi'nde açılan Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü'nde başlanmıştır. Bu kurumda verilen müzik araştırmacılığı eğitimi, lisans düzeyinden, açılan yüksek lisans ve doktora programlarıyla lisansüstü düzeyine kadar yükselerek yeni boyutlar kazanmıştır. Böylece "müzik bilimcilik eğitimi" tüm yükseköğretim aşamalarını kapsayan sağlıklı ve tutarlı bir akademik yapıya ve işlerliğe kavuşmuştur (Uçan, 1997).

Uçan, yukarıda adı geçen kurumlarla ilgili olarak şunları söylemektedir:

> "Mesleki sanat eğitimi, veren tüm yüksek öğretim kurumları 1982'de yürürlüğe giren 41 sayılı Kanun Hükmünde Kararname ve 1983'te onun yerini alan 2809 sayılı yasa ile YÖK kapsamına alınarak üniversitelere bağlanmıştır. Bu düzenleme Türkiye'deki mesleksel sanat eğitimine, ünivesiter temel üzerine kurulmuş bir bütünlük kazandırmış ve gelişme olanakları sağlanmıştır" (Müzik Eğitimi,1994, s.106).

5. Askeri Müzik Eğitimi Kurumları: Bandolara çalıcı ve yönetici yetiştirmek amaçlıdır ve köklü bir geçmişe sahiptir. Türkiye' de imparatorluk dönemindeki "Mehterhaneler" e hatta ondan önceki "tabılhaneler"e kadar uzanan bir geçmişi olan askeri müzik eğitimi, Cumhuriyet döneminde özellikle bandoculuk eğitimi çerçevesinde önemli gelişmeler göstermiştir. Bandolara çalıcı astsubay yetiştirme amacıyla 1939 yılında "Askeri Mızıka Okulu", bando yöneticisi yetiştirmek amacıyla da 1949 yılında "Askeri Mızıka Meslek Okulu" kurulmuştur. Bunlardan

ikincisinin 1961'de kapanmasıyla bando yöneticisi subay yetiştirme görevini, 1963 yılından itibaren Ankara Devlet Konservatuarı'nda açılan Bando Yöneticiliği Bölümü üstlenmiştir (Uçan,1997, s. 42).

1.2. Çalgı Eğitimi

Mesleki müzik eğitiminin yapısal açıdan en önemli niteliği, çok boyutlu olmasıdır.

Müzik eğitiminin boyutları, ses eğitimi, müziksel işitme eğitimi, müzik beğenisi eğitimi, yaratıcılık eğitimi ve çalgı eğitimi olarak ele alınmakta; çalgı eğitimi ise bu boyutlar arasında diğer boyutların çoğunun sağlıklı bir biçimde gerçekleştirilebilmesinin bir önkoşulu olarak merkezî bir önem teşkil etmektedir.

Uçan'a (1997) göre çalgı eğitimi; bir ya da birden çok çalgının kullanılmasıyla, genellikle bireysel, bazen de toplu biçimde yapılan, bireyi çalgı aracılığıyla yetiştirme, geliştirme, müzik alanında içeriği bulunan istendik davranışlar kazandırabilme eğitimi olarak tanımlanmaktadır.

En önemli sanat dallarından biri olan müzik alanında, insanların müzik zevkini edinmesini veya sahip oldukları zevki geliştirmesini sağlaması, kişilik gelişimini ve benlik tasarımını olumlu bir biçimde etkilemesi ve boş zamanların daha iyi değerlendirilmesini sağlayarak kişiye zaman yönetimi becerisi kazandırması açısından çalgı eğitimi büyük önem taşımaktadır. Kişiyi bireysel, toplumsal, ulusal ve evrensel değerlerle ve öğelerle tanıştırması ve yine kişiye eğitme ve eğitilme, gelişme ve geliştirme, paylaşma, kaynaşma ve daha birçok zihinsel ve duygusal beceri elde etme yönünde sağladığı imkânlar çerçevesinde çalgı eğitimine verilen bu önem daha da artmaktadır (Tanrıverdi, 1996, s. 14).

1.2.1 Müzik Eğitim Kurumlarımızda Çalgı Eğitimi

Tüm mesleki müzik eğitimi alanlarının en vazgeçilmez öğelerinden olan çalgı eğitimi, eğitim ve öğretimin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel (psiko-motor) unsurlarının tümünün sergilenebildiği "çok boyutlu" bir yapıya sahiptir. Bu unsurların sağlıklı biçimde sergilenebilmesi ve söz konusu boyutlar dâhilindeki amaçlar doğrultusunda sergilenen bu davranışların istenen standartlarda gerçekleştirilebilmesi, yani eğitimin bu üç unsur açısından verimli sonuç verebilmesi için çalgı eğitiminin bir takım niteliklere sahip olması gerekmektedir.

Tanrıverdi'ye (1996, s.14) göre "Çağdaş anlamda çalgı eğitiminin üç ana niteliği; bilimsellik, yani yapılan her işin bilimsel bir temele dayandırılması; geçerlilik, yani öğrenilen her yeni davranışın hayatta ve mesleki müziksel yaşantıda kullanılabilirliği; güzellik yani, insanın iç dünyasına yönelik estetik bir kaygı içermesidir".

Çalgı eğitimi mesleki müzik eğitimi veren kurumlarımızın tamamında bu üç ana nitelik doğrultusunda ağırlıklı bir biçimde varlığını ve işlevini sürdürmektedir. "Bu bağlamda eğitimi verilen çalgıların çeşitliliği ve seçimi ilgili kurumun amacı, niteliği ve gereksinimleri doğrultusunda değişiklik göstermektedir" (Eskioğlu, 1999).

1.2.2 Müzik Eğitim Kurumlarımızda Piyano Eğitimi

İnsan sesinin tüm türlerinin ve tüm çalgıların ses alanlarını kapsaması, ve aynı anda kullanılabilen ses sayısı açısından (çok seslilik) en geniş kapasiteye sahip olması nedeniyle piyano eğitimi, hem genel olarak müzik eğitiminin, hem de çalgı eğitimin temelini teşkil etmektedir.

Eskioğlu, Piyano eğitiminin mesleki müzik eğitimi kurumlarndaki yerine ve önemine ilişkin olarak şunları ifade etmektedir:

> "Piyano eğitimi, mesleki müzik eğitimi veren tüm kurumlarımızda, çalgı eğitiminin önemi tartışılmaz bir öğesi olarak, başlangıçtan bugüne dek var olmuş ve eğitim programlarında, "ana dal eğitimi, yardımcı çalgı eğitimi, bireysel çalgı eğitimi, temel piyano eğitimi, piyano vb. çeşitli adlandırmalarla zorunlu ders olarak yer almıştır"
> (Türkiye'deki Müzik Yükseköğretim Kurumlarında J.S. Bach'ın Envansiyonlarına Analitik Yaklaşımın Bir Piyano Öğretim Modeli Geliştirilmesinde Kullanımı,1999, s.4).

Bununla birlikte ders saatlerinin ve ilgili eğitimci sayısının var olan öğrenci potansiyelini karşılamaya yetersiz kalması nedeniyle, bu ders her kurumda bireysel olarak işlenememektedir.

1.2.3 J.S. Bach'ın Üç Sesli Envansiyonlarının Piyano Eğitimi Dağarcığındaki Yeri ve Önemi

Mesleki müzik eğitimi kurumlarında verilen piyano eğitimi esnasında kullanılacak yöntem ve yararlanılacak araç ve gereçlerin seçiminde piyano eğitim dağarcığının da üzerine temellendiği "ortak-genel müzik kültürü" ile müziksel ve çevresel yaşantının bütünlüğünün esas alınması ve bu dağarcık, araç, gereç ve yöntemlerin bu ilkeler doğrultusunda "çok tür" üzerine temellendirilmesi büyük önem taşımaktadır**.**

Uçan, Türk müzik kültürünü şu şekilde sınıflandırmaktadır:

> **"**Günümüz Türkiye'sinde genel müzik kültürümüz "(1) temel müzik (ilk el müzik), (2) halk müziği, (3) sanat müziği, (4) yığın müziği katmanlarından oluşan "dört katmanlı" bir yapıya kavuşmuş bulunmaktadır. Bu karmaşık yapı içinde (a) "geleneksel Türk halk müziği", (b) "geleneksel Türk sanat müziği ve (c) " yeni /popüler (çağdaş) Türk (halk) müziği ile (d) "uluslararası (sanat, halk, popüler) müzikler", "ülkemizde yaşayan başlıca (ana) müzik türlerini oluşturmaktadır" (Müzik Eğitimi, 1997, s.102).

Piyano eğitimi dağarcığı açısından bu türler arasında en önemlisi evrensel (uluslararası) müziktir. Bu önem doğrultusunda bu dağarcıkta her dönemden ve her ülkeden bestecilere ait hem sanatsal hem de eğitsel nitelikte eserler bulunmaktadır. "Bu bakımdan en genel bakışla "eğitsel amaçla yazılmış tanıma eseri olmaları" ve "füg formlarına geçiş niteliği taşımaları" gibi nedenlerle J.S. Bach' ın İki ve Üç Sesli Envansiyonlarının piyano eğitimi dağarcığının en temel yapıtaşlarından birisi olduğu düşünülmektedir."(Eskioğlu :1999)

Yapıları gereği öğrencinin bu eserler üzerinde çalışarak hem barok dönem müziğinin, hem de özellikli olarak J.S.Bach'ın müziğinin dayandığı biçimsel ve üslupsal ilke ve unsurlar (form ve çalım bilgisi) ve bu ilke ve unsurlar arasındaki ilişkiler hakkında bilgi sahibi olabilmesini sağlamaları bunun en önemli nedenlerinden birisidir. Bununla birlikte Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalında verilen mesleki çalgı eğitimi dâhilinde öğrenciye çaldırılma sıklığı açısından üç sesli envansiyonların iki sesli eşdeğerlerine nazaran daha geri planda kaldığı ve bu eserlerin büyük çoğunluğunun piyano eğitimi çerçevesinde gereğince ele alınmadığı düşünülmektedir.

1.2.4 Piyano Eğitiminde Analitik Yaklaşım

Çalgı eğitiminin eksiksiz bir biçimde gerçekleşebilmesi için öğrencinin çaldığı eserlere ilişkin kuramsal (tarihi, stilistik ve yapısal) bilgilere hakim olması büyük önem taşımaktadır.

Eskioğlu, eserlere ilişkin kuramsal bilgilere hâkim olmasının önemini su şekilde ifade etmektedir:

> "Bir piyanistin (piyano öğrencisinin/eğitimcisinin/ seslendiricisinin /yorumcusunun) çalışmakta olduğu yapıta ya da etüde tam anlamıyla hâkim olabilmesi için, müziksel yeteneğe, disipline ve teknik yeterliliğe sahip olmasının yanı

> sıra, yapıtı çeşitli boyutlarıyla anlatabilecek, açıklayabilecek bilgilere de gereksinimi vardır" (Türkiye'deki Müzik Yükseköğretim Kurumlarında J.S. Bach'ın Envansiyonlarına Analitik Yaklaşımın Bir Piyano Öğretim Modeli Geliştirilmesinde Kullanımı,1999, s.5).

Bu gereksinim göz önünde bulundurulduğunda eserler üzerinde yapılacak çözümlemeler ve diğer araştırmalar sonucunda elde edilecek yapısal, tarihsel ve üslupsal özelliklerin incelenmesi her eserde olduğu gibi J.S. Bach'ın Üç Sesli Envansiyonları söz konusu olduğunda da oldukça yararlı bulunmaktadır. Bu türde bir çalışma müziksel bir eseri onu oluşturan unsurlarına ayırmak yoluyla yapısını teşkil eden unsurların, unsurlar arasındaki ilişkilerin ve bu ilişkileri yönlendiren yasaların ortaya koyulması ya da başka bir deyişle eserin analiz edilmesi - çözümlenmesi anlamına gelmektedir.

"Çözümlemeye (analiz) dayalı yöntemler, piyano öğretiminde öğrencinin ilgili kuramsal derslerle hazırlanan altyapısına paralel ve uyumlu olarak bazı eğitimcilerin belirli durumlarda başvurduğu yöntemlerdir" (Eskioğlu,1999, s.6). Bu yöntemler çeşitli kaynaklarda özellikli açılardan ele alınmış olmakla birlikte yazılı literatürde yöntem ve tekniklerin uygulanmasına ilişkin olan veya bu yöntem ve tekniklerin uygulanması sonucu elde edilen verilerin, düzenli ve sistematik bir biçimde genelden özele, soyuttan somuta ilerleyecek biçimde sunulduğu, analitik yaklaşma dayalı Türkçe bir kaynağın varlığından söz etmek mümkün değildir.

J.S. Bach'ın 3 sesli envansiyonları (sinfoniaları), piyano eğitiminde farklı aşamalar arasında önemli bir köprü işlevi görmeleri ve de gerek tekniksel, gerek üslupsal (stilistik) gerekse fikirsel (idiomatik) açıdan türünün en nitelikli örneklerinden olmaları açısından bu tarz bir kaynak oluşturmaya uygun ve incelenmeye değer eğitim materyalleridir. "Envansiyon ve Sinfoniaların çözümlenmeden ve bu çözümlemeler sonucu elde edilen veriler özümsenmeden gereğine uygun biçimde seslendirilmesi zor yapıtlar olmaları da bu türde bir

çalışmanın varlığına anlam kazandıran bir diğer önemli etkendir."(Eskioğlu,1999, s.6) Bu bağlamda araştırmanın ana konusu J.S.Bach'ın 3 sesli envansiyonlarına (Sinfonia) yönelik analitik yaklaşımlar sonucu elde edilecek biçimsel, üslupsal (stilistik) ve tarihsel verilerin bu eserlerin öğretimi ve öğrenimi üzerinde sağlayacağı etkidir.

1.2.5. Barok Dönem Müziği

Barok müzik terimi yaklaşık olarak 1600 ile 1750 yılları arasındaki bir dönemi ve bu dönemde yaygın biçimde kullanılan Avrupa klasik müziğine ait belirli stilleri ifade etmekte kullanılır. Müziksel anlamda Rönesans döneminden sonra başlayan bu dönemi klasik dönem izlemiştir. Muhtemelen Portekizcede düzensiz şekilli, eğri büğrü inci anlamına gelen barocco kelimesinden -ki bu kelime bu dönem mimarisine tam anlamıyla uyan ve daha sonra bu dönem müziği için de kullanılmaya başlanan bir tanımlamaydı- ya da 1612 yılında ölen ressam F. Barocci, ya da Baroccio'dan gelen barok terimi başlangıçta grotesk (acayip) veya bayağı bir beğeninin ürünü anlamında kesinlikle aşağılayıcı ve küçültücü bir biçimde kullanılıyordu.

Klasik müzik kanon dağarcığının büyük çoğunluğunu barok döneme ait uygulamalar oluşturmaktaydı. J.S. Bach'ın fügleri ve G.F. Handel'in "Messiah" eserinin Hallelujah korosu, Antonio Vivaldi' nin "Dört Mevsim"i ve Claudio Monteverdi'nin "1610 Yılının Çanları" (Vespers of 1610) isimli eserleri geniş ölçüde çalınan, araştırılan ve dinlenen bu türün barok döneme ait nitelikli örnekleri arasında gösterilebilir. Bu dönem boyunca, müzik kuramları, diyatonik tonalite ve imitatif (taklide dayalı) kontrpuan gelişmiş, aynı zamanda daha ayrıntılı süslemeler, müzik yazımında değişiklikler ve çalgıların çalım biçiminde

ilerlemeler ortaya çıkmıştır. Bunlarla birlikte icranın boyutları, alanının genişlediği ve karmaşıklığının arttığı bu dönemde müziksel bir icra biçimi olarak operanın da temelleri atılmıştır. Bu döneme ait müziksel terim ve kavramların çoğu günümüzde halen kullanılmaktadır. Bu dönemin genel özellikleri duyguda bütünlük, süslemeler ve doğaçlama ile birbirine zıt nitelikte ritimlerdir. Bu dönem ezgileri genellikle sürekli biçimde devam eden bir hat, düz dinamikler ve genişletmeler (çıkarma ya da ekleme yoluyla gerçekleştirilen) içerir.

Tür ve Akımlar

Geleneksel biçimde Barok olarak tanımlanan müzik çoğunlukla Avrupa'da çok geniş bir coğrafi alan içerisinde yaklaşık olarak 150 yıl süren bir dönem boyunca bestelenmiş birçok türü içine almaktadır. Sözlük anlamıyla "düzensiz şekilli, eğri büğrü inci" anlamına gelen kelime bu dönemi ifade etmek için nispeten daha yakın zamanda ilk kez 1919'da Curt Sachs tarafından kullanılmış ve İngilizcedeki geçerliliğini ise ancak 1940'larda kazanmıştır. Gerçekte, 1960'larda bile bu terimin geniş çeşitlilikteki bu müziği ifade etmede yaygın biçimde kullanılmasına ve kabul edilmiş olmasına rağmen, akademisyenler arasında Jacopo Peri, Domenico Scarlatti ve J.S. Bach'ın müziği gibi birbirinden tamamen farklı nitelikteki müzikleri aynı terim altında birleştirmenin anlamlı olup olmadığına ilişkin dikkate değer uyuşmazlık ve tartışmalar süregelmiştir.

Barok ve Rönesans Stilinin Karşılaştırılması

Barok müzikle Rönesans müziği arasındaki ortak özellik polifoni ve kontrpuanın ağırlıklı biçimde kullanımıdır. Bununla birlikte bu tekniklerin bu dönemdeki kullanım biçimi Rönesans müziğindekinden farklıdır. Rönesans

müziğinde armoni daha ziyade polifoninin yumuşak akışı sonucu tesadüfî olarak ortaya çıkan uyumlu aralıkların (konsonant) sonucu iken, barok dönemin başlangıcında bu uyumlu aralıkları meydana getiren yasalar bu uyumlu seslerin hiyerarşik ve işlevsel bir tonal düzen içerisindeki akorlar olarak hissedilmeye başlanmasından dolayı önem kazanmıştır. Rönesans ve barok dönem dâhilindeki armoni uygulamaları arasındaki bir diğer önemli ayrım ise önceki dönemde akorların kök seslerinin sıklıkla üçlü aralıklarla hareket etmesi, daha sonraki dönemde ise dörtlü ve beşli hareketlerinin ağırlık kazanması (bu durum kısmi olarak işlevsel tonaliteye geçişi belirler) idi. Bununla birlikte, barok müzikte daha uzun ezgiler ve daha güçlü ritimler kullanıyordu. Başlangıçta verilen ezgi kendi başına ya da sadece sürekli bas eşliğinde aynı tema başka bir partide tekrar ortaya çıkana kadar uzatılıyordu. Kontrpuana ilişkin bu daha sonraki yaklaşımda armoni daha sıklıkla sürekli bas ya da temanın kendi sesleri tarafından belirleniyordu.

Bu stile dayalı farklılıklar rönesans dönemi ricercar, fantasia ve kanzonalarından (canzona) barok dönemin en belirleyici müzik biçimi olan füge geçişi işaret ediyordu. Claudio Monteverdi bu yeni ve daha geniş-serbest stili ikinci uygulama (seconda practica) olarak isimlendirerek, onu Giovanni Pierluigi De Palestrina gibi Rönesans döneminin en büyük ustalarının Motetlerini ve Korallerini nitelendiren birinci uygulama (prima practica) ile kıyaslıyordu. Monteverdi ise Mass in illo tempore'sini eski stilde 1610 Vespers'ini ise yeni stilde yazarak bu stillerin ikisini de kullanmıştır.

Barok ve rönesans stili arasındaki diğer daha genel farklılıklar ise barok müziğin Rönesans müziğine nazaran daha geniş seviyede bir duygusal yoğunluk içermeyi amaçlaması ve bir barok eserinin genellikle bütünsel olarak tek ve belirli

bir duyguyu tasvir etmesidir (Örn. sevinç, keder, tanrı sevgisi ve benzeri duygular). Barok müziği eserlerinin genellikle virtüöz şarkıcı ve çalgıcılar düşünülerek bestelenmesi nedeniyle karakteristik açıdan icrası Rönesans müziğine göre (fikirsel yazımın bu dönemin en önemli buluşu olmasına rağmen) daha zordur.

Barok müzikte, genellikle icracı tarafından doğaçlanan çok sayıda süsleme kullanılıyordu. Notalarda eşitsizlik (notes inegales) gibi ifadeye dayalı icra yöntemleri oldukça yaygındı ve bunların icracılar tarafından hatırı sayılır bir özgürlük çerçevesinde kullanımı bekleniyordu. Barok dönemde a capella (eşliksiz koro müziği) ortadan kaybolurken çalgıların önemli bir rol oynamaya başlaması ise diğer bir önemli farklılıktır.

Barok ve Klasik Stilin Karşılaştırılması

Barok dönemi izleyen klasik dönemde kontrpuanın önemi giderek azalmış ve bu uygulama yerini homofonik örgüye bırakmıştır. Süslemelerin önemi azalmış ve özellikle sonat biçiminde yazılanlar başta olmak üzere eserlerde daha açık ve net bir içsel yapı hedeflenmiştir. Modülasyon (ton değişimi) yapısal ve dramatik bir öğe haline gelmiş, bir eser eksen tonalitesinden yola çıkıp eksen tonalitesine dönen ve bir dizi ton boyunca devam eden dramatik bir yolculuk olarak görülmüştür. Barok müzikte de modülasyonlara sıklıkla rastlanmakla birlikte bunlara atfedilen yapısal önem daha azdır. Klasik tarzdaki eserler tek bir bölüm içerisinde birçok farklı duyguyu resmetmekteyken, barok dönem eserleri ise tüm eser boyunca tek bir duyguyu inandırıcı ve canlı bir biçimde resmetme eğilimindedir.

Diğer önemli Özellikler

1- Sürekli Bas – Şifreli Bas (Basso Continuo): Şifreli bas adı verilen bir notasyon sistemi ile belirtilen ve genellikle uzun sesli bir bas çalgı ve bir tuşlu çalgı için yazılan bir tür sürekli (kesintisiz) eşlik.

2- Monody: 17.yüzyıl başında özellikle İtalya'da sıklıkla kullanılan tek bir ezgisel ses ve eşlik için bestelenen müzik.

3- Homofoni (Homophony): Tek bir ezgi ve ona benzer ritimde bir eşlikten oluşan müziksel örgü**.**

4- Metnin ön plana çıkması: Sesi bastırmayan çalgısal eşlikle anlaşılabilir metinler.

5- Solist Vokalistler

6- Dramatik müziksel ifade

7- Dramatik müzik biçimleri: Opera, Drama Per Musica

8- Çalgı ve Sesin bir arada kullanıldığı müzik biçimleri: Oratoryo (oratorio) ve Kantat (cantata)

9- Yeni çalgı teknikleri: Tremolo, pizzicato, vb.

10- Anlaşılır ve çizgisel bir ezgi.

11- Notes İnegales (Notalarda eşitsizlik): Eşit şekilde yazılan sesleri noktalı tartımlarla çalmaya dayalı bir teknik.

12-Aria Biçimi

13-Ritornello Aria Biçimi: Vokal pasajlarının tekrar eden kısa çalgısal kısımlarla kesilmesi.

14-Konçertato (Concertato) Stili: Orkestra ile solo çalgı veya küçük çalgı grubu arasındaki ses zıtlığına dayalı stil.

15-Çalgıları tam bir biçimde partileme: Rönesans döneminde grup çalımında çalgıların tamı tamına partilenmiş olması oldukça nadir rastlanılan bir durumdur.

16- Özelliğe dayalı (idiomatic) çalgısal yazım: Her çalgının kendine has özelliklerinin daha iyi bir biçimde kullanılması.

17- Virtüöziteye dayalı vokal ve çalgısal yazım.

18- Süslemeler

19- Günümüz Batı tonalitesinin (majör ve minör dizilerin) gelişimi.

20- Kadenza (Cadenza): Genellikle bir konçerto bölümünün bitişine yakın seslendirilen, virtüözite gerektiren, sonradan ekleme veya genişletmeye dayalı kısım.

Barok Müziğin Alt Dönemleri

Başlangıç Dönemi Barok Müziği (1600-1654)

Barok dönemle rönesans arasındaki sınır İtalya'da, Floransa'da Kon Giovanni De Bardi'nin sarayında gayr-ı resmi biçimde bir araya gelerek sanat ve

bilim dalları hakkında tartışan "Florentina Camerata" isimli akademisyenler grubuna dayandırılabilir. Müzik söz konusu olduğunda bu grubun fikirleri, en yüksek önemin metnin anlaşılmasına atfedildiği antik Yunan tiyatro oyunlarına ilişkin algılarına dayanır. Bununla birlikte rönesans sonunun karmaşık çokseslilığini reddetmiş ve başlıca yalın bir solo ezgi ve yalın bir eşlikten oluşan bir müziksel drama biçim arzulamışlardır. Jacopo Peri' nin Dafne ve Le Euridice'si de dahil olmak üzere bu fikrin ilk uygulamaları operanın başlangıcını işaret etmektedir.

Şifreli bas'ın kullanımı müziksel düşünce açısından daha büyük bir değişim yani partileri bütün olarak düşünme anlamına gelen armoninin, çokseslilığin çizgisel boyutu kadar önem kazanmasını temsil etmektedir. Triton aralığının uyumsuz (dizonans) olarak kullanılması ve armonik yürüyüşlerin bestelemeyle ilgili kavramlar arasına girmesi ile armoni ve polifoni bir madalyonun iki yüzü olarak görülmeye başlanmıştır. Armonik düşünce bir önceki dönemde de başta Carlo Gesualdo olmak üzere belirli besteciler arasında var olmakla birlikte bu kavram ortak müzik diline dâhil olurken rönesans dönemi yerini barok döneme bırakmaya başlamıştı. Bazı müzik tarihçileri yedili akorun hazırlama olmaksızın kullanılmasının geçmişten kopuştaki anahtar nokta olduğuna dikkat çekmektedirler. Bu durum tonalite olarak bilinen kavramının en temel fikirlerinden olan akorların seslere nazaran daha güçlü bir kapanış hissi yarattığı fikrini ortaya çıkarmıştır.

İtalya, reformasyon hareketi ile kuşatılmış olan fakat buna rağmen Hapsburg fethinden elde ettiği uçsuz bucaksız ganimetlerle sandıkları dolup taşan papalığın "Roma Katolik Kilisesi"'ne olan inancı teşvik edecek birtakım sanatsal yollar araması sonucu bu yeni stilin köşe taşlarından biri olmuştur.

Giovanni Gabrieli, protestanlık tarafından ortaya atılan ve giderek büyüyen dogmatik, sanatsal ve toplumsal meydan okumaya karşı katolikliği yeniden canlandırma isteğiyle ortaya çıkan önemli geçiş dönemi isimlerinden biridir. Eserleri çoğunlukla yüksek rönesans stilinde sayılmış, fakat zamanla buluşlarının yeni stile temel teşkil ettiği kabul edilmeye başlanmıştır. Çalgılama (belirli çalgıları belirli görevlere yönelik olarak sınıflandırma) ve dinamiklerin kullanımı bunlar arasındadır.

İnancın gereksinimi, aynı zamanda kutsal eserlerin metinlerini daha açık ve anlaşılır hale getirmekti ve bunun sonucu olarak rönesans döneminin yoğun biçimde katmanlanmış çokseslilığinden uzaklaşma ve kelimeleri öne çıkaran ve merkeze oturtan ya da daha sınırlı bir taklit alanına sahip olan ezgisel hatlara yönelme yönünde bir baskı vardı. Bu durum ezginin arka plana karşı daha karışık bir yapıda örülmesine yani homofoniye duyulan ihtiyacı doğurdu.

Claudio Monteverdi, armoni ve metine ilişkin bu modern yaklaşımın dindış boyutları da olduğunu hisseden bir nesil bestecinin en çok göze çarpanı olmuş ve 1607'de yazdığı operası "Orfeo", kendisini prima practica (ilk uygulama) olarak adlandırılan eski ekolden ayırmak için seconda practica (ikinci uygulama) olarak adlandırılan bu yeni ekolle bağdaştırılan teknik ve etkilere örnek teşkil eden bir dönüm noktası haline gelmiştir.

İki stilde de usta olan Monteverdi Marenzio ve Giaches De Vert'in biçimlerin genişleten doğru biçimde stilize edilmiş madrigaller yazmış olmakla birlikte bu bestecinin en etkili eserleri yeni stilde yazılanlar olmuştur. Bu eserler çalgıların karakteristik özelliklerini göz önünde bulunduran özel (idiomatic) yazım virtüözlüğe yönelik gösteriş ve yeni tekniklerin kullanımı gibi barok dönemin sonunda bile rastlanan özellikleri içermektedir.

Orta Dönem Barok Müziği (1654 -1707)

Fransız kralı XIV. Louis ile özdeşleşen mutlakıyet çağının ekonomik ve siyasal özelliklerinden birisi de merkezi yönetimin yükselişiydi. Kralın teşvik ettiğ saray üslubu, yaşam tarzı ve sanatlar Avrupa'nın geri kalanı için bir mode oluşturmuştu. Yükselen kilisenin ve eyalet hamiliğinin gerçekleri sistemli bir halk müziğine yönelik talebi arttırırken, çalgıların gittikçe artan erişilebilirliği ise oda müziğine olan talebi arttırıyordu. Tuşlu çalgıların erişilebilirliği de buna dâhildi.

Orta dönem barok ile başlangıç dönemi birbirinden yeni stile ilişkin sistematik düşünce tarzının ortaya çıkışı ve özellikle operada olmak üzere biçim ve

normların aşamalı olarak kurumsallaşması ile ayrılır. Matbaa ve ticaret, edebiyatta olduğu gibi eserlerin hitap ettiği uluslararası dinleyici kitlesini ve müzikse etkinliklerin ulusal merkezleri arasındaki karşılıklı alış verişi arttırmıştır.

Orta dönem barok, müzik kuramları açısından örgün öğretim metotlarının geliştirilmesi ve müziksel uygulamada giderek artan armonik odaklanmayla ilişkilendirilebilir. Müziğin bir sanat olduğu ve kişiye sistemli bir şekilde öğretilmes gerektiği tam olarak bu dönemde anlaşılmıştır. Bu durum Fux'un kontrpuan sistemleştirmeye yönelik daha sonraki çalışmaları ile doruk noktasına ulaşmıştır.

Saray üslubundaki bestecilere üstün bir örnek de Jean Baptiste Lully'dir. Bu bestecinin kariyeri Molieré ile bir dizi danslı oyunda birlikte çalıştıktan sonra inanılmaz bir biçimde yükselmiştir. Bu başarıyı sadece lirik trajedi (tragedie lyrique) gibi yeniliklerden değil aynı zamanda kraldan aldığı ve diğer bestecilerin operaların sahnelemesini engelleyen patentlerden de yararlanarak kral için bestelener operaların biricik bestecisi olmak için kullanmıştır. Lully'nin sarayda daha dindar bir hava esmeye başladığında dini müziğe hızlı biçimde geçişi de dâhil olmak üzere hükümdarının beklentilerine hitap edecek malzemeyi sağlayabilme içgüdüsüne hemen hemen bütün yaşam öyküsü yazarları tarafından dikkat çekilmiştir. Lully' nin tamamlanmış 13 lirik trajedisi, hükümdarlığın özel hayatı ile halk arasındaki çelişme ve çatışmalara odaklanan metinler üzerine yazılmıştır.

Müziksel açıdan Lully, haşmetli ve bütünsel biçimde orkestralanmış kısımlarla, basit havalar (air) ve resitatifler arasındaki zıtlığı keşfetmiştir. Müzisyenleri bir orkestra dâhilinde bir araya getirme ve çalıştırma becerisi de bu başarısı ve etkisine küçümsenmeyecek ölçüde temeldir. Çalgı akortlamada bir standardın bulunmadığı dönemdeki bu netlik ve entonasyon gözlemciler tarafından farkediliyordu. Diğer bir temel unsur ise armonideki iç partilere verilen önemin artması ve solistle ilişkilerdi. Lully aynı zamanda yaylı çalgı ağırlıklı orkestra normunu oluşturmuştur.

Arcangelo Corelli ise –keman tekniğini ve pedagojisini sistemli bir şekilde düzenleyen bir kemancı olarak ve özellikle concerto grosso'yu savunması ve

geliştirmesi ile tamamıyla çalgısal olan biçimlerde- müzik tekniğinin diğer yüzündeki başarıları nedeniyle etkili bir isim olarak hatırlanmaktadır. Lully sarayda yaşarken Corelli müziğini geniş ölçüde yayınlayan ve tüm Avrupa'da icra ettiren ilk bestecilerden biriydi. Concerto Grosso, Lully' nin opera stilizasyonu ve düzenlemesinde olduğu gibi keskin zıtlıklar – tüm orkestranın ve daha küçük grupların çaldığı kısımların ard arda gelmesi- üzerine kuruluydu. Nüanslar arasında ise güçlüden zayıfa ve ters yönde ani geçişler, yani sekileme uygulanmıştı. Hızlı ve yavaş kısımlar birbiri ardına sıralanmıştı. Bu bestecinin sayılı öğrencilerinden biris de, ileride bu prensiplere dayalı yüzlerce eser besteleyecek olan Antonio Vivaldi idi.

Orta barok dönemi İngiltere'de ise dehasını 36 yaşında ölmesine rağmen arkasınca bolca eser bırakmış ve hayatı boyunca tanınmış olan Henry Purcell'de bulmuştu. Corelli'nin ve İtalyan üslubundaki diğer bestecilerin getirdiği yeniliklere aşina olan Purcell in patronları farklı ve ürünleri dâhiyaneydi. Zahmet sarf eden bir zanaatkârdan ziyade yalın milli marşlardan ve marş gibi işlevsel müziklerden büyük ölçekli seslik ve sahne müziklerine geçiş yapabilen hızlı bir besteci olan Purcell'ın katalogu 800'den fazla eser içermektedir. Purcell aynı zamanda eserleri hala varlığını ve etkisini sürdüren ilk büyük tuşlu çalgı bestecilerinden biridir.

Dieterich Buxtehude, bu üç bestecinin aksine, saraya yönelik bir yaratıcı değil, bir orgcu ve girişimci bir müzik temsilcisi olmuştur. Gelir elde etmek için yayıncılıktan ziyade icracılığı tercih etmiş, himaye altına girmekten ziyade kutsal vokal müziği eserleri ve icra ettiği org eserleri arasında gidip gelmiştir. Herhangi bir olaya yönelik bir eser bestelemesi fazlaca istenmediğinden ürün sayısı çok fazla değildir. Buxtehude'un zıtlık kullanımı serbest, genellikle doğaçlama kısımlar ile üzerinde kontrpuan tekniği ile çalışılmış sıkı kısımlar arasında gerçekleşmiştir. Bu yöntem, serbest ve sıkı stil arasındaki zıtlığı daha geniş sınırlara taşıyan J.S. Bach gibi daha sonraki birçok besteci üzerinde oldukça etkili olmuştur.

Geç Dönem Barok Müziği (1680–1750)

Orta ve geç dönemi birbirinden ayıran çizgi bazı tartışmalara konu olmuştur Geç barok stilin başlangıcı için verilen tarihler 1680 den 1720 ye kadar uzanmaktadır. Bunun en önemli nedenlerinden birisi tek ve eşlemeli (senkronize) bir geçişin olmaması; farklı ulusal stillerin değişimi farklı zamanlarda ve farklı oranlarda yaşamasıdır. İtalya genellikle geç dönem barok stiline geçen ilk ülke olarak kabul edilmektedir. Barok müziği tarihine ilişkin yazınlardaki önemli bir ayrım çizgisi de, tonalitenin müziğin yapısal ilkesi olarak tam anlamıyla özümsenmesidir. Bu, bilhassa önemli Fransız opera bestecisi olarak Lully'nin yerini alan Jean Philippe Rameau'nun kuramsal eserinin sonucu olarak aşikârdır. Aynı zamanda rönesans stili polifoni, Johann Fux'un çalışmasıyla kontrpuan eğitimine temel teşkil etmiştir. Modal kontrpuan ve tonal kadans mantığının bir arada kullanımı ilki düşey ilkelerin hâkim olduğu homofonik, ikincisi ise taklide ve kontrpuana dayalı ilkelerin hâkim olduğu polifonik müzik olmak üzere iki farklı besteleme stili olduğu hissini doğurmuştur.

Önceki dönemde oluşmaya başlayan biçimler gelişmiş ve daha geniş bir alanda çeşitlilik kazanmışlar; konçerto, süit, sonat, konçerto grosso, oratoryo, opera ve bale ulusal stillerdeki çoğalmaya şahit olmuştur. Parçaların genel biçimleri tekrarlı iki kısımlı biçimler (AABB), yalın üç kısımlı biçimler (ABC) ve rondo biçimleri yaygın olmak üzere genellikle basitti. Antonio Vivaldi 19. yüzyılın büyük bir kısmı boyunca konser müziği icrasında unutulmuş ve sadece 20.yüzyılda yeniden hatırlanmaya başlanmış bir isimdir. 1678 yılında Venedik'te doğan besteci, Katolik kilisesinin rütbeli bir papazı olarak başladığı kariyerine ayin söylemek için 1703 dolaylarında son vermiştir. Aynı dönemde neredeyse hayatının sonuna kadar mesleki ilişkisini sürdürdüğü Venedik kız yetimhanesinin keman öğretmenliğine atanmıştır. Vivaldi'nin şöhreti bir orkestrası olmasından ya da kraliyet memurluğundan değil, keman sonatları, trio sonatlar ve konçertoları da içeren basılı eserlerinden kaynaklanmaktadır. Amsterdam da basılan bu eserler Avrupa'nın oldukça geniş bir kısmına yayılmıştır. Vivaldi'nin en önemli katkıları o dönemde hala evrimleşmekte olan çalgısal barok sonat ve barok konçerto türleri üzerinde

gerçekleşmiştir.

Eserler için üç kısımlı hızlı-yavaş-hızlı bölüm planı ve hızlı bölümlerde ritornello kullanımı gibi belirli kalıplar kullanmış ve sadece 550'si konçerto olmak üzere yüzlerce eser içerisindeki olasılıkları keşfetmiştir. Ayrıca eserlerinde ünlü "4 mevsim" in de olduğu gibi programatik isimler kullanmıştır. Vivaldi'nin kariyeri bir bestecinin kendisini yayınları ve tanıtım amaçlı turlarıyla destekleyerek saray himayesine girmeksizin bağımsız biçimde varolabilme olasılığının giderek arttığını göstermektedir.

Döneminin en önde gelen tuşlu çalgı virtüözlerinden birisi olan Domenico Scarlatti önce Portekiz de daha sonra 1733'te ise hayatının geri kalan kısmını geçireceği İspanya, Madrid de bir kraliyet saray müzisyeni olma yolunu seçmiştir. Bu bestecinin babası Alessandro Scarlatti Napoliten opera okulunun en yetenekli üyelerinden birisi olarak gösteriliyordu. Domenico da opera ve kilise müziği yazmış olmakla birlikte, ona uzun süreli bir şöhret sağlayan eserleri asıl olarak ölümünden sonra daha geniş bir şekilde tanınarak yayılan tuşlu çalgı eserleriydi. Bu eserler kendi çalım icrası için yazan besteci diğerlerini ise genellikle kraliyet hamileri için yazmıştır. Aynı babası gibi onun da serveti kraliyet desteğini sağlamasına ve elde tutmasına bağlıydı.

Bunlara rağmen muhtemelen kraliyet hamiliği ile özdeşleştirilen en ünlü besteci George Friederich Handel'di. Almanya'da doğan, üç yıl İtalya'da eğitim gören ve 1711'de Londra'ya giden besteci burada bağımsız opera yapımları ve asiller tarafından verilen görevler içeren uzun ve kârlı bir kariyer edinmiştir. Operalarında ve daha sonra İngilizce yazdığı Oratoryolarında sürekli bir biçimde başarılı ticari formüller bulmanın yollarını arayan ve sürekli bir çalışma içerisinde olan Handel, başkalarından ödünç aldığı materyallerden yararlandığı gibi, kend

materyallerini de yeniden işleyerek kullanmıştır ve ilk seslendirilişi 1741 de yapılar ünlü "Messiah" ı gibi bazı eserlerini müzisyen ve şarkıcı sayısına göre yenider düzenlediği de bilinmektedir. Ortaya koyduğu ürünleri nedeniyle ekonomik durumu yükseldiğinde ve düşüşe geçtiğinde bile yayınlanmış tuşlu çalgı eserleri, töreı müziği, operaları sürekli olarak sahnelenmiş, oratoryoları ve konçerto grossolarına dayanan şöhreti daima artmaya devam etmiştir. Öldüğü dönemde Avrupa'nın en önde gelen bestecisi olarak kabul edilmiş ve müziği daha sonraki klasik dönem müzisyenleri tarafından incelenmiştir. Halkı hedef almasından dolayı Handel'ın eserlerinin çoğu zengin doğaçlama ve kontrpuan geleneği ile bir arada kullanılar ezgisel kaynaklara dayanmıştır. Barok tarzı süsleme uygulamaları onun yönlendirmesi altında oldukça yüksek bir gelişim seviyesi yakalamıştır. Şarkıc kiralamak ve diğer bestecilerin müziğini öğrenmek için tüm Avrupa'yı dolaşması nedeniyle herhangi bir besteciye ait olan diğer stillere ilişkin en geniş birikime sahip bestecilerden birisidir.

"Johann Sebastian Bach", Bela Bartok'un deyimiyle "onu sarmalayan din inançla" zaman içerisinde barok müziğin en önemli ismi olarak görülmeye başlanmıştır. Barok dönem boyunca bir besteciden ziyade daha çok bir eğitmen idareci ve icracı olarak bilinen Bach'ın ünü yaşadığı dönemde Handel ya da Telemann'ın kinden daha azdı. 1658 yılında Eisenach'da müzisyen bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Bach küçük yaşta oldukça kapsamlı bir eğitim almıştı ve kusursuz bir soprano çocuk sesine sahipti. Virtüözitesi ve yeteneği ile şöhreti hızla yayılan Bach, orgcu olarak çeşitli görevlerde bulundu. 1723 yılında hayatının sonuna kadar birlikte anılacağı Leipzig müzik direktörlüğü ve kantorluğu görevine atandı. Tecrübesinin çeşitliliği kasabada hem dini hem de dindışı müziğin lideri müzisyenlerinin eğitmeni ve kasabanın önde gelen ismi olması anlamına geliyordu Bach'ın müziğe getirdiği yenilikler homofonik ve polifonik barok biçimlerinin

derinliğini ve sınırını en uç noktasına taşımıştır. Besteci, kontrpuana dayalı mümkün olan tüm gereçlerin ve koral içerisinde armoni örüntüleri yaratmada kabul edilebilir tüm yöntemlerin kullanımında adeta bir katalog işlevi görmüştür. Bunun sonucu olarak prelüdlerle bir arada kullanılan füg formundaki eserleri, org toccata'ları ve barok konçerto biçimleri hem icra tekniğine hem de kuramsal tekniğe temel olmuştur. Döneminin hemen hemen tüm çalgıları ve çalgı toplulukları eserlerinde (tiyatro türlerinde olanlar hariç) bolca temsil edilmiştir. Bach'ın öğretileri bestecilerin yapıtlarının altında yatan ezgisel ve armonik incelikleri ve zekâyı yeniden keşfetmesiyle klasik ve romantik dönemde önem kazanmıştır.

Barok Müziğin Ritim, Tempo ve Ölçülere ilişkin Stilistik Özellikleri: (Tactus, Nabız, Vuruş ve Süre İşaretleri)

Bazen nabız ya da vuruş da denen tactus, kökeni rönesans'a dayanan ritmik bir kavramdır. Tactus sürekli bir şekilde tekrar eden normal bir vuruş olarak tanımlanabilir. Eğer bir eserin hızlı ya da yavaş olduğunu söylersek, karşısında hızlı ya da yavaş tempoların ölçülebileceği bir tür normal temponun varlığını kabul etmiş oluruz. Bu normal tempo metronomla ölçüldüğünde (19. yüzyıl başlarına ait bir icat) ortalama değeri yaklaşık olarak 72 olmak üzere 60 ila 80 arasında bir yere düşmektedir. Bu rakam insanın ortalama kalp atış sayısına tekabül etmektedir. "Rönesans" tactusu ise herhalde biraz daha yavaş olup, muhtemelen 60 civarlarındadır.

Burada dikkat edilecek önemli bir konu da süslü rönesans vokal müziğinde tactusun iki zamanlı ölçüler için 60, üç zamanlı ölçüler içinse 80 olması gerektiğidir. Bunu bu kesinlikte bilmemizin nedeni, bireysel farklılıklarda sadece çok küçük değişikliklerle, tek bir hızda gerçekleştirilebilen hızlı bir nota dizisi elde etmeye yönelik belirli bir gırtlak tekniğinin var oluşudur. Bu tekniğe bazen "trillo" tekniği ya da "kıkırdama" tekniği denir. Bu şekilde üretilen seslerin içsel değerleri daima aynıdır. Bu sesler sekiz'li gruplara ayrıldığında tactus 60; altı'lı gruplara ayrıldığında ise tactus 80'dır.

Başlangıçta "keçi melemesi"'nde (Monteverdi'nin süslemesinde kullanılan) olduğu gibi tek bir nota üzerinde bir dizi hızlı ses elde etmek için kullanılan bu teknik, daha sonra 16. ve 17. yüzyılın vokal süslemelerine dayalı standart eserlerinde bulunan hızlı ses dizilerini elde etmek için kullanıldı.

Bundan dolayı kaynaklarımız tempoları "tactus" ya da "nabız" kavramı ile ilişkili olarak ele aldığında, bize anlaması zor olmayan oldukça net bilgiler vermektedirler. Her ne kadar kaynaklar süre işaretlerine ilişkin olarak epeyce farklılık gösterse de, ben kelimelerin ve sembollerin Bach ve çağdaşlarına ne ifade ettiğine ilişkin net bir fotoğraf elde etmenin mümkün olduğunu düşündürebilmektedir.

Newman'a (1995) göre, "Bir notanın ardından diğerinin, özel hız kurallarına uyulmadan, aksanlar ve duraksamalar olmaksızın çalınması durumunda sesler en temiz biçimde çalınsa bile en duygulu eserin tüm güç ve ifadesinden yoksun kalacağını herkes ilk bakışta görebilir." Her dans müziği parçasının, ölçüsü ve içerisinde kullanılan nota değerleri tarafından belirlenen özel bir vuruş temposu (taktbewegung) vardır. Bu temponun belirlenmesinde ölçüyü göz önünde bulundurduğumuzda alla breve, 3/2 ve 6/4 gibi daha uzun vuruşlu olan ölçülerin, 2/4, 3/4 ve 6/8 gibi daha kısa vuruşlu olanlara nazaran daha ağır ve yavaş hareket ettiğini görürüz. Bu ölçüler ise sırasıyla 3/8 ve 6/16 gibi ölçülere göre daha az canlıdır. Örneğin 3/2'lik bir loure'nin vuruş hareketi 3/4'lük bir minuete göre ve bu sırasıyla 3/8'lik bir Passepied'e göre daha yavaştır. Nota değerleri göz önünde bulundurulduğunda ise en hızlı nota değeri olarak 16'lık ve 32'likler kullanan dans parçalarının vuruş hareketleri, asıl olarak 8'likler ve az miktarda 16'lıklar kullanan parçalara göre daha yavaştır. Örn. İkisi de aynı ölçü değerinde yazılmış olmasına rağmen 3/4'lük bir sarabande' ın vuruş hızı bir minuet' inkine göre daha yavaştır. (Genel olarak işaretin paydası büyüdükçe tempo hızlanır)".

Yani ***tempo giusto,*** bir parçanın ölçüsü ve içindeki notaların uzunluğu ve kısalığı tarafından belirlenir. Genç besteci bunu doğru biçimde hissetmeye başladığında, largo, adagio, andante, allegro, presto ve bunların değiştirilmiş

biçimleri olan larghetto, andantino, allegretto ve prestissimo gibi niteleyici kelimelerin eklenmesiyle parçanın doğal temposunun hızının veya yavaşlığın ne şekilde arttığını ya da azaldığını anlayacaktır.

Sonuç olarak en iyisi bestecinin parçanın doğru akışını yukarıda isimlendirilen özellikler tarafından hâlihazırda belirlenmemiş olacak derecede mümkün olduğunca kesin biçimde belirtmesidir. Allegro kelimesinin tek başına tempoyu çok hızlı ya da yetersiz kalacağı yerlerde allegro assai, allegro moderato, poco allegro vs. gibi kelimeleri kullanmalıdır. Aynı şey daha yavaş parçalarda da geçerlidir. Maestoso, scherzando, vivo, mesto, vs. gibi karakteristik hareketi tanımlayan kelimeler de genellikle azami öneme sahiptir ve parçayı iyi biçimde icra etmeyi isteyen biri tarafından hafife alınmamalıdır.
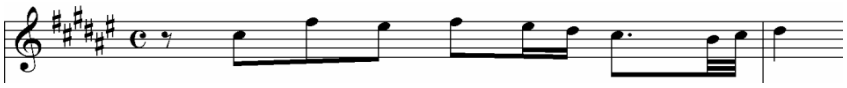
Bu durum tamamen, kelimeleri ve tümceleri yalnızca vurguların kullanımı ve hecelerin uzunluk ve kısalıkları yoluyla anlaşılabilir kılabildiğimiz konuşma dili ile aynıdır.

Ölçü, birkaç ses üzerine konulan vurguların kesin birliğinden ve uzun ve kısa hecelerin belirli bir düzen dâhilinde gerçekleşmesi sonucu meydana gelir. Bir şarkı ölçüsünü ya da zamanını, bu belirli ağır ve hafif vurgular aynı vuruşlar üzerinde tekrar ve düzenli biçimde meydana geldiğinde kazanır. Bu vurgular tam periyodik tekrarlar yaratarak düzenli bir şekilde dağıtılmamışsa nesr'i (düzyazı) (prose speech), bununla birlikte bu periyodik tekrarların kullanımıyla kendi tam ölçüsüne sahip olan dizeleri andırır.

4/4'lük (common time): Birinci ve üçüncü güçlü, ikinci ve dördüncü zayıf olmak üzere ölçü başına dört vuruştur. Güçlü vuruşlar notanın hafifçe tutulması ile vurgulanır, bu tutuş neredeyse algılanamaz düzeyden dikkat çekebilecek bir düzeye kadar çeşitlilik gösterir. Birinci ve üçüncü zamanların bu şekilde tutuluşu Loulie ve Kirnberger tarafından doğrulanmıştır. Zayıf vuruşların üzerinden vurgusuz biçimde geçilir. Güçlü vuruşlar dinamik farklılığa imkân veren çalgılarda zayıf vuruşlara nazaran biraz daha gür seslendirilir. Güçlü zamanlar yani bir ölçü
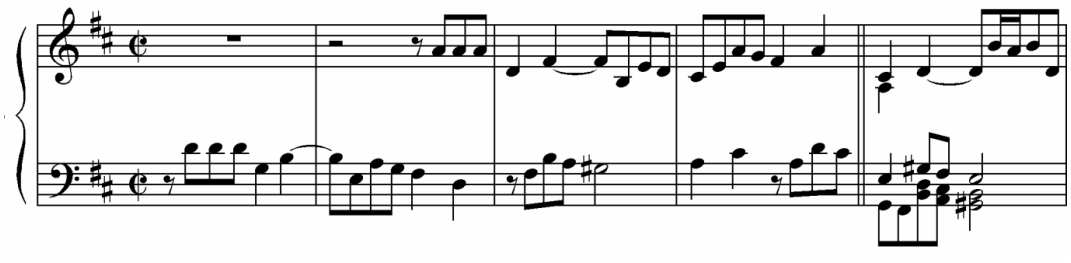
çizgisinin ardından gelen ilk vuruşlar hepsinin en güçlüsüdür. Yaklaşık olarak 1610 yılı civarında müziğin genel bir öğesi olarak gelişen ölçü çizgisi ana vurguların yerleşimine ilişkin en güçlü ipucunu vermektedir.

C işareti içerisindeki nota değerleri: Vuruş ya da tactus başına düşen nota sayısını süsleme yapısında olmayan en küçük nota değerini belirleyerek buluruz. Eğer tempo niteleyici İtalyanca bir kelime yoksa bu en küçük nota değerlerinin dördü (genellikle sekizlikler ve onaltılıklar) bir tactusa eşittir. (Bkz. Şekil 1.2.5.1.)
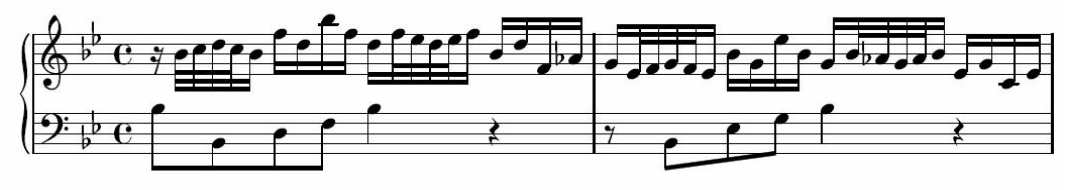


Şekil 1.2.5.1.. Fa Diyez Majör Füg, WTC I, S.858

Bu örnekte 32'lik notalar sadece bir trillin sonunu teşkil etmektedir ve açıkça süsleme olarak kabul edilmişlerdir**.** (Bkz. Şekil 1.2.5.2.)



Şekil1.2.5.2 Re Majör Füg, WTC II, S. 874
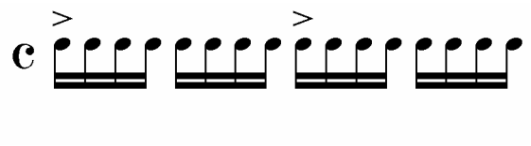
Bu örnekte ise tek tük gelen 16'lık hareketi süsleme olarak kabul edilmiştir (Bkz. şekil 1.2.5.3.)



Şekil 1.2.5.3. Envansiyon 14, S. 785

Çok sayıda meydana gelen 32'lik ses figürlerine rağmen buradaki süsleme dışı en küçük nota değeri 16'lıktır. Bu örnek diğer ikisinden daha az aşikârdır.

32'lik notalarla dolu 4/4 lük ya da sebare işareti alan bir dokuda, kaynaklarda bir vuruşa eşit dört 32'lik notadan söz edilmemesi nedeni ile tempoyu belirlemek daha zordur. (Bkz Şekil 1.2.5.4.)



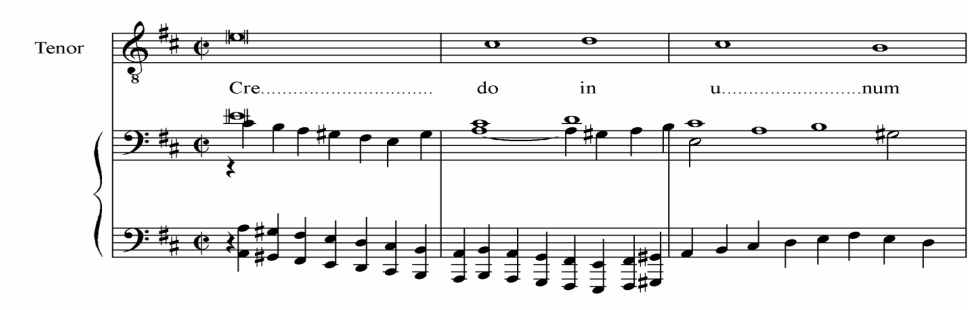
Şekil 1.2.5.4.

Eğer ölçü en hızlı nota değeri olarak dört adet dörtlükten oluşuyorsa, bu dördü bir tactus ya da vuruşa eşittir. Daha büyük nota değerlerinin kullanıldığı yazım biçiminin daha eski geleneklere örn. rönesans'a ait olması nedeni ile tactus biraz daha yavaş, yaklaşık olarak 60 civarlarında hareket etmektedir.(Bkz. Şekil 1.2.5.5.)



Şekil 1.2.5.5.

Daha büyük nota değerlerini kullanma geleneği daha eski bir üsluptan gelmektedir ve bu notasyon geleneği Bach tarafından bu üslup taklit edilmek istediğinde kullanılmıştır. Si minör Mass'in Credo'su ve Clavierübung'un üçüncü kısmındaki Kyrie'ler buna örnektir. Aşağıdaki örnekte ölçü başına iki vurgu düşmekte ve İki dörtlük bir tactusa eşit gelmektedir.(Bkz. Şekil 1.2.5.6.)

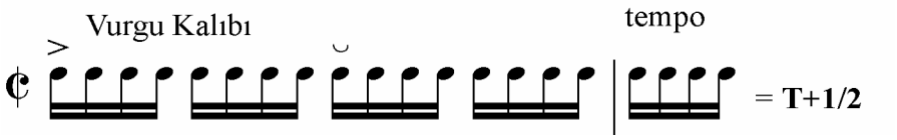


Şekil 1.2.5.6. Si Minör Mass (Credo),S.232

Sebare: Bazı kaynaklara göre, 4/4'lüğün iki katı kadar hızlıdır. Fakat kaynakların notaların içsel değerlerinden mi yoksa gerçek hızdan mı bahsettiğini söylemek oldukça zordur. Sebarede 8'lik notalar çalınacak olursa, bu notalar gerçekte 4/4'lükteki, 16'lık notalarla aynı içsel değere sahip olacaklardır, yani, bu tempoyu yorumlamaya değil, tanımlamaya ilişkin bir sorunudur. Bazı kaynaklar sebarenin bir şekilde 4/4'lükten daha hızlı olduğunu söylemektedir. Quantz "doğru bir allegro"yu, bir vuruşun 1,5 tactusa eşit olması gerektiğini ileri sürerek tanımlamıştır. Bu günümüz metronom işaretlerine çevrildiğinde ortalama 108 olacak şekilde 90 ile 120 arasına denk gelmektedir. Bu nedenle muhtemelen 16'lıklardan oluşan bir sebareye bu tempoyu atayabiliriz.

Sebare içerisindeki nota değerleri:

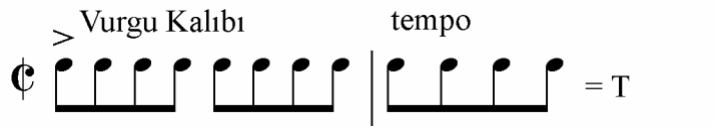
16'lık notalar içeren sebare ölçüler, ölçü başına birincisi güçlü, ikincisi ise zayıf (9. 16'lık üzerinde) olan iki vurgu alır.(Bkz. Şekil 1.2.5.7.)



Şekil 1.2.5.7.

Eğer parça sebarede 8'lik notalarla yazılmışsa, her ölçünün ilk sesi vurgu
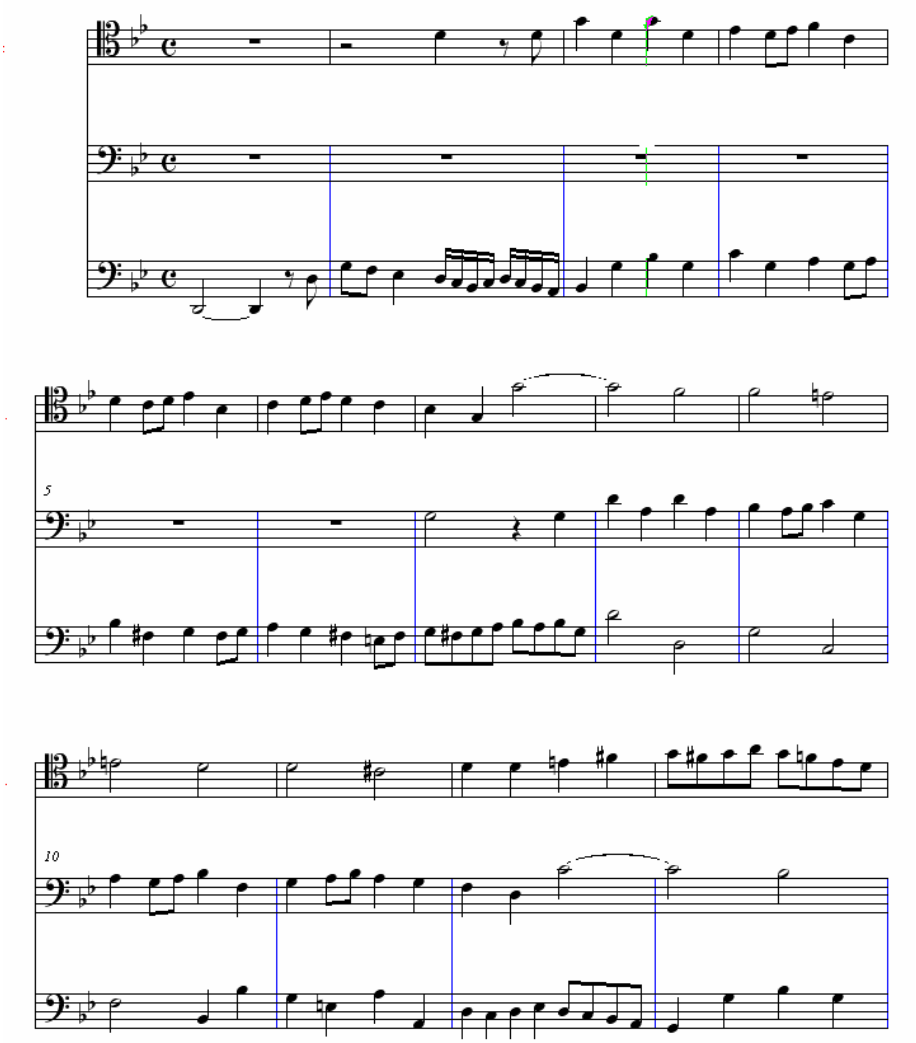
alır, bunun dışında başka bir vurgu yoktur.(Bkz. Şekil 1.2.5.8.)



Şekil 1.2.5.8.

Sadece dörtlük notalardan oluşan sebarelere nadiren rastlanır. Daha eski bir üslup dâhilinde sebarede 4'lük notaları 4/2'lik bir ölçü içinde bulmak daha olağandır. Sebaredeki en hızlı değerin 4'lük nota olduğu durumlarda bu notaların 4/4lük ölçüdeki 8'lik notalarla aynı değeri almaları oldukça muhtemeldir. Fakat her dört adet 4'lük nota için sadece bir ölçü ya da her ölçü için tek bir vuruş olacaktır. Temel hareket olarak sekiz adet 4'lük nota 4/2'lik ölçülerde daha yaygın biçimde görülür.

8'lik notalardan oluşan sebareler 16'lık notalardan oluşan 4/4'lük ölçülerle aynıdır. Bu sebareler her dört adet 8'lik için bir tactus kullanır ve bu tempoyu hızlandırmaz. 8'lik notalar içeren sebare ve 4/4'lük ölçü arasındaki farklılık muhtemelen eşitsizliğe ilişkin bir sorundur.(Bkz. Şekil 1.2.5.9.)

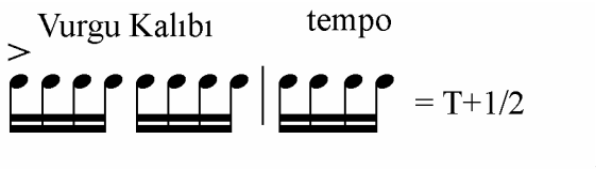


Şekil1.2.5.9. Cantata 103, Açılış Muvmanı

Bu örnek, 4/4lük ve sebare arasındaki ilişkiyi kanıtlamaktadır. Füg temasının başlangıcı 4/4'lük ölçüde 4'lük ve 8'liklerle ve daha sonra sebare ile 2'lik ve 4'lüklerle yazılmıştır.
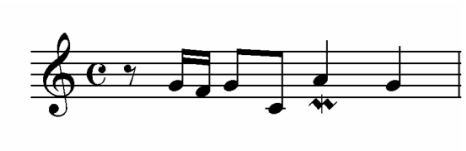
4'lük notayı birim alan ölçüler:

2/4'lük, ölçü başına bir vuruş alır ve genellikle günümüz sisteminde bir buçuk tactusa eşit olan bu vuruş birimiyle hızlı bir işaret olarak kabul edilir. (Metronomda 90–120 arası ya da ortalama 108).(Bkz . Şekil 1.2.5.10.)
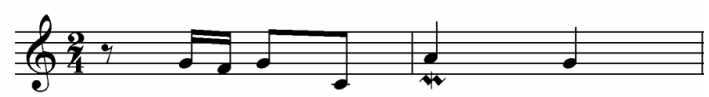


Şekil 1.2.5.10.

"Das Wohltemperierte Clavier" albümünün ikinci defterindeki Do Majör füg bu konuda ilginç bir örnektir. Bu eserin, 4/4'lük zamanda birkaç süsleme içeren daha eski versiyonu ve 2/4'lükle yazılan ve birçok süsleme içeren daha sonraki versiyonda dâhil olmak üzere üç farklı versiyonu bulunmaktadır. Bach açık bir biçimde daha sonraki versiyon için tempo ve vurgu kalıplarına ilişkin fikrinin değiştirmiş; doğası gereği daha hızlı ve hafif olan 2/4'lüğü kullanarak parçayı daha uzun hale getirmiştir. (Bkz. Şekil1.2.5.11.)
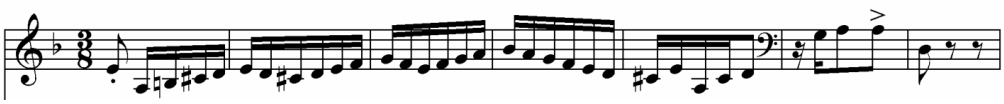


Şekil 1.2.5.11. Do Majör Füg, S.870 (sırasıyla ilk ve daha sonraki versiyon)



3/4'lük genelde hızlı bir işaret olarak gösterilir**.** Leopold Mozart vurgu kalıbının düzensiz olmasına atıfta bulunarak bu ölçüyü "vahşi" olarak nitelendirmiştir**.** Normalde 3/4'lük bir ölçünün ilk vuruşunda güçlü bir vurgu olmakla birlikte, Leopold Mozart kemana ilişkin inceleme türündeki eserinde (1756, s.120–123) bu işaretin farklı şekillerde: ikinci veya üçüncü vuruş üzerinde ya da oldukça düzensiz bir biçimde vurgulandığını duyduğunu söylemiştir. Bildiğimiz gibi, kadansa yaklaşırken, beklenmedik vuruşların vurgulanması

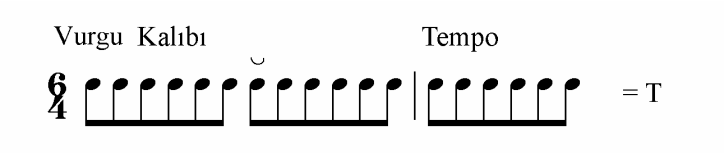
yoluyla yaratılan hemiola (üç zamanlı bir ölçüde iki zamanlı bir kalıbın vurgulanması) barok müzikte yaygın olarak kullanılmaktadır. (Bkz. Şekil 1.2.5.12.)



Şekil 1.2.5.12. Harpsichord için Re Minör Konçerto, S.1063

Kurallardan diğer türdeki ritmik sapmalar da 3/4'lükte diğer ölçülere nazaran daha sık görülür. Quantz, 3/4'lük ölçüde uygun tempoyu belirlemek için araya 16'lık notalar karışmış olsa bile icracının iki 4'lük notayı bir vuruşa eşit biçimde çalmasını önermektedir. Quantz ayrıca Tactus ya da vuruş hızının dakikada 80 olduğunu da söylemiştir. Bu, onun 3/4 'lük ölçünün günümüz sisteminde 4'lük nota başına 160 metronoma eşit bir hızda çalınması gerektiğini hissettiği anlamına gelmektedir.

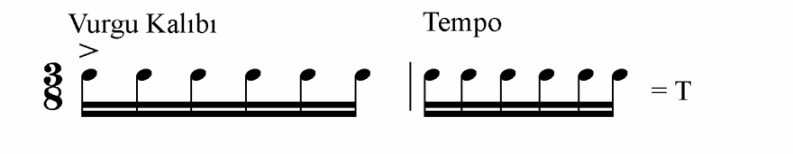
8'lik notalardan oluşan 6/4'lük ölçü, vuruş başına altı 8'lik nota alır. Her ölçüde ikincisi zayıf olan iki vuruş vardır.(Bkz.Şekil 1.2.5.13.)



Şekil 1.2.5.13.

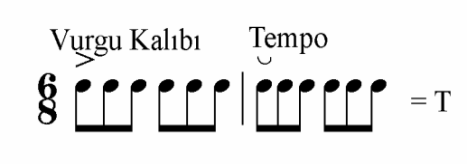
8'lik değeri birim olarak alan ölçüler:

16'lık notalardan oluşan 3/8'likler ölçü başına tactus + (bir tactustan biraz daha fazla) ile çalınır. Tek vurgu genellikle ilk 16'lık üzerinde gerçekleşir.(Bkz.Şekil 1.2.5.14.)



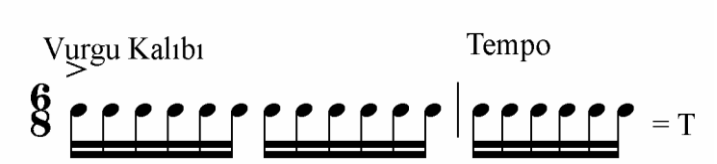
Şekil 1.2.5.14.

8'liklerden oluşan 6/8'lik ölçü başına tactus ile çalınır ve her ölçünün ilk vuruşunda tabii ki güçlü olan tek bir vurgu alır. Paydaları daha küçük olan ölçü işaretlerini ele alırken (sadece güçlü ve zayıf vuruş kavramı değil,) güçlü ve zayıf ölçü kavramı payları küçük olan ölçülere göre daha fazla önem kazanır. Bu ölçüler içlerinde birden fazla vurgu olamayacak derecede küçüktür ve icracı sadece hangi vuruşların değil hangi ölçülerin de güçlü ve zayıf olduğunu göz önünde bulundurmak zorundadır.(Bkz.Şekil 1.2.5.15.)



Şekil 1.2.5.15.

16'lıklardan oluşan 6/8'lik de diğer üçlü yani payı üç veya üçün katları olan ölçülerle aynı yani her üç sekizliğe bir tactus gelecek şekildedir. Yedinci 16'lığa düşmesi beklenen 2.vuruş sürede vurgulanmayıp muhtemelen kendinden sonra gelen 16'lığa ya da 8'liye bağlanacağından bu 6/8'likte de halen tek bir güçlü vuruş vardır. .(Bkz. Şekil 1.2.5.16.)



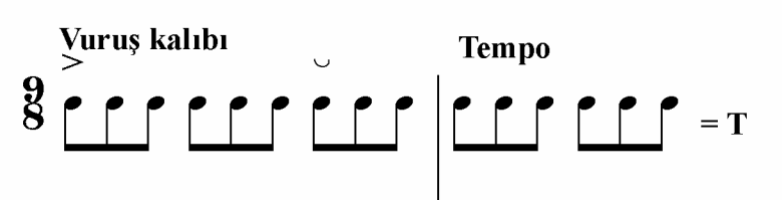
Şekil 1.2.5.16.

8'lik notaların kullanıldığı 9/8'lik ise ölçü başına iki vurgu alır. Bunlardan birincisi ilk üç notalık grubun başlangıcında gelir ve güçlüdür. İkinci üç notalık

grup herhangi bir vuruş aksanı almazken üçüncü üç notalık grup ise başlangıç notasında ne güçlü ne de zayıf olan, ikisinin ortasında bir yerlerde bulunan bir vurgu alır. Bu vurgu kalıbı Bach ve birçok barok bestecisinin aşağıdaki tipik 9/8'lik eşlik yazımında görülmektedir. (Bkz. Şekil 1.2.5.17, Şekil 1.2.5.18.)

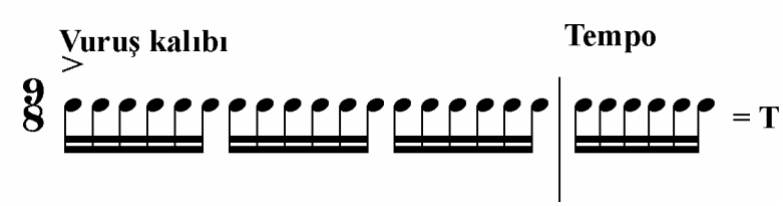


Şekil 1.2.5.17.
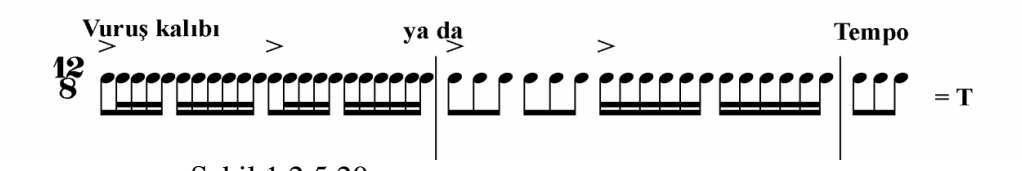


Şekil 1.2.5.18.

16'lık notaların kullanıldığı 9/8'lik ise altı 16'lık yani her ölçünün 1/3 'ü bir tactusa eşit olacak şekilde çalınır. (Bkz. Şekil 1.2.5.19.)



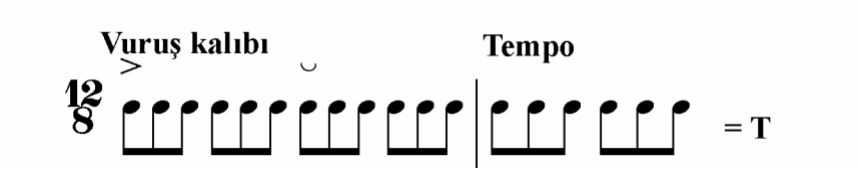
Şekil 1.2.5.19.

8'lik ve 16'lık notaların karışık bir şekilde kullanıldığı 12/8'lik 4/4'lükte olduğu gibi birinci ve üçüncü vuruşlar üzerine düşen iki güçlü yapısal vurgu alır. Tempo ise tactus başına üç 8'lik notadır. (Bkz.Şekil 1.2.5.20.)



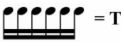
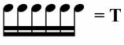
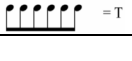
Şekil 1.2.5.20.

Sadece 8'lik notaların kullanıldığı 12/8'lik ise ölçü başına bir güçlü vuruş alır. Üçüncü grubun başlangıcındaki vurgu zayıftır ve muhtemelen bağlıdır. Tempo ise tactus başına altı 8'lik notadır. (Bkz. Şekil 1.2.5.21.)



Şekil 1.2.5.21.

Tüm bu açıklamaları, şu biçimde özetlememiz mümkündür. (Bkz. Tablo 1.2.5.22.)

İşaret	**En Hızlı Notalar**	**Vurgular**	**Tempo**	**Yorumlar**
C	16'lık	1, 3		1.ve 3. vuruşlar hafifçe tutulacak
C	8'lik	1, 3		Kaynaklar bu işaret hakkında net bir bilgi vermemekte, Newman ise her 4'lüğe bir T önermektedir.
¢	4'lük	1		Newman en hızlı nota değeri yaklaşımıyla her dört 4'lüğe bir T önerir.
¢, 2	8'lik	1		
¢, 2	16'lık	1 (3 zayıf)	Biraz daha hızlıca	Newman  önermektedir
2/4	16'lık	1	Hızlı, Canlı	Newman  önermektedir
¾	16'lık	1(Düzensiz)	Hızlıdan çok hızlıya	Newman  ya da biraz daha fazlasını önermektedir. Quantz ise Allegro 3/4'lükte Tx2 önermektedir.
¾	8'lik	1	Ölçü başına bir T	
¾	4'lük	1	Zarif ve Asil	Newman ölçü başına bir vuruş önermektedir.
3/8	16'lık	1	Hafif, Passepied temposu; Ölçü başına bit T	
6/8	16'lık	1 (3)	1/2 ölçü (Altı 16'lık)=T	
6/8	8'lik	1	Ölçü başına bit T	
9/8	16'lık	1		
9/8	8'lik	1, 3		
12/8'lik	16'lık	1, 3		
12/8'lik	8'lik	1, 3		
9/16'lık	16'lık	1(düzensiz)		9/8'likten daha hafif ve hızlı 3. vuruşta vurgu yok

Tablo 1.2.5.22. Bach ve Çağdaşları Tarafından Yaygın Biçimde Kullanılan İşaretler

1.2.6. Envansiyon ve Sinfonialar (Üç Sesli Envansiyonlar) BWW 772 – 801

Envansiyon ve sinfonialar Bach'ın genç öğrencilerinin müzik eğitimi için yazdığı küçük parçalardan oluşan bir koleksiyondur. Bu eserler bugüne kadar bu amaçla yazılan sanatsal cevherlerin en iyi örnekleri arasındadır ve bu nedenle yazıldıkları zamandan bu yana Bach'ın kendi öğrencileri ve diğer öğrenciler arasında oldukça popüler olmuşlardır.

Çalışma, her biri inventio olarak isimlendirilen 15 iki sesli ve sinfonia olarak isimlendirilen 15 üç sesli parçadan oluşmaktadır. Bu iki parça grubunun aynı şekilde- tonlara göre çıkıcı sırayla- düzenlenmesi nedeniyle Bach'ın niyetinin bu parçaları tek bir çalışma içerisinde bir araya getirmek olduğuna şüphe yoktur. 1723'te kaleme aldığı gerçeğe uygun otograftaki özenli yazılış biçimleri de bu durumu doğrulamaktadır. Kitabı açtığınızda yüz yüze geldiğiniz her çift sayfada her parça hem kontrpuana dayalı bir tekniği canlandırmakta; hem de çeşitli stillerin kullanımı ve mantık çerçevesinde geliştirilen motiflerle birçok farklı müziksel anlatım biçimi keşfetmektedir.

Eşit düzenlenmiş klavye (Das Wohltemperierte Clavier) gibi envansiyon ve sinfonialar da Bach'ın yaşamı boyunca basılı halde yayınlanmamıştır. Buna rağmen 1801 yılında ilk basımından önce el yazımı kopyalarla geniş ölçüde yayılmış ve bu tarihten itibaren bu çalışmadan genç müzisyenlerin eğitiminde geniş biçimde yararlanılmıştır. Ancak günümüzde Bach'ın bu çalışmaya yönelik amacının ne derece anlaşıldığı gibi doğru biçimde kullanımına ilişkin bazı kaygılar sıklıkla dile getirilmektedir. Bu çalışmaya, iki elin bağımsızlığını amaçlayan kuru, teknik egzersizler olarak bakıldığını keşfetmek üzücüdür. Oldukça tanınmış bu öğretmenden tam anlamıyla yararlanmak için kişinin Bach'ın düşünce ve anlayışını tüm kalbiyle araştırarak müziğini anlamaya çalışması gerekmektedir. Kişi, bize müziğe ilişkin beğeni kazandıran ve daha ileri çalışmalar için cesaret veren evrensel bir müzik ilkesini söz konusu eserlerden sadece bu yönde bir araştırma ile kazanabilir.

İsim ve Tarihsel Altyapı

Berlin eyalet kütüphanesindeki aslına uygun otograf kopyası çalışmaya ilişkin aşağıdaki tanımla başlamaktadır.

"SINCERE INSTRUCTION"

"In which lovers of keyboard music, and especcially those desiring to learn to play, are shown a clear way not only to learn to play cleanly in two parts, but also after further progress to proceed correctly and well with three obbligato parts and at the same time not only to compose good inventions, but to develop them well; but most of all to achieve a cantabile style in playing, and to acquire a taste for the elements of composition"

Prepared by *J.S. BACH*
Chapel Master to
His Serene Highness
The Prince of Anhalt-Cöthen

"Tuşlu çalgı müziği seven ve bilhassa çalmayı öğrenmek isteyenlere, sadece (1) iki partiyi temiz biçimde çalmanın değil, aynı zamanda ilerleme kaydettikten sonra(2) üç obbligato partiyi doğru ve temiz biçimde ele almanın ve aynı zamanda sadece iyi fikirler (buluşlar) bestelemenin değil, onları iyi biçimde geliştirmenin, fakat en önemlisi çalımda şarkı söyler gibi (cantabile) bir üslup elde etmenin ve bestelemenin öğelerine yönelik bir zevk kazanmanın açık bir yolunun gösterildiği, ***SAMİMİ EĞİTİM****. Hazırlayan, Majesteleri, Anhalt-Cöthen Prensi Kantoru J.S.BACH "*

Burada Bach'ın fikirler (buluşlar, inventions) kelimesini kullandığı yerde, takip eden 15 parçanın isimlerinde olduğu gibi bir kelime oyunu unsurundan söz etmek mümkündür. Günümüz müzik dünyasında bu kelime oldukça tanınmış

olması nedeniyle bu çalışmayı akla getirmektedir. Asıl olarak hitabet sanatına ait bir terim olan bu kelime, burada Bach tarafından bir bestede tema olarak kullanılabilecek bir fikri veya buluşu tanımlamak için kullanılmıştır. Bundan dolayı, yalın eğitim, bir eser için iyi bir fikrin nasıl bulunabileceği ve bu fikrin tam ölçekli bir eser oluşturmak için nasıl geliştirilebileceği sorusuna örnek bir yanıt sunmaktadır. Bach bu türde parçaları, icra öğrencilerinin teknik parmak egzersizi safhasından daha müziksel bir yaklaşıma geçmeleri; besteleme öğrencilerinin ise fikir bulma ve bu fikirleri geliştirmek için daha etkili bir yöntem kazanmaları beklentisiyle hazırlamıştır.

Geleneksel olarak "Envansiyon" kavramı bu açıdan bestelemenin önemli bir aşamasını ifade etmektedir: Bu kavramın kökeni, ünlü Romalı söylevci Marcus T. Cicero'nun 18. yy. Almanyası'nda halen yaygın olarak okunan ve incelenen retoriğine dayanmaktadır. De inventione isimli bu yapıtında bir söylev oluşturmada fikir (buluş, inventio), düzenleme (dispositio), üslup, stil (elocutio), bellek (memoria), ve iletim (pronuntiatio) olarak isimlendirdiği beş aşamadan söz etmektedir. Bu eserinde Cicero "kişinin önce ne söyleyeceğini ortaya koyması daha sonra buluşlarını düzenlemesi ve her argümanı yönetmesi ve önem ağırlığı açısından ayırt edici bir bakışla sıraya koyması daha sonra bunları üslupsal süslemelerle düzenlemesi ve belleğinde muhafaza etmesi ve en sonunda da etkili ve cezp edici biçimde iletmesi" gerektiğini açıklamaktadır.

Hitabet biliminin fikir/buluş (envansiyon) ve iletim kavramı, müzikte besteleme ve icrada aşağı yukarı aynı şekilde dolaysız yoldan uygulanmaktadır. Müzikte bu yaklaşımın örneklerini 17.yy. Alman müzik kuramlarına kadar takip etmek mümkündür. Örneğin Christoph Bernhard (1627–92) bestelemenin konuşmacılık ve hitabet sanatı ile yakından ilişkili olmazsa olmaz üç öğesinin, inventio (fikir), elaboratio ve executio olduğunu belirtmiştir. Müziksel besteleme sürecine ilişkin bu tür tanımlar sıcak tartışmalara konu olmaya devam etmiş olup Bach'ın dönemdaşları arasında tartışmaları bu sürecin yeniden tanımlanması ile sonuçlanan Johann David Heinichen (1683–1729), Johann Mattheson (1681–1764), Johann Adolph Scheibe (1708–76) gibi isimler görmek mümkündür.

Kısacası iyi bir fikrin keşfinin yanı sıra düzenleme ve üslupsal gelişimde artık besteleme süreçleri arasında sayılmıştır. Bach'ın iyi fikirlerin kazanımını ve uygulamada geliştirilmesini sağlama amaçlı yalın eğitimini bu yaklaşım temelinde yorumlamak mümkündür. Aslına bakılırsa Bach'ın çeşitli yöntemlerle, mantıksal biçimde ve sınırlı bir zaman aralığında geliştirilen bu canlı ve yalın motiflerini zarif bir biçimde sunumu, müzikteki hitabete dayalı yapının en iyi örnekleri arasındadır.

Eserin baş sayfasında Bach'ın yalın eğitimin uygulanmasına ilişkin ayrıntılı talimatlarına rastlarız. Bunlara Bach'ın yaşam koşulları açısından bakıldığında, Bach'ın niyetini daha net bir biçimde tasavvur etmek mümkündür. Örneğin yalın (straightforward) kelimesi hem dürüst hem de içten anlamı taşımakta ve bu kelimelerin her biri Bach'ın bu parçaları ciddi bir şekilde öğrenme niyetinde olan öğrencilerine karşı duyduğu inancı ve onlara yönelik amaçlarını ifade etmektedir. Bach'ın bu ifadesinde aynı zamanda "Lutherci Ortodoksluk" geleneğini izleyen ciddi tutumu da hissedilebilir. Bununla birlikte dilin baş sayfada o günlerde yayınlanan ilmî eserlerde böyle süslü bir biçimde kullanımının adetten olması nedeniyle Bach'ın bunları genel anlamıyla kullandığını varsaymak mantıklı görünmektedir.

Bu açıklamalardan sonra Bach iki sesli yazımın icra tekniğine ilişkin açıklamalara geçmekte ve bu hususta tatminkâr bir başarı sağlandıktan sonra öğrencinin üç sesli egzersizlere geçebileceğini söylemektedir.

Envansiyonların ve sinfonialarn orijinal sıralaması biraz ilginçtir: Do majör, Re minör, Mi minör, Fa majör, Sol Majör, La minör, Si minör, Si Bemol Majör, La Majör, Sol minör, Fa minör, Mi Majör, Mib Majör, Re Majör, Do minör.(Steinberg, 1955) (Bkz. Tablo 1.2.6.1.)

1	2	3		4	4	6	7
Do M	Re m	Mi m		Fa M	Sol M	La m	Si m
15	14	13	12	11	10	9	8
Do m	Re M	Mib M	Mi M	Fa m	Sol m	La M	Sib M

Tablo 1.2.6.1. Üç Sesli Envansiyonların sıralaması

Bach'ın tonal şeması önce üç sesli (beşli) akorları doğal olarak Do majör dizisinin seslerine denk gelen tonları seçip daha sonra bu tonları çıkıcı olarak sıralayarak oluşturmaktır. (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La ve Si).Geriye kalan sekiz ton ise inici bir şekilde sıralanmış olup kendi içinde özel bir sistem izlememektedir. "Fakat yukarıdaki şekil incelendiğinde, 1–7. ve 8–15. envansiyonlar arasındaki sıralamanın birbirinin tersi olduğu, bu nedenle bu tablonun tonal şemayı simetrik bir şekilde gösterdiği ve Bach'ın tonal sıralama esnasında niyetinin bu olduğu anlaşılmaktadır"(Eskioğlu, 1999).

Envansiyon ve sinfonialar için aynı olan bu sıralama, envansiyon ve sinfonialar adı altında 1723 tarihli doğru kopyasında, kısmi, olarak Das Wohltemperierte Clavier'deki eserlerin ton sırası model alınarak yeniden düzenlenmiştir : (Do majör, Do minör, Re Majör, Re minör, Mib Majör, Mi Majör, Mi minör, Fa Majör, Fa minör, Sol Majör, Sol minör, La Majör, La minör, Sib Majör, Si minör (Steinberg,1955).

Envansiyonlar'ın yapısal ve stilistik özellikleri

A. Envansiyonlarda Yapı

J.S. Bach'ın envansiyon anlayışı kontrpuana dayalı kompozisyon tekniklerinin tamamını kullanılması ile oluşturulan, tek bir müzikal fikre dayalı karakteristik kompozisyonlar şeklinde gerçekleşmiştir. Başka hiçbir besteci tuşlu çalgılara ilişkin öğretici müziksel fikirleri hem bu kadar kısa ve sade hem de bu

kadar derin bir biçimde kullanamamıştır. O, bilinen tüm teknikleri özgürce karıştırmış, mantıksal çerçevede bir araya toplamış ve bu fikirleri sağlam bir bütün oluşturacak şekilde birleştirerek özgün karakterde yapıtlar haline getirmiştir. Envansiyonlar J.S. Bach'ın yaratıcılığının bu boyutlarını içermesi bakımından eşsizdir. (Spitta,1995)

"Ezgisel ve tartımsal yönden ilginç bir müzikal fikrin, iki ya da üç sesli olarak polifonik dokuda işlenmesi" sonucu meydana gelen envansiyonlarda imitasyonun (taklit) rolü ve önemi büyüktür.

Barok müziğin hâkim çokseslilik anlayışı olan kontrpuana dayalı tüm besteleme tekniklerini içeren envansiyonlarda bilhassa tema- karşı tema (subject-Countersubject) oluşumunu ve ilişkisini sağlamada kullanılan en önemli ve en temel teknik, imitatif bir teknik olan "kanon" dur. Bu eserler her ne kadar dinleyiciye "küçük, temel bir müzikal fikrin, basit bir yapıda işlenişi" gibi gelse de, çözümleme ile iki sesten üç sese yönelindiğinde işin püf noktalarının zorluğu ve matematiksel düşüncenin hâkimiyeti anlaşılır" (Berki, 1995; Thomas, 1986).

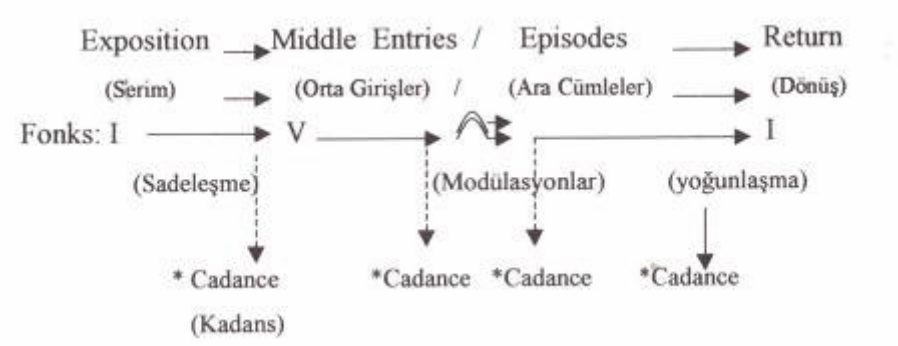
İmitatif bir çalışma olan envansiyonların sabit bir formu yoktur. Bu nedenle bu eserlere ait bir formun varlığını kabul etmekten ziyade bu eserleri bir tür olarak görmek daha uygundur. Bununla birlikte tematik ve tonal unsurlar arasındaki ilişkilerden yola çıkarak bu eserlerin yapısına ilişkin birtakım genellemeler yapılabilir.

1.Envansiyonlar, imitatif (taklide dayalı) kontrpuan yapısında olmaları nedeni ile tematik yapılardır. Bu eserlerin temel tematik unsurları ise "tema (subject), karşı tema (countersubject) ve episoddur (Berki, 1995).

2.Envansiyonlar da füguler gibi süreklilik içeren (continuous) türlerdir. Yapı, kadanslar ve işlevsel tonalite üzerine kuruludur. Eser asıl tonda başlar; I. episod genellikle V. derecede gelir, daha sonra ilgili yakın / uzak tonlara geçişler (modülasyon) yapılır ve bu modülasyonları asıl tona dönüşü hazırlayan unsurlar

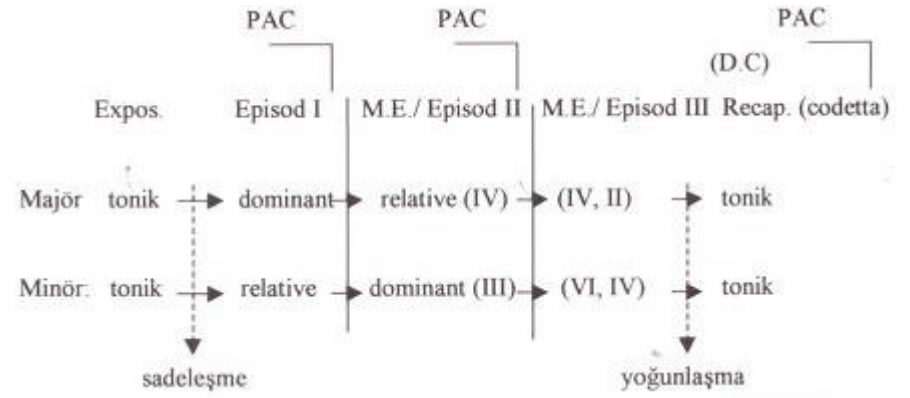
izler. Envansiyonlar bu özellikleri ile karar- ayrılış- dönüş (statement-departure-return) e dayalı organizasyon prensibine temel açıdan iyi bir örnek oluşturmaktadır.(Thomas, 1986).

Eskioğlu (1999), bu genellemelere dayanarak envansiyonların yapısını şematik açıdan genel olarak şu biçimde ifade etmektedir. .(Bkz. Şekil 1.2.6.2.)



Şekil 1.2.6.2. envansiyonların yapısı

Eskioğlu (1999), bu şemayı araştırmanın konusunu teşkil eden Üç Sesli Envansiyonları (Sinfoniaları) ifade edecek biçimde şu şekilde yeniden düzenlemiştir. (Bkz. Şekil 1.2.6.3.)



Şekil 1.2.6.3. Üç sesli envansiyonların yapısı

Envansiyonların kadans figürleri genellikle tema ile yakın ve açık bir ilişki içerisinde olmakla birlikte bu iki yapısal unsur arasında yer yer ezgisel

farklılıklara da rastlamak mümkündür. Otantik kadanslar, genellikle çalışmanın sakin bölümlerinde yer alırlar ve daha geniş biçimde düşünülmüş olan envansiyonlarda bu genişliğe orantılı olarak daha çok gerçekleşebilirler. Bazı durumlarda sonlara doğru bir aldatıcı (kırık-deceptive) kadansa rastlanabilir. Hatta bazı durumlarda bu aldatıcı kadans beklenen bir kusursuz otantik kadansın yerine gerçekleştirilebilir. Yarım kadans olgusu ise envansiyonlarda nadiren görülür.

Envansiyonlarda ilk episod, serimden (exposition) sonra, temayı oldukça andıracak bir biçimde başlar ve serimdeki tematik materyali duraklamaksızın bütünleyerek ve tamamlayarak sürdürür. İlk episod, minör tondaki envansiyonlarda genellikle ilgili majör tonalitede, majör tondaki envansiyonlarda ise genellikle dominant tonalitesinde mükemmel bir otantik kadansla (PAC) sona erer. Genelde çift kontrpuan tekniği ile yazılan I. episod bazen transpoze edilerek yeniden kullanılır.

Daha sonra gelen episodlar ise genelde daha yakın ve çıkıcı hareketler içerirler ve daha uzun ve daha karmaşık bir teknik yoluyla daha çok gerilim (tension) taşırlar.

Her bir episod imitasyona dayalı unsurların yapısına bağlı olarak bu özellikleri kendinden önceki episoda göre daha fazla taşır.

Tema envansiyonlarda bazı ilgili tonlarda harfi harfine olmak üzere en az iki kez tekrar etme eğilimindedir. Bu dönüşler orta girişler (middle entries) olarak adlandırılır ve temayı bütün olarak içerirler. Bu nedenle episodla orta girişlerin başlangıç noktaları birbirinden kolayca ayırt edilemez. Episoddan sonra müzik orta girişte genellikle dominant tonalitesinde ya da bağıl tonalitededir ve orta girişler kısmında tema ilk kez en alt partide duyurulur.

Bölümlere ayrılış noktalarında biçim ve süreklilik önem kazanır. Yapısal girişler tarafından verilen ezgisel ve armonik direktiflerin taşıdığı anlam, episodlar içerisinde aşamaların şekillendirilmesi açısından son derece kritik bir öneme

sahiptir. genellikle zirve noktasını içeren final bölümü ise çıkıcı yapıda olup armonik ritimlerdeki hızlanma ve sıkışık yapı ile diğer bölümlere nazaran daha yoğun bir armonik gerilim içerir.

Genellikle asıl temaya eksen tonalitesinde, 1. ya da 2. partide net bir dönüş içerisinde olan final bölümü aynı zamanda yanıltıcı tonikte son bulması beklenen bir mükemmel otantik kadansın yerine konulan kırık kadanslarla eklenen coda/codetta ya da kadansal uzatmaları içerebilir.

İki ve üç sesli envansiyonlar aynı tonal sıralamayı izlemenin dışında, sanatsal ve teknik açıdan aynı amaçlarla yazılmış olmalarıyla da bir bütün oluşturmaktadır.

Üç Sesli Envansiyonların (Sinfonia) Yapısı
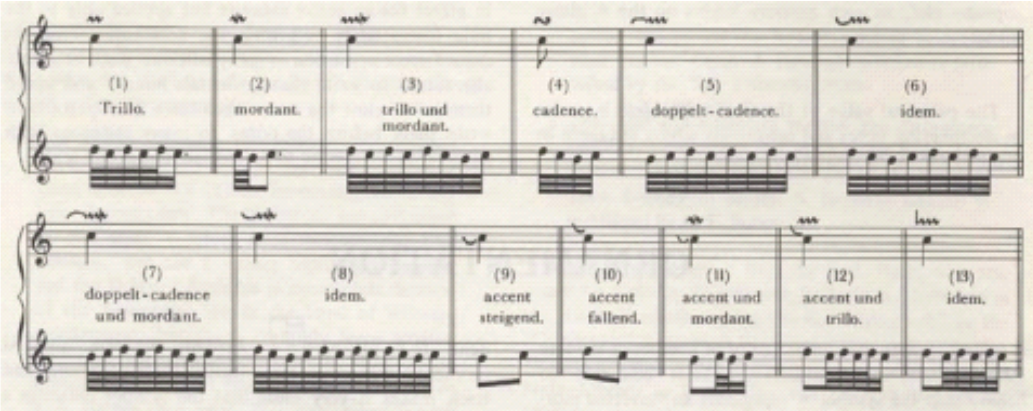
Araştırmamızın konusu olan üç sesli envansiyonların (sinfonia) iki seslilerden daha az hünerlice hazırlanmış oldukları düşüncesi yaygın olmakla birlikte, bu eserlerin güzellikleri ile birlikte parti sayıları nedeniyle sahip oldukları avantajlar da tartışılmazdır. Hatta bazı durumlarda partilerin üçü birden temaya girebilirler.

İki sesli envansiyonlara zıt olarak, üç sesli sinfonialar sadece fazladan bir sesi ifade etmemektedir. Çeşitli nedenlerden dolayı ciddi bir biçimde tamamen farklı diğer bir türe ait olarak kabul edilebilirler. Bu biçimde 5'li aralıklarda taklitlere (imitation), net biçimde birbirinden ayrılan episodlara ve kısımların sonat formunu çağrıştıran organizasyonuna sıklıkla rastlanabilir. Bu açıdan sinfonialar Bach'ın kendi fügleri ile ortak olan birçok özelliğe sahiptir. Sinfonialar ve fügler birbirlerinden temel olarak bas partisinin kullanımı ve bununla ilişkili kontrapuntal doku açısından ayrılırlar. Füglerle kıyaslandığında sinfonialarda bas partisinin çoğunlukla diğer partilerle aynı kontrpuan kurallarına bağlı olmadığını gözlemleriz. Serbest stildeki bu bas hattı üzerinde sadece iki üst partinin sıkı
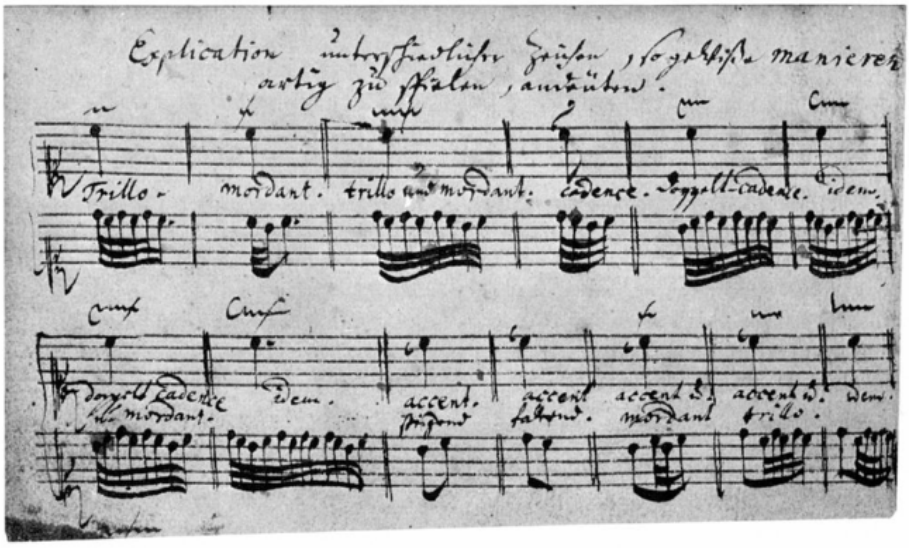
kontrpuan kurallarıyla birbirine bağlı olduğunu ve bu nedenle trio sonata dokusunu çağrıştırdığını görürüz. Üç sesli envansiyonlarda iki seslilerin aksine iki ayrı materyali aynı anda kullanma imkânı yaratan bu durum, iki partinin sık sık temayı paylaşması esnasında üçüncü partinin diğer bir materyali kullanması ile gerçekleşir. Sinfoniaların genel olarak envansiyonlardan daha uzun olmayışı, birçoğunun uzun nefesli motifler kullanışı tüm eser dizisinde gözlenebilen ortak bir niteliktir. Bununla birlikte sinfonialar trio sonatlardan bas hattının başlangıç kısmında üst partide gelen girişe eşlik etmesi ile ayrılır. Bu nedenle sinfonialarn ayrı bir türe ait olduğuna ilişkin çok az şüphe vardır. Polifoni ve homofoninin karışımı adeta klasik sonat formunu öncüllemektedir. Erwin Ratz'ın Beethoven'in sonat biçiminin modelini Bach'ın sinfonialarından aldığı görüşü bu duruma tipik bir örnektir.

J.S.Bach'ın Süsleme Çizelgesi

Klavier Büchlein Von W. F. Bach'ın açıklamalar kısmından alınan aşağıdaki süsleme çizelgesi J.S. Bach'ın kendisi tarafından hazırlanmış tek çizelgedir. Bu çizelge iki sesli (envansiyon) ve üç sesli (sinfonia) envansiyonlarda kullanılan hemen hemen tüm süslemeleri içermekte fakat bu süslemelerin gerçekte nasıl çalındığını göstermemektedir. Tüm süslemeler tahmini olarak kuvvetli zamanda ana ses ile birlikte başlar (aynı vuruşta) ve diyatonik (tonalite dâhilindeki sesleri içererek) biçimde çalınırlar. .(Bkz. Şekil 1.2.6.4. Şekil 1.2.6.5.)

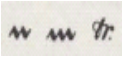


Şekil1.2.6.4. Klavier Büchlein da yer alan süslemeler çizelgesi ve bu süslemelerin günümüz notasyonundaki karşılıkları



Şekil 1.2.6.5. Klavier Büchlein'da yer alan orijinal süsleme çizelgesi
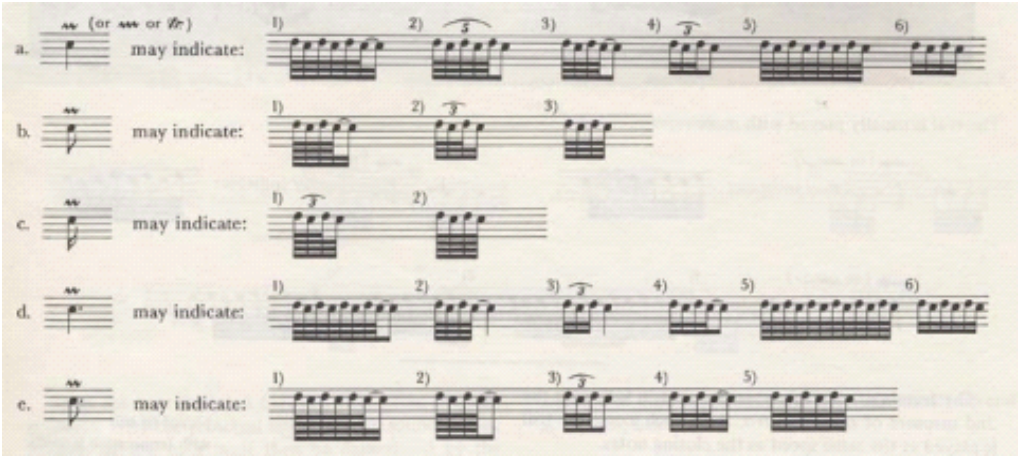
Süsleme Çeşitleri

- **Tril (The Trill, Trillo)** 

Her biri uzun ya da kısa bir trili ifade etmekte kullanılan bu üç sembolün her biri, J.S. Bach'ın müziğinde birbirinin yerine geçebilir biçimde kullanılmıştır. Tüm trillerin kuvvetli zamanda başladığını söylemek imkânsızdır. C.F. Bach "Gerçek Tuşlu Çalgı Çalımı Sanatı Üzerine Bir Deneme" isimli yapıtında "tril daima asıl notanın üstünde ve vuruşla başlar" demiştir.

Trildeki yansımaların sayısı, eserin temposuna ve trilin eklendiği notanın süre değerine bağlı olarak değişir. Bazı durumlarda bir tril kendinden önceki ya da sonraki notaların çalımını da etkileyebilir.

Aşağıda verilen örnekler en yaygın kullanım biçimlerini içeren tipik örnekler olup ayrıntılı uygulamaların tamamını içermemektedir. .(Bkz. Şekil 1.2.6.6.)
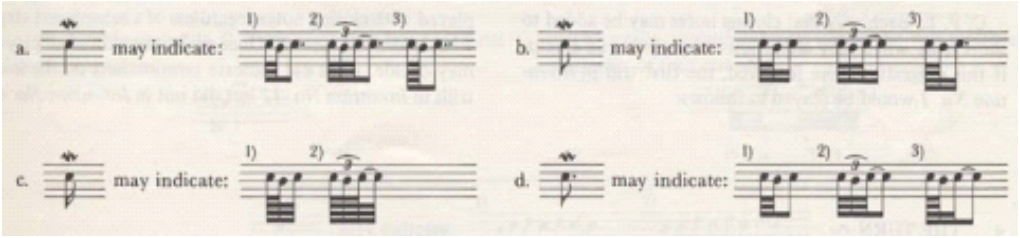


Şekil 1.2.6.6. Triller ve alternatif gerçekleştiriliş biçimleri

Süre değeri uzun olan notaların üzerindeki triller ana notanın bütün zamanını kullanabileceği gibi sonuna yakın noktada durabilir. Uzun triller genellikle bir bitiş kısmı içerirler. Tril içerisinde yavaş başlayıp ilerledikçe hızlanma gibi bazı tempo oyunları gerçekleştirilebilir. Bununla birlikte bu uygulamaya ilişkin kuralları tam olarak belirlemek imkânsızdır.

- **.Mordan (Mordent)**

Uygulamada durumu trillerden daha az karışık ve problemsiz olan mordan, C.P. Bach tarafından, notaları bağlayan, onları dolgunlaştıran ve parlaklaştıran bir süsleme olarak tanımlanmıştır. İşlevi parlaklık vermek olduğunda mordan oldukça hızlı bir şekilde sonrasında ana notanın üzerinde dinlenerek çalınabilir. Latincede ısırmak anlamına gelen ve mordan kelimesinin kökeni olan "mordere" fiili bu süslemenin niteliğini ortaya koymaktadır. Aşağıda bu süslemenin en yaygın

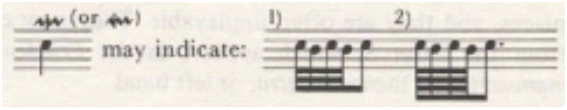
gerçekleştiriliş şekilleri görülmektedir. .(Bkz. Şekil 1.2.6.7.)



Şekil 1.2.6.7. Mordan ve gerçekleştiriliş seçenekleri

- **Uzun mordan ya da çift mordan (The long mordent or double mordent)**
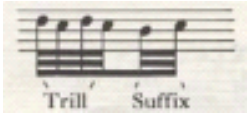
Bu sembol mordanın iki notanın her birine bir ek yansıması olduğunu gösterir: Sembolü bitişli tril ile karıştırmamak için ek çizginin yerine dikkat edilmelidir. (Bkz. Şekil 1.2.6.8..)



Şekil 1.2.6.8. Uzun mordan ve çalınış alternatifleri
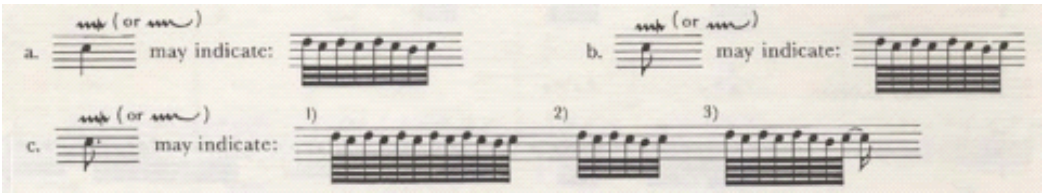
- **Bitişli Trill (The trill with termination)**

Aynı zamanda "sonlu tril", "notaları kapatan tril" ya da seyrek olarak "tril ve mordan" adıyla da bilinen bu sembol uygulamada en az 4 nota gerektirir ve bitiş kısmı son iki notanın üzerinde gerçekleşir. (Bkz. Şekil 1.2.6.9.)



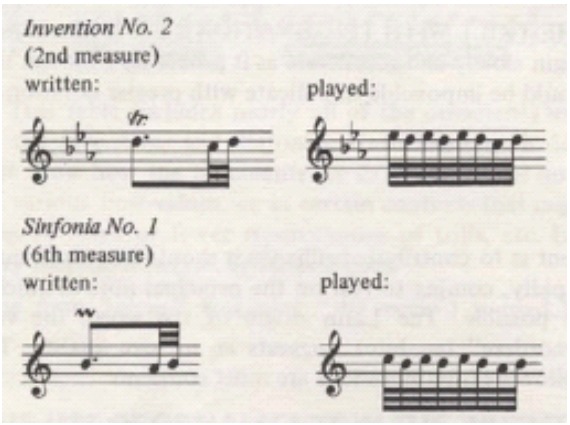
Şekil 1.2.6.9. Bitişli Trill ve bölümleri

Bu tril, genellikle yansımalarla çalınır. (Bkz. Şekil 1.2.6.10.) Bitişli trilin çalım alternatifleri



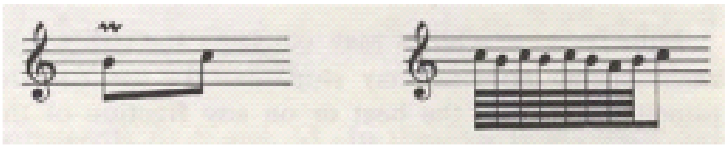
Şekil 1.2.6.10. Bitişli trilin çalım alternatifleri

Süslemenin bitişindeki bitiş kısmı (son ek) genellikle tam biçimde yazılır. Bu durumda süslemenin diğer sesleri de son eki oluşturan notalarla aynı süre değerine sahiptir yani onlarla aynı hızda çalınır. (Bkz. Şekil 1.2.6.11.) Envansiyon no.2 ve sinfonia no.5'teki trillerin uygulanışı



Şekil 1.2.6.11. Envansiyon no.2 ve Sinfonia no.5'teki trillerin uygulanış

C.P.E. Bach kapanış notalarının çıkıcı adım hareketi ile izlenen kısa trillere eklenebileceğini söylemektedir. Eğer bu öneri izlenirse envansiyon no.1' deki ilk tril şu şekilde gerçekleştirilir. (Bkz. Şekil 1.2.6.12.)



Şekil 1.2.6.12. Envansiyon no 1'deki ilk trillin uygulanışı
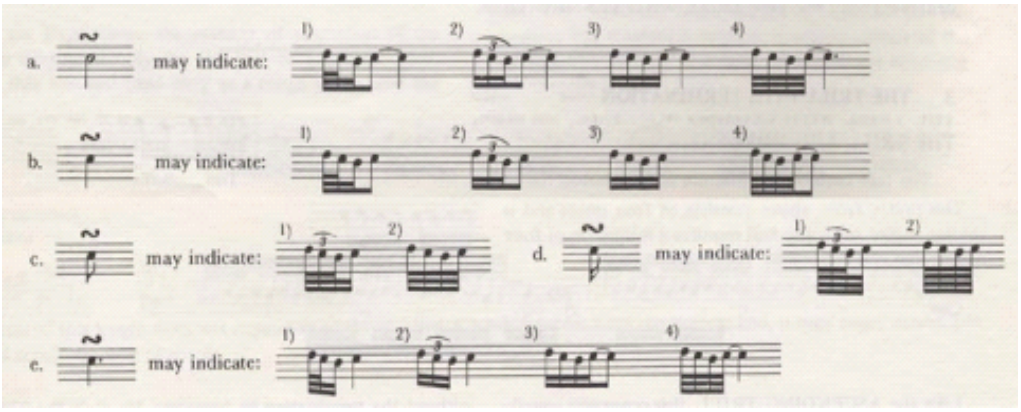
Bu özel süslemenin bu şekilde seslendirilmesi nadiren rastlanan bir durumdur. J.S. Bach envansiyon ve sinfonialarda birçok farklı bitişi uygun süsleme sembolü ile gösterecek kadar titiz davranmıştır.

C.P.E. Bach' daha da ayrıntıya inerek, uzun sesler üzerindeki trillerin ardından gelen sesin inici ya da çıkıcı adım hareketi ile gelip gelmediğine bakılmaksızın bitişle seslendirileceğini söylemiştir. Tekrar etmek gerekirse bu icracınının karar vereceği bir durumdur. Bach 12 no. 'lu envansiyondaki uzun trillerde bitişleri belirtmiş, 4 no.'lu envansiyonda ise belirtmemiştir.

- **Dönüş (Grupetto/ The Turn)**
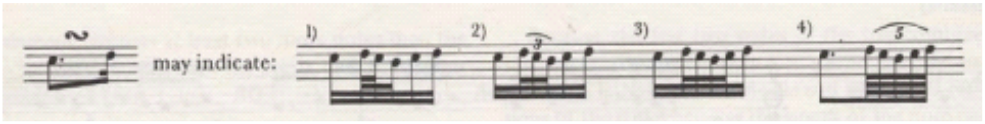
Bu tril genellikle yansımalarla çalınır:

J.S. Bach'ın otografisinde bu sembolü belirtirken kullandığı işaret bazı edisyonlarda dikey bazılarında ise yataydır (). Bununla birlikte iki işaretin de anlamı aynıdır. Bu süsleme biçimi bazı edisyonlarda çalınmasın mümkün olmadığı yerlere konulmuştur. Dönüş işareti sembolünün sola ait ya da sol el anlamı taşıyan sinistra kelimesinin baş harfi olan s işaretinden geldiği W. Friedmann'ın yazılarında
belirtilmiştir. J.S. Bach'ın eserlerinde dönüş daima esas notanın üstünde başlar. C.P.E. Bach "Deneme"sinde dönüşlerin hemen her zaman hızlı biçimde gerçekleştirildiğini belirtir. Bu ifade ağır tempolarda dönüşün ilk notalarının hızlı çalınıp asıl tempoyla esas notaya dönülebileceği anlamını taşımaktadır. (Bkz. Şekil 1.2.6.13.)



Şekil 1.2.6.13. Dönüşün çalınış (alternatifleri
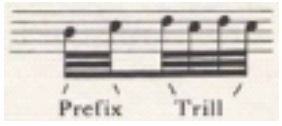
İki notanın arasında çalınan dönüşler, ana notadan sonra çalınır. Bu durumda dönüşün tartımı kullanılabilir zaman miktarına bağlı olarak belirlenir. Bu tip dönüşlerin kabul edilebilir birçok çalım alternatifi vardır. (Bkz. Şekil 1.2.6.14.)



Şekil 1.2.6.14. İki nota arasında gelen dönüşlerin alternatif çalım biçimleri
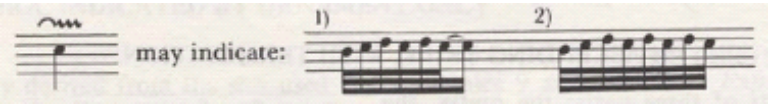
- **5.Aşağıdan ön-ekli trill (The Trill with Prefix From Below**

Çıkıcı (ascending) tril de denen bu süsleme C.P.E. Bach ve D.G. Türk tarafından şu şekilde yazılmıştır.(Bkz. şekil 1.2.6.15.)



Şekil 1.2.6.15. Aşağıdan ön-ekli trilin kısımları

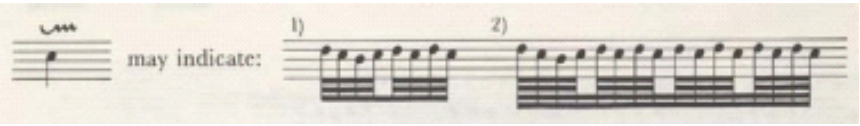
İki notadan oluşan bir ön ekle başlayan bu tril en az dört nota ile çalınır. (Bkz. Şekil 1.2.6.16.)



Şekil 1.2.6.16.Ön ekli tril in alternatif çalım biçimleri

- **Yukarıdan Ön Ekli Tril (The Trill with Prefix From Above)**

İnici (descending) tril de denen ve dönüşü (grupetto) andıran bu süslemede ön ek dört notadan oluşur. .(Bkz. Şekil 1.2.6.17.)
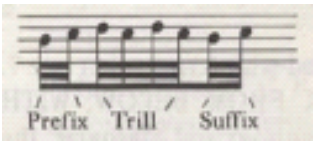


Şekil 1.2.6.17. İnici trilin çalım alternatifleri

Çıkıcı tril gibi genellikle bir bitişe sahip olan bu süslemeye envansiyon no 9'un 33. ölçüsünde rastlamak mümkündür..

- **Aşağıdan Önekli Bitişli Tril (The Trill With Prefix From Below With Termination)**

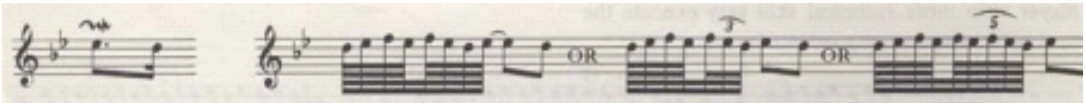
Çıkıcı bitişli (ascending trill, with termination) olarak da adlandırılan bu süsleme, üç bölümden oluşur. Bunlar ön ek (prefix), süslemenin kendisi (trill) ve bitiş (son ek, suffix, termination)'dir.

Bu süsleme aşağıda da görüldüğü gibi en az 8 nota ile çalınmalıdır. (Bkz. Şekil 1.2.6.18.)



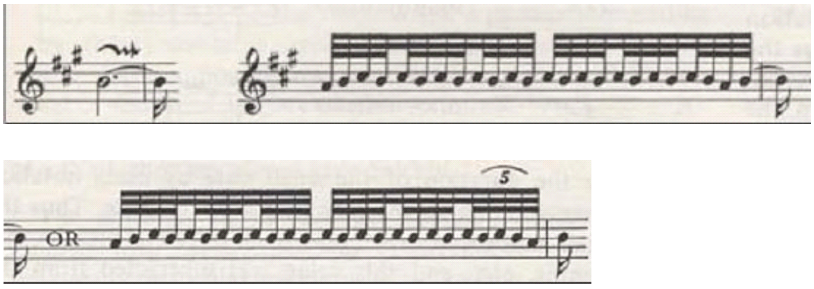
Şekil 1.2.6.18. Aşağıdan önekli bitişli tril ve üç bölümü

Bitiş bölümünün çoğunlukla tam olarak yazıldığı bu süsleme genellikle hatırı sayılır uzunluktaki notalar üzerinde gerçekleştirilir. Fakat 11 no'lu envansiyonda noktalı 8'lik üzerinde uygulandığı görülmektedir. (Bkz. Şekil 1.2.6.19.)



Şekil 1.2.6.19. Envansiyon no. 11'in 10. ölçüsündeki aşağıdan ön ekli bitişli trilin alternatif gerçekleştiriliş biçimleri
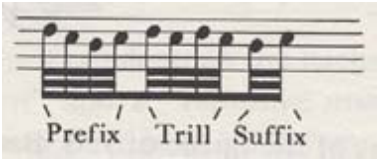
Normal bir tril gibi görülebilen aşağıdaki örnek ise, yavaşça başlanıp hızlıca bitirilebilmektedir. .(Bkz. Şekil 1.2.6.20.)



Şekil 1.2.6.20. Envansiyon no.12'nin 1. ölçüsündeki aşağıdan ön ekli bitişli trilin çalınış alternatifleri

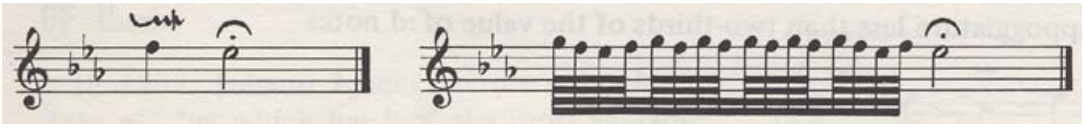
- **Yukarıdan Ön Ekli Sonlu Tril (The Trill With Prefix From Above With Termination)**

İnici bitişli(descending trill, with termination) olarak da adlandırılan bu süslemenin gerçekleşebilmesi için en az iki notanın varlığına ihtiyaç vardır. Bu trille ilgili tartışılan husus, ön ekin iki yerine dört notadan oluşmasıdır. Çünkü süslemenin kendisi son iki notasının ön ekin sesinin aynını verebilmesi için bitiriş kısmı ile birleşir.(Bkz. Şekil 1.2.6.21.)



Şekil 1.2.6.21. Yukarıdan ön ekli sonlu tril ve üç bölümü

Genellikle uzun notalar üzerinde gerçekleştirilen bu süslemenin envansiyon no.5'te 4'lük nota üzeride uygulandığı da görülmüştür. (Bkz. Şekil 1.2.6.22.)



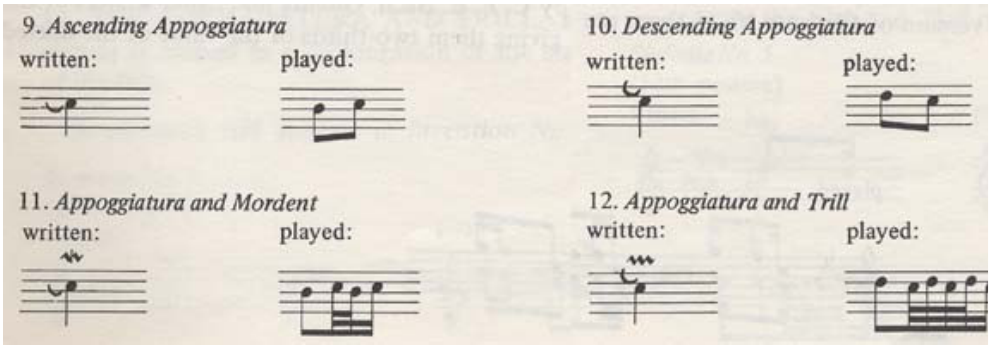
Şekil 1.2.6.22. Yukarıdan ön ekli sonlu trilin envansiyon no.5'te uygulanması

- **Sadece Süsleme sembolü İle Belirtilen Apojiyatür (The appogiatura, Indicated By Ornament Only)** 

Bu süslemenin belirtilmesinde kullanılan küçük çengel sembolünün kökeni muhtemelen apojyatür ile birlikte kullanılan ve ana nota ile apojyatürü birbirine bağlayan bağ işaretidir.

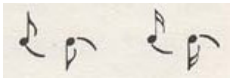
Bu şekil apojyatürün ana notanın alt ya da üst diyatonik komşusu olduğunu gösterir. Çift çengelde tek çengelle aynı anlama gelmektedir. Apojiyatürün inici ya da çıkıcı oluşunu çengelin notaya göre bağıl konumu belirler. . Aşağıdaki 1. ve ikinci örnek inici ve çıkıcı apojyatürleri, 3. ve 4 örnek ise başka süslemelerle

birleşim halinde kullanılan apojyatürleri göstermektedir. (Bkz. Şekil 1.2.6.23.)



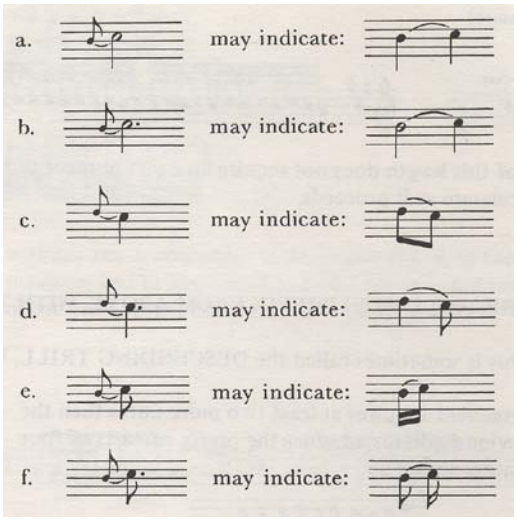
Bkz. Şekil 1.2.6.23.Yalnızca Süsleme sembolü ile belirtilen apojyatür örnekleri

- **Yazılı Apojyatür (The Written Appogiatura-Nachschlag)**



Küçük notanın süresini, gerçek uzunluğuna uygun bir şekilde yazılması yoluyla gösterme uygulaması muhtemelen C.P.E. Bach ortaya koymuştur. Böylelikle küçük notalar dörtlük, sekizlik ve onaltılık şeklinde yazılır ve bu değer kendilerinden sonra gelen notadan çıkarılırdı. J.S. Bach'ın apojyatürlerinin nota değerlerini belirtecek hiç bir şey yapmaması, bizi Quantz ve C.P.E. Bach' da dâhil olmak üzere o dönem yazarları tarafından öne sürülen genel kuralları uygulamak zorunda bırakmaktadır. Bu kurallar:1. Apojyatür güçlü zamanda çalınır, 2. Apojyatür, izleyen notanın noktalı olması durumu hariç ardından gelen notanın süresinin yarısını alır.

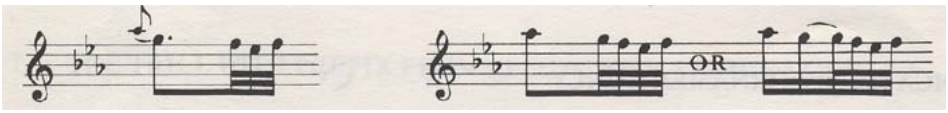
Bazı durumlarda apojiyatürün doğaçsal karakterini korumak için bu kuralların uygulanmasında belli özgürlüklere izin verilebilir. (Bkz. Şekil 1.2.6.24.)



Şekil 1.2.6.24. Yazılı Apojyatür Örnekleri

"Çarpma"  olarak bilinen modern apojyatür, J.S. Bach'ın müziğinin birçok modern basımda kullanılmakla birlikte, Bach'ın kendisi tarafından asla kullanılmamıştır.
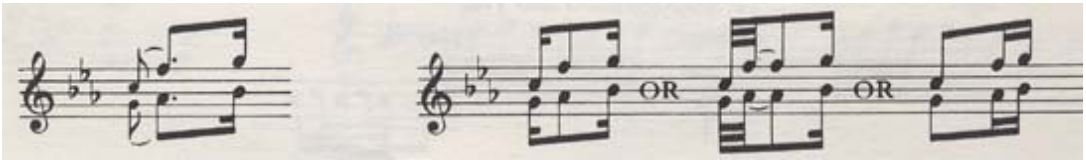
Envansiyon ve sinfoniaların özgün kaynaklarında nispeten çok az apojyatür belirtilmiştir, bunlardan çeşitli yorumlara en çok konu olanlar ise noktalı notaların önüne gelenlerdir. Örn 5 no.'lu envansiyonun son ölçüsünde birçok icracı apojyatüre noktalı notanın değerinin 3/2 sinden daha azını vermeyi tercih etmektedir. (Bkz. Şekil 1.2.6.25.)



Şekil 1.2.6.25. Noktalı notaların önüne gelen yazılı apojyatürler

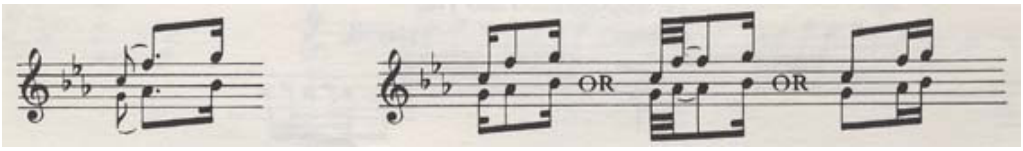
Bu durumda nota grubunun değeri fazladan bir 32'lik içermesi nedeniyle matematiksel açıdan yanlıştır. Buradan da Bach'ın apojiyatürün sekizlik nota şekline çalınmasını amaçladığı görülebilir. Böylelikle ana nota eksik 32'liğin yerini

alacaktır. Bu nedenle ikinci örneğin kabul edilebilir olmasına ve sıkça kullanılmasına rağmen en iyi çözüm 1. örnek olacaktır. (Bkz. Şekil 1.2.6.26.)



Şekil 1.2.6.26. Yazılı apojyatürün noktalı notalarda kullanımına ilişkin çözümler

5 no.'lu sinfonianın süslemeli versiyonunda sekizlik ve noktalı sekizlik notaların önüne gelen birçok apojyatür vardır. Bunlardan sekizlik notaların önüne gelenler o notanın değerinin yarısını alır. Birçok icracı, noktalı sekizliklerin önüne gelen apojyatürlere muhtemelen ana notanın kimliğini kaybetmesini önlemek için o notanın değerinin üçte birini ya da daha azını verir. İcracı bu apojyatürleri Quantz'ın, C.P.E. Bach'ın ya da dönemin diğer yazarlarının öngördüğü şekilde nota değerinin üç'te ikisini vererek çalmayı da tercih edebilir. (Bkz. Şekil 1.2.6.27.)



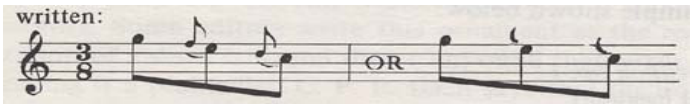
Şekil 1.2.6.27. Sinfonia no.5, 3. ölçü

- **Geçit Apojiyatürü (Nachschlag, The Passing Appogiatura)**
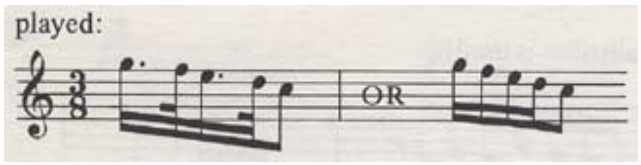


Geçit apojiyatürü vuruşun önünde gelen az sayıda süslemeden biridir. Üçlü aralıklarla inen bir pasaj apojyatür işretleri içerdiğinde (çengeller ya da küçük notalar biçiminde) bu apojyatürler üçlü aralıkların arasını doldurmak için kullanılarak hızlı biçimde çalınırlar.

Aşağıdaki örnekler anlam açısından birbirinin aynıdır. (Bkz. Şekil 1.2.6.28.)



Şekil 1.2.6.28. Geçit apojyatürü yazımı

Yukarıdaki örneklerin nachschlag olarak yorumlandığı durumlarda ölçü, parçanın temposu ve ritmik karakterine bağlı olarak aşağıdaki şekillerde seslendirilebilir: (Bkz. Şekil 1.2.6.29.)



Şekil 1.2.6.29. Geçit apojyatürü uygulaması

C.P.E. Bach nachschlag'ı uygunsuz olarak nitelendirmiş ve onu "çıkık" ve "itici ve vurgusuz nota" olarak isimlendirmiştir. Bu durum doğru yer ve zamanda kullanılan bir süslemeyi beğenmemekten ziyade uzun apojiyatürün amaçlandığı yerlerde nachschlag kullanan müzisyenlere yönelik bir kınama da olabilir. Dönemin diğer müzisyenleri C.P.E. Bach'ın fikirlerine katılmamış ve bu fikirlerden rahatsızlık duymuşlardır.

Johann Joachim Quantz, 1752 'de flüt çalımı üzerine döneminin müziksel uygulamalarına ilişkin en önemli kaynaklardan biri olan bir kitap yazmıştır. Quantz bu kitapta nachschlag'ı sadece kabul etmekle kalmamış aynı zamanda icrasına ilişkin önemli ayrıntılara da değinmiştir.

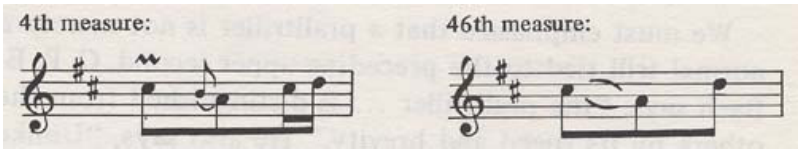
C.P.E. Bach "Deneme" sinde en çok hızlı notalardan önce gelen "kısa nota"lardan söz etmektedir. Bu notaların, ardından gelen notanın süresinden

nerdeyse bir şey kaybetmeyeceği kadar hızlı çalındığını hatırlatmış ve aynı zamanda bu apojyatürlerin üçlü aralığını doldurmak için kullanıldığında çok hızlı çalındıklarını da eklemiştir.

J.S. Bach'ın müziğindeki süslemelerin doğru çalım biçimlerine aşina olmayan günümüz icracılarının eğilimi her apojiyatürü modern bir "çarpma" gibi görerek her yerde nachschlag çalmaktır. Bu dönem uygulamalarına daha fazla aşina olan diğer birçok icracı ise C.P.E. Bach gibi bu süslemelerin ait olmadıkları yerlerde kullanıldıklarını duymaları ve güçlü zamanda gelen apojyatürleri tercih etmeleri gerektiğini öğrendikleri için nachschlagları tamamen gözardı etmektedir. İcracı bu soruna mümkün olan en az önyargıyla yaklaşmalı ve ilgili eserin müziksel bağlamına dayalı zekice bir karara varmalıdır.

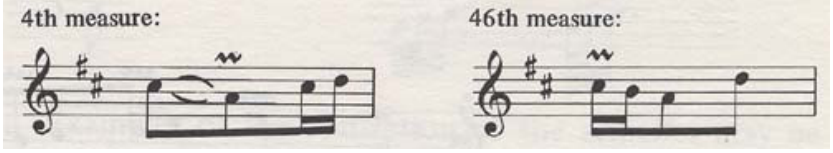
Üç nolu envansiyon nachschlag için önemli kanıtlar olarak gösterilebilecek örnekler içermektedir

Bu ölçüler 1723 tarihli otografta karşımıza şu şekilde çıkmaktadır(Bkz. Şekil 1.2.6.30.)



Şekil 1.2.6.30. 3 no.lu envansiyondaki nachschlag örneği

Clavier Büchlein' da ise aynı ölçüler aşağıdaki biçimde görülmektedir. Bkz. Şekil 1.2.6.31.)



Şekil 1.2.6.31. 3 no.'lu envansiyondaki nachschlag'ın Clavier Büchlein'daki yazımı

1.3. Problem

1-J.S. Bach'ın 3 sesi envansiyonlarına yönelik biçimsel, stilistik (tempo ve artikülasyon) ve tarihsel analitik yaklaşımlar sonucu elde edilecek bulguların Gazi Üniversitesi Müzik Öğretmenliği A.B.D. kapsamında verilen piyano eğitimi dahilinde sistemli bir biçimde öğrenciye sunumu bu eserlerin çalımı üzerinde olumlu bir etki sağlayabilir mi?

1.4. Alt problemler

1- G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği Ana Bilim dalında verilen piyano eğitiminde en sık çaldırılan ya da çaldırılma durumunda tercih edilecek olan üç sesli envansiyonların yapısal (tematik, işlevsel) özellikleri nelerdir?

2- Piyano eğitimcilerinin 3 sesli envansiyonlara öğrenci repertuarında yer verme durumu nedir?

3- "Envansiyonların, öğrencinin dikkatini yoğunlaştırabilme becerisini aşamalı bir biçimde geliştirmesi ve öğrenciye müziğin içsel disiplin gerektirdiği anlayışını kazandırması" görüşüne, G.Ü.G.E.F Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcileri ne derece katılmaktadırlar?

4- **"** 3 sesli envansiyonların, besteleme öğretiminde kullanılan kontrpuana dayalı yöntem ve teknikleri tanıtmada ve bu yöntem ve tekniklerin tematik yapıyı oluşturmada uygun ve kullanışlı bir öğretim aracı olduğu" görüşüne G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcileri ne derece katılmaktadırlar?

5. G.Ü.G.E.F Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcilerinin, ilk kez bir üç

sesli envansiyon çalışacak olan öğrencileri için tercih ettikleri kurama ve uygulamaya dayalı yöntemler nelerdir?

6 G.Ü.G.E.F Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcilerinin 3 sesli envansiyonların öğrenilmesi- öğretilmesi sırasında karşılaşılan teknik ve kuramsal sorunlar nelerdir?

7 G.Ü.G.E.F Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcilerinin 3 sesli envansiyonların öğrenilmesi- öğretilmesi sırasında karşılaşılan teknik ve kuramsal sorunlara yönelik çözüm önerileri nelerdir?

8 G.Ü.G.E.F Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcileri "üç sesli envansiyonların yapısal (biçimsel ve tematik), stilistik (tempo ve artikülasyona dayalı) ve tarihsel analizler sonucu elde edilen bulguların, eserin öğrenimi açısından olumlu bir etki sağlayabileceği" görüşüne ne derece katılmaktadır?

1.5.Amaç

Polifonik dokudaki eserlerin öğreniminde ve öğretiminde çözümlemeye (analize) dayalı yöntem ve tekniklerin kullanılmasının yararından yola çıkan bu araştırmanın genel amacı "Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda verilen piyano eğitiminin olduğundan daha verimli hale getirilmesine katkıda bulunmaktır"

1.6. Önem

Bu araştırma,

1. Piyano eğitimcilerine ve öğrencilerine J.S. Bach'ın 3 sesli envansiyonlarının tarihsel, stilistik ve yapısal özelliklerine ilişkin bir kaynak niteliğinde olması,

2. Piyano eğitimi kapsamındaki yapıt çalışmalarında, ön hazırlığın ve motivasyonun önemine dikkati çekiyor olması bakımından;

3. Daha önce Eskioğlu (1999) tarafından müzik yükseköğretim kurumlarımız dâhilinde gerçekleştirilen analitik yaklaşıma dayalı çalışmayı sadece 3 sesli envansiyonları daha ayrıntılı bir biçimde kapsayacak şekilde örneklendirerek diğer dönem ve eserlere ilişkin çalışmalara kaynak ve zemin oluşturması bakımından;

4. Farklı tarihlerde gerçekleştirilen benzer konulara ilişkin araştırmaların bir birini tamamlayıcı niteliğini göstermesi bakımından önemlidir.

1.7. Sayıltılar

1. J.S. Bach'ın üç sesli envansiyonları (sinfonia) piyano eğitimi kapsamında öğrenciye sağladığı kuramsal ve uygulamaya dayalı birikim açısından eğitim alanı dâhilinde incelenmeye uygun nitelikte bir türdür.

2. Üç sesli envansiyonları tarihsel, stilistik ve yapısal açıdan tanınmasına yönelik çalım öncesi ön-hazırlığı kolaylaştıracak ve daha sistemli bir hale getirecek bir kaynağa ve bu kaynağı oluşturacak verileri ortaya koyabilecek bir araştırmaya ihtiyaç vardır.

3. Analiz edilmek üzere uzman görüşleri dâhilinde seçilen Üç sesli envansiyonlar, bu türün genel-tipik özelliklerini yansıtmaları bakımından ait oldukları grubun tümünü temsil edebilecek uygunluktadır.

4. Seçilen envansiyonların analizinde yararlanılan yöntemler verilerin yapısına ve araştırmanın amaçlarına uygundur.

5.Araştırmada kullanılan kaynaklar yeterince geçerli ve güvenilir kaynaklardır.

6. Veri toplama amacıyla kullanılan anket/görüşme ve kaynak tarama teknikleri araştırmanın yapısına uygun niteliktedir.

7. Bu araştırma kapsamında toplanan uzman görüşleri gerçeği yansıtmaktadır.

1.8. Kapsam ve Sınırlılıklar

1. Araştırmanın evrenini oluşturan piyano eğitmenleri Gazi üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı'nda görev yapan öğretim üyeleri/ elemanları ile sınırlandırılmıştır.

2. Tarihsel, stilistik ve yapısal özelliklere yönelik analitik yaklaşım sonucu elde edilen verilere dayanan ön hazırlık modeli, J. S. Bach'ın üç sesli envansiyonları ile sınırlandırılmıştır.

3. Geliştirilmesi amaçlanan ön hazırlık modeli, uygulamaya dayalı teknik vb. konuları kapsamayıp, yalnızca tarihsel, stilistik ve yapısal verilere dayalı kuramsal bir yaklaşımın kullanımıyla sınırlandırılmıştır.

4. Üç sesli envansiyonlara yönelik yapısal analizler, tematik ve işlevsel yaklaşımlarla sınırlıdır.

1.9.Tanımlar

Envansiyon (Invention): Nadiren kullanılan bir terim olmakla birlikte Bach'ın "Inventiones" isimli 15 iki sesli ve "Sinfoniae" isimli 15 üç sesli eserden oluşan öğretici niteliği ağır basan koleksiyonunu ifade etmektedir.

İki sesli envansiyonlar (Preambula/Inventiones): J.S. Bach'ın envansiyonlarının dikey olarak en fazla iki sesin duyulduğu 15 parçalık ilk grubu. (BWW 772–786)

Üç sesli envansiyonlar (Fantasia/Sinfonia): J.S. Bach'ın envansiyonlarının dikey olarak en fazla üç sesin duyulduğu 15 parçalık ikinci grubu. (BWW 787–802)

Kanon: Genişletilmiş bir ezginin bütünüyle bir ya da daha fazla diğer partide sıkı biçimde taklidine dayalı bir kontrpuan tekniğidir. Taklit eden parti asıl partiyi genellikle kısa bir mesafe ile takip eder. Taklit eden parti ile ana parti arasındaki süre farkına, ses aralığına, parti sayısının, taklit eden partide kullanılan eksiltme (diminution), çevirme (invertion), sondan başa çalma (retrograde) vb. bestecilik tekniklerinin kullanımına ve parti sayısına göre farklı türlerde karşımıza çıkabilir. Kanonlar envansiyonlarda kullanılan birincil gereçlerdir.

Imitation (İmitasyon/Taklit/Benzetim): Ana partideki ses temasının ikinci veya diğer bir parti tarafından farklı ses perdelerinden tekrar edilmesine dayalı bir kontrpuan tekniğidir. Belirli kurallar dâhilinde belirlenen zaman aralıkları imitasyon halen sürerken değişebilir. Taklit edilecek tema ritmik, armonik ve aralık yapısı bakımından kendine karşı bir tema (countersubject/contrsujet) verilebilecek uygunlukta olmalıdır. Tüm partilere eşit derecede odaklanılmasını gerektiren bir teknik olan imitasyonun geliştirilmesi Bach'dan çok öncesine, 13.yüzyıl Notre Dame okuluna dayanmaktadır. J.S. Bach'ın kanonik kompozisyonlarında, envansiyonlarında ve füglerinde bu tekniğe ilişkin en üst düzeyde uygulamalara rastlamak mümkündür.

Kanonik imitasyon (Canonic imitation): Tamamına yakın kısmı imitasyona dayalı kanonik çalışmalardır. Kanonik imitasyona ilişkin temel ilke ve kurallar şunlardır.

1. Tema ilgi çekici, akılda kalıcı, net ve anlaşılır, ezgisel ve tartımsal açıdan zengin olmalıdır.

2. Birinci parti (Öncü parti) yatay çok seslendirmeye uygun ve kontrpuana dayalı

yapının gelişimini sağlayacak nitelikte olmalıdır. Kanonik imitasyonu meydana getiren partiler tartımsal açıdan birbirileri ile ikna edici biçimde uyumlu olmalıdır.

3. Aynı aralık ve seslerin sürekli biçimde tekrarından kaçınılmalıdır.

4. Yatay anlamda iki parti arasındaki başlangıç aralığı açık konsonant'lar yani "tam 4'lü", " tam 5'li" ve "oktav" olabilir. Bu aralıklar tonalitenin sağlamlığı ve armoninin netliği açısından oldukça önemlidir.

5. Kanonlar pek çok farklı bitiş türünden biriyle sonlanabilir.

Çift kontrpuan (Double counterpoint): Aktarım (genellikle oktav, 5'li/12'li vs.) yoluyla iki partiden alt partinin üst, üst partininse alt parti olması uygulamasına dayalı kontrpuan türü.

Episod (Episode): Bir bestecinin buluşlarını ve tekniğini ortaya koyan ara cümlelerdir. J.S. Bach'ın envansiyonları bestecinin bu hususta dehasının adeta kanıtıdır. Amacı tonaliteyi ve ezgiyi geliştirmek olan episodlar ard arda en az iki kere tekrar eden motiflerden oluşur. Episodlarda bu amaç doğrultusunda aşağıdaki tekniklerden yararlanılır:

1. Ezgisel çevirmeler (melodic inversion), bölünmeler (fragmentation), azaltmalar (diminution), genişletmeler (extension) ve ezgisel aralıklardaki küçük değişiklikler.

2. Tekrarlar (Repetitions)

3. Sekvensler (Sequences)

4. Kanonik imitasyon(Canonic imitation)

5. Sıkışık imitasyon (Stretto Imitation)

6. Çift kontrpuan(Double Countrpoint)

Yukarıda bahsedilen teknikler envansiyonlarda nadiren bir arada kullanılır.

Tema (Subject/Sujet): Müziksel anlamda eserin temel fikridir. Envansiyonlarda bir oktavlık bir ses alanı içerisinde, karakteristik, kısa ve yalın bir nitelik gösterir. (Defalarca tekrar edilen çok güzel bir tema, etkisini ve önemini kaybedebileceği için sürekli tekrarlara dayalı bir tür olan envansiyonlarda olabildiğince yalın temalar kullanılır.

Karşı tema Countersubject/Contrsujet): Temel (ana) müzikal fikrin karşısında gelen diğer müzikal fikirdir. Bu fikir, Envansiyonlardaki tema ile benzer karakterde olup daha ziyade onu tamamlar bir niteliktedir.

Yanıt (Response): Ağırlıklı olarak füglerde kullanılmakla birlikte, işlevsel açıdan bazı Envansiyonlarda da yer aldığı da kabul edilebilir. Temanın üçlü ya da beşli aralık yukarısından tekrar duyuluşudur. Karşı tema da bu sırada yanıtla birlikte duyulur.

Serim (Exposition): Füglerde işitilen ilk partilerle başka partilerden gelen yanıtlar ve takip eden soru-cevap (tema-yanıt) ilişkisi ile oluşan ses girişlerinin bütünüdür. Bu kısım Envansiyolarda tema ve karşı temanın girişiyle başlar.

Gelişme (Divertissement): Yine füglerde karşımıza çıkan bu terimin münyaür bir uygulaması Envansiyonlarda karşımıza çıkmaktadır. Serimden (Exposition) sonra, muhtemel bir sadeleşmenin ardından, sık modülasyonlarla(geçki), tondan uzaklaşılması ve temanın artma-sıkışma yoluyla ritmik değişikliklere uğramasıyla gerçekleşir.

Kadans (Cadence): Bir yapıta ilişkin her bir cümlecik, cümle, period, paragraf ve varsa bölümlerin sonlandırılması amacıyla yararlanılan ve bu etkisini ezgisel, armonik ve ritmik unsurlardan alan formül seçeneklerinin genel adı.

Otantik kadans (Authentic cadence): Armonik yapısı itibarı ile "V (nadiren VII) ⟶ I" şeklinde formülleştirilebilecek bir kadans türü.

Kusursuz (tam) otantik kadans (Perfect authentic cadence): Bir otantik kadansın son akorunda yer alan en kalın ve en ince seslerin her ikisinin de akorun kök sesi olduğu en kuvvetli bitiş etkisini taşıyan kadans türü.

Eksik otantik kadans (Imperfect authentic cadence): Bir otantik kadansta yer alan son akora ait en kalın ve en ince seslerden birinin akorun kök sesi olmaması durumunda gerçekleşen ve bu nedenle bitiş etkisi daha zayıf olan kadans türü.

Plagal kadans: Armonik yapısı itibarı ile "IV ⟶ I" şeklinde formüle edilebilecek kadans türü.

Yarım kadans (Half cadence): Armonik yapısı itibarı ile "X ⟶ V" biçimde formüle edilebilecek bir kadans türü olup buradaki "X" sembolü VI ile II6 dışındaki herhangi bir derece üzerine kurulan bir akoru temsil etmektedir.

Aldatıcı (kırık) kadans(Deceptive cadence): Armonik yapısı itibarı ~~ile~~ "V ⟶ X" şeklinde formüle edilebilecek bir kadans türü olup, buradaki "X" sembolü I. Derece akoru dışındaki herhangi bir derece akorunu temsil etmektedir.

Tril (Trill): Verilen bir nota ile onun diatonik ikili üstündeki nota arasındaki hızlı değişim hareketinden oluşan bir süsleme türüdür**.**

Mordan (Mordent): Yazılı notayla hemen altındaki nota arasındaki hızlı değişme dayalı bir tür süslemedir.

Dönüş (Grupetto): Üst diyatonik komşu –ana ses-alt diyatonik komşu- ana ses şeklinde formüle edilebilecek bir süsleme türüdür.

Apojyatür (Appogiatura): Güçlü zamanda gelen, kendinden sonra gelen ana notaya bağlı olan ve süresi o notanın süresinden çalınan bir süsleme türüdür.

Nachschlag: 17. ve 18. yüzyıl müziğinde zayıf zamanda kullanılan ve kendinden önce gelen ana notaya bağlı bir ya da birkaç notadan oluşan bir süsleme türüdür. Bu süslemeyi apojiyatürün tersi olarak düşünmekte mümkündür.

BÖLÜM II

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın yöntemi araştırma kapsamına giren birey evreni, ana ve alt problemlerde ele alınan değişenlere uygun olduğu düşünülen veri toplama araçları ve problemlere yanıt olabilecek istatistiksel bulguların elde edilmesi için verilere uygulanacak analiz tekniklerine ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

2.1.Araştırmanın Modeli

Betimsel bir alan araştırması olan bu araştırmanın ele aldığı problemler iki boyutta incelenmiştir. Birinci boyut dahilinde "üç sesli envansiyonların G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği A.B.D. kapsamında verilen piyano eğitiminde yer alma nedeni, durumu ve biçiminin ve Üç sesli envansiyonlara yönelik çalışmalar öncesinde bu bilgileri içeren kuramsal bir ön hazırlığın gereklilik düzeyine ilişkin uzman görüşlerinin saptanmasında anket ve görüşme tekniğinden yararlanılmıştır. İkinci boyut dahilinde ele alınan "barok dönem müziğine ve üç sesli envansiyonlara ilişkin tarihi, stilistik (tempoların belirlenmesi ve süslemelerin icra ediliş biçimleri) ve yapısal (tematik ve işlevsel yapı) özelliklerin saptanmasında kaynak tarama yöntemi kullanılmıştır.

2.2.Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı'nda görev yapan piyano eğitimcileri oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini, görev süreleri 1–20 yıl arasında değişiklik gösteren ve toplamda iki profesör, bir doçent, iki yardımcı doçent, bir öğretim görevlisi, iki araştırma görevlisi ve ücretli çalışan iki öğretim görevlisinden oluşan piyano eğitimcileri oluşturmaktadır.

Araştırma evreni ya da genel evren Aziz'e ve diğer bazı yazarlara göre "tam sayımı" (araştırma kapsamına giren deneklerin tümünü) esas alan araştırmalarda kullanılan evren olarak bilinmektedir."(Arseven,1994). Bu anlamda araştırma kapsamında ele alınan topluluğu daha nitel bir yaklaşımla "çalışma evreni" ya da "çalışma grubu" olarak adlandırmanın daha yerinde olacağı düşünülmektedir. "Çalışma grubu" olarak seçilmesinin temel nedeni söz konusu kurumun var olan Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalları içinde en olgun ve en sistemli yapıya sahip oluşu ve ilk ve orta öğretim seviyesinde müzik eğitimi verecek öğretmen adaylarının haricinde diğer müzik öğretmenliği ana bilim dallarında görev alacak eğitimcileri de yetiştirir nitelikte olmasıdır.

Araştırma kapsamına giren deneklerin sayıca sınırlı olması nedeniyle ayrıca bir örneklem grubu oluşturulmamış, araştırma tüm "çalışma grubu" üzerinde gerçekleştirilmiştir.

2.3.Verilerin Toplanması

Konusu ve kapsamı gereği bu araştırmada, "yazılı" ve "yazılı olmayan" veri kaynaklarından yararlanılmıştır.

Araştırmanın eğitsel durum saptamaya yönelik betimsel boyutunda, anket/görüşme tekniklerinden; kuramsal boyutunda ise kaynak tarama tekniğinden ve bilirkişi (uzman) görüşlerinden yararlanılmıştır

Alt problemler doğrultusunda kullanılan anket ve görüşme sorularının geliştirilmesinde Eskioğlu'nun (1999) kullandığı anketin bazı soru maddeleri, açık uçlu veya çoktan seçmeli soruların seçenekleri ve seçeneklerde sunulan ilgili kavramların alt faktörleri doğrudan modellenmiş; buna araştırmanın kendine has gereksinimlerini karşılamak amacıyla yeni birkaç madde eklenmiştir.

Anket formunda (yönerge dışında) ön-ek olarak deneklerin bu araştırma ile ilgili bilgilendirilmesine yönelik açıklamalar sunulmuş ve deneklerin eklemek isteyebilecekleri eleştiri, görüş, öneri ve soruları için kullanabilecekleri bir boşluk bırakılmıştır. 1 no.'lu alt probleme ilişin verilerin belirlenmesinde kaynak tarama yönteminden ve uzman görüşü dahilinde gerçekleştirilen analitik yöntemlerden, 2, 3, 4, ve 8 no.'lu alt problemlere ilişkin verilerin belirlenmesinde kullanılan anket sorularında 5'li tutum ölçeğinden (Likert Ölçeği) ; 5, 6 ve 7 no.'lu alt probleme ilişkin verilerin belirlenmesinde ise hem çoktan seçmeli hem de açık uçlu sorulardan yararlanılmıştır.

Anketin yönergesinde, ilgili piyano eğitimcilerine soru tipleri ve yanıtlama şekilleri açıklanmış; deneklerin demografik özelliklerine ilişkin dağılımlarının belirlenmesi amacıyla, Ad-Soyad, cinsiyet, yaş, kurumsal hizmet süresi ve toplam hizmet süresi gibi bir takım bilgilere de başvurulmuştur. Bu sorulara verilen yanıtların değerlendirilmesinde sınıflama ölçeği kullanılmış ve sonucunda kategorik (sınıflandırılabilir) veriler elde edilmiştir.

Anket ve görüşme formunun oluşturulmasında kullanılan modelin, benzer bir konuda Eskioğlu (1999) tarafından hazırlandıktan sonra, ön test için 11 eğitimciden oluşan bir pilot gruba sunulmuş olması ve soruların bu grup denetiminde içerik ve

anlaşılabilirlik açısından yeniden gözden geçirilmiş olması nedeniyle ikinci bir ön teste gidilmemiştir.

2.4.Verilerin Analizi

Araştırmada anket/görüşme formu ile elde edilen veriler sayısal verilere dönüştürülmüş ve değerlendirilmelerinde istatistiksel teknik olarak frekans ve yüzde hesaplamalarından yararlanılmıştır. Bazı sorulardan elde edilen veriler 5'li tutum ölçeği (Likert Ölçeği) kullanılarak ölçülmüştür. Bilirkişilerin görüşleri alınması sonucu elde edilen bilgiler aslına uygun biçimde yansıtılmış, yararlanılan İngilizce kaynaklar aslına uygun bir biçimde Türkçe'ye çevrilmiştir.

BÖLÜM III

BULGULAR ve YORUM

Bu bölümde, araştırma için elde edilen verilerin, yöntem bölümünde belirtilen tekniklerle çözümlenmesi sonucunda elde edilen bulgular, araştırma amaçlarına göre ele alınmış; Gazi Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı dahilinde piyano eğitimi veren Öğretim Üyeleri/Elemanlarının J.S. Bach'ın üç sesli envansiyonlarının eğitsel niteliklerine, önemine, bu eserlerin çalıştırılması esnasında kullandıkları ve kullanılması gerektiğini düşündükleri yöntem ve teknikler ile uygulama öncesi, tarihsel-stilistik ve yapısal nitelikte kuramsal bir ön hazırlığın gerekliliğine ilişkin görüş ve tutumlarının saptanmasına yönelik bulgular tablolaştırılarak yorumlanmaya çalışılmıştır.

3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu alt problemde, J.S. Bach'ın G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı piyano eğitimcilerince öğrencilere en sık çaldırılan üç sesli envansiyonlarının yapısal özelliklerine ilişkin analizler yapılmıştır

3.1.1. 1 No'lu Do Majör Sinfonia'nın Analizi
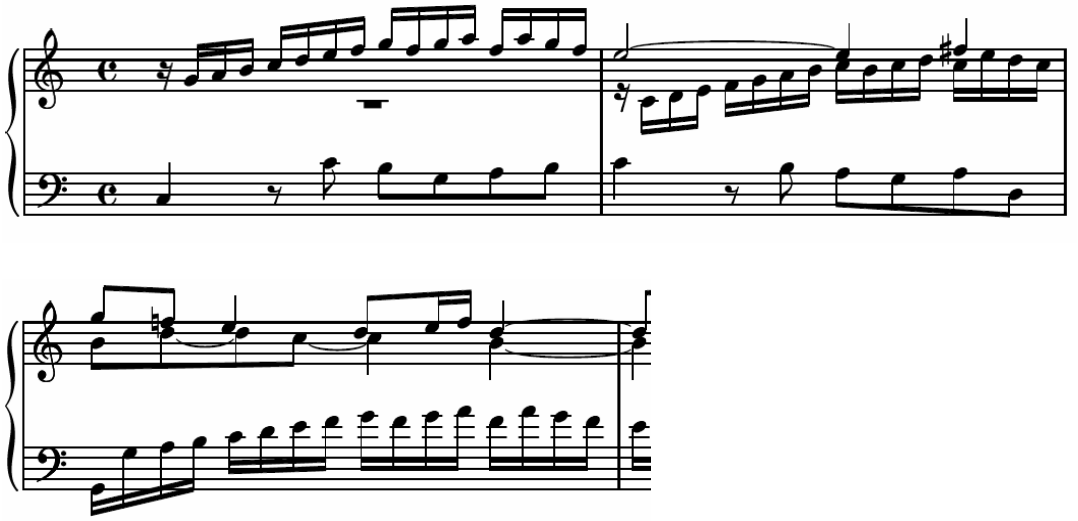
Do majör sinfoniayı, kadanslardan çok diğer müzikal durumlarla belirtilen 3 kısım halinde ele almak mümkündür. (1–7, 7–15 ve 15–21.ölçüler). Tema ve cevabı, sağdan yukarıya ya da yukarıdan aşağıya duraksamayan bir 16'lık hareketi yaratarak hemen hemen tüm parça boyunca varlığını göstermekle birlikte, belirli pasajlar, köprü ya da episod karakterini üzerine almaktadır. Açılış serimi boyunca bir karşı

temaya rastlanmamakta, fakat tekrar eden bir biçimde kullanımı (daima tema ya da karşı yanıtın üstünde) nedeniyle karşı tema olarak adlandırılabilecek bir unsur daha sonra 5. ölçüde ortaya çıkmaktadır.

Ölçünün ilk vuruşundan hemen sonra soprano partisinde dizinin beşinci derecesi üzerinde başlayan tema, dördüncü vuruşun başlangıcına kadar tamamıyla bağlı olan 16'lık notalardan oluşmaktadır. Alto partisinin 2. ölçüdeki yanıtı tonal bakımdan geleneğe uygun nitelik göstermekte, -halen do majör tonalitesinde- dizinin birinci derecesi üzerinden başlayarak temaya dörtlü (alt beşli) imitasyonla yanıt vermektedir. Tonal bölüm(beşli'den ziyade dörtlü ile imitasyona dayanarak) u türde bir temaya karşılık gelen yanıtla birlikte genellikle en küçük düzeyde olmakta ve yanıtı gerçek haliyle geri vermek için bir ön düzenleme yapılmaktadır. Fakat burada yaratıcı fikrin dizisel yapısı nedeniyle tonal bölüm girişin büyük bir kısmı boyunca sürmekte ve 5'li imitasyona uyum dördüncü vuruşun başında gelmektedir. Bu nedenle, yanıtın dominant akorunu herhangi bir gerçek modülasyon gerçekleşmeksizin tonikleştirmekten başka bir imkânı yoktur. İkinci ve üçüncü girişler arasında bunun için en geleneksel yer olmasına rağmen herhangi bir köprü yoktur. Bu durum bas partisinde bir alt oktavda başlamak üzere olan temanın beşinci dizi derecesi ile başlaması ve ikincil dominantı takiben dominant armonisiyle armonize edilebilmesi ve bu yolla soprano partisindeki açılış temasına kontrast teşkil etmesi ile ilişkilidir. Alto partisindeki geciktirmeler ise burada ilgiyi fazladan arttırmaktadır.
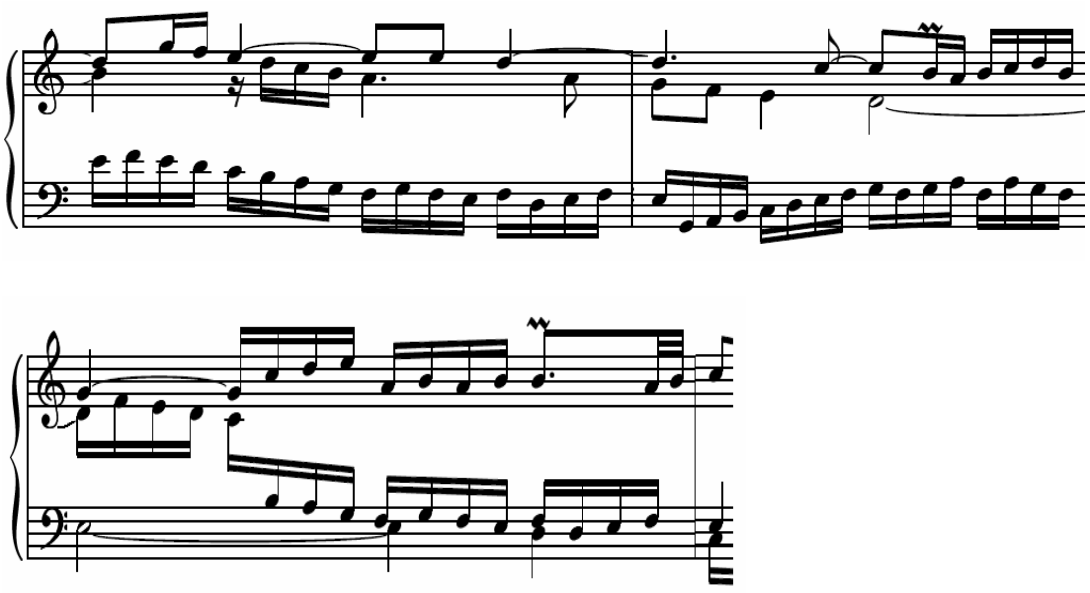
:

Şekil 3.1.1.1. 1. Sinfonia No: 1 Do majör 1-4. ölçüler
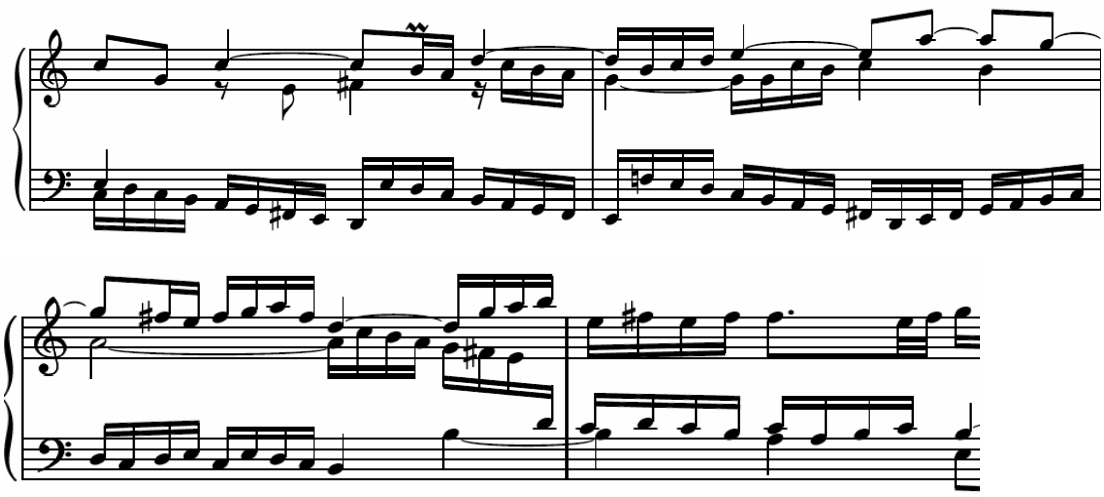


Son notası değişikliğe uğramış halde 4. ölçüde bas partisinde başlayan çevrim durumundaki tonal yanıt üç girişin ve bas partisinde 5. ölçüde başlayan ek (fazladan) girişin arasında geçkisel işlevi olmayan (non-modulatory) bir tür köprü görevi görmektedir. Bu fazladan giriş yine temanın başka bir oktavdan gelmesidir. 5. ölçüdeki soprano materyali, klasik bir karşı tema örneği teşkil etmese de daha sonra 8–9 (soprano partisinde beşli üstten), 19 (alto ile aynı seslerde), ve geçici bir biçimde 14 ve 15 (soprano partisinde sırasıyla aktarılmış ve aktarılmamış biçimde) no'lu ölçülerde ortaya çıkması nedeniyle bu şekilde adlandırılabilir. 5. ölçüdeki alto materyali ikinci karşı tema olarak isimlendirilebilir bir nitelikte olup diğer temaya göre daha az yayılgandır (8–9. ölçüler boyunca aktarılmış biçimde alto partisinde ve 19. Ölçü boyunca bir üst oktavdan, soprano partisinde görülmektedir). Geciktirmeler yine bolca gerçekleşmekte ve aslında parça boyunca tema'nın bas partisinde ortaya çıkışı, üst partilerde geciktirme kullanımını istiyor gibi görünmektedir. 4. ölçüdekine benzer bir tonal yanıt çevrimi 6. ölçüde bu kez en alt parti yerine orta partide yine herhangi bir modülasyon olmaksızın gelmekte, böylelikle 6–7. ölçülerdeki eksiz otantik kadansla birinci kısım alışılmadık bir biçimde halen ana tonalitede son bulmaktadır.

Şekil 3.1.1.2. 2.Sinfonia No:1, Do majör 4.-7. ölçüler
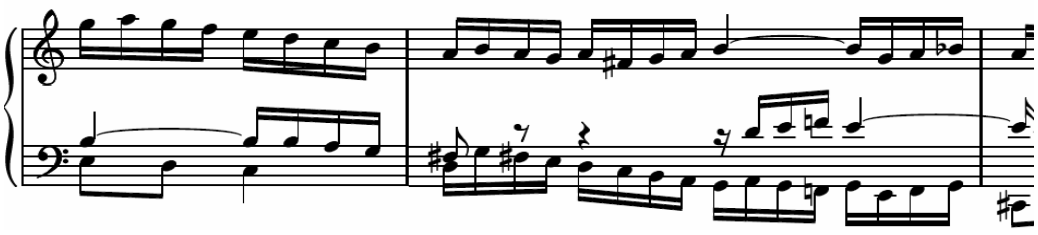


İkinci kısım epizodik bir biçimde 7. ölçüde başlar ve bu kısmın ilk bir buçuk ölçüsü içerisinde temanın ilk yarısı bas partisinde ters bir şekilde derece derece artan üç aşamalı bir sekvens halinde duyurulur. Bu sekvens en üst partide de çağrıştırılmakta fakat tam anlamıyla gerçekleştirilmemektedir. Parçanın ilk altı ölçüsüne yayılmış olan eksen tonalitesinden dominant tonalitesine değişim neredeyse ani bir şekilde meydana gelir. Sekvense dayalı bu episodun bitiminden sonra 5–6 numaralı ölçülerdeki iki ölçülük pasajların çoğu (8. ölçünün ortasından 10. ölçünün ortasına kadar) sol majör tonalitesinde soprano ve alto partilerinde çıkıcı tam beşli, bas partisinde ise inici tam dörtlü aktarımla gelir. Bu durum si notasının 9. ölçüde oktav değiştirerek yeniden serimin aralığını soprano ve altonunkiyle eşleştirmek için bas partisinde üst beşliye almasına kadar sürer.

Şekil 3.1.1.3. Sinfonia No.1, Do majör 7–10. ölçüler



10. ölçünün ortasındaki aldatıcı armonik yürüyüşü takiben soprano 9. ölçüdeki altoyu 6'lısından taklit etmekte ve burada çevrim durumundaki tonal yanıt için tam bir cevap yaratmaktadır. Soprano partisindeki bu cevabın tam orta noktasında, bas partisi yanıtın başka bir ters çevrilmiş versiyonunu, soprano partisi ile 7'li (alt dokuz'lu) aralıkla stretto yaratarak ve re minöre bir modülasyon hazırlayarak sunmaktadır.

Şekil 3.1.1.4. Sinfonia No.1, Do majör 10–12. ölçüler
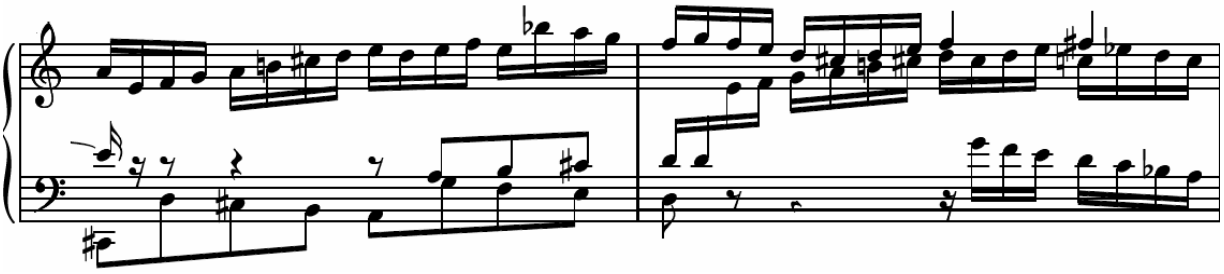


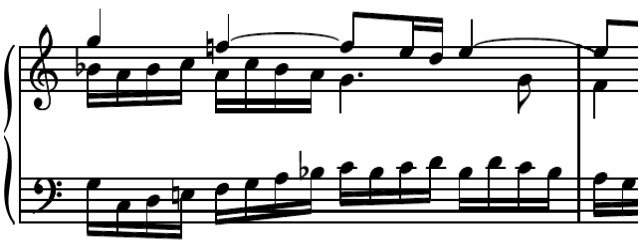
Soprano alto ve bas partisi on ikinci ölçüde başlayarak ve on beşinci ölçüye doğru devam ederek, taklide dayalı bir biçimde ardı ardına yanıt ve tema girişleri gerçekleştirmektedir. İkinci giriş çoğunlukla birinci ikili altında, üçüncü giriş ise bir

ikili (dokuzlu) daha aşağıdadır. Re minör tonalitesinde ikinci dizi derecesi üzerinde başlayan ilk giriş, aralıkların minör dizinin doğal ve melodik biçimleri çakışacak şekilde genişletilmesi yoluyla değişikliğe uğratılmış bir yanıttır. Bu durum sopranodaki si bemol ile altodaki si natürel arasında alışılmadık bir karşılıklı meydana getirmektedir. Alto partisi anlık bir duraklamadan sonra temanın ilk birkaç sesini ritmik genişletme yoluyla işlemektedir. Bu ölçü boyunca (12. ölçü) bas partisinde bulunan eşlik de buna benzer biçimde temanın açılış kısmının tartımsal sürelerinin arttırılması, baş aşağı çevirilmesi ve sekvens yoluyla genişletilmesiyle oluşmuştur (Hem malzeme hem de uygulama Do majör iki sesli envansiyonda19. ve 20. ölçüdeki pasajı anımsatmaktadır).

İkinci giriş ise (13. ve 14. ölçülerde) başlangıç tonalitenin ilk dizi derecesi olan re sesinde başlayan fakat bitiş tonalitesine daha uygun bir şekilde yerleştirilmiş olan bir temadır. Bu tonalitenin yedenine soprano partisinde kromatik biçimde yaklaşılırken bas partisi temanın giriş kısmını çevrim durumunda ortaya koyup alto partisine sahte bir stretto ile bağlanmaktadır. Yine bir tema olan üçüncü giriş 14. ölçünün ilk akorunu sol minörle ortak olarak içeren fa majör tonunun beşinci derecesi üzerinde başlamaktadır. Soprano partisinde kısmi olarak gelen karşı tema bas partisindeki girişe eşlik etmekte, bu esnada alto partisi ise bir önceki temanın kuyruk motifi üzerine kurulan bir sekvensin ikinci aşamasını gerçekleştirmektedir.

Şekil 3.1.1.5. Sinfonia No.1, Do majör 12–15. ölçüler
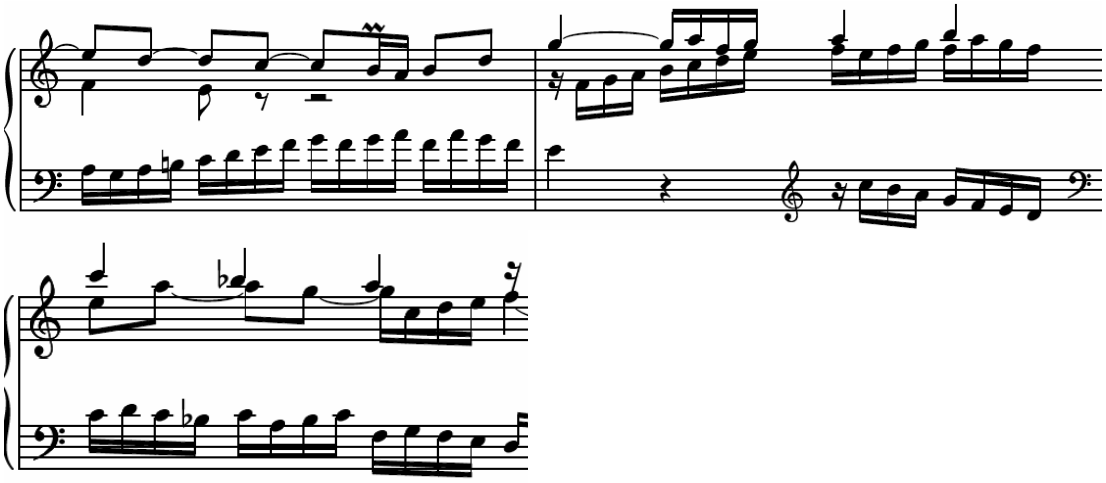




15. ölçüde temanın do majör tonalitesindeki orijinal dereceleri ile bas partisinde duyurulması ile bir dönüş hissi yakalanmakla birlikte bu temanın seriminin sekvensin 14. Ölçüdeki ikinci aşamasını üst beşliden içermesi ve yeni kısmın saptanmasını destekleyecek herhangi bir kadansal yürüyüş olmaması nedeniyle süreklilik hissi son derece üst bir düzeye taşınmıştır. Dahası, fa majörle do majör arasında bir ortak (kilit) akoru içeren ilk vuruş üzerinde oldukça alışılmadık bir geciktirme olan altı/beş-dört uygulanarak istikrarsızlık (ve belirsizlik) etkisi yaratılmıştır. Bu sekvensin ilk aşaması gibi bu kısma da birinci karşı temanın tamamlanmamış malzemesiyle eşlik edilmiştir. 15. ölçüde bas partisinde başlayan bu tema alto partisindeki tonal yanıtla cevaplanmış, fakat cevap imitasyona aslında olması gerektiği gibi dörtlü aralık kullanmak yerine yedili aralıkla başlamış ve beşli aralığı yerine oktav aralığı kullanarak sona ermiş olup bu nedenle, temanınkinden ikili aralık mesafesi ile daha büyük olan tüm alanı içine almaktadır. Başka bir deyişle, dördüncü derecede başlamakta ve aralıksal açıdan uyumlanması nedeniyle- ki burada 16. ölçünün dördüncü vuruşunda alto partisinde- tema ile aynı dereceler üzerinde fakat bir oktav tizden sona ermektedir.
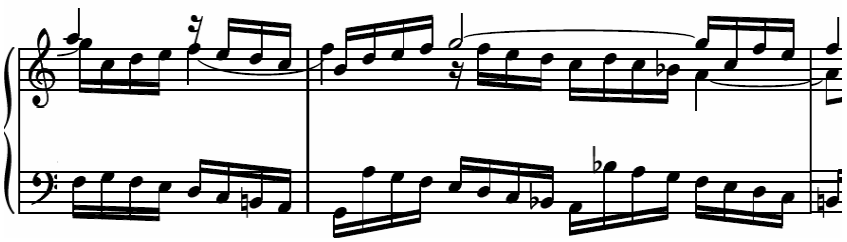
16. ölçünün son yarısı boyunca tonal yanıtın çevrilmiş hali bas partisinde strettoyla başlar. Bas partisi yine geciktirmelerden bol miktarda yararlanmaktadır. Bu kez karşımıza çıkan geciktirme, oldukça alışılmadık bir örnek olan ve altıncı derecesini 17.ölçüde alto partisindekini la sesinden, disonant karakterini ise subdominant akorunun dominantı üzerine kurulan akorun yedinci derecesi olan aynı ölçünün sopranosundaki sib den alan altı-beş geciktirmesinden almaktadır.

Şekil 3.1.1.6. Sinfonia No.1, Do majör 15-17. ölçüler
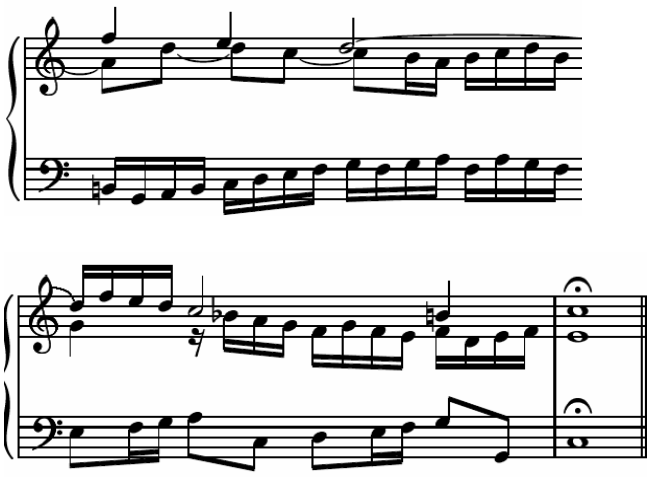


17. ölçünün ortasında (süslemeli bir çözülümü olan) 7. ölçünün başlangıcında ve sonrasında bulunan daha önceki episodu anımsatan ve en azından çevrilmiş temanın yarısını temel alan üç sekvens aşaması içeren bas partisinde tonal ve ezgisel açıdan tam dörtlü yukarıya aktarılmıştır (önceki kısımda sol majörken burada do majör). 17. ölçünün ikinci yarısı 7. ölçünün ilk yarısına karşılık gelmekte 18. ölçünün ilk yarısı ise 7. ölçünün ikinci yarısına karşılık gelmektedir. Üst partiler, 7–8. ölçülerde olduğu gibi temanın açılışının çevrilmiş ya da çevrilmemiş imitatif kesitlerini kullanmalarına rağmen daha önceki pasaja nazaran daha az paralelizm göstermektedir. Alto partisi ise 18. ölçü içerisinde temanın ikinci ve üçüncü vuruşlarının çoğunu çevrilmiş biçimde içermektedir.

Şekil 3.1.1.7. Sinfonia No.1, Do majör 17-19. ölçüler



Bununla birlikte bas partisi 19. ölçüden itibaren daha önceki pasajı koşutlamakta, üst partiler devreye girmekte ve bu partiler bir arada 8. ölçünün ortasında başlayan tek ölçülük pasajı yeniden duyurmaktadırlar. Bu duyurmada önceki soprano hattı(karşı temayı içeren) bu kez bir beşli altta altoda ve önceki alto hattı ise dörtlü üstte sopranoda yer alarak oktav aralığından çevrilebilir kontrpuan yaratmaktadırlar. Sondan bir önceki ölçü boyunca tonal yanıtın çevrilmiş biçimi önce sopranoda daha sonra orta partide (alto) duyurulmaktadır. Bu pasaja baslar serbest sekvense dayalı bir yarım ölçü İle eşlik eder ve parça başladığı gibi kısa ve öz bir biçimde biter.
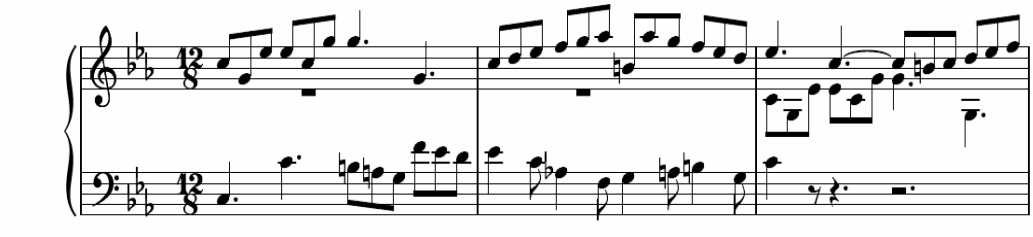
Şekil 3.1.1.8. Sinfonia No.1,Do majör 19-21. ölçüler



3.1.2. 2 No'lu Do Minör Sinfonia'nın Analizi

Sinfonia no.2, türe özgü tipik özellikleri no.1'e nazaran daha az göstermektedir. Çünkü 2. giriş "geleneksel iki sesli envansiyon" biçimiyle oktavdan taklit edilmiştir. Üstelik bas partisi ile tamamlanmamış 3. bir giriş yoktur (Bu tamamlanmamış girişe benzer bir açılış planı, farklı bir biçimde 15 no'lu si minör sinfonia' da söz konusudur).

Şekil 3.1.2.1. Sinfonia No.2, Do minör 1-3. ölçüler

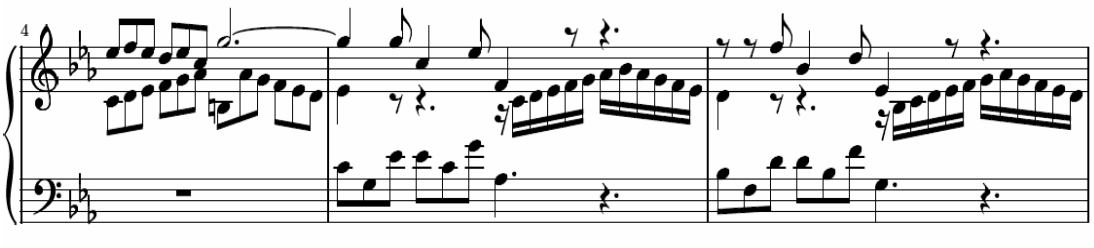


Tema ayrık biçimde başlar.1. ölçüde temel durumundaki toniğin altı çizilir. Sonra bu, bağlantılı biçimde sürdürülür. Minyatür bir palindrom (tersinden de aynı biçimde okunabilen cümle) do minörün 6. derecesine doğru yükselirken, tizleşen 7. derece duyulur ve 6. dereceye geri dönülür.

Temanın 2. ölçüsü, dikkat çekici biçimde 2 sesli re minör envansiyon'u (no.4) anımsatır. Üstteki temayla birlikte tüm ana akorları üreten 1. ve 2. ölçünün bas materyali ise, gerçek bir karşı tema içermez çünkü buradaki tekrar oldukça kısıtlı ve tamamlanmamıştır.

Tema biterken, alto partisinde 1 oktav aşağıdan temanın tekrarı başlar. (Başlangıç basla birliktedir.) Soprano temayı tamamlarken karşı tema alto ile birlikte devam eder. Tüm sinfoniaların ortak bir karakteristiği olan bu durum bas hattının pesleşmesi (düşüşü) ile yaratılır.

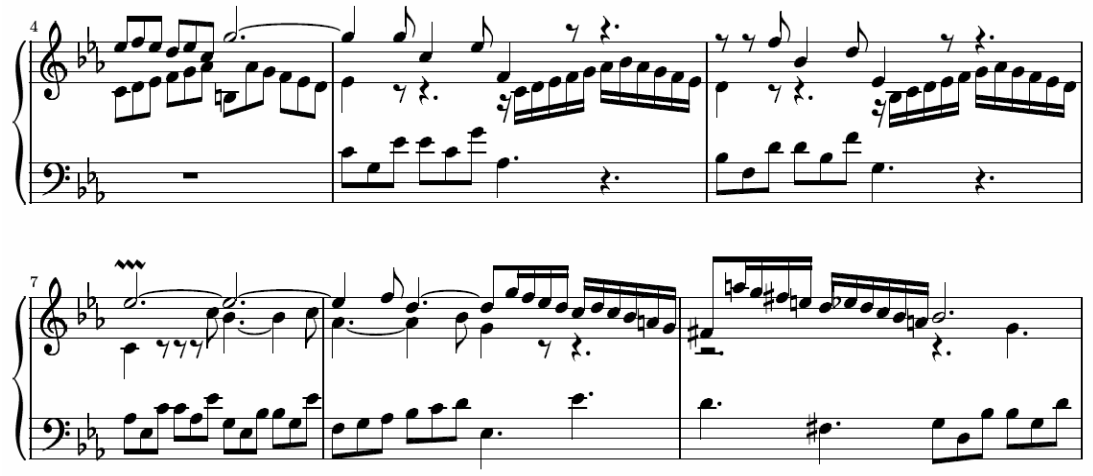
Şekil 3.1.2.2. Sinfonia No.2, Do minör 4-6. ölçüler



3 ve 4. ölçüdeki soprano partisi 1. ve 2. ölçüdeki bas partisi gibi karşı tema olarak adlandırılabilecek kadar tekrarlanmaz.

Ölçü 5, ölçülük episodun materyalini vurgularken, takip eden temanın ilk altı notasındaki yürüyüşle 7. dereceye gelinir. Bas bu sırada sessizdir. Sopranodaki ritmik yürüyüş sürerken, tema altoda duyulmaktadır.
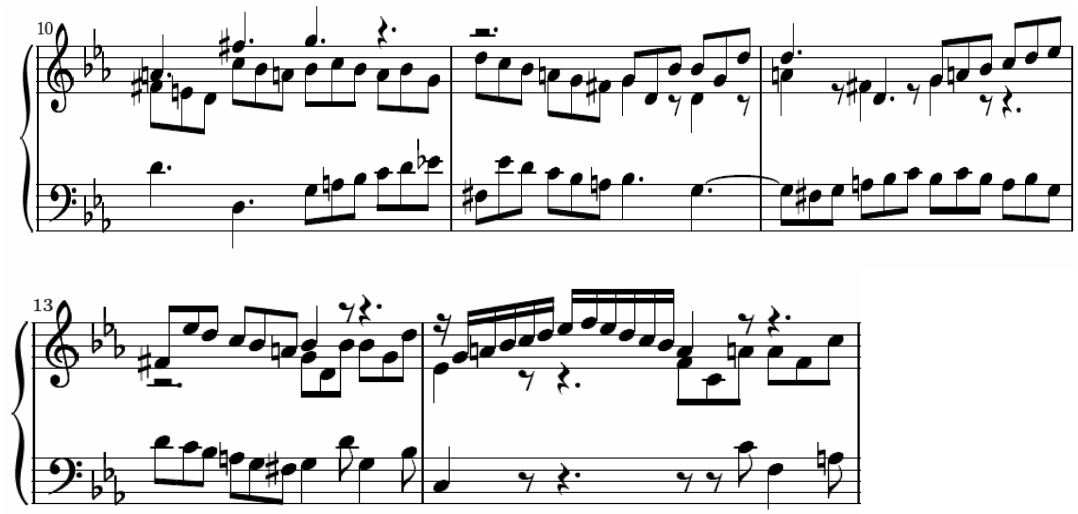
Şekil 3.1.2.3. Sinfonia No.2, Do minör 4–9. ölçüler



Sopranonun 5. ölçüde başlayan sekvensi, 6. ölçüde pesleşirken, diğer partiler yükselir. Bu sırada bas, 7. ölçüde temaya dayanan sekvensini 4. kez tekrarlamaktadır ve bu tekrarlar sıralı bir iniş şeklindedir.(do- si bemol-la bemol-sol) Bu süreçte diğer partiler temadan uzak kalır. Bununla birlikte sıralanış, hala alto tarafından

gerçekleştirilmektedir.(7. ölçünün ortasından, 8. ölçünün ortasına kadar.) Ve sopranolarda da 8. ölçünün ortasından 9. ölçünün ortasına kadar sıralanış hemen hemen böyledir. (9. ölçünün orta kısmının içerdiği 16'lık grubunun çevrildiği yere kadar.) 7. ölçüden başlayarak, do minörden m bemol majöre ve sonra sol minöre kadar I. bölümün otantik kadansla kapanışına dek çeşitli modülasyonlar görülür.). ölçüde minör dominant şeklinde görülen ve 10. ölçüde tamamlanan bu kadanstan sonra 2. bölüme geçilir ki bu bölüm, 1. bölümün neredeyse tamamen tersten sunuşudur.

Şekil 3.1.2.4 Sinfonia no.2, Do minör, 10–14. ölçüler
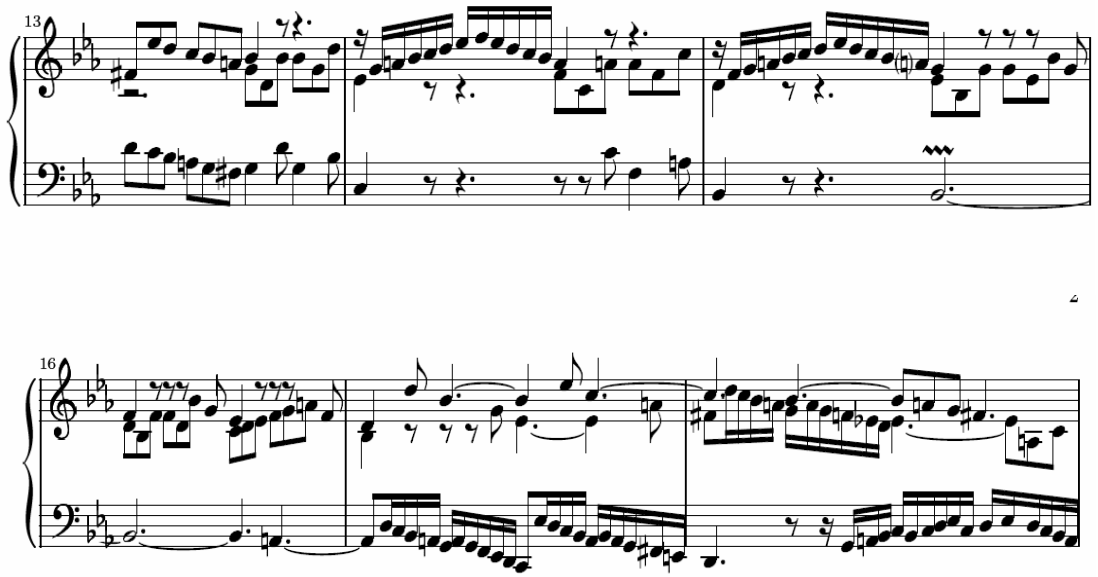


Ses partilerinin transpoze yoluyla yer değişimi ile altodaki durgunluğa karşı bas ve soprano temanın iki yarısını ritmik bir biçimde işlemeyi sürdürür (Bu sırada soprano ilk ses alanına döner).

İkinci bölüm, 9. ölçüde basın ilk kez temayı tam olarak duyurması ile başlar ve bu, 11. ölçünün ortasına dek sürer. Buradan itibaren tema, sopranoda duyurulmaktadır. Bu sırada 1. ölçüdeki materyaller alto partisindeki eşlikle vurgulanmaktadır. 10. ölçünün ortasında, alto geçici olarak transpozeyi bırakır. 11. ölçünün ortasından 13. ölçünün ortasına soprano, bası 2. Bölümün başlangıcının bir

üst oktavından taklit eder. 13. ölçünün ilk yarısında önceki bas partisi özgürleşirken, soprano partisi 3. ve 4. ölçülerdeki gibi devam eder. Bu tamamlandıktan sonra bas partisinin ilk tema girişi bitmiştir ve 12. ölçüdeki alto partisi oktav değişimi ile . birlikte, sopranoların 10. ölçüdeki durumuna gelir.

Bu şekilde birbirini takip eden episodlar, bir önceki olayların büyük ölçüde yeniden canlandırılmasıdır. 1. bölümdeki 1–9. ölçülerdeki soprano partisinin tamamı 9–18. ölçüler arasındaki bas partisinde, süsleme (13. ölçünün başlangıcında), oktav değişimi ve bunların yanı sıra tam ve tam olmayan aralıkların kullanımıyla ölçüler sol minör tonalitesine dönülen ve koşutlama sürecinin bitişini haber veren 17. ölçüde başlayan aktarım (8–9. ölçülerdeki sopranoyla ilişkili olarak) gibi birtakım değişikliklerle (15. ölçüdeki trilli sib'le başlar) yeniden gelmektedir.
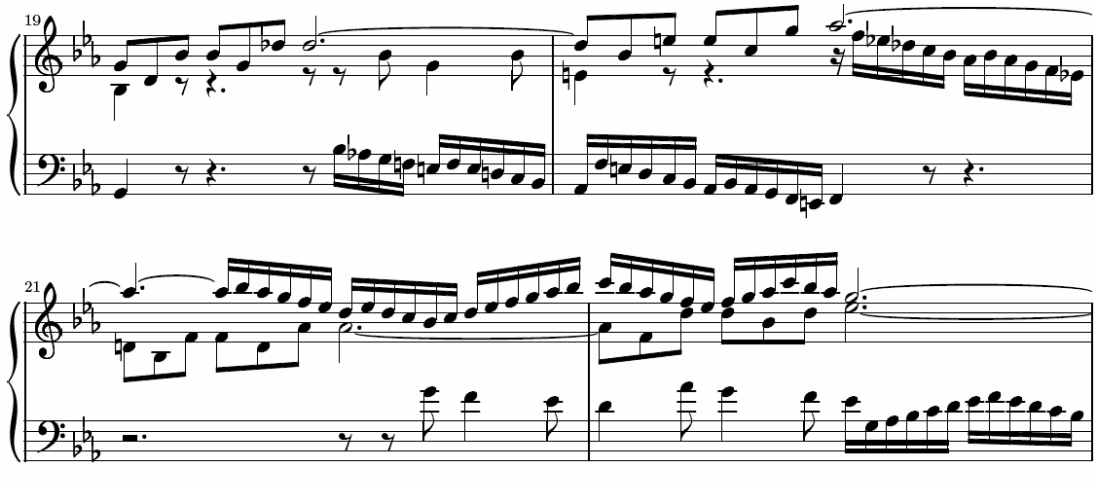
Şekil 3.1.2.5. Sinfonia no.2, Do minör, 13–18. ölçüler



17. ölçünün başında alto ve soprano hareketi özgürleşir (15. ölçünün ortasında bas partisinde olduğu gibi) 18. ölçünün sonuna dek inici harekette bulunan sopranoyu, 19. ölçünün başında tema sol minör tonunda beklemektedir. Bu sırada alto partisinde sürekli bir imitasyon görülür ve bas partisinin bu imitasyon fikrini ters
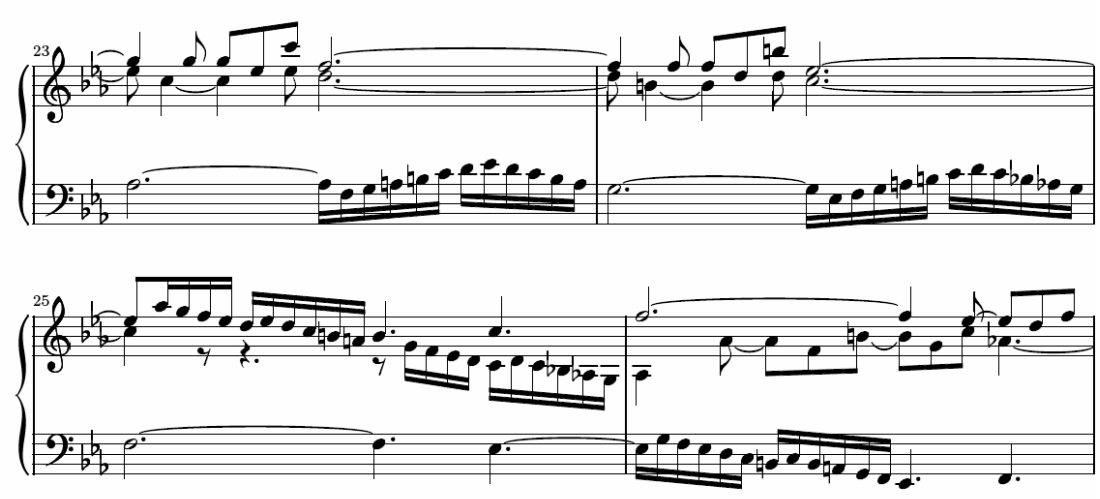
çevirmesiyle gevşek bir stretto etkisi hissedilir. Bu kısmı kalanı yapısı gereği episodiktir. Temayla ilgili olarak tamamlanmamış hiçbir yargı yoktur. Bölüm 2. bölümde olduğu gibi soprano partisindeki yedi notayla beşinci derecenin minör tonunda başlar.

Şekil 3.1.2.6. Sinfonia no.2, Do minör, 19–22. Ölçüler



19. ölçünün 2. yarısından 20. ölçünün ilk yarısına kadar, baslar inici biçimde hareket ederken, soprano altonun eşliğinde temanın ilk yarısında imitatif yapıdaki sekvenslere başlar. Bu taklit 21. ölçüden itibaren altoya geçer. Bas partisi 20. ölçünün ilk yarısından beri süren sessizliğini 21. ölçünün 2.yarısındaki hazırlıktan itibaren 25. ölçünün sonuna dek sürecek sekvenslere terk eder. Basların bu imitasyonu sırasında mib majöre modülasyon görülür. 21. ve 22. ölçülerde başlayan tematik taklit ise, 23. ve 24. ölçülerde soprano ile paylaşılarak sürer. 23. ölçünün ortasında hemen hemen aynı zamanda üç partide de bir sekvens ortaya çıkar. Basların imitasyonu orijinali 5. ölçüdeki alto partisinde bulunan ve 16'lık notalardan oluşan motif üstünedir.

Şekil 3.1.2.7. Sinfonia no.2, Do minör, 23–26. Ölçüler



25. ölçüden sonra mi bemol ile imitasyonu terk eden baslar, 26. ölçüden itibaren, daha önce sopranoda başlayan ve 25. ölçünün ikinci yarısında altoya geçen hareketi 26. ölçünün ilk yarısına kadar sürdürürler. Bu sekvens, 8. ve 9. ölçülerdeki 16'lıklardan oluşan motifi temel almaktadır.
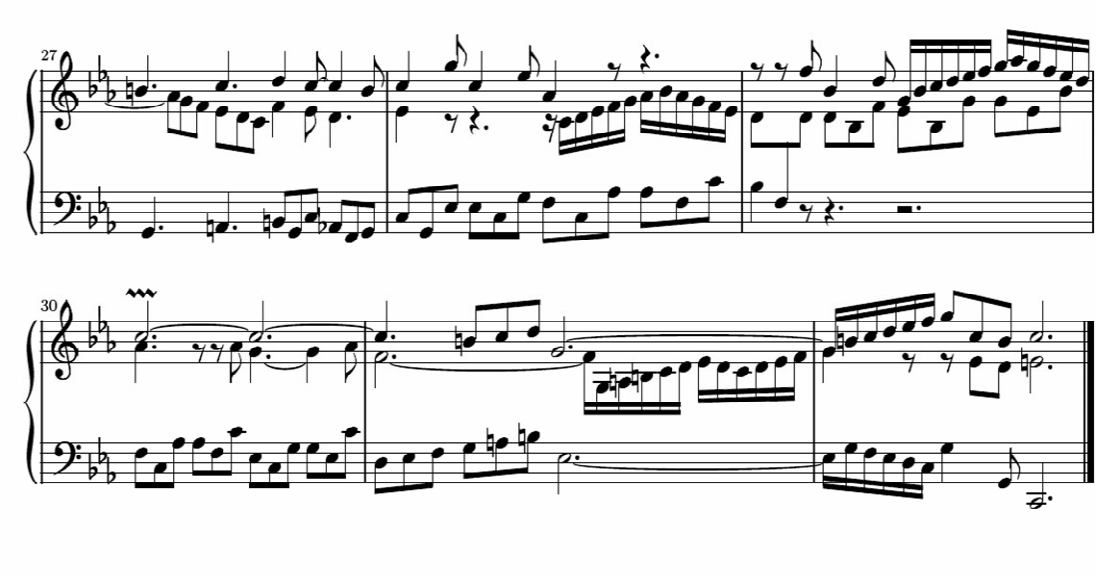
26. ölçüde soprano (fa) ve alto (si natürel) ölçünün sonunda toniğe çözülür gibi olsa da, 27. ölçüde ve devamında bu gerilim kendini tekrarlar. Ve nihayet 27–28. ölçüde güçlü bir otantik kadans görülür.

28. ölçü'deki alto tamamıyla 5. ölçüdeki altoya denk gelir (buradaki dış partiler farklıdır). Bas partisi ise 28. ölçünün ilk yarısından itibaren 4. dizi derecesine yönelir (30. ölçüde de olacağı gibi). 29. ölçü ise si bemol majör üzerine kuruludur.

30. ölçüde 7. ölçüdeki olaylar aynen tekrar eder. Her üç partide de aktarım büyük ölçüde 3'lü aralığa dönmekte ve 31. ölçünün ilk yarısı boyunca paralellik (koşutluk) prosedürü basta devam etmektedir. Bas partisi burada 8. ölçüden alınmış bas hattının üçlü aşağıdan aktarımını içermektedir ve bir anlığına soprano tarafından ikinci vuruş üzerinde üst onlusundan çiftlenmektedir. Bas partisinde si natürelden mi bemole gerçekleşen inici eksik beşli (24. ölçüde sopranoda olduğu gibi) alto partisinde oldukça süslü bir geciktirme yaratmakta bu esnada alto partisi 5. ölçüdeki

asıl 16'lık motifin en azından çağrıştıracak inici ve çıkıcı melodik minör dizisi kesitleri vermektedir. Soprano ve basta da 32. ölçünün ilk vuruşunda zıt hareketle gelen bu tür çağrışımlar kadansal dört-altı akoruna yol vermekte bu akor ise yerini pikardi üçlüsü içeren bitiş kadansına bırakmaktadır.

Şekil 3.1.2.8. Sinfonia no.2, Do minör, 27–32. ölçüler



3.1.3. 15 No'lu Si Minör Sinfonia'nın Analizi
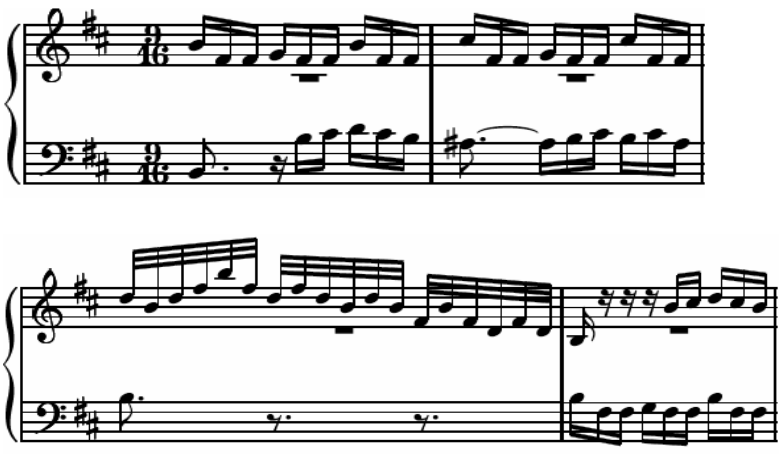
Bu parça, yine tipik sinfonia özellikleri göstermeyen 2.no'lu do minör sinfoniada da olduğu gibi açılış imitasyonunu alt dörtlü ya da üst beşliden ziyade alt oktavda kullanması nedeniyle bir sinfoniadan ziyade bir iki sesli envansiyon gibi başlamaktadır. Fakat bu durum iki no'lu sinfoniadan ve aslına bakılırsa tema ya da motiflerini soprano partisinde başlatan tüm diğer envansiyonlardan farklı olarak alto partisinde değil, bas partisinde (iki sesli envansiyonlarda olduğu gibi) gerçekleşmektedir. Bu imitasyondan önce bas partisi, soprano partisine 1. ölçüde tonik, 2. ölçüde ise dominant armonisi içerisinde temanın eşit 16'lık notaları tarafından desteklendikten sonra çözülen ve tema tonik akorunu farklı konumlarda
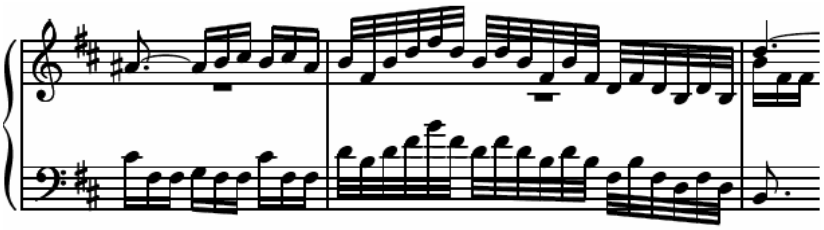
tamamıyla 32'lik notalarla arpejlerken sessiz kalarak 3. ölçünün büyük bir kısmında alışılmadık bir monofonik doku bırakan bir karşı tema ile cevap vermektedir.

Soprano karşı temayı 4. ölçüde 1 oktav üste alırken bas ise temayı 1 oktav alta almakta, (bu durum çift oktavda çevrilebilir kontrpuan meydana getirmektedir) ve temanın 3. ölçüsü boyunca soprano, si minör akorunu sese karşı ses temelinde arpejleyerek 3. ölçüdeki bas partisinin üstünde ve ilerisinde görevini gerçekleştirmektedir.

Alto partisi, açılış seriminin seslendirme şemasını 7. ölçü boyunca temanın ilk dokuz notasını tam anlamıyla başlangıçta bulundukları biçimde kullanan sahte bir giriş sunarak tamamlar. Bu sahte giriş, yerini ileri geri taklitsel duyurumlara teslim eden ve üst iki ses arasında bir ölçüden diğerine çevrilebilir kontrpuan meydana getiren sekvense dayalı bir episod meydana getirir. Bu durum altonun 7. ölçüdeki ikinci sesinden itibaren soprano tarafından bir 4'lü üstten, ve sopranonun ise 8. ölçü boyunca alto tarafından bir beşli alttan taklit edilmesi ile gerçekleşir. Si minörden bir derece aşağı la majör yönüne hareket eden bu iki ölçü, bir araya gelerek bir sekvensin ikinci safha tarafından aynı şekilde bir derece alttan izlenen ilk safhasını meydana getirir.
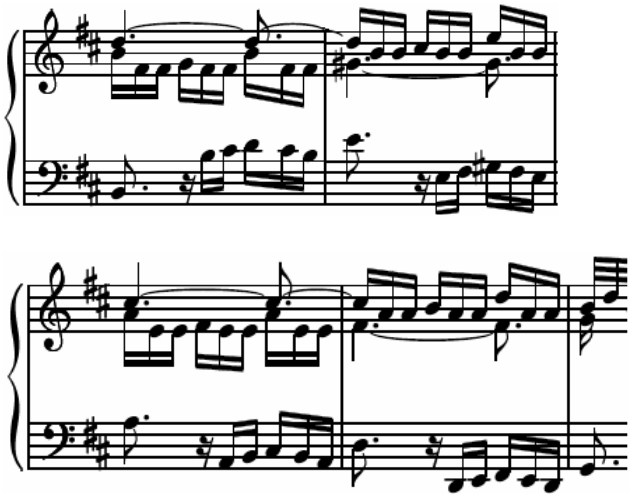
Şekil 3.1.3.1. Sinfonia no.15, Si minör, 1-7. ölçüler





Bu sırada karşı temanın ilk ölçüsüne ait materyalleri harfi harfine kullanan bas, ölçü çizgisine 7. ölçünün ikinci vuruşundan 8. ölçünün ikinci vuruşuna bir ölçülük bir birim yaratılacak bağlı (inici ikilinin yerine) bir çıkıcı dörtlü içermektedir. Üst partilerin üstünde yatan birimin sadece yarısı kadar uzunluğa sahip olan bu birimde ikiden ziyade dört safha halinde bir beşli alttan sekvenslenmiş olmakla birlikte, üçüncü ve dördüncü safhalar birleşik bir biçimde birinci ve ikincinin bir dokuzlu aşağısına yerleştirilmiş olup bu durum üst partilerden bir oktav daha uzakta bir sekvens hareketi oluşturmuştur.
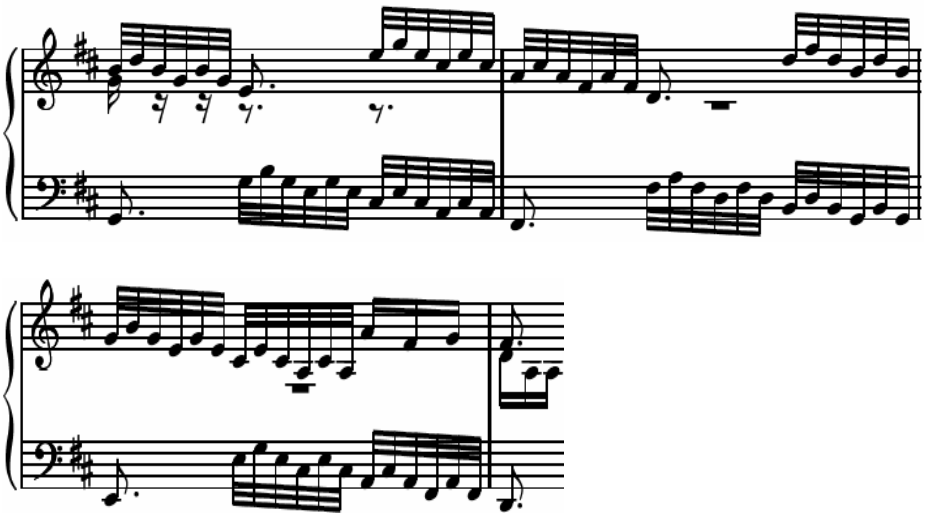
Şekil 3.1.3.2. Sinfonia no.15, Si minör 7-11. ölçüler



Bu episodun daha sonraki kısmında tonalitenin yerini re majöre bıraktığı, altonun çoğunlukla dinlendiği dış partilerinse otuz ikilik materyale odaklandığı 11–13. ölçülerde başka sekvensler ortaya çıkmaktadır. Yeni sekvensin ilk aşamasını

içeren 11. ölçüde bu materyal soprano tarafından birinci vuruşta sunulmakta ve ikinci vuruşta baslar tarafından bir alt oktavdan taklit edilmekte, daha sonra ise bu iki ses üçüncü vuruşta bileşik 10'lu (bir onlu + bir oktav) ile güçlerini birleştirmektedirler. (Baslar ikinci bir tek vuruşluk sekvens safhası ile). Daha sonra 12. ölçü 11. ölçüyü her iki partide de bir derece aşağıdan sekvenslemekte ve 13. ölçü ise bas partisinde bir derece daha aşağı inerek üçüncü bir tek ölçülük safha meydana getirmektedir. Bu üç ölçülük pasajın ortalarına doğru (12 numaralı ölçünün üçüncü vuruşunda başlayarak) bas partisinin pasajın başında sopranoda bulunan 5 vuruşluk birimini – sopranonun, bas partisinin 11. ölçünün ikinci ve üçüncü zamanları üzerindeki sekvensi 13. ölçünün ilk iki vuruşu boyunca bir oktav üstten kullanması ile birlikte-anlık olarak çevrilebilir kontrpuan yaratacak şekilde iki oktav alttan kullanımı, pasajın birinci kısmının temel armonik planını bir akordan diğerine (sudominant, tonik üstü, dominant, medyan ve tonik) kök seslerde çıkıcı üçlü hareketini vurgulayarak ikinci kısımda yeniden canlandırmaktadır. Bu türde bir kök ses hareketinin vurgulanması nedeniyle birinci kısım oldukça zayıf bir biçimde kapanmaktadır.

Şekil 3.1.3.3. Sinfonia no.15, Si minör, 11-14. ölçüler
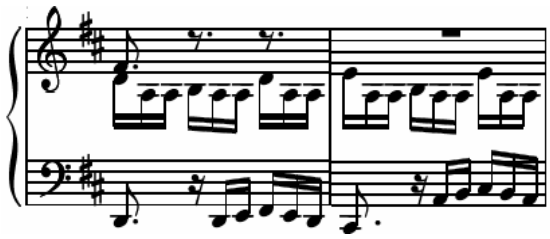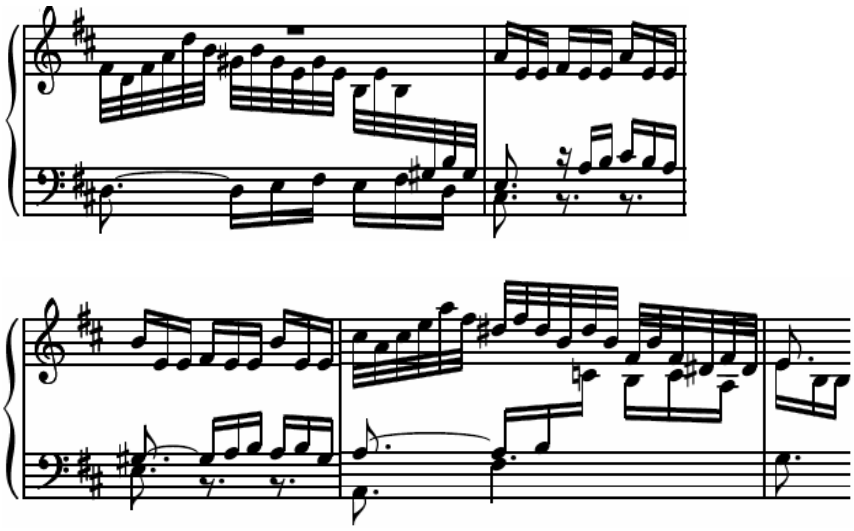


14. ölçüde çoğunlukla temanın önceki episodun devamında ilgili majör tonalitede yeniden ortaya çıkmasıyla yeni bir kısım tanımlanmaktadır. Neredeyse 3 ölçülük bir sessizliğin ardından yeniden ortaya çıkan altoya ilk kez temayı bütün

halinde sunma fırsatı verilmiştir (aynı do minör sinfoniada aynı yerde bas partisine aynı fırsatın verilmesi gibi). Bu sırada aradan çekilerek şu ana kadar parçanın çoğunluğu boyunca varlığını sürdüren iki sesli örgüyü neredeyse aniden yeniden ortaya çıkarmaktadır. Bununla birlikte, bu alto girişi, yeni bir tonun farklı bir moduna yerleştirilmiş olmasının haricinde – ilk bileşke vuruşun son 32'lik sesinde başlayan ve aktarım aralığını açılış girişindeki inici altılıdan aralık küçültme yoluyla inici beşliye değiştirerek pasajı aynı ton içerisindeki farklı dereceler olan re majörden bir beşli üste la majöre yönlendiren son bir ölçü verilmiş olması nedeniyle tema girişlerine sıkı biçimde uymamaktadır. Bu girişin sinfonianın başlangıcına yerleştirilmiş olması durumunda, cevap için geleneksel imitatif prosedürlerden yararlanılırdı, fakat burada soprano partisi girişin son notası yani (serbest) 20. ölçünün ilk notasının üzerine kadar tam beşlisinden taklit etmektedir ve bu nedenle, soprano girişi de bir beşli yukarıya la majörden mi majöre geçmektedir.

Karşı temanın ilk ölçüsündeki malzeme alto bildiriminin birinci ve ikinci ölçülerine (14–15) eşlik etmek için bas tarafından kullanılırken, karşı temanın ikinci ölçüsünden alınan malzeme ise alto bildiriminin üçüncü ölçüsüne eşlik etmek için kullanılmaktadır (16. ölçü). Bunu izleyen soprano bildirimi boyunca bas daha az etkin hale gelmekte, fakat bu kez de alto malzemesini bildirimin ilk ölçüsüyle karşı temanın ilk ölçüsünden daha sonra sırayla bu ikisinin ikinci ve üçüncü ölçülerinden sekvens oluşturacak bir biçimde almaktadır.
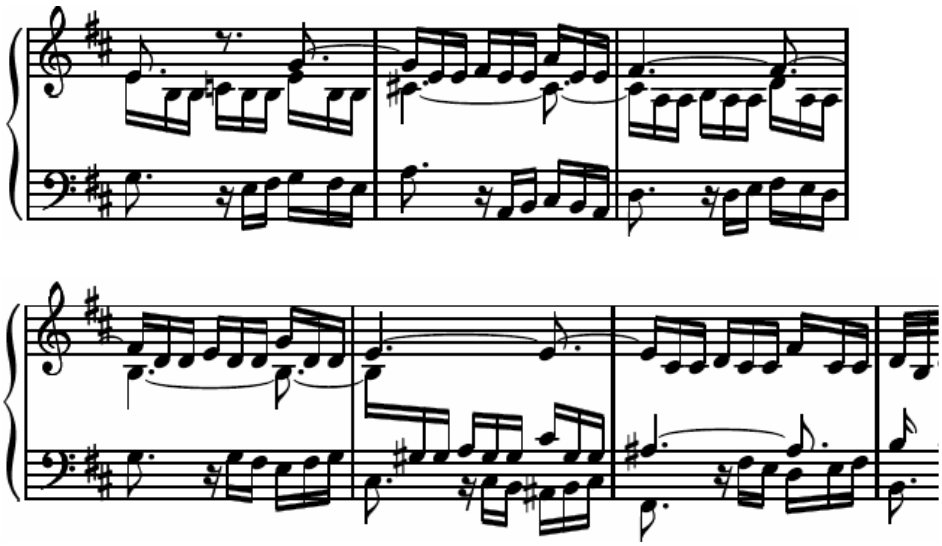
Şekil 3.1.3.4. Sinfonia no.15, Si minör 14-20. ölçüler





Mi minörden hızlıca bir biçimde re majöre geçen 20 -23. ölçü arasındaki (ve daha sonraki) pasaj, 20. ölçüdeki başlangıç sesinden sonraki soprano çizgisi ve alto hattı (22. ölçünün başındaki bağlı do# hariç) 7–10. ölçüler arasındaki karşılıklarının aynısının tam 5'li aşağıya aktarılmış halidirler. Bas partisi, ilk notasından sonra, kendisinden önceki bas partisini 2 ölçü boyunca tam 5'li alttan ve oktav değişimi nedeniyle fazladan bir ölçü boyunca T4'lü üstten tekrar etmektedir. Daha sonra 10. ölçüdeki gibi bir sekvensin 10. ölçüdeki gibi devam etmesinin yerine 23. ölçünün ortasında başlayan bu pasaj, henüz sunulmuş olan karşı tema materyalinin serbest bir biçimde çevrilmiş halini taşımakta, ikinci safhası birinciden bir 5'li aşağıda, üçüncü safhası ise ikinciden bir 4'lü yukarıda olan bir sekvensle bu materyali aynı şekilde işlemektedir. Bu baş aşağı aktivitenin bir parçası bas partisinde devam ederken, alto ve soprano sekvens faaliyetlerine birinci episodda son bulduğu noktanın ötesinde devam iki ölçülük safhalarla devam etmektedir. Si minöre ait fikirler 24. ölçüde ve sonrasında ortaya çıkmakta, birkaç ölçü sonra 29. ölçüde sağlam biçimde kurulacak olan bu tonaliteye belli belirsiz ipuçları sağlamaktadırlar.
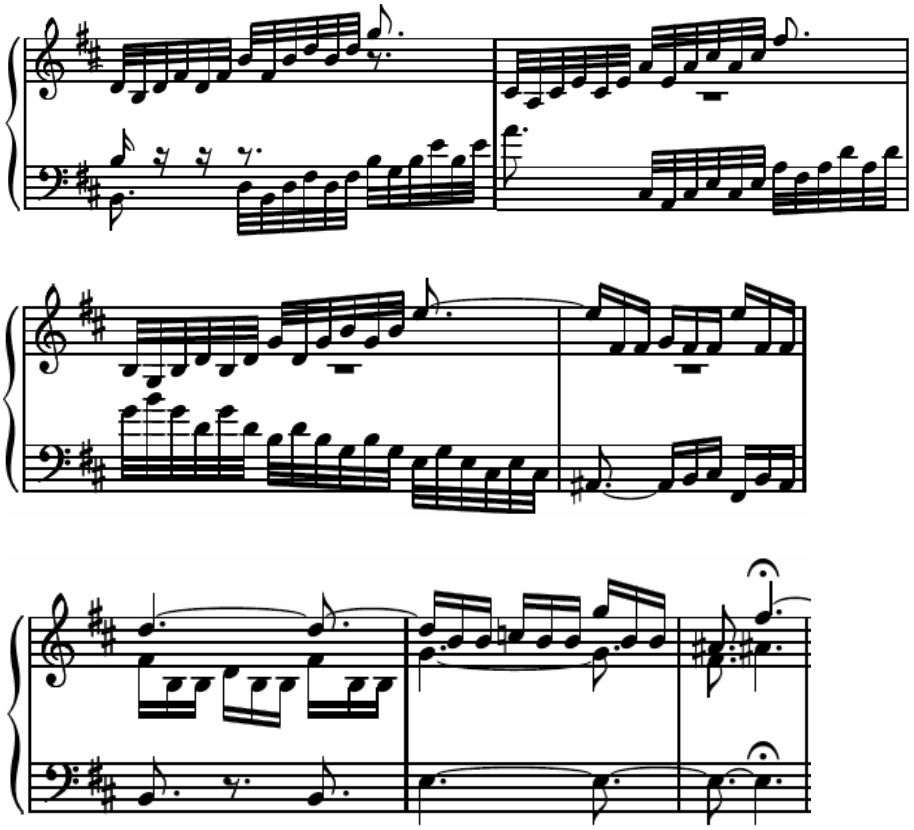
Şekil 3.1.3.5. Sinfonia no.15, Si minör, 20.-26. ölçüler



Bu episodun 26–27 ve 28. ölçülerdeki devamı ise temanın üçüncü ölçüsünde aynı iki ses arasında, 32'lik kesitleri içeren imitatif ve sekvense dayalı kullanımı nedeniyle bize 11–12 ve 13. ölçülerdeki ilk episodun devamını anımsatmaktadır. Fakat önceki pasajdaki oluşum temanın sağdan sola işlenişine dayanmaktayken sonraki pasaj ise (karşı tema materyaline verilen ve 23–25. ölçüler arasında onu öncülleyen pasaj gibi) temanın üçüncü ölçüsünün 2. ve 3. vuruşlarını kapsayarak bu oluşumun tepetaklak (yukarıdan aşağıya) işlenmiş halini kullanır. Soprano partisindeki 26. ölçünün ikinci vuruşundaki malzemeyi üçüncü vuruş malzemesine aralık genişletilmesi ile uygulayarak si minör akorunun arpej biçiminde devam etmesine izin vermekte fakat aralık genişletme 26. ölçünün üçüncü vuruşunda bas partisinde farklı biçimde uygulanarak bu partinin bir alt oktavda başlayan ve ikinci vuruşun ötesinde mi minör akorunu ana hatlarıyla çizebilmek için serbest kalmaya çalışan soprano tarafından taklit edilmesine neden olmaktadır. Bu iki sesin homoritmik (aynı tartımda) tarzdaki uyumu 26. ve 27. vuruşun ikinci vuruşu üzerinde meydana gelmekte (11. ve 12. ölçünün üçüncü vuruşunun aksine) fakat bu iki ses, soprano 26–27 ve 28. ölçülerde derece derece artan üç adet bir ölçülük aşamadan, bas partisi ise (ikincisinin giriş notası 27. Ölçüdeki iki oktav yukarı taşınan La notası olan) iki aşamadan oluşmaktadır. Bu nedenle daha önceki işlenişin sekvens aşamalarının sayısı söz konusu olduğunda ters çevrildiği görülür.

Daha önceki yapısal olaylarla koşutluklar 29. ölçüde si minörün geri dönmesiyle son bulmaktadır. Burada temanın ilk ölçüsünün aralıkları içindeki tonaliteye uyulmanmış bildirimleri önce soprano sonra ise (dört ölçülük sessizlikten sonra 30 ölçüde devam etmeye başlayan) alto ve sonra tekrar (31. ölçüdeki do natüreli ile napoliten altılısı tadına katkıda bulunan soprano) soprano partisi tarafından 31–32. ölçüdeki yarım kadansa kadar duyurulur. Bu kadans üçüncü çevrimdeki bir dominant 7'li akoru üzerinde biter ve bir fermata ile kullanılması inandırıcılığını arttırır. Bu, (fermata kullanımı) genellikle başlangıçtan sona ritmik hareketi koruyan sinfonialarda iç kadans noktalarında alışılmadık bir durumdur.
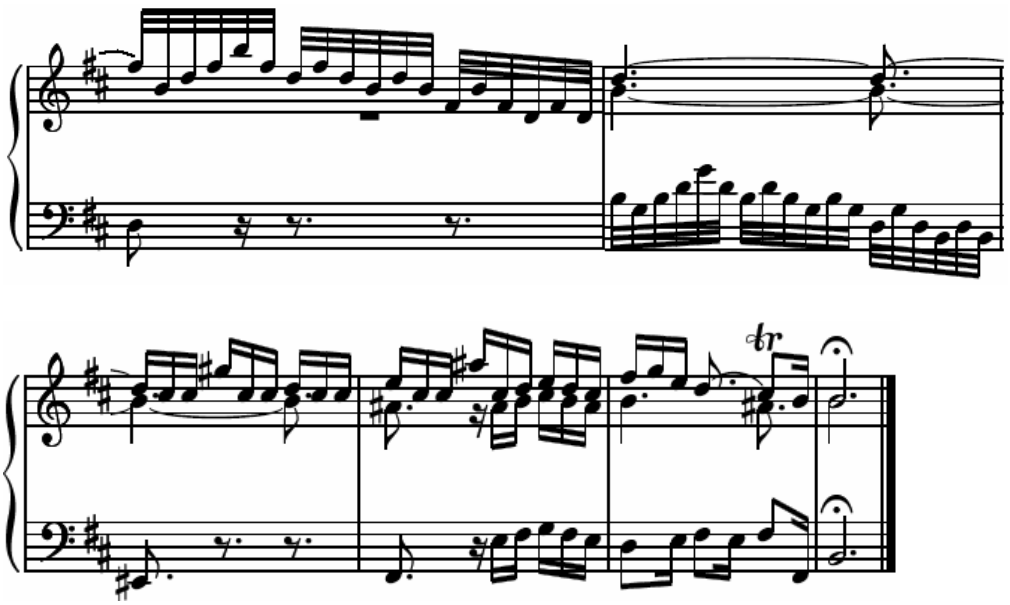
Şekil 3.1.3.6. Sinfonia no.15, Si minör, 26.-32. ölçüler



İki alt partinin dinlendiği 33. ölçü boyunca soprano, 3. ölçünün ilk notası hariç tümünü geri getirmekte, takip eden 34. ölçüde ise bas partisi sopranoyu on'lu

aşağıdan taklit etmekte bu esnada ise üst iki parti submedyen akorunun 3'lüsünü ve 5'lisini tutmaktadır. Temanın değiştirilmiş şekilde soprano da ortaya çıktığı 35. ölçüde dominant armonisin 7'li akoru kullanılmış ve 36. ölçünün başlangıcındaki dominant 7'li akoruna çözülümü takiben birinci ölçünün son kısmında bas partisinde bulunan karşı tema parçası, üç partinin tümünde aynı anda yeniden ortaya çıkarak ard arda beş adet ikinci çevrim akoru sunmaktadır. Karşı tema materyaline (3. ölçünün 2. Vuruşundaki) yapılan son bir gönderme yapılmakta ve bu gönderme sonrasında gelen bir kadansal dört-altı kalıbı bitiş kadansıyla son bulmaktadır.

Şekil 3.1.3.7. Sinfonia no.15, Si minör, 32-38. ölçüler
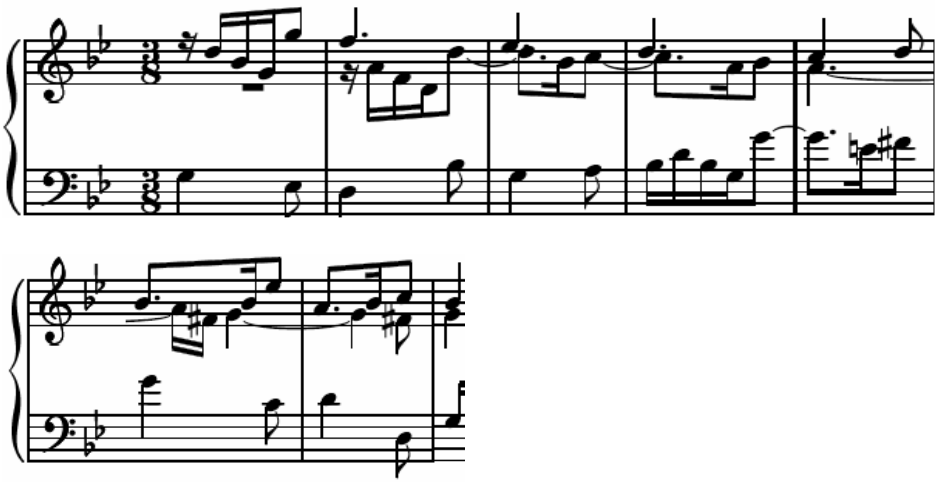


3.1.4. 11 No'lu Sol Minör Sinfonia'nın Analizi

Sol minör sinfonia bütün sinfonialar içerisindeki temalardan en yoğunlaştırılmışı olan aşırı derecede kısa, soprano partisinde, tek ölçülük, beş seslik ve çoğunlukla tonik akorunu çizen bir motifle 3/8'lik ölçüde başlar. Bunu altoda bir

alt dörtlü alttan gelen cevap, bir ölçülük bir köprü ve motifin bas partisinden bir alt oktavdan imitasyonluyla gerçekleştirilen bir yeniden bildirim izler. Motifin açılış bildirimi dizinin beşinci derecesinde başlamakta fakat yedinci derecesinde (subtonik) bitmekte, bu nedenle tonal bir yanıttan ziyade gerçek bir yanıt aranmaktadır.

1.ölçünün 3'lüler halinde inen bas çizgisi 2. ölçüde çıkıcı bir altılıyla devam etmektedir. Bu olay her ne kadar dominant tonalitesini oluşturmamış olsa da bu altı'lı ile yanıt arasındaki ilişki ile birinci ölçüdeki üçlü ile başlangıç motifi arasındaki ilişki aynıdır. Yanıtın bitişi son notası olan do'nun üçüncü ölçünün başlangıcından ziyade ikinci ölçünün sonunda geleceği şekilde süslenmiş (ki böyle olsa bir köprü işlevi görürdü) ve birinci çevirimdeki yedili akorun yedilisinin süslemeli bir çözülümü biçiminde bas girişinin başlangıç noktasına doğru devam eder. Bu noktada (4. Ölçü) aynı do bir geciktirmenin dizonans sesini hazırlama işlevi görmektedir ve bu dizonansın çözülümü de süslenerek bas motifi ile kontrpuana dayalı bir işbirliği ile ikinci bir alto sekvensi aşaması meydana getirmektedir. Daha sonra bas hattı alto hattının 3. ölçüde yaptığı gibi 7–8. ölçülerdeki kadans yürüyüşü öncesinde iki geciktirme (biri parti çakışması içeren süslenmiş 2–1 ve diğeri ise süslenmemiş bir 4–3 geciktirmesi) daha içeren 6.ve 7. ölçülerdeki soprano hattının ritmik temelini sağlayan fikri duyurmaktadır.
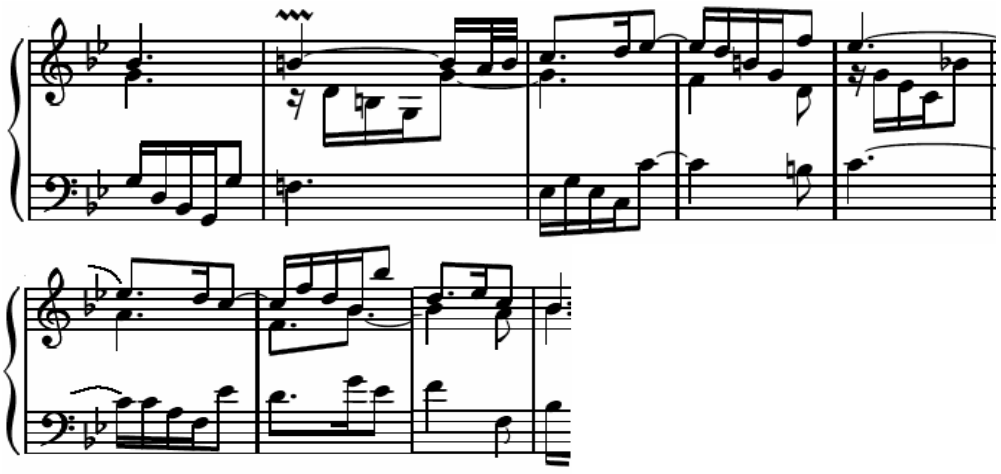
Şekil 3.1.4.1. Sinfonia No.11, Sol minör, 1-8. ölçüler



8. ölçüde, temel motifin hem değişikliğe uğratılmış, hem de uğratılmamış, birbiri ardından ve bazen de birbirinin üstüne gelen bir dizi bildirim içeren bir pasajı başlatan bir yeniden gruplaşma gerçekleşmektedir.
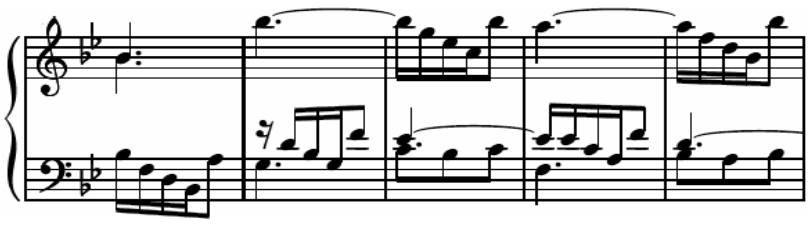
Bas bu motifi kendi asıl sesleriyle yeniden başlatmakla birlikte, 9. ölçüdeki fa natürel sesindeki bitişi armonik açıdan sopranonun 2. ölçüdeki fa natürel bitişinden farklı bir amaçla kullanılmakta, do minör tonalitesine yapılan bir kromatik modülasyon bu sesin daha önce olduğu gibi bir minör akorun üçlüsü işlevini değil, bir dominant 7'li akorunun 7'lisi işlevini görmesini sağlamaktadır. Bu sırada alto üç ölçünün (9–10–11) bitiş sesi sol'ün uzatılması nedeniyle yarısından fazlasına yayılmış olan motifin bir çeşidini, bas partisinin bir üst oktavdan taklidiyle başlatır. Bu taklit o an kullanılmakta olan tonalitenin bir önceki tonalitedeki si bemol yerine si natürel kullanması nedeniyle tam bir taklit değildir. Bas ise buna karşılık olarak motifin daha az abartılmış bir yanıtını (10–11) do minöre uygulandığı biçimiyle asıl dereceleri üzerinde kullanmıştır. Fakat burada bitiş sesi tonikaltından (subtonik) ziyade yedendir. Bunu, biri soprano partisinde re sesinde (basta bir geciktirmenin olduğu 11. ölçüde), biri bir tam beşli aşağıda sol sesinde (12. ölçü) ve biride bir tam beşli daha aşağıda do sesinde pasajın ilgili majör tona yani si bemol majör tonuna geçtiği 13. ölçüde baslarda gerçekleşen ve bitiş sesine doğru aralık kısaltması kullanan üç ek cevap izler. 14. ölçüde, kalıp, fa da başlayan bir soprano bildirimiyle-ki bu başka bir inici tam beşlinin dengi olup iki oktav üste yerleştirilmiştir- devam eder. Aşağıya, kadansal 4–6 uygusunun üçlüsüne yapılan beklenmedik atlamanın sonucu olarak bu kalıptaki aralık uyumlaması dördüncü sesten ziyade beşinci seste görülür. Bunu izleyen ve noktalı tartımla başlayan ritmik oluşum(ki en sonuncuları 13. ölçüde sopranoda ve 14. ölçüde basta bulunan bu tür oluşumlardan biridir) 3., 4. ve 5. ölçüde bulunan seslerle bir ters çevirim (retrograde inversion) meydana getiren sesler kullanmakta ve yerini bu kısmı sona erdiren otantik kadans öncesinde gerçekleşen bir kaçış sesine (escape tone) a bırakmaktadır.
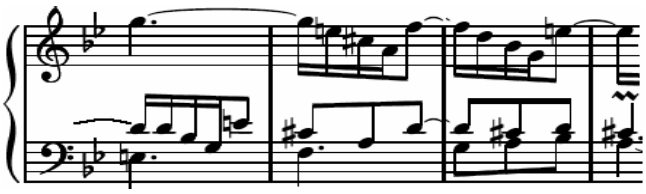
Şekil 3.1.4.2. Sinfonia no.11, Sol minör, 8-16. ölçüler



Ölçü başına bir motif içeren bu uygulama, 16. ölçüde 11. ölçüdeki bas ve daha sonra diğer partilerdeki önceki biçimler gibi bas partisinde gelen aralıkları kısaltılmış bir versiyonla devam eder. Bu, ilkin alto tarafından üst altılısından (17. ölçü) daha sonra ise buna ilave bir onbirliyle soprano partisi tarafından taklit edilmektedir. Bas partisi 17–18. ve 19–20. ölçülerde sopranonun neredeyse tamamen sekvense dayalı olan birimleri ile pasaj dominant minörüne yani re minöre geçerken(18–19/20–21) sopranoyla yine sekvense dayalı serbest imitatif bir diyalog içerisinde ve olan alto ile sekvens ilişkisi içerisinde olan 2 ölçülük birimlere sahiptir. Soprano hattının (22. ölçüdeki mi notası ile başlayan) son kısmı ise tek ölçülük aşamalardan oluşan kendi küçük sekvensini yaratarak bu ölçü başına bir giriş uygulamasını şu an için sona erdirir.

Şekil 3.1.4.3. Sinfonia no.11, Sol minör, 16-24. ölçüler
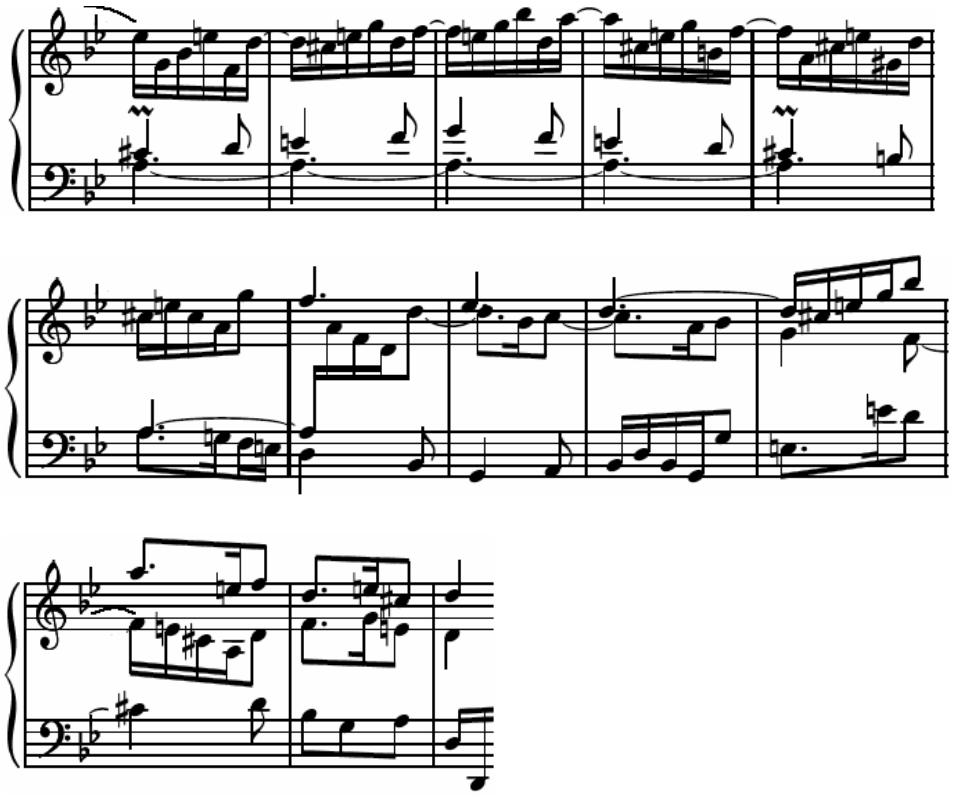




24. ölçüde bas alto partisi tarafından geçici olarak alınana(29. ölçü) kadar birkaç ölçü boyunca devam eden dominant pedalına geçmekte, bu pedal sesin üzerinde alto partisinde 3. ölçüdeki köprüye ait olan bas malzemesi önce sağdan sola (24.-25.ölçüler) daha sonra yukarıdan aşağıya (26.-27.-28. ölçüler) sekvense dayalı biçimde kullanılmaktadır. Bu pasajdaki soprano malzemesi ise açılış motifinin değiştirilmiş bir biçiminin çevrimini temel almış, ve önce serbest bir şekilde (24–25. ölçüler) ve daha sonra (26. ölçünün ikinci 16'lık notasından başlayarak) daha sıkı bir şekilde sekvens biçiminde kullanılmıştır.
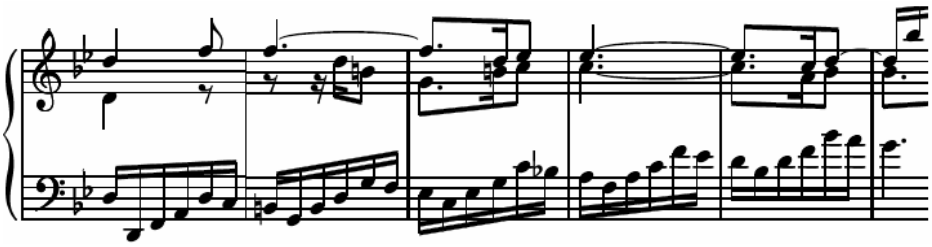
Açılış motifinin sopranodaki 29. ölçüyü izleyen sağdan yukarıya bildirimi, 11–13 ve 16–18. ölçülerdeki daha önceki bildirimler gibi aralıksal açıdan kısaltılmış olup, re minördeki yalın beşli akordan ziyade dominant yedili akorunu arpejlemekte; bu nedenle sinfonianın en başındaki bildirimden bir dizek derecesi daha üstten başlamış olmasına rağmen değişmeyen son iki sesi 30–31 ve 32. ölçülerde 2.-3.ve 4. ölçüleri geri getiren küçük bir geri dönüş ortaya koymaktadırlar. 33. ölçüde ise partiler kısa bir eksenleşme ve (31–32. ölçüler) alt medyen (submediant) akoruna çözülmeyi takiben 5. dereceye katılmakta yani re minörü yeniden teyit etmektedir. Alto partisindeki 4–3 geciktirmesinin dizonansı olan alışılmadık bir tür eksik dörtlü (do#'in üstüne fa) bu kısmın bitiş akorlarından önce motifin değiştirilmiş bir bitişle sona eren çevrilmemiş bir sunumunu daha başlatmaktadır. Geçici olarak çiftlenen yeden ses (do #) in alto ve bas partisi arasında kesilmiş paralel ünisonlar yarattığı 34. ölçüde çokseslendirme de bazı serbestliklere rastlanmaktadır.

Şekil 3.1.4.4. Sinfonia no.11, Sol minör, 24-36. ölçüler



Bir sonraki kısım açılış motifinden ezgisel çevrim yoluyla türetilen bir bas hattı ile başlamaktadır. Kendilerine tekabül eden akor kök ses hareketi ile birlikte dörtlü aralıklarla yükselen birer ölçülük beş sekvens aşaması boyunca devam eden bu hat, hemen hemen her bir ölçüde bir yedili yukarıya (bir ikili aşağıya) re minörden do minöre, do minörden si bemol majöre geçki yapmaktadır. 2. ve 3. ölçülere ait alto malzemesi sunan soprano da sekvens yapısında olmakla beraber (37–38. Ve 39–40.ölçüler) iki ölçülük aşamalardan oluşan bu sekvens kısmi olarak alto tarafından üçlü alttan çiftlenmekte ve bu durum 40. ölçüye doğru (iki ölçü önce soprano da gerçekleşen tek geciktirmenin aksine) bir çift geciktirme meydana getirmektedir. Soprano'nun ikinci aşaması birincinin bir derece altında yer almakta ve bas partisinde üst dörtlüden gelen iki adet bir ölçülük bildirim tarafından yedili üste gerçekleştirilen aktarım ile bağlantı sağlamaktadır.
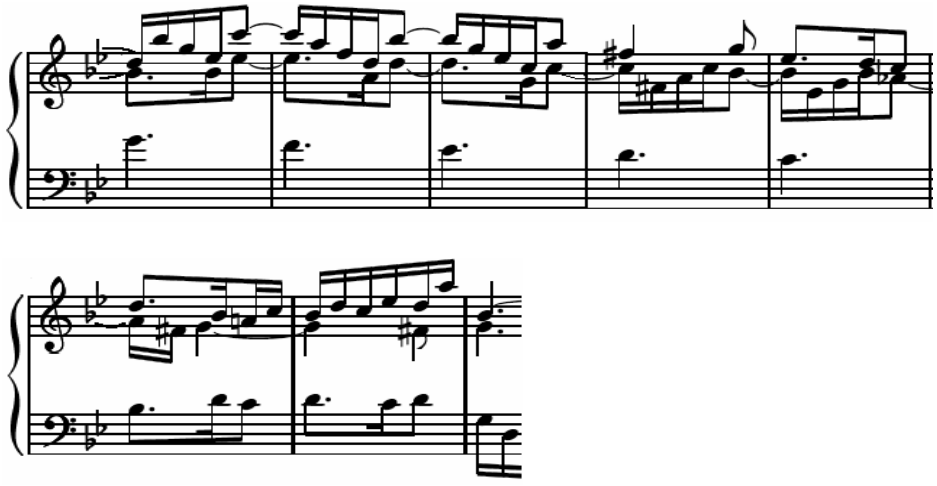
Şekil 3.1.4.5. Sinfonia no.11, Sol minör, 36–41. ölçüler



41–43. ölçülerde alto partisi, her biri inici ikili ile bir sekvens daha yaratmak için beşli aşağı inen bir dizi çıkıcı ezgisel dörtlü ile devam etmektedir. Bu dörtlülerin üst sesleri, onları ölçü çizgisinin ötesine taşıyan agojik gerilim nedeniyle bas partisiyle, basın ölçü başlangıcında her değişiminde uyumsuz (dizonans) bir aralık meydana getirmektedir. Burada soprano, orijinal motifin dört notalık versiyonunu çıkıcı oktav aralıklarını her birinin üst sesi agojik biçimde ölçü çizgisinden önce vurgulanan çıkıcı altılıya dönüştüren bir aralık kısaltması ile üzerine almaktadır. Çıkıcı dörtlülerini sona erdiren alto partisinin orijinal motifin giriş kısmının ezgisel çevrimine dayalı yeni bir sekvense başlayarak anlık olarak çiftlenmiş yeni bir yeden yarattığı nokta civarlarında (44. ölçü) tonalite sol minöre geri dönmektedir.

45. ölçünün sonunda üst partilerdeki malzeme, 47–48. ölçüdeki yaklaşan kadansa hazırlık amacıyla daha az türevsel olmaya başlarken bir napoliten altılı akoru armoniye rengini ödünç vermektedir. Buna rağmen bas partisi 3.ölçüde alto partisi tarafından ilk kez sunulmasından bu yana ısrarla varlığını sürdüren noktalı ritmik kalıbı önce 3. ölçüdeki alto hattını çeviren seslerle işbirliği içerisinde daha sonra ise daha serbest bir biçimde canlı tutmaktadır.
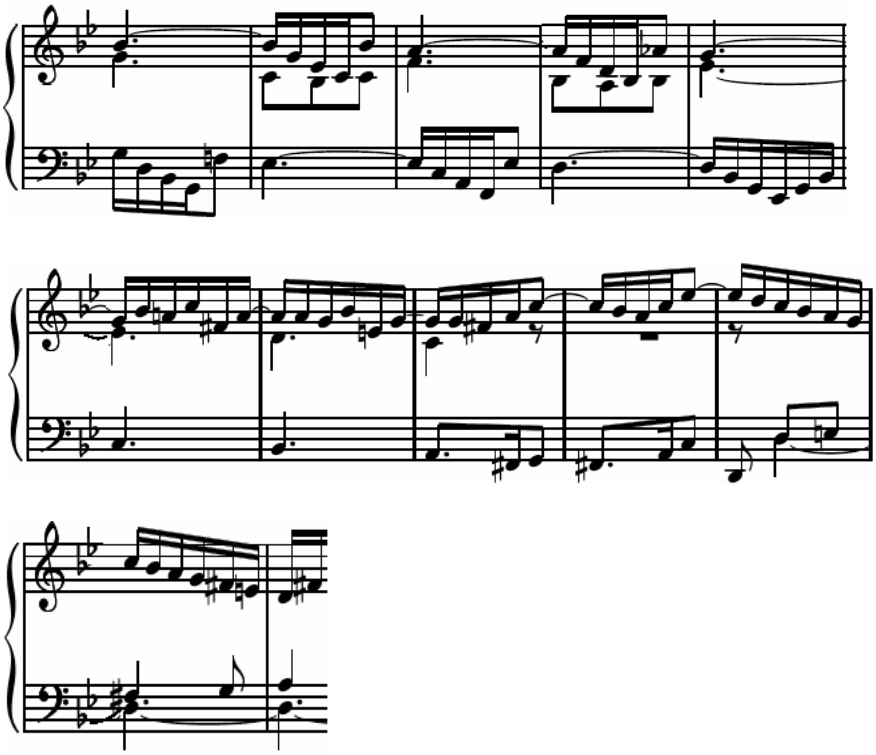
Şekil 3.1.4.6. Sinfonia No:11, Sol minör, 41–48. ölçüler



41.-51. ölçülerdeki pasaj 17–20. ölçüler arasındaki daha önceki bir pasajı geri getirmekte, bir önceki alto hattı artık bir oktav alttan bas partisinde yer almakta, bir önceki bas hattı ise bazen her bir diğer ölçüde gerçekleşen oktav değişimi nedeniyle bir oktav üstten bazense ünison olarak alto partisinde bulunmaktadır. Bu oktav değişimi nedeniyle aynı üst sesin altındaki bu iki ses arasında çevrilebilir kontrpuan meydana gelmektedir. La bemolün 51. ölçü boyunca soprano tarafından(20. ölçüde aynı sesteki si bemolün yerine) kullanımı aksi takdirde oldukça benzer pasajlar olacak bu iki pasaj arasında farklı tonal koşullar yaratmaktadır. Bu pasajın akışı boyunca ve daha sonrasında soprano birbiri ardına sekvensler kullanmaktadır.48. ölçüde başlayan sekvens, 49. ölçünün ikinci 16'lığında başlayan başka bir sekvens tarafından örtülmekte; ikili aralıklarla inen iki adet iki ölçülük aşaması bulunan bu sekvens ise yine ikili aralılarla inen iki adet bir ölçülük aşamadan oluşan ve 53. Ölçünün ikinci 16'lığında başlayan başka bir sekvens tarafından; bu sekvens ise 55. Ölçünün ikinci 16'lığında başlayan ve aşamaları üçlü aralıklarla artan daha başka bir sekvens tarafından izlenmektedir. Bunlara ek olarak sopranoda 57- 58. ölçülerde gerçekleşen başka bir sekvens daha vardır. Bu esnada 48–52. ölçüler arasındaki sekvenslerini ya da sekvens benzeri partilerini tamamlayan iki alt parti birbirleri ile on'lu aralık mesafesinde hareket etmekte, (53.-55. ölçüler) bundan sonra alto sessiz düşmekte, bas, noktalı ritimlerden oluşan israrcı kalıbı önce altonun 3. ölçüdeki
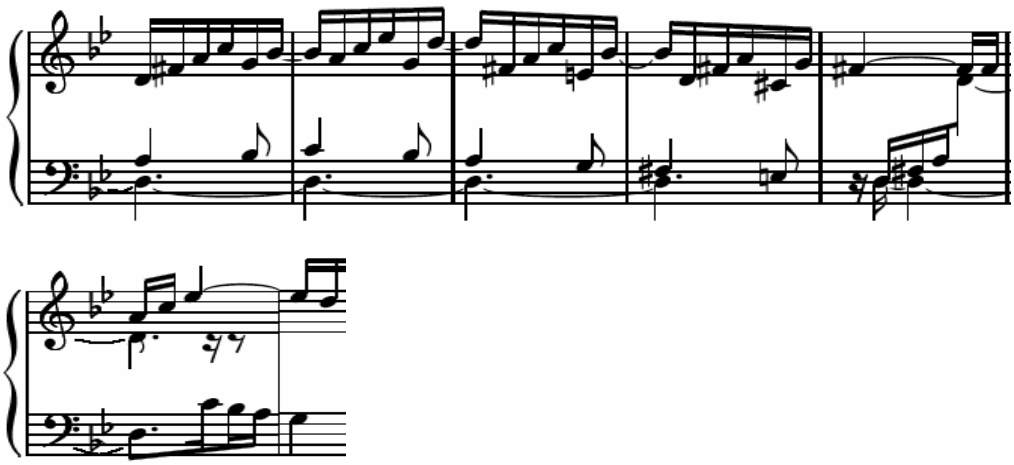
ezgisel oluşumunu kullanarak, daha sonra ise bir dominant pedal öncesinde serbest bir biçimde tekrar ortaya çıkarmaktadır.

Şekil 3.1.4.7. Sinfonia No.11, Sol Minör, 48–59. Ölçüler
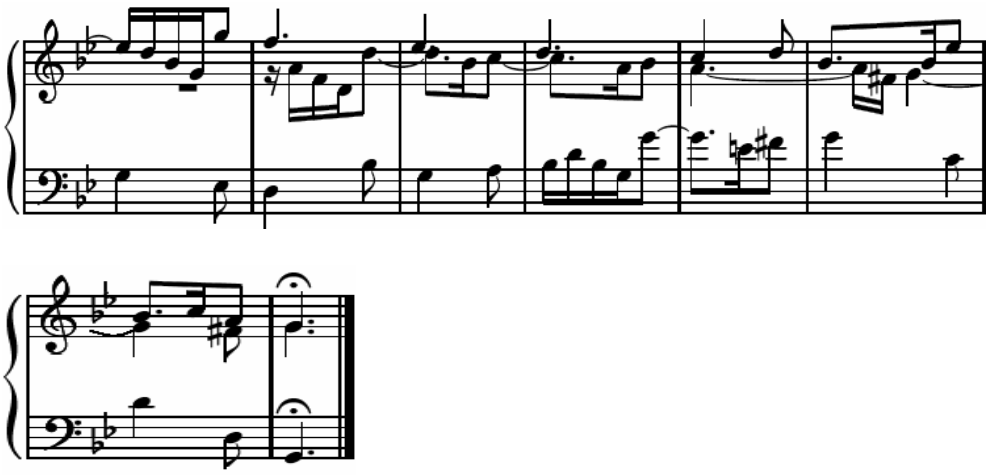


59–62. ölçüler 25–28. Ölçüler arasındaki pasajı yine tam beşli (re minörden sol minöre) aşağıdan alınmış biçimde geri getirir. Bundan sonra ise bas pedal sesini uzatmayı sürdürmekte ve bu esnada dominant armonisi dokuzlusuna kadar tüm sesleri ile üst partilerde arpejlenmektedir.

Şekil 3.1.4.8. Sinfonia no.11, Sol minör, 59–65. ölçüler



65–70. ölçülerde sinfonianın ilk altı ölçüsü üç partinin tümünde harfi harfine tekrar etmektedir. Bitiş ölçüsü olan 71. ölçüdeki bas ve alto kendilerinin 7. ölçüdeki biçimlerine sıkı sıkıya bağlı olmakla birlikte soprano ile birlikte 15. ölçüden üçlü aşağıya aktarılmış malzemeleri de geri getirmektedirler. Ve daha sonra sinfonia birinci ana kısım bitişinin aktarılmış yeniden bildirimi ile sona erer. Bu durum bazı açılardan 9 numaralı fa minör sinfonia'yı hatırlatmaktadır.
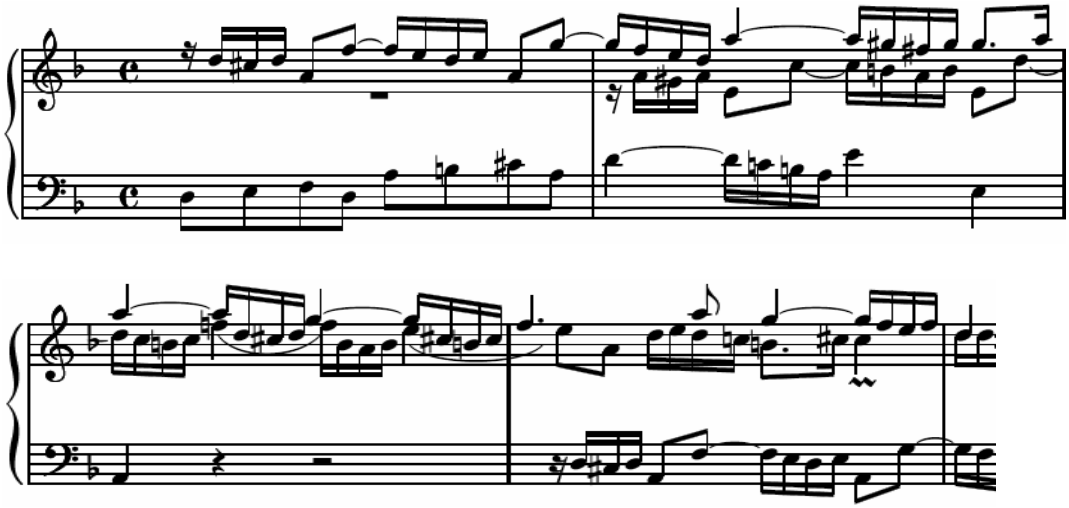
Şekil 3.1.4.9. Sinfonia No.11, Sol minör, 65–72. ölçüler



3.1.5. 4 No'lu Re Minör Sinfonia'nın Analizi

Re minör sinfonianın temelini teşkil eden kısa soprano teması 1. ölçü boyunca yarım ölçülük bir motifle çoğunlukla üst ikiliden gelen yeniden bildirimi oluşturmakta bu esnada karşı tema buna karşılık gelen yarım ölçülük sekvens aşamalarıyla ikinci ölçü birincisinin üst beşlisinde olacak şekilde gelmektedir. İlk ölçü boyunca sessiz kalan alto, ikinci ölçünün başlarında sopranodaki geciktirmenin çözülümü ile başlayan (ki bu sinfoniada bulunan bir çok geciktirmeden biridir) üçüncü ölçüde anı yere karşılık gelen noktada kendi geciktirmesinin çözümü ile biten ve sopranoyu dominant minör tonalitesinden bir beşli üstten (dörtlü alttan) taklit eden "gerçek" bir cevap sunmaktadır. 2. ölçünün ilk kısmı boyunca bas, sopranoyu strettoyla tam on birli aralığı ve bir vuruşluk zaman aralığı ile ilaveten taklit etmekte, 4. ölçüde sopranodan hemen sonra serbestleşmekte ve alto partisini geçici olarak altılısından çiftleyerek temel fikrin bir parçasını vermektedir. 3. ölçü ise yerini çoğunlukla alto partisinin inici bir sekvens şeklinde temanın aktarılmış ve altere edilmiş bir versiyonunu içerdiği ve sopranonun altoyu bir bakımdan kanonik bir biçimde bir vuruşluk zaman aralığıyla (2. ölçüde bas ve soprano arasında olduğu gibi) ikilisinden taklit ederken, aynı zamanda altonun da sopranoyu alt üçlüsünden taklit ettiği bir köprüye bırakmaktadır. La minörden geriye re minöre geçen bu köprü boyunca bas partisi devre dışı kalmakta bu durum ise bu partinin 4. ölçüde tema ile sopranonun 1. ölçüdeki girişinin 2 oktav altından yeniden girişine dikkat çekmektedir. Bastaki bu temaya alto ve sopranodaki (sopranonun 4. Vuruşunun temanın açılışıyla büyük oranda ilişkili olmasına rağmen) türetilmemiş malzeme eşlik etmektedir.

Şekil 3.1.5.1. Sinfonia no.4, Re minör, 1-5. ölçüler
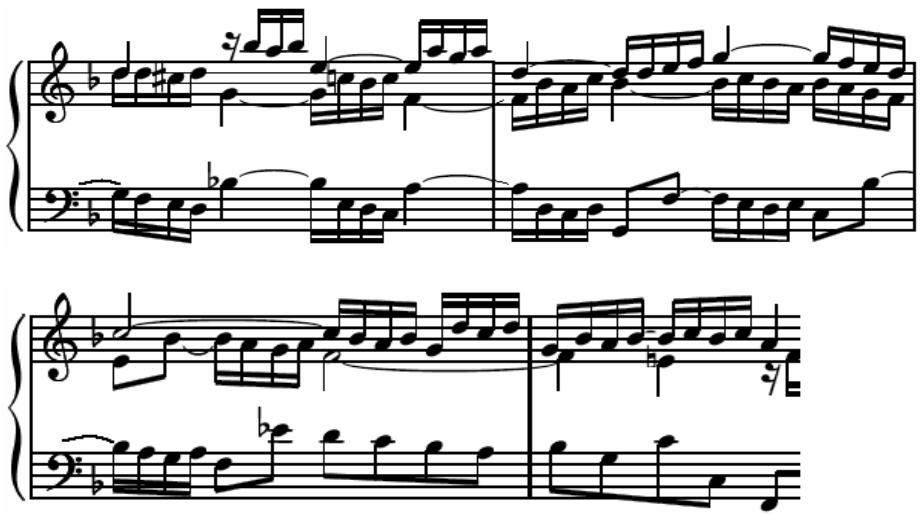


5. ölçü üç partide de sekvensle başlamakta, bu sekvenste soprano altoyu 3. ölçüde olduğu gibi fakat ikili yerine altılısından temanın dört seslik (yarım ölçü) ve ikinci vuruşuna doğru gerçekleşen aralık genişletimi ile karakterize edilen bir versiyonuyla taklit etmektedir. Eşlik eden bas hattı ise 2. ölçünün ilk yarısındaki soprano malzemesini (yine aralık genişletimi ile) yeniden uygulayarak basın giriş yaptığı 4. ölçüden itibaren (2. ölçüde başlayan) altodan daha uzun bir biçimde orijinal soprano hattına aynen sadık kalmasına neden olmaktadır. 5. ölçüde fa majöre doğru bir ton değişimi meydana gelmektedir.

6. ölçünün birincil tematik malzemesi basın temaya verdiği ikinci ve üçüncü vuruşların bir sekvensin ilk aşamasına yol açacak şekilde aralıksal olarak genişletilmiş cevaptır. Bu sekvensin izleyen iki vuruş boyunca tam dörtlü üstten gelen ikinci aşamasının ardından bas bir tam dörtlü daha üstten gelen eşitlenmiş bir üçüncü aşamayı oluşturan sekizlik notalardan oluşan yürüyüşlere geri dönmekte bu esnada pasaj kısa bir süre eksen tonalitesinde gezinip fa majörün alt dominantına çözülmektedir.

Bu sırada üst sesler (6. ölçü) her bir vuruşta olarak 16'lık notalarla birbirinin yerini alan geciktirici sesleri geçici olarak kullanmaya devam etmektedirler. 7.

Ölçünün ilk yarısı boyunca alto sopranonun ikinci vuruşunu aralık küçültmesi ile sunmakta, bu üçüncü vuruş tarafından izlenmekte, hemen ardından sopranonun temanın ilk üç sesini içeren ve çeşitli yollarla ön ve son ekler alarak birkaç aktarımı 8. Ölçünün ortasında diğer iki ses tarafından az ya çok özgürce eşliklenerek parçanın ilk kısmının bitişine doğru yönelmektedir.

Şekil 3.1.5.2. Sinfonia no.4, Re Minör, 5-8. Ölçüler



Yeni kısmın açılışı ise temanın alto partisinde ortaya çıkmasıyla karakterize edilmektedir. Bu ses soprano partisi tarafından kesik (aralıklı) biçimde üst altılısından çiftlenmekte ve bas tarafından 1. Ölçüdeki karşı tema materyaliyle eşliklenmektedir (tümü fa majör tonalitesinde). Bu karşı temayı, temanın soprano partisinde bir üst oktavdan taklidine dayalı bildirimi izlemekte, bu bildirim alto tarafından hemen önce gerçekleşmiş olan bildirimle çevrilebilir kontrpuan oluşturacak biçimde alt üçlüsünden çiftlenmiş olup bas partisi tarafından bir üst oktavdaki karşı tema ile eşliklenmektedir. Temanın bitişleri daha öncekilerle aynı olarak armonik olmayan biçimde uygulanmakta ve fasılalı bir biçimde meydana gelen çiftleme prosedürü 9. Ve 10. Ölçülerin ortasında çift geciktirmeler meydana getirmektedir.

10. ölçünün ikinci yarısı boyunca bas bir cevabın başlangıcını taklit etkmektedir. Fakat bu taklidin aralıkları sekizlik notalara doğru ve onların içinde genişletilmiş olup bunun sonucunda ortaya çıkan yarım ölçü ise 11. Ölçüde Re minörden ayrılıp La minöre doğru yol alırken bu üç aşamalı sekvensten ayrılış noktası haline gelmiştir. Bastaki bu sekvens çözülürken üst sesler daha önce yaptıkları gibi birbirine zıt uzatılmış sesler ile 16'lıkların kullanımıyla birbirlerine bağlanmakta, burada 16'lıklar bazen temanın ilk vuruşunu sezdirmektedir. 12. ölçüde soprano temanın birinci yarısının aralıkları uyulmanmış bir biçimi ile sekvens yapısına geçmiş, bu sırada bas partisi ise daha fazla bozulmuş bir versiyon ile neredeyse sekvensleşmiştir. Alto partisi ise (2. Vuruştan başlayarak) kromatik ve diyatonik yarım aralıklarla gerçekleştirilen neredeyse 13. ölçüdeki kadansın sonuna kadar süren bir iniş içerisindedir. Bu inişten önce ve bu iniş boyunca gerçekleştirilen pasaj- bu pasaja dayanan ve parçanın bitiminde kullanılan diğer pasajla birlikte- Bach'ın üç sesli envansiyonlarındaki en renkli pasajlardan biridir.
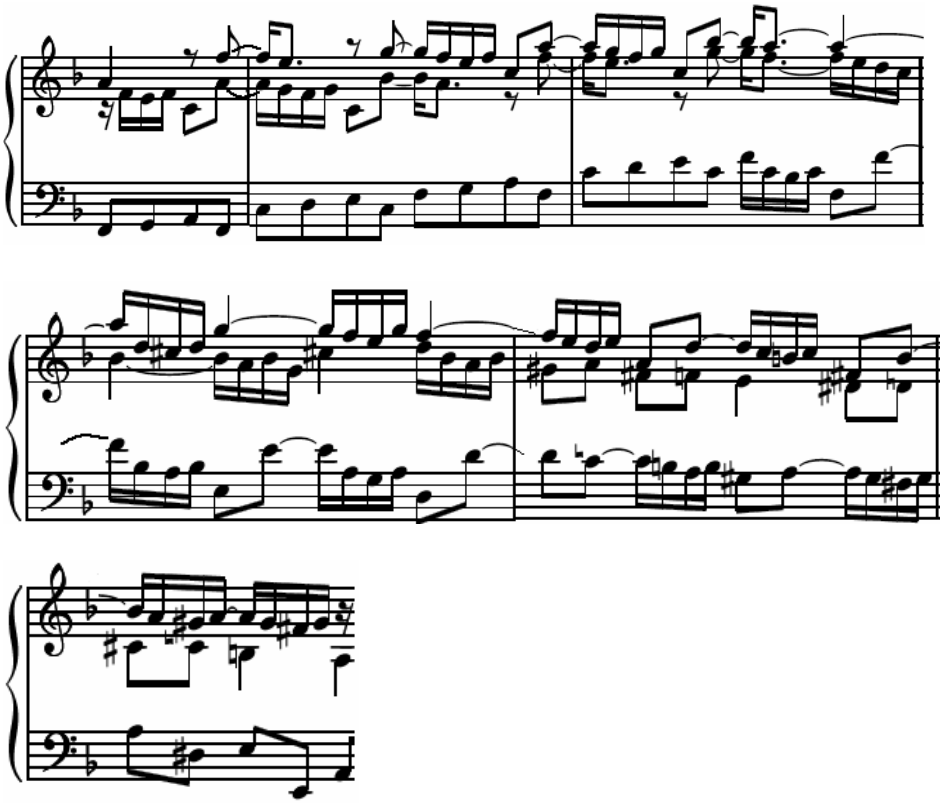
11. ölçünün sonundaki birinci çevrimdeki si bemol majör akoru re minör tonalitesinde alt medyen akoru olarak ortak akor, la minörde ise bir napoliten altılısı işlevi görmektedir.

12. ölçü içerisinde hem soprano hem de baslarda 16'lık nota gruplarının içsel bölünmeleri vurgulanmış işleme sesleri tarafından izlenen vurgulanmamış geçit sesler kullanmakta, ve altonun kromatik yükselişi ise oldukça standart olan akor yürüyüşlerine uymaktadır: fa# sesi dört-altı alt medyen akoru tarafından, fa natürel beş – altı dominant akoru tarafından; mi ise dominant tonalitesinin yedinci derece eksik yedili akoru tarafından, re# ise yedinci derece eksik yedili akoru tarafından kullanılmış ve re natürele varılmıştır.

13. ölçüdeki 16'lık ses grupları 12. ölçüde kullanılanlardan farklı akor dışı ses düzenlemeleri içermektedir. Her dört seslik grubun ilk sesi bir geciktirme ikincisi ise onun çözümü olarak işlev görmekte, üçüncü ses ise halen vurgulanmış bir işleme sesi olarak işlevlemektedir. Birinci vuruşun ikinci yarısında altonun inici ezgisel hattındaki do natüreli yedilisi olarak alan bir ikincil dominant akoru daha

kullanılmıştır. Bunu izleyen dominant akoru ise sinfonianın bir kısmına daha son veren bir kusursuz otantik kadansın son akorudur.

Şekil 3.1.5.3. Sinfonia no.4, Re minör, 8-13. ölçüler
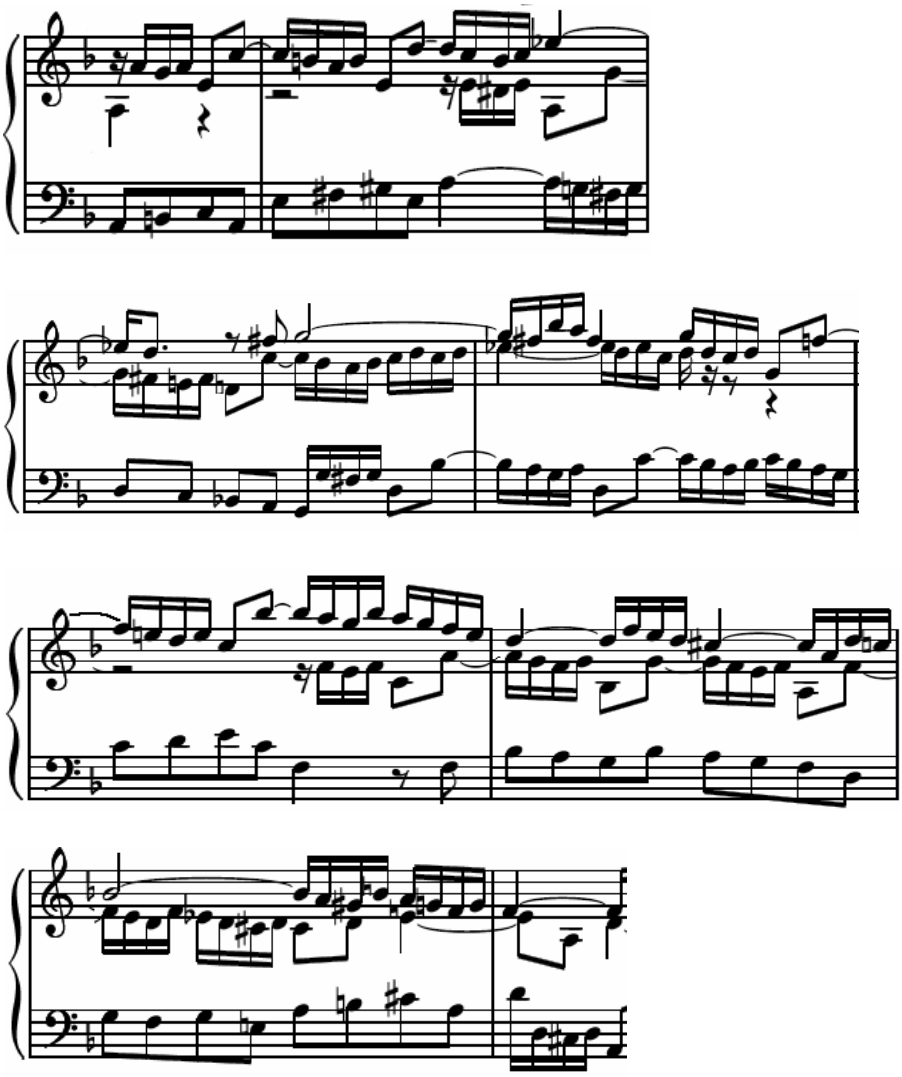


13. ölçünün ortasında üçüncü bir kısım başlamakta ve bir süre boyunca birbiri ardına tema ve cevap bildirimleri kullanmaktadır. Temalar bulundukları anın tonal çerçevesine sıkı biçimde sadık kalmakla birlikte cevaplar biraz serbest olmakla birlikte yanıtlayış biçimleri ile tonal cevapları anımsatmaktadırlar. İlk giriş soprano partisinde gelen la minör tonalitesinde gelen ve basta karşı tema ile eşlik edilen soprano partisindedir. Bu sırada 14. ölçünün ortasındaki alt dörtlüden gelen imitasyonuna girmeden önce sessiz kalan alto tek bir ses için (dördüncü vuruşun ilk yarısındaki la) imitasyon aralığını alt beşliye almakta, hemen sonra asıl imitasyon aralığın geçerek tonal bir yanıt çağrıştırmaktadır. Bununla birlikte re# in alt işleme sesi olarak kullanılmasına rağmen burada kullanılan ton mi minörden ziyade 14.

ölçünün 3. vuruşundan 4. vuruşuna geçerken meydana gelen kromatik bir modülasyon yoluyla erişilen sol minördür. Bu yanıt sol minör tonalitesinin ilgili derecelerinde oldukça geç bir biçimde 15. ölçünün ikinci vuruşunda gelir. Bu cevap soprano tarafından bir altılı üstten, daha sonra ise eşlik sesleri serbest kalan bas tarafından bir altılı alttan çiftlenir.

Bas ses, 15. ölçünün ortasından 16. ölçünün ortasına kadar temanın alt dominant minörü tonalitesinde sıkı bir bildirimini içermektedir. Bu bildirim başlangıcında alto partisindeki temanın birinci vuruş malzemesiyle eşliklenen bu bas bildirimi daha sonra 14–15. ölçülerdeki altoyla aynı biçimde soprano partisi tarafından yanıtlanmıştır. Bu 13–14. ölçüdeki soprano bildiriminin alto tarafından uyuşmak için bir derece daha alta fa majöre geçki yaparak yanıtlanmasına oldukça benzemektedir. Bas partisindeki, karşı tema kesiti ise ikinci yarısı ile birlikte duyulur. Bu genişletilmiş ardışık girişler dizisinin bir parçası olarak alto 17. ölçünün ortasından 18. ölçünün ortasına kadar fa majör dizisinin ilgili dereceleri üzerinde başlayan ve yine karşılık gelen derecelerde re minörde sonra eren son bir giriş sunar. Bu girişle birlikte basta karşı temanın çevrilmiş bir kesiti duyulmaktadır.

Alto partisinde 18. ölçünün ilk yarısı boyunca bulunan temanın değiştirilmiş kuyruk (son) kısmı, ölçünün ikinci yarısı boyunca alt ikilisinden sekvenslenmekte, daha sonra ise alto, soprano tarafından üst dört'lüsünden taklit edilen ve 16'lık notalardan oluşan iki vuruşluk bir birimle devam etmektedir. Bu esnada ise bas yine karşı temanın ilk yarısını girmektedir. Akor içi ve akor dışı kullanımlar ve- özellikle yine geciktirmeden yararlananlar- armonik ritim yarım vuruşta bir gerçekleşen akor değişimlerini yansıtmak için hızlandıkça bu pasajı oldukça ifadeli kılmakta,19. ölçünün ikinci vuruşunun ilk yarısındaki napoliten altılı akoru bas partisindeki bir değişiklikle süslenmiş bir geciktirmenin meydana geldiği 20. ölçünün başlangıcında salkımlanan (birbirine adım hareketi ile yaklaşan)ses partileri yakın armoniye geçmeden önce duyulmaktadır.

Şekil 3.1.5.4. Sinfonia no.4, Re minör,13-20. ölçüler
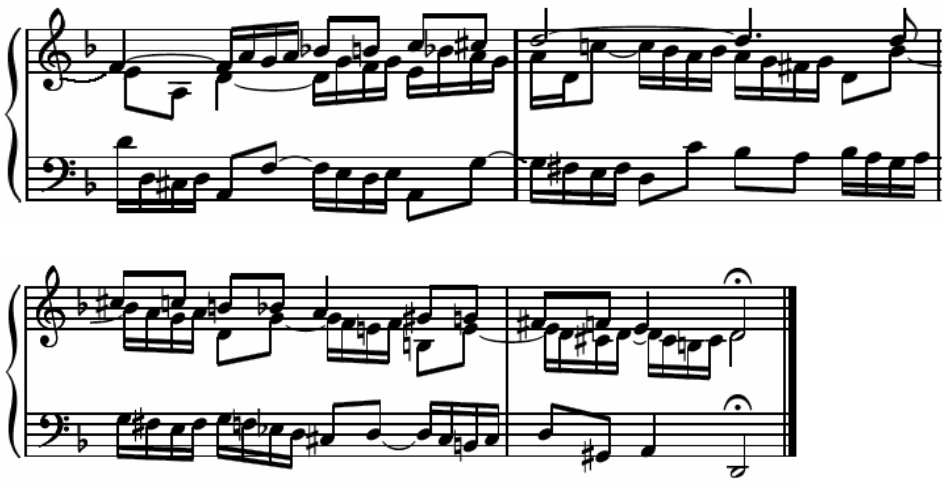


20–21. ölçüdeki bas partisi asıl temaya tonikte dönmekte fakat bu temanın bitişinde gelen fa# sesi altonun do natüreli ile birlikte sudominant akorunu eksenleştirmektedir. 20. ölçünün son yarısında kromatik olarak yükselen 8'lik notalar daha önceden gelen renkli armonik etkiyi bas partisindeki bu bildirim esnasında sürdürmekte, alto ise 21. ölçünün ortasından başlayarak bası sudominant seviyesinde yanıtlamakta ve bu yanıt re minör tonalitesinde sonra ermektedir.

22–23. ölçüler üst iki partisi oktav aralığı ile daha önce kendi partilerinde gelen sesler ile fakat bu kez dominant yerine tonik içerisinde çevrilebilir kontrpuanla gelerek 12–13. ölçüleri anımsatmaktadır. 12-13. ölçüdeki soprano hattı burada 22–

23. ölçüde altoda bir tam beşli aşağıda görünmekte bu esnada alto hattı ise 2. vuruşta başlayarak soprano hattında tam dörtlü üstten gelmektedir. Bundan sonra bas partisi 22. ölçünün üçüncü vuruşunda bir napoliten altılı akoru daha tanımladıktan sonra (bu kez kök durumda) daha önceki pasaja ait bas hattını tam beşli alttan geri getirir. Parçaya son veren bu üçüncü kısım, ikinci kısımla neredeyse tamamen aynı biçimde dominant tonalitesinden eksen tonalitesine aktarımla bitmektedir.

Şekil 3.1.5.5. Sinfonia no.4, Re minör, 20–23. ölçüler



3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu alt problemde, piyano eğitimcilerinin üç sesli envansiyonlara öğrenci repertuarında yer verme durumuna ilişkin cevap aranmıştır.

Tablo 3.2.1.

Piyano Eğitimcilerinin Üç Sesli Envansiyonlara Öğrenci Repertuarında Yer Verme Durumunu Gösteren Dağılım

		En sık çaldırılan ya da çaldırılma durumunda tercih edilecek olan 3 sesli envansiyonlar			
		f	%	Toplam	
NO	3 Sesli Envansiyonlar			F	%
1	Do Majör	3	30	10	100
2	Do Minör	3	30		
3	Re Majör	-	-		
4	Re Minör	1	10		
5	Eb Majör				
6	Mi Majör	-	-		
7	Mi Minör	-	-		
8	Fa Majör	-	-		
9	Fa Minör	-	-		
10	Sol Majör	-	-		
11	Sol Minör	1	10		
12	La Majör	-	-		
13	La Minör	-	-		
14	Sib Majör	-	-		
15	Si Minör	2	20-		

Tablo 3.2.1.'deki verilere göre G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı piyano eğitimcileri, kurum içerisinde verilen piyano eğitimi kapsamında öğrenci repertuarında yer alma sıklığı açısından %30 oranında do majör (no.1), %30 oranında do minör (no.2) , %20 oranında sol minör ve %10 oranında re minör (no.4) ve yine %10 oranında Si Minör(no.15) üç sesli envansiyonları tercih etmektedirler.

G.Ü.G.E.F Müzik öğretmenliği A.B.D. piyano eğitmenleri tarafından öğrenci repertuarına en sık alınan ya da alınması durumunda en çok tercih edilecek üç sesli envansiyonlar, sırasıyla; No.1, No.2, No.11, No.4 ve No.15 'tir.

3.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorum

Bu alt problemde, piyano eğitimcilerinin 3 sesli envansiyonların, öğrencinin dikkatini yoğunlaştırabilme becerisini aşamalı bir biçimde geliştirerek, öğrenciye müziğin içsel disiplin gerektirdiği anlayışını kazandırma özellikleri nedeniyle öğrenci repertuarında yer aldığı görüşüne katılımına ilişkin yaklaşımları incelenmiştir.

Tablo 3.3.1.

3 Sesli Envansiyonların, Öğrencinin Dikkatini Yoğunlaştırabilme Becerisini Aşamalı Bir Biçimde Geliştirmesi Ve Öğrenciye Müziğin İçsel Disiplin Gerektirdiği Anlayışını Kazandırması Görüşüne, G.Ü. Müzik Öğretmenliği A.B.D. Piyano Eğitimcilerinin Katılma Dereceleri.

	f	%
Tamamen katılıyorum	4	40
Büyük ölçüde katılıyorum	5	50
Kısmen katılıyorum	10	10
Çok az katılıyorum	-	-
Hiç katılmıyorum	-	-
	10	100

Tablo 3.3.1.'deki verilere göre, piyano eğitimcileri bu görüşe % 40 oranında "tamamen", % 50 oranında "büyük ölçüde" ve %10 oranında "kısmen" katılmışlardır.

3.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu alt problemde, G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcilerinin 3 sesli envansiyonların, besteleme öğretiminde kullanılan kontrpuana dayalı yöntem ve teknikleri tanıtmada ve bu yöntem ve tekniklerin tematik yapıyı oluşturmada uygun ve kullanışlı bir öğretim aracı olup olmadığına katılma dereceleri incelenmiştir.

Tablo 3.4.1.

G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği A.B.D. Piyano Eğitimcilerinin 3 Sesli Envansiyonların, Besteleme Öğretiminde Kullanılan Kontrpuana Dayalı Yöntem Ve Teknikleri Tanıtmada Ve Bu Yöntem Ve Tekniklerin Tematik Yapıyı Oluşturmada Uygun Ve Kullanışlı Bir Öğretim Aracı Olup Olmadığına Katılma Dereceleri

	f	%
Tamamen katılıyorum	4	40
Büyük ölçüde katılıyorum	3	30
Kısmen katılıyorum	1	10
Çok az katılıyorum	-	-
Hiç katılmıyorum	2	20
	10	100

Tablo 3.4.1'deki verilere göre, G.Ü. Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcileri 3 sesli envansiyonların, besteleme öğretiminde uygun ve kullanışlı bir öğretim aracı olduğuna % 40 oranında "tamamen", %30 oranında "büyük ölçüde", % 10 oranında "kısmen" katılmakta; %20 oranında ise hiç katılmamaktadırlar. Hiç katılmıyorum yanıtını veren piyano eğitmenleri bu görüşlerine ek olarak, "üç sesli envansiyonların içerdiği kompozisyon tekniklerinin günümüzde kullanılmadığı ve bu nedenle öğrencinin kompozisyon tekniklerini günümüz anlamıyla kavramasında kullanışlı bir öğretim aracı olamayacağı" görüşünü ifade etmişlerdir.

"Öğretmek" ve "sistemli bir şekilde bir araya getirmek", J.S. Bach'ın hayatındaki en baskın unsurlar olmuştur. Öğretim amaçlarının hâkim olduğu "Envansiyonlar","Well Tempered Clavier" (Eşit Düzenlenmiş Klavye), "Little Organ Book" (Küçük Org Kitabı) ve "Art of Fugue" (Füg Sanatı) gibi eserler oldukça sistematik bir biçimde hazırlanmıştır. Prelüd-füglerde tüm tonlardan örneklere rastlamak, korallerden kilise takvimindeki her olaya uygun bir tane bulmak, füglerinde her tür kontrpuan tekniğini görmek mümkündür. Hatta bu eğitsel amacın etkileri bariz bir biçimde öğretici amaçla yazılmamış olan eserlerinde bile görülebilir. Örneğin "Goldberg Çeşitlemeleri"nde her unsur klavyedeki bir tekniğe denk gelecek şekilde düzenlenmiştir. "Müziksel Sunular" (Musical Offering) ve daha sonra "Füg sanatı"nda (Art Of Fugue) ise bir fikrin bestelemeye dayalı tüm olasılıkları sistemli bir şekilde keşfedilmiş ve bu yapıtlar bu sistemin gereklilikleri dâhilinde düzenlenerek öğrencinin önüne kesin ve net bir biçimde konulmuştur (Schulenberg,1992).

J.S. Bach'ın eserleri kronolojik bir sırayla incelendiğinde disipline dayalı bir "sistematik gelişim" gözlemlenmektedir. Eğitim amacı ile yazdığı eserlerin çalışılmasına ve işlevlerine ilişkin kendi yazdığı direktifler de göz önüne alındığında, J.S. Bach'ın öğrencilerinden ne beklediği açıkça anlaşılmaktadır. Bu beklenti "sistematik çalışma anlayışı"dır. Aslen "konser müziği" olarak değil "tuşlu çalgılar için bir tür tanıma eseri, etüt" olarak oluşturulan üç sesli envansiyonlar da J.S. Bach'ın dindışı müzik alanında, eğitim amacıyla yazdığı eserler içerisinde bu işlevleri ile önemli bir yere sahiptir (Spitta, 1995). Bu bağlamda, üç sesli envansiyonlar:

1. Ritmik ve dinamik (nüansa dayalı) değişikliklerden uzak kalma yoluyla "barok stil" kavramının gelişmesinde,

2. Barok müziğe has çokseslilik (polifoni) anlayışının ve uygulamalarının öğretilmesinde,

3. Barok süslemelerin kavratılması ve süslemelerin temada (ilgili ses süresi

içerisinde) yerine oturması yoluyla ritmik duygunun geliştirilmesinde,

4. Barok müzik kompozisyonlarındaki kontrpuan tekniklerinin kavratılmasında,

5. Tematik yapının ve tema takibinin öğretilmesinde,

6. İki elin koordinasyonunun geliştirilmesinde,

7. Tek elde iki ya da iki elde üç ses partisini duyurabilme becerisinin geliştirilmesinde,

8. Tutan seslerin doğru teknikle çalınması ve piyanoda temiz ses üretebilme becerisinin kazandırılmasında,

9. Ses sınırları içerisinde ve içerdiği çalma teknikleri kapsamında tuşe (artikülasyon) hakimiyetinin geliştirilmesinde,

10. Konsantrasyonun aşamalı biçimde geliştirilmesinde,

11. İçeriğindeki çözümlemesi zor ve zaman alıcı kombinasyonlar sayesinde, bestecilik ve çalgıcılık alanında "işçilik/emek kalitesini takdir etmeyi öğrenmesinde,

12. Kontrpunktal yazının, öğrenciler tarafından anlaşılıp çalınabilecek bir tür olduğuna öğrenciyi ikna edebilmesi ve "kompozisyondan zevk alma" yı öğretmesi dolayısıyla öğrenciye başarma zevkini tattırmada,

13. Şarkı söyler gibi (cantabile) çalabilme becerisi kazandırma ve müziksel anlatımı/düşünceyi geliştirmede,

14. Yapısından dolayı "sistematik çalışma" anlayışını aşılamasıyla öğrencinin disipline davet edilmesinde,

15. Önceden kazanılmış temel becerilerin geliştirilmesinde, önemli bir eğitim aracıdır.

3.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu alt problemde, piyano eğitimcilerinin envansiyonların öğretilmesi/öğrenilmesi sürecinde kullandıkları yöntemlere ilişkin yanıtlar aranmıştır.

Tablo 3.5.1.

G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği A.B.D. Piyano Eğitimcilerinin, İlk Kez Bir Üç Sesli Envansiyon Çalışacak Olan Öğrencileri İçin Tercih Ettikleri Yöntemler İle İlgili Verilerin Dağılımı

İlk kez bir üç sesli envansiyon çalışacak olan öğrencim için	**F**	**%**
A.Üç sesli envansiyonları, bestelendikleri dönemi, bestecisi ve türe özgü nitelikleri bakımından kısaca tanıtırım	4	40
B. Mümkünse bir kayıt dinletir ya da kendim çalarım	3	30
A ve B seçeneklerinin her ikisi de geçerlidir.	3	30
TOPLAM	10	100

Tablo 3.5.1..'deki verilere göre, G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcileri % 40 oranında "A" seçeneğini, %30 oranında "B" seçeneğini ve % 30 oranında da her iki seçeneği "üç sesli envansiyon öğretimine yönelik bir ön-hazırlık aşaması" olarak uygulamaktadırlar.

G.Ü.G.E.F Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcilerinin üç sesli envansiyonlarının öğretilmesi-öğrenilmesi sürecinde, ilk kez üç sesli envansiyon çalacak olan bir öğrenci için çalışmaya hazırlık (ön-bilgilerin verilmesi) aşamasında "örnekleme" yani tanıtma amacıyla yapıtı seslendirme" araştırmaya yönlendirme" ve "anlatım" (yapıtın tarihsel ve biyografik içeriği ile ilgili) yöntemlerinden

yararlanmaktadırlar.

Tablo 3.5.2.

G.Ü.G.E.F Müzik Öğretmenliği A.B.D. Piyano Eğitimcilerinin 3 Sesli Envansiyonları Çalıştırırken Kullandıkları Genel Ve (Varsa) Özel Yöntemler İle İlgili Verilerin Dağılımı.

	F	%
Genel yöntemler	6	60
Geliştirdiğim özel yön.	2	20
Analitik yöntemler	2	20
Toplam	10	100

Tablo 3.5.2'de görüldüğü gibi, G.Ü. Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcilerinin % 60'ı üç sesli envansiyonların çalıştırılmasında "genel yöntemler"i, % 20'si "kendi geliştirdiği özel yöntemler"i, diğer % 20 si ise "analitik yöntemler"i kullanmaktadır. Bir piyano eğitimcisi ise, bu çizelge ile ilgili ek olarak ankette yer alan sorunun diğer bölümüyle ilgili olarak: "üç sesli envansiyonları bestelendikleri dönemi, bestecisi ve türe özgü nitelikleri bakımından kısaca tanıtmak yerine bu bilgileri öğrencinin kendisinin bulmasını ister, çeşitli ev ödevleri vererek onu bu konularda araştırma yapmaya teşvik ederim" açıklamasını yapmıştır.

Aşağıda ilgili piyano eğitimcilerinin bu yöntemlere ilişkin açıklamaları genellenmiş ve sistemleştirilmiş bir biçimde yer almaktadır.

Genel Yöntemler: Öğrenciyi, barok dönem, J.S. Bach, kontrpuana dayalı besteleme teknikleri vb. hakkında bilgilendirme, eserleri pasajlara bölerek çalıştırma, iki eli önce ayrı, sonra birlikte çalıştırma, iki eli farklı nüanslarda çalıştırma.

Geliştirdiğim Özel Yöntemler: Aşamalandırılmış/basamaklandırılmış çalışma sistemleri:

1.Sırasıyla deşifre, tematik analiz, söyleme ve çalma, polifonik analiz, somutlaştırma amacı ile aynı döneme ait başka sanat dallarından benzer örnekler verme.
2.Ön okuma, tematik analiz, parmakları numaralandırma, tema ve karşı temaları çalma, diğer pasajları önce tek el sonra iki el birlikte çalma ve bütünü yorumlama.

3.Öğrenme aşamasında, belli bir tematik partiyi izleyerek tek el ya da iki el karışık olarak çalma, yorumlama aşamasında tematik ve biçimsel gelişim ve bunları gerçekleştiren öğelerin konum ve özelliklerini karşılaştırma, önem açısından sıralandırma ve bu sıralandırmaya uygun ifade seçeneklerini bulma.

Analitik Yöntemler: Tematik, işlevsel (fonksiyonel), tartımsal (ritmik) ve ezgisel analizler.

Tablo 3.5.3.

G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği A.B.D. Piyano Eğitimcilerinin Üç Sesli Envansiyonların Oluşturulmasında Kullanılan Kontrpunktal Kompozisyon Tekniklerini Tanıtmada Kullandıkları Yöntemler İle İlgili Verilerin Dağılımı.

	f	%
Tematik analiz yapar, temaların işlenmesinden yola çıkarak bu tekniklerin kavranmasını sağlarım.	2	20
Önce ilgili terimleri açıklar, sonra üç sesli envansiyon üzerinde kullanıldıkları yerleri gösteririm.	4	40
Terimleri açıklar, örneklendirir ve sonra öğrencinin çalacağı üç sesli envansiyon üzerinde kendisinin bu teknikleri bulmasını isterim.	3	30
Öğrencinin özel ilgisinden kaynaklanan soruları olmadıkça bu konuya değinmem. İlgili derslerde edindiği bilgiler yeterlidir.	1	1
TOPLAM	10	100

Tablo 3.5.3'de.görüldüğü gibi, piyano eğitimcilerinin % 20'si kontrpuana dayalı besteleme tekniklerinin tanıtılmasında tematik analiz yoluyla temanın işlenişinden yola çıkmayı, % 40'ı önce ilgili terimleri açıklayıp sonra bu terimlerin ifade ettiği tekniklerin kullanıldığı yerleri göstermeyi, %30'u ise teknikleri ifade eden terimleri açıklayıp örneklendirildikten sonra söz konusu Üç Sesli Envansiyon üzerinde öğrencinin uygulama yapmasını tercih etmektedir. Bu eğitimcilerin %10'u ise öğrencinin özel ilgisinden kaynaklanan soruları olmadıkça bu konuya değinmemekte, ilgili derslerde edindiği bilgileri yeterli bulmaktadır.

Eğitimciler, bestelemede kullanılan tekniklerin çözümlenmesi aşamasında ilgili teriminolojinin tanıtılmasında "tanımlama", biçimle ilgili çalışmalarda ise "tematik analiz" yöntemlerini kullanmaktadırlar.

3.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorum

Bu alt problemde, G.Ü. Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcilerinin 3 sesli envansiyonların öğrenilmesi- öğretilmesi sırasında karşılaşılan teknik ve kuramsal sorunlarının neler olduğuna ilişkin cevaplar incelenmiştir.

Tablo 3.6.1.

G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği A.B.D. Piyano Eğitimcilerin Üç Sesli Envansiyonların Öğrenilmesi- Öğretilmesi Sürecinde Karşılaştıkları Teknik Ve Kuramsal Sorunlar İle İlgili Verilerin Dağılımı

	F	%	Toplam	
			f	%
1.Barok stilin bir yansıması olarak yapının "yoğun ritimler" ve " sürekli ezgisel akış" içeriyor olması dikkat toplamayı güçleştiriyor	6	60	10	100
2. Süslemelerin ilgili ses süreleri içerisinde ne şekilde çalınması gerektiği zor algılanıyor.	2	20		
3. İlgili kompozisyon teknikleri zor algılanıyor	1	10		
4.Polifonik yapı zor algılanıyor	3	30		
5. İki elin koordinasyonu zor sağlanıyor	5	50		
6.Tematik takip zor algılanıyor	8	80		

Çizelge 3.6.1.'de görüldüğü gibi, G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcileri, 1.sırada yer alan sorunun varlığını % 60 oranında, 2. sıradaki sorunun varlığını % 20 oranında, 3. sıradaki sorunun varlığını %10 oranında, 4. sıradaki sorunun varlığını % 30 oranında, 5. sıradaki sorunun varlığını % 50 oranında, 6. sıradaki sorunun varlığını ise % 80 oranında doğrulamışlardır.

İlgili piyano eğitimcilerinden bazıları anket/görüşme formunda yer alan ilgili sorunun "diğer" kısmında şu yorumlarda bulunmuştur:

— Teknik alt yapısı yetersiz olan öğrenciler temaların farklı partilerdeki girişlerini duyurmakta zorlanmaktadır.

— Polifonik yoğunluk nedeniyle ezberlemede zorlanılmakta ve ezberlenen eser kolayca unutulabilmektedir.

— Stilistik bilginin olmamasına ya da yetersiz oluşuna bağlı "estetik" sorunlar yaşanmaktadır.

G.Ü. Müzik Öğretmenliği A.B.D. kapsamında verilen piyano eğitimi derslerinde üç sesli envansiyonların öğretiminde en sık karşılaşılan sorun tema giriş çıkışlarının takibi yani tematik takip ile ilgilidir. İkinci derecede sık karşılaşılan sorun ise iki elin koordinasyonunun zor sağlanmasıdır, diğer önemli bir sorun da polifonik yapının zor algılanmasıdır.

3.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu alt problemde, G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcilerinin 3 sesli envansiyonların öğrenilmesi- öğretilmesi sırasında karşılaştıkları teknik ve kuramsal sorunlara yönelik çözüm yöntemlerinin neler olduğuna ilişkin cevaplar incelenmiştir.

Tablo 3.7.1.

G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği A.B.D. Piyano Eğitimcilerinin Üç Sesli Envansiyonların Öğrenilmesi-Öğretilmesi Sürecinde Karşılaşılan Teknik Ve Kuramsal Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri İle İlgili Verilerin Dağılımı.

	F	%	Toplam	
			f	%
1.Çalışma öncesinde ilgili analizlerin yapılması	3	30	10	100
2.Zor algılanan pasajların açıklanarak yalıtılmış bir biçimde çalıştırılması	5	50		
3.Temaların giriş çıkışlarının nüans farklılıkları ile belirginleştirilmesi	2	20		
4.Temaların partiler arasında izlediği yolun belirlenmesi	3	30		
5.Süslemelerin ritmik egzersizlerle desteklenmesi	1	10		
6.Karmaşık ritimlerin ayrıca çalıştırılması.	3	30		
7.Dikkat yoğunluğunu aşamalı olarak arttırmak amacıyla önce belirlenen cümlelerin ayrı ayrı çalıştırılması, sonra bütüne yönelinmesi	4	40		

Tablo 3.7.1.'de. görüldüğü gibi, G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcileri, J.S. Bach'ın üç sesli envansiyonlarının öğretilmesi –öğrenilmesi sürecinde karşılaşılan sorunlara yönelik çözüm önerilerinden "çalışma öncesinde ilgili analizlerin yapılması" na % 30 oranında, zor algılanan pasajların açıklanarak yalıtılmış bir şekilde çalıştırılmasına % 50 oranında, "temaların giriş çıkışlarının nüans farklılıkları ile belirginleştirilmesi" ne % 20 oranında, "temaların partiler arasında izlediği yolun belirlenmesi" ne % 30 oranında, "süslemelerin ritmik egzersizlerle desteklenmesi" ne % 10 oranında, "karmaşık ritimlerin ayrıca çalıştırılması" na % 30 oranında, "dikkat yoğunluğunu aşamalı olarak arttırmak amacıyla önce belirlenen cümlelerin ayrı ayrı çalıştırılması, sonra bütüne yönelinmesi" ne ise % 40 oranında katılım göstermişlerdir.

3.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu alt problemde, üç sesli envansiyonlara yönelik olarak bu araştırma kapsamında gerçekleştirilen yapısal (biçimsel ve tematik), stilistik (tempo ve artikülasyona dayalı) ve tarihsel analizler sonucu elde edilen bulguların eserin öğrenimi açısından olumlu bir etki sağlayabilirliğine ilişkin yanıtlar incelenmiştir.

Tablo 3.8.1.

G.Ü.G.E.F Müzik Öğretmenliği A.B.D. Piyano Eğitimcilerinin Üç Sesli Envansiyonlarının Yapısal (Biçimsel Ve Tematik), Stilistik (Tempo Ve Artikülasyona Dayalı) Ve Tarihsel Açıdan Çözümlenmesi Sonucu Elde Edilen Bulguların, Öğrenciye Sistemli Bir Şekilde Sunulmasının Eserin Öğrenimi Açısından Olumlu Bir Etki Sağlayabilirliği Görüşüne Katılma Dereceleri.

	f	%
Tamamen katılıyorum	6	60
Büyük ölçüde katılıyorum	2	20
Kısmen katılıyorum	1	10
Çok az katılıyorum	-	
Hiç katılmıyorum	1	10
TOPLAM	10	100

Tablo 8.1.'de sonucunda elde edilen verilerden anlaşılacağı üzere, G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcilerinin büyük çoğunluğu, J.S. Bach'ın üç sesli envansiyonlarına yönelik tarihsel , stilistik araştırmalar ve yapısal analizler sonucunda elde edilen verilerin eserin öğrenimi ve çalımı açısından olumlu bir etki sağlayabileceğini düşünmektedirler.

Ana probleme ve alt problemlere ilişkin tüm bulguları şu şekilde özetleyerek sıralamak mümkündür:

Birinci Alt Probleme ilişkin Bulgular

Araştırmanın birinci alt problemi, piyano öğretiminde materyallere yönelik çalışmaların"yapısal içerik analizi" aşamasının Üç Sesli Envansiyonlar üzerine uygulanması ve bu uygulama sonucu elde edilen bulguların sergilenmesi ile çözümlenmiştir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

İkinci alt problem çerçevesinde Çalışma grubu dâhilindeki piyano eğitimcilerinin kurumlarında verdikleri piyano eğitimi kapsamında J.S. Bach'ın Üç Sesli Envansiyonlarına yer veriş durum ve düzeyleri saptanmış ve ilgili kurum bünyesinde verilen piyano eğitiminde küçümsenmeyecek öneme sahip olduğu ortaya çıkmıştır.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Üçüncü alt problemine ilişkin verileri sonucunda, Üç Sesli Envansiyonların Barok müziğin stilistik, polifonik özelliklerinin ve kompozisyon tekniklerinin "kavratılmasında", kontrpuana dayalı biçimlerdeki tematik yapının ve tema takibinin öğretilmesinde, koordinasyonun ve parti duyurabilme becerilerinin "geliştirilmesinde", sistematik çalışma alışkanlığının, işçilik / ve emeğe dair takdirin "kazanılmasında" yararlanılan/yararlanılabilecek önemli bir eğitim aracı olduğu saptanmıştır.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Dördüncü alt problem piyano eğitiminde "seçilen materyalin öğretilmesinde kullanılacak yöntemlerin belirlenmesi" aşamasının Üç Sesli Envansiyonlar üzerindeki uygulamasın sergilenmesi" ile çözümlenmiştir. Bu aşamada çalışma grubun oluşturan piyano eğitimcilerinin çoğunun (% 60 oranında) çalışmanın bütününe yönelik yaklaşımlarında "genel yöntemlerden", bir kısmının ise (% 20 oranında) "özel yöntemlerden" ve "analitik yöntemlerden" küçük bir kısmının ise (%

10) ayrıca analitik yaklaşımlar içeren aşamalı bir çalışma sistemi ile düzenlenmiş yöntemlerden" yararlanmakta olduğu saptanmıştır.

Beşinci ve Altıncı Problemlere İlişkin Bulgular

Beşinci ve altıncı alt problemleri piyano öğrenmede çalışma sürecinde karşılaşılan teknik ve kuramsal sorunların saptanması ve bunlara yönelik çözümlerin üretilmesi" aşamasının Üç Sesli Envansiyonlar üzerinde uygulanması ile çözümlenmiştir.

Bu bağlamda çalışma grubunu oluşturan eğitimcilerin Üç Sesli Envansiyonların öğretim-öğrenim sürecinde.

1.a. Ağırlıklı olarak kuramsal bilgi eksikliğine dayalı sorunlar: Edisyon farklarından kaynaklanan sorunlar, süslemelerin nasıl çalınacağına karar verememe, ilgili kompozisyon tekniklerinin ve tematik-polifonik- ritmik yapının zor algılanması, stilistik özelliklere ilişkin bilginin yetersiz olması nedeniyle estetik kayıplar yaşanması.

1.b. Piyano eğitimcilerinin, ağırlıklı olarak kuramsal bilgi eksikliğine dayalı sorunlara yönelik somuttan soyuta, bilinenden bilinmeyene ilkesinden hareketle, önce eski bilgilerin pekiştirilmesi ve hazır bulunuşluk düzeyinin saptanması; açıklayıcı ön bilgilerin (tarihi, biyografik, stilistik ve yapısal) verilmesi; seçilen edisyonun açıklayıcı ve aslına uygun (otantik) olmasına dikkat edilmesi, tümdengelim ilkesinden hareketle tematik, ritmik işlevsel analizlerin yapılması ve bu aşamada kompozisyon tekniklerinin ve stilistik bilgilerin çalınarak-dinletilerek örneklenmesi ile çözüm getirdikleri ortaya çıkmıştır.

2.a. Ağırlıklı olarak teknik eksikliğine dayalı olan sorunlarda: Süslemelerin ilgili ses süreleri içinde çalınamaması; tema takibinde; parti duyurmada ve ezber çalımda zorlanılması; koordinasyonun ve hızlı tempolarda bütünlüğün bozulması; yapısal

yoğunluk nedeniyle dikkat dağınıklığı yaşanması.

2.b. Piyano eğitimcilerinin ağırlıklı olarak teknik eksikliğine dayalı olan sorunlara ise süslemelerin ritmik egzersizlerle desteklenmesi ve bu egzersizlerin değişik ritmi kalıplarla çeşitlendirilmesi; tümdengelim anlayışı çerçevesinde eserin önce teknik ve tematik gruplara ayrılması, bu grupların çalışılması ve bu sayede aynı zamanda aşamalı bir ezber gerçekleştirilmesi ve parmak numaralarının öğrencinin ihtiyaçlarına uygun hale getirilmesi, partiler arası tema girişlerinin yani temanın partiden partiye geçerek izlediği yolun önce tek, sonra iki elde çalınarak tema girişlerinin nüans farklıkları ile belirginleştirilmesi ve daha bütüne yönelme yoluyla uygun (hedeflenen) tempoya aşamalı biçimde ulaşılması ile çözüm getirildiği ortaya çıkmıştır

Yedinci Probleme İlişkin Bulgular

Yedinci alt problem ve tüm diğer problemlere ilişkin veriler ışığında;

J.S. Bach'ın 3 sesi envansiyonlarına yönelik biçimsel, stilistik (tempo ve artikülasyon) ve tarihsel analitik yaklaşımlar sonucu elde edilecek bulguların bu eserlerin Gazi Üniversitesi Müzik Öğretmenliği A.B.D.'nda verilen piyano eğitimi dersi kapsamında çalıştırılması sürecinde, çalım aşamasından önce bir ön-hazırlık çalışması kapsamında sistemli bir biçimde sunulmasının öğrencinin çalım becerisi üzerinde olumlu bir etki yaratabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Eskioğlu (1999) tarafından J.S. Bach'ın Envansiyonlarına yönelik olarak ortaya konan öğretim modeli aşağıdaki aşamalardan oluşmaktadır:

1. Dinleme
2. İçerik Açıklamaları
a. Tarihi ve biyografik içerik açıklamaları
b. Yapısal, stilistik açıklamalar

3. İlk çalış
4. Parmaklama (Duate)
5. Kullanılacak yöntemlerin belirlenmesi
a. Teknik analiz
b. Ritmik analiz
c. Biçim analizi
d. Polifonik analiz
6. Yaratıcı çalışma düzeninin kurulması
7.Çalışma sürecinde karşılaşılan sorunların saptanması ve bu sorunlara yönelik çözümlerin üretilmesi
8.Yorumlama(alıntı)

Bu eserlerin çalışılması sürecinde gerekliliği ortaya konan ön –hazırlık çalışması kapsamında yararlanılmak üzere sistematik biçimde ortaya konan bulgulardan Eskioğlu'nun (1999) öğretim modeli aşamalarının özellikle 2. 5. ve 7.sinde yararlanılmasının bu eserlerin öğreniminde ve öğretiminde büyük kolaylık sağlayabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcilerinin büyük çoğunluğu, J.S. Bach'ın üç sesli envansiyonlarına yönelik tarihsel , stilistik araştırmalar ve yapısal analizler sonucunda elde edilen verilerin eserin öğrenimi ve çalımı açısından olumlu bir etki sağlayabileceğine katılım yüzdeleri sebebiyle, sistematik bir biçimde sınıflandırılarak sıralanan bilgilerin, envansiyonların öğretiminde bu türde bir ön hazırlık esnasında gerek eğitmen, gerekse öğrencinin tarihsel, stilistik araştırmalar ve yapısal analizlere başvurması gerektiğini düşünmektedir.

BÖLÜM IV

Sonuç

Müzik yükseköğretim kurumlarımızda verilen piyano eğitimi kapsamında çalgı eğitiminde yapıt çalışma aşamasında analitik yöntemlerin ve bu yöntemler sonucu elde edilecek bulguların yararından yola çıkan bu araştırma sonucunda J.S. Bach'ın 3 sesli envansiyonlarının G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği A.B.D. piyano eğitimcilerince kurumlarında verilen piyano eğitiminde oldukça önemli bir yere sahip olduğu, iki sesli eşdeğerlerinden yapısal açıdan tek farkının parti sayısı olmadığı ortaya çıkmıştır. Söz konusu eğitimciler bu farklılıklar nedeniyle bu eserlerin fügal formlara hazırlık söz konusu olduğunda en az iki sesli eşdeğerleri kadar önemli olduğunu ve bu nedenle ayrıca çalışılması gerektiğini düşünmektedirler. Bununla birlikte eğitimciler öğrenci seviyesinin yetersizliği, kurumda yan dal piyano eğitimine ayrılan sürenin kısıtlılığı, gerekli kuramsal ve teknik ön hazırlığı sağlayacak bilgi donanımına tam anlamıyla sahip olamama gibi nedenlerden dolayı bu eserleri öğrenciye çalıştırmada zorluk çekmekte, onları çoğu zaman göz ardı etmek zorunda kalmaktadır. Piyano eğitimcilerinin bu eserlerin çalışılması ve çalıştırılması durumunda kullandıkları genel ve özel yöntemlerin teknik ve kuramsal yetersizliklerden kaynaklanan öğrenci merkezli sorunları çözebilmesi için söz konusu eğitimcilerin de gerekli bilgiye ve donanıma sahip olmaları, sahip olamama durumunda ise bu bilgiye kolayca ulaşabilmeleri büyük önem taşımaktadır. Bu açıdan kaynak tarama, anket ve görüşme tekniklerinden yararlanılarak toplanan verilerin sistemli biçimde bir araya getirilerek tek bir çatı halinde eğitimcilere ve öğrencilere sunulduğu bu araştırma sonucunda elde edilen bulgular ve bu bulgular ışığında varılan sonuç, Eskioğlu (1999) tarafından J.S.Bach'ın envansiyonlarına yönelik bir öğretim modeli oluşturma amacıyla gerçekleştirilen araştırmanın sonuçları ile paralellik taşımakta, bu araştırmayı farklı yönlerden tamamlamaktadır. Bu araştıma yoluyla ulaşılabilir, erişilebilir hale gelen bu bilgilerin eğitimcilerin bu yapıtların çalıştırılmasına yönelik engellerden bazılarını

ortadan kaldırabileceği, bu eserlerin tekrar gün ışığına çıkmasını ve hak ettiği biçimde kullanılmasını sağlayabileceği düşünülmektedir.

Öneriler

1. Araştırma modeli, veri toplama açısından, eğitim repertuarının çalışma yöntemlerini incelemek üzere başka çalgılara da aktarılabilir.

2. Durum saptamasına yönelik olarak gerçekleştirilen bu betimsel çalışmayı, piyano derslerinde ve ders dışındaki çalışma yöntemlerini "gözlem formu" ile saptamaya yönelen araştırmaların izlemesi, probleme ilişkin bulguların daha bütünsel biçimde toplanmasının faydalı olabileceği düşünülmektedir

3. Önerilen model doğrultusunda, analitik çalışma yöntemlerine ilişkin, deneysel araştırmalar yapılabilir.

4. Piyano öğretmenlerinin ve öğrencilerinin önerilen analitik yaklaşımlı kuramsal ön-hazırlık modelini ve bu model çerçevesinde sunulan verileri, üç sesli envansiyonların çalışılmasında ve "transfer" yoluyla başka eserlerin çalışılmasında kullanabileceği düşünülmektedir.

5.Piyano eğitimcileri araştırma kapsamında sunulan üç sesli envansiyon analizlerinden, konuya ilişkin bir "Türkçe yazılı kaynak" olarak yararlanabilir.

KAYNAKÇA

ABRAHAM, Gerald (1986), **The New Oxford History Of Music No. 10**. New York, Oxford University Press

APEL, Will (1981), **Harvard Dictionary Of Music. Cambridge**, Massachussets, Harvard University Press (30.basım)

BERKİ, Türev (1995), **Müzik Biçimleri,** basılmamış ders notu, Gügef Müzik Eğitimi Bölümü Ankara

ÇİMEN, Gül (1994**), Piyano Eğitiminde Bireysel Çalışma Süreci.** GEFAD Yayını, S.139/140, Ankara

ESKİOĞLU, Itır (1999) **Türkiye'deki Müzik Yükseköğretim Kurumlarında J.S. Bach'ın Envansiyonlarına Analitik Yaklaşımın Bir Piyano Öğretim Modeli Geliştirilmesinde Kullanımı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi, Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara

FENMEN, Mithat (1997), **Müzikçinin El Kitabı,** Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s.64/65/31 (I.Basım)

JOHNSON, O. Theodore (1986), **An Analytical Survey Of The Fifteen Sinfonians (Three-Part Inventions) By J.S. Bach.** New York, University Press Of America

NEWMAN, Anthony(1994), **Bach And The Baroque**, New York, Pendragon Press (II. Basım)

OĞUZKAN, A. Ferhan (1981), **Eğitim Terimleri Sözlüğü.** Ankara, Sayfa: 123–124, Türk Dil Kurumu Yayını.

ORANSAY Gültekin,(1986), **Bach Kılavuzu,** İzmir, Küğ Yayın (1. Basım)

ÖZMENTEŞ, Sabahat (2005). **Müzik Eğitiminin Boyutları ve Çalgı Eğitimi.** İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 9, Sayfa 89–98, Malatya.

SCHULENBERG, David (1992), **The Keyboard Music Of J.S.Bach.** New York, Oxford University Press ,

SPITTA, Philippe, (1995), J.S. Bach, His Work And Influence On The Music Of Germany Volumes II&III, New York

TARCAN, Hülya(1987), **J.S. Bach üzerine Bir Çalışma.** İstanbul, Pan Yayıncılık (I. Basım)

TANRIVERDİ, Ayfer (1996),**Mesleki Müzik Eğitiminde Çalgı Öğretim Programının Önemi Ve Yeri.** Filarmoni Sanat Dergisi, 139. Sayı Eki, s.14, Ankara

THOMAS, Benjamin (1986), **Counterpoint In The Style Of J.S. Bach.** New York, Schirmer Books

UÇAN, Ali (1994),İnsan Ve Müzik, İnsan Ve Sanat Eğitimi**.** Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1. Basım, s.106 Ankara

UÇAN, Ali (1997), **Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar.** Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları (2. Basım).

William, A. Palmer (1968) **Music Manuscript Notation In Bach** http://www.iment.com/maida/familytree/henry/music/bachnotation.htm

YÖNDEM, Sadık (1998) **Türkiyedeki Mesleki Müzik yükseköğretim Kurumlarında Klasik Gitara Uyarlanmış Türkü Kaynaklı Eğitim Müziklerinin Öğretiminde Ve Seslendiriminde Karşılaşılan Sorunlar Ve Çözüm Önerileri**. Yayımlanmamış Doktora Tezi, G.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü,S.8, Ankara.

EKLER

EK-1 Anket Yönergesi

EK-2 Anket Soruları

Değerli Öğretim Üyeleri,

Bu anket/görüşme, Gazi Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Ana Bilim dalında yürütülen "Piyano Eğitimi" dersi kapsamında J.S. Bach'ın 3 sesli envansiyonlarının (sinfonia) yer alma sebep, durum ve biçimine ilişkin görüşlerinizi saptamak amacıyla hazırlanmış olup, elde edilecek bilgiler "J.S. Bach'ın 3 Sesli Envansiyonlarına Yönelik Analitik Yaklaşımlar" başlıklı yüksek lisans tezimde kullanılacaktır.

Anket/görüşmenin uygulandığı günlerde 3 sesli envansiyon çalıştırdığınız bir öğrenciniz olmasa bile, konuya ilişkin genel yaklaşımlarınız ve birikimleriniz doğrultusunda vereceğiniz yanıtlar bu araştırma için büyük önem taşımaktadır.

Bu anket/görüşme sonucu elde edilen bilgiler gizli tutulacak, araştırma amacı dışında kullanılmayacaktır.

Saygılarımla,

Kerim Baki KALAN
G.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Yüksek Lisans Öğrencisi

1- 3 sesli envansiyonlardan kurumunuzda verilen piyano eğitimi kapsamında ne derece yararlanıyorsunuz?

( ) Tamamen ( ) Büyük ölçüde ( ) Kısmen ( ) Çok az ( ) Hiç

2- 3 sesli envansiyonların kurumunuzda verilen piyano eğitimi dâhilinde öğrenci repertuarında yer almasının gerekliliğine ne derece katılıyorsunuz?

( ) Tamamen ( ) Büyük ölçüde ( ) Kısmen ( ) Çok az ( ) Hiç

3- 3 sesli envansiyonların öğretiminde bu türe ilişkin yapısal, stilistik ve tarihsel bilgileri içeren kuramsal bir ön hazırlık sizce gerekli midir?

( ) Tamamen ( ) Büyük ölçüde ( ) Kısmen ( ) Çok az ( ) Hiç

4- 3 sesli envansiyonların kurumunuz bünyesinde gerçekleştirdiğiniz piyano eğitimi kapsamında kullandığınız ya da kullanılması gerektiğini düşündüğünüz beşini göre belirtiniz.

1-….. 2-…. 3-…. 4-…. 5-….

5- "3 sesli envansiyonlar; teknik, ritmik ve polifonik yönlerden aşamalı bir sistem dâhilinde düzenlenmiştir. Bu özelliği, öğrencinin dikkatini yoğunlaştırabilme becerisini aşamalı bir biçimde geliştirir ve öğrenciye müziğin içsel disiplin gerektirdiği anlayışını kazandırır." görüşüne ne ölçüde katılıyorsunuz?

( ) Tamamen ( ) Büyük ölçüde ( ) Kısmen ( ) Çok az ( ) Hiç

6- **"3 Sesli envansiyonlar, öğrenciye bestelemede kullanılan kontrpuana dayalı yöntem ve teknikleri tanıtmada ve bu yöntem ve tekniklerin tematik yapıyı oluşturmada ne şekilde kullanıldığını göstermede oldukça uygun ve kullanışlı bir öğretim aracıdır." görüşüne ne ölçüde katılıyorsunuz?**

( ) Tamamen ( ) Büyük ölçüde ( ) Kısmen ( ) Çok az ( ) Hiç

7- İlk kez bir 3 sesli envansiyon çalışacak olan öğrencileriniz için tercih ettiğiniz ön hazırlıklar nelerdir?

( ) 3 sesli envansiyonların bestelendiği döneme, bestecisine ve türe özgü yapısal ve stilistik niteliklerine ilişkin kısaca bilgilendiririm.
( ) Mümkünse bir kayıt dinletirim ya da kendim çalarım
( ) Öğrencilerden 3 sesli envansiyonlara, içinde bestelendikleri döneme ve bestecisine ilişkin bir ön araştırma yapmasını isterim.

Diğer
……
……
……
……

8-Üç Sesli Envansiyonların oluşturulmasında kullanılan kontrpunktal kompozisyon tekniklerini tanıtmada kullandığınız yöntemler nelerdir?

( ) Tematik analiz yapar , temaların işlenmesinden yola çıkarak bu tekniklerin kavranmasını sağlarım
( ) Önce ilgili terimleri açıklar, sonra Üç Sesli Envansiyon üzerinde kullanıldıkları yerleri gösteririm
( ) Terimleri açıklar, örneklendirir ve sonra öğrencinin çalacağı Üç Sesli Envansiyon üzerinde kendisinin bu teknikleri bulmasını isterim

( ) Öğrencinin özel ilgilsinden kaynaklanan soruları olmadıkça bu konuya değinmem. İlgili derslerde edindiği bilgiler yeterlidir

9- 3 sesli envansiyonları çalıştırırken kullandığınız genel ve (varsa) özel yöntemleri belirterek açıklayınız.

a- Genel Yöntemler:

……
……
……
……
……
……
…….....

b- Geliştirdiğim özel yöntemler:

……
……
……
……
……
……
……

c- Analitik Yöntemler:

……
……
……

……
……
……
……

10- 3 sesli envansiyonlardaki süslemeleri:

( ) Deşifre aşamasından başlayarak çaldırırım.
( ) Deşifre aşaması tamamlandıktan sonra açıklar çaldırırım.
( ) Teknik ve kuramsal çalışmalar tamamlandıktan sonra yoruma dayalı bilgiler dâhilinde açıklar ve çaldırırım.

11- 3 sesli envansiyonların öğretimi esnasında karşılaştığınız teknik ve kuramsal sorunları işaretleyiniz. (Birden fazla seçenek işaretleyebilirsiniz.)

( ) Barok stilin bir yansıması olarak yapının "yoğun ritimler" ve " sürekli ezgisel akış" içeriyor olması dikkat toplamayı güçleştiriyor.
( ) Süslemelerin ilgili ses süreleri içerisinde ne şekilde çalınması gerektiği zor algılanıyor.
( ) İlgili kompozisyon teknikleri zor algılanıyor.
( ) Polifonik yapı zor algılanıyor
( ) İki elin koordinasyonu zor sağlanıyor.
( ) Tematik takip zor algılanıyor

12- 3 sesli envansiyonların öğrenilmesi –öğretilmesi sürecinde karşılaşılan teknik ve kuramsal sorunlara yönelik çözüm önerileriniz aşağıdakilerden hangisidir? (Birden fazla seçenek işaretleyebilirsiniz)

( ) Çalışma öncesinde ilgili analizlerin yapılması.
( ) Zor algılanan pasajların açıklanarak yalıtılmış bir biçimde çalıştırılması.
( ) Temaların takibinin f ve p nüansları ile belirginleştirilmesi.
( ) Temaların partiler arasında izlediği yolun belirlenmesi.

( ) Süslemelerin ritmik egzersizlerle desteklenmesi.
( ) Karmaşık ritimlerin ayrıca çalıştırılması.
( ) Dikkat yoğunluğunu aşamalı olarak arttırmak amacıyla önce belirlenen cümlelerin ayrı ayrı çalıştırılması, sonra bütüne yönelinmesi.

13- "Üç sesli envansiyonlara yönelik olarak bu araştırma kapsamında gerçekleştirilen yapısal (biçimsel ve tematik), stilistik (tempo ve artikülasyona dayalı) ve tarihsel analizler sonucu elde edilen bulguların eserin öğrenimi açısından olumlu bir etki sağlayabilir" görüşüne ne derece katılıyorsunuz?

( ) Tamamen ( ) Büyük ölçüde ( ) Kısmen ( ) Çok az ( ) Hiç