

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

123136

POLİFONİ'NİN PİYANO EĞİTİMİNDEKİ ÖNEMİ

123136

İC. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON BİREYİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İŞİL GÜNEŞ MODİRİ

HAZİRAN – 2002

TRABZON

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

POLİFONİ’NİN PİYANO EĞİTİMİNDEKİ ÖNEMİ

İŞİL GÜNEŞ MODİRİ

Karadeniz Teknik Üniversitesi – Sosyal Bilimler Enstitüsü’nce
Bilim Uzmanı (Müzik-Öğretmenliği)
Ünvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 18.06.2002

Tezin Sözlü Savunma Tarihi : 01.07.2002

Tezin Danışmanı : Prof. Dr. Nazım BAĞIROV

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Oktay GULİYEV

Jüri Üyesi : Doç. Sabri YENER

Enstitü Müdürü : Doç. Dr. M. Alaaddin YALÇINKAYA

Haziran – 2002

TRABZON

0. SUNUŞ

00. Önsöz

Bu araştırma, polifoniye, onun tarihsel gelişimini ve bu tarihsel gelişimi izleyen yolda hangi bestecilerin ne derece bu gelişime katkıda bulunduklarını ortaya koymak ve ülkemizin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Anabilim dallarında görev yapmakta olan piyano eğitimcilerinin polifoni'ye verdikleri önemlilik derecesini ölçmek ve piyano eğitimi sırasında hangi polifonik eserlerden, ne derece faydalandıklarını belirlemek amacı ile hazırlanmıştır.

Bu araştırmanın sonuçlarında ve önerilerinde Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Anabilim dallarında görev yapmakta olan piyano eğitimcilerinden, polifoniyle ve polifoninin babası olarak bilinen J.S. Bach ile ilgili araştırma yapmış, kaynak hazırlamış bazı yerli ve yabancı kişi ve yazarlardan yararlanılmıştır.

Çalışmanın yürütülmesi esnasında her türlü yardımını esirgemeyen danışman hocam sayın Prof. Dr. Nazım BAĞIROV'a içtenlikle teşekkürlerimi sunarım.

Trabzon, 2002

Işıl Güneş MODİRİ

01 . İçindekiler

Sayfa No

0 . SUNUŞ.....	II
00 . Önsöz.....	II
01 . İçindekiler.....	III
02 . Özet.....	V
03 . Summary.....	VII
04 . Örnekler Listesi.....	IX
05 . Tablolar Listesi.....	X
06 . Kısaltmalar Listesi.....	XI

GİRİŞ-----

BİRİNCİ BÖLÜM

1 . PİYANO EĞİTİMİNDE POLİFONİ.....	2
10 . Problem Durumu	2
11 . Alt Problemler	3
12 . Araştırmanın Amacı	4
13 . Araştırmanın Önemi	4
14 . Araştırmanın Varsayımları	4
15 . Araştırmada Sınırlılıklar	4
16 . Tanımlar	5
160 . Polifoninin Tanımı	5
161 . Polifonik Eser Kapsamına Giren Bazı Beste Türlerinin Tanımı...	13
162 . Polifoninin Tarihi	21
163 . J.S. Bach'ın Hayatı	30
164 . J.S. Bach'ın Polifonik Eserleri.....	36
165 . J.S. Bach'ın Piyano Eğitiminde Kullanılabilen Polifonik Eserleri.	38
1650 . Menuetler	38
1651 . Çift Sesli Invention'lar	39
1652 . Üç Sesli Inventionlar	40

1653 . Organ İçin Yazılmış Olup Piyano İçin Düzenlenen küçük Prelüd-Fügler.....	42
1654 . İyi Düzenlenmiş Klavye İçin (24+24) 48 Prelüd-Füg.....	44
1655 . Toccata Ve Fügler	55
1656 . Partitalar	58
1657 . BWV 599-644 Das Orgelbüchlein'deki Eserler (Org Kitapçığı).....	60
1658 . Fransız Sütleri	60
1659 . İtalyan Konçertosu	62
1660 . İngiliz Sütleri	63
1661 . Clavier Übung (Klavye Çalışması)	65

İKİNCİ BÖLÜM

2 . YÖNTEM	67
20 . Araştırma Yöntemi	67
21 . Evren	67
22 . Örneklem	67
23 . Verilerin Toplanması	68
24 . Verilerin İşlenmesi	68
3 . BULGULAR	69
30 . Alt Problem I İle İlgili Bulgular	78
31 . Alt Problem II İle İlgili Bulgular	78
32 . Alt Problem III İle İlgili Bulgular	79
33 . Alt Problem IV İle İlgili Bulgular	83
34 . Alt Problem V İle ilgili Bulgular.....	92
35 . Alt Problem VI İle ilgili Bulgular.....	96
4 . SONUÇLAR.....	98
5 . ÖNERİLER	102
YARARLANILAN KAYNAKLAR	103
ÖZGEÇMİŞ	105

02 . Özet

Polifoninin piyano eğitimindeki önemi konusunda yapılan bu araştırma, KTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Müzik Eğitimi Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak yapılmıştır.

Bu araştırmada polifoni, tarihsel gelişimi içerisinde ele alınmış ve bu gelişim süreci içerisinde hangi bestecilerin ne ölçüde bu gelişime katkıda bulundukları incelenmiştir. Ayrıca Türkiye'deki eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında görev yapmakta olan piyano eğitimcilerinin polifoniye piyano eğitimi açısından ne derece önem verdiklerini belirlemek ve piyano eğitimi sırasında hangi polifonik eserlerden ne derece yararlandıklarını ortaya koymak amaçlanmıştır.

Bu araştırmada araştırma yöntemi olarak tarihi yöntem ve anket yöntemi kullanılmıştır. Polifoni, kiliseden başlayan polifoninin tarihsel gelişimi ve bu gelişim sürecinde polifonik eserler ortaya koymuş ve bu alana hizmet etmiş besteciler ve nihayet 18.yüzyılda dünyaya gelip, polifoniye en zirve noktasına taşımış olan Alman besteci J.S. Bach konularında literatür taranarak, araştırmanın teorik boyutları oluşturulmuştur.

2001-2002 Eğitim-Öğretim yılında ülkemizin hemen hemen dört bir yanında faaliyet gösteren eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında (13 fakülte) görev yapmakta olan piyano eğitimcileri bu araştırmanın evrenini oluşturmaktadır.

Araştırma ile ilgili bulgular altı alt problemle bağlantılı olarak elde edilen verilerin frekans ve yüzde değerleri tablolara yansıtılarak istatistiki yönden analiz edilmiştir. Bulgulara ait yorumlar, araştırma evrenini teşkil eden piyano eğitimcilerinin anket sorularına vermiş oldukları cevaplar üzerinde yapılmıştır.

Polifoninin piyano eğitimindeki önemi konusundaki araştırma, şu şekilde sonuçlanmaktadır: 2001-2002 eğitim öğretim yılında eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında piyano eğitimcisi olarak görev yapmakta olan öğretim elemanlarının %46.49' unun polifoni kavramını doğru olarak bilmedikleri, %86.4' ünün ise J.S. Bach'ın en büyük polifoni ustası olduğunu kabul ettikleri kanıtlanmıştır. Ayrıca piyano eğitimcilerinin büyük bir çoğunluğunun Bach'ın polifonik eserlerinin tümünü piyano eğitimi açısından önemli gördükleri fakat önemlik derecelerinin eserden esere değişim gösterdiği; Menuetlerin, çift sesli Envansiyonların, üç sesli Envansiyonların, küçük Prelüd-Füglerin, İyi Düzenlenmiş Klavye için 48 Prelüd-Fügün piyano eğitiminde en çok kullanılan eserler olduğu belirlenmiştir. Bununla beraber piyano eğitimcilerinin %88.37' sinin piyano eğitimi sürecinde polifonik eserlerden yararlanmanın, öğrencinin çok sesliliği daha iyi kavramasında büyük bir role sahip olduğu görüşünde oldukları bu araştırma ile tespit edilmiştir.



03 . Summary (Extract)

This research, that is about importance of polyphony in the piano education, is prepared as a post-graduate thesis for K.T.Ü., Institute of Social Sciences, Department of Fine Arts, Music Education Main Science Branch.

In this research, polyphony examined by the part of historical development and investigated that, which composers, and how much they contributed in this development period. Besides it aimed to define that piano educators who works in Turkey's Music Main Science Branches Fine Art Departments of Education Faculties, how much pay attention to polyphony in the piano education and which polyphonic works in which level they use .

Historical and questionare methods are applied for this research. The research's dimensions are created by scanning the literature in the area of historical development of polyphony that started in churches and composers that served to this area and prepared polyphonic works and J.S. Bach that was born in 18. century in Germany who took the polyphony to the climax point.

Piano educators who have worked in 2001-2002 education and instruction period almost in all of our country in the Education Faculties Music Main Science Branches of Fine Art Departments (13 Faculties), are formed this research's universe.

The interpretations about this research, statisticly analized by considering the frequency and percentage of tables, which are connected with 6 main problems. The interpretations belonging to discovery made with the piano educators's answers to questionares which formed our research's universe.

The research about the importance of polyphony in the piano education is resulted as follows: It is proved that %46.49 of piano educators who work at Education Faculties Fine Arts Department, Music Education Main Science Branches in 2001-2002 education and insrtuction period, exactly don't know what polyphpny is and %86.4 of piano educators agreed that J.S. Bach is the greatest polyphony master. Besides, most of the piano educators agreed that Bach's polyphonic works are very important in the piano

education, but the importance of them may change on work to work. Most common polyphonic works which use in the piano education, are Menuets, Inventions with Double Parts, Inventions with Three Parts, Small Prelude-Fuges, 48 Prelud-Fuges For Well Designed Keyboard. Also with this research it is proved that %88.37 of piano educators have a common opinion that polyphonic works have a great roll in the piano education for understanding more than one part.



04 . Örnekler Listesi

	<u>Sayfa No</u>
1. J.S. Bach üç sesli Invention (si minör)	15
2. J.S. Bach Eşit Düzenli Klavye II. Defter (mi minör).....	17
3. Yengeç kanonu.....	19
4. Çember kanonu.....	19
5. Organum çok sesliliğine örnek.....	23
6. J.S. Bach organ koralı (BWV 739).....	32
7. J.S. Bach 71 numaralı Kantat.....	33
8. J.S. Bach çift sesli envansiyon (Do Majör).....	39
9. J.S. Bach üç sesli envansiyon (Re Majör).....	41
10. J.S. Bach üç sesli envansiyon (Fa minör).....	41
11. J.S. Bach küçük prelüd-füg (Do Majör).....	43
12. J.S. Bach küçük prelüd-füg (Mi minör).....	44
13. J.S. Bach İyi Düzenlenmiş Klavye I. Defter (Do minör).....	47
14. J.S. Bach Toccata ve füg (Re minör).....	57

05 . Tablolar Listesi

Sayfa No

1. 2001-2002 Eğitim - Öğretim Yılında Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Ana bilim Dalında görev yapan piyano eğitimcilerinin polifoni hakkındaki bilinçlilik düzeylerine göre dağılımları..... 78
2. 2001-2002 Eğitim-Öğretim yılında Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Ana bilim Dallarında Piyano Eğitimcisi olarak görev yapan öğretim elemanlarının polifoniye en zirve noktasına taşıyan kişinin J.S . Bach olduğu konusunda bilinçlilik düzeyine göre dağılımları 79
3. Bach'ın Polifonik eserlerine piyano eğitimi açısından verilen önem derecesine ait dağılımlar..... 80
4. Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında piyano eğitiminde polifonik eser olarak J.S. Bach'ın hangi eserlerinden ne derece yararlanıldığına ilişkin dağılımlar..... 83
5. Piyano eğitimi sürecinde Bach'ın eserlerinden yararlanırken takip edilen sıranın dağılımı..... 92
6. Piyano eğitimi sürecinde polifonik eser çaldırma ile öğrencinin çoksesliliği daha iyi kavraması arasındaki ilişkiye ait dağılımlar..... 96

06 . Kısaltmalar Listesi

K.T.Ü.	: Karadeniz Teknik Üniversitesi
Bkz.	: Bakınız
Vb.	: Ve benzeri , Ve benzerleri
YÖK	: Yüksek Öğretim Kurumu
A.B.D	: Ana Bilim Dalı



GİRİŞ

Bu çalışmanın birinci bölümünde araştırmanın problem durumu, alt problemleri, amacı, önemi, varsayımları, sınırlılıkları, tanımlar ve konu ile ilgili yapılan ön araştırmalar, alt başlıklar yer almaktadır.

Bunun yanında araştırmanın teorik yanı olarak polifoni, polifoninin tarihi gelişimi ve bu gelişim sürecinde polifoninin gelişimine katkıda bulunan besteciler; polifoninin en önemli bestecisi olarak bilinen ve müzik tarihi kitaplarında da bu şekilde belirtilen J.S. Bach ile ilgili yazılı kaynaklar ve onun piyano eğitimi açısından önemli olan Menuetleri, çift sesli Envansiyonları, senfonileri, organ için yazılmış olup piyano için düzenlenen küçük prelüd-fügları, iyi düzenlenmiş klavye için 48 prelüd-füğü, toccata ve fügları, partitaları, org kitapçığındaki eserleri, Fransız süitler, İngiliz süitleri ve Clavier Übung'daki klavye çalışmaları incelenerek, araştırmamızın konusu ile ilgili alıntılar yer almıştır.

Bu alıntıların büyük bir çoğunluğu, dilimizde yazılmış yeterli kaynak bulunmadığından, İngilizciden çeviri yapılmak suretiyle elde edilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise araştırmanın yöntemi, evreni, örnekleme, verilerin toplanması ve işlenmesi, bulgular, bulgularla ilgili yorumlar, sonuçlar ve öneriler yer almıştır.

Bulgular kısmında, verilerin toplanması amacıyla kullanılan anket soruları, yanıtların frekans ve yüzdelerini yansıtan tablolar, tabloların istatistiksel analizi ve bu analizler ışığında ulaşılan, alt problemlerle ilgili bulgular ve yorumlar yer almıştır.

Araştırma, kullanılan kaynaklar ve yazara ait özgeçmişin eklenmesiyle son bulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1 . PİYANO EĞİTİMİNDE POLİFONİ

10 . Problem Durumu

Bilindiği gibi en eski çağlardan beri müzik, insanın varolduğu her yerde varolmuştur. Çünkü insan, her dönemde duygularını en basit ve en içten olarak müziğin yardımıyla ifade etme imkanı bulmuştur. Zamanın ilerlemesiyle insana sadece kendi sesi yetmemiş, farklı ses tınlarına sahip aletler (çalgılar) icat etme yoluna gitmiştir. Bu çalgılardan bazılarını; timpanon, psalterion, organum, klavikord, epinet, klavisiterion, iki klavyeli klavsen olarak sıralamak mümkündür. Bu çalgılar, günümüz piyanolarının ataları olarak bilinen çalgılardır.

Piyano, 1711 'de Floransalı Bartolomeo Cristofori tarafından icat edilmiştir. Birçok sesi aynı anda çalmaya müsait bir çalgı olduğundan, bu alet için bestelenmiş eserlerin tümü çoksesli olmuştur.

Çoksesli eserlerin tümünün bestelenmesinde, üç çeşit çoksesli besteleme yöntemi kullanılmıştır. Dolayısıyla üç farklı tarzda çoksesli eserler ortaya çıkmıştır. Bunları :

- 1- Homofonik eserler
- 2- Polifonik eserler
- 3- Pseudopolyphonic [Hem homofonik, hem polifonik olan eserler (Bkz.s.10)] olarak sıralamak mümkündür.

Homofonik eserlerde, tek bir ezgi mevcut olmasına karşın, bu ezginin armoni ile desteklenmesiyle çokseslilik ortaya çıkar.

Polifonik eserlerde ise durum tamamen farklıdır. Çoksesli eser, birden çok ezginin kontrpuantal kurallara uygun bir şekilde bir araya gelmesiyle oluşur.

Bazı çoksesli eserlerin bestelenmesinde ise, hem polifoniden, hem de homofoniden yararlanılmıştır.

Ülkemizde piyano eğitimi veren en önemli kuruluşlardan biri, eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarıdır. Konumuz ise piyano eğitiminde polifoniye ne derece ciddi bakıldığı, ne derece önem verildiği ve piyano eğitimi sırasında polifonik eserlerden ne derece yararlanıldığı hususudur.

11 . Alt Problemler

1. 2001-2002 Eğitim Öğretim yılında eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında piyano eğitimcisi olarak görev yapmakta olan öğretim elemanlarının polifoni kavramı hakkındaki bilinçlilik düzeyleri nedir?

2. 2001-2002 Eğitim Öğretim yılında eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında piyano eğitimcisi olarak görev yapmakta olan öğretim elemanlarının polifoniye en zirve noktasına taşıyan bestecinin J.S. Bach olduğu konusundaki bilinçlilik düzeyleri nedir?

3 . Ülkemizin eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında J.S. Bach polifonik eserlerine piano eğitimi açısından ne derece önem verilmektedir?

4 . Ülkemizin eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında piyano eğitimi sürecinde polifonik eser olarak J.S. Bach'ın hangi eserlerinden ne derece yararlanılmaktadır?

5 . Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında piyano eğitimi sürecinde Bach'ın polifonik eserlerinden yararlanırken, genellikle hangi sıra takip edilmektedir?

6 . Piyano eğitimi sürecinde polifonik eserlerden yararlanmanın, öğrencilerin çok sesliliği daha iyi kavramasına yardımcı olma düzeyi nedir?

12 . Araştırmanın Amacı

1 . Polifoninin tarihçesi ve piyano için bestelenmiş olan en önemli polifonik eserleri incelemek.

2 . Ülkemizde piyano eğitimi veren eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik ana bilim dallarında, piyano eğitiminde polifonik eserlere ne derece önem verildiğini ve bu eserlerden ne derece ve nasıl yararlandığını ölçmek amaçlanmıştır.

13 . Araştırmanın Önemi

Yüksek Lisans düzeyinde yapılan bu araştırmayla, ülkemizdeki eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında görev yapmakta olan piyano eğitimcilerinin polifonik eserlere piyano eğitimi açısından ne derece önem verdikleri ve bu eserlerden ne derece yararlandıkları incelenmiştir.

Elde edilen bulgu, yorum ve sonuçlar ülkemizde adı geçen kurumlarda görev yapmakta olan piyano eğitimcilerine ve araştırmacılara ışık tutması açısından önemlidir.

14 . Araştırmanın Varsayımları

1 . Araştırmaya kaynaklık eden polifoni, J.S. Bach ve eserlerine yönelik yazılı kaynaklardaki bilgi, görüş ve düşünceler geçerli ve güvenilir olarak varsayılmıştır.

2 . Araştırmada kullanılan piyano eğitimcilerinin anket sorularına vermiş oldukları cevapların içten ve objektif olduğu varsayılmıştır.

3 . Anket sorularına cevap vermek suretiyle araştırmaya katılan piyano eğitimcileri(araştırmanın örnekleme), araştırmanın evrenini temsil eder niteliktedir.

15 . Araştırmanın Sınırlılıkları

1 . Bu araştırma, Türkiye Cumhuriyeti Devleti bünyesinde faaliyet göstermekte olan eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarıyla (13 Fakülte) sınırlıdır.

2 . Araştırma, yüksek lisans programının tez süresi ile sınırlıdır.

3 . Araştırma, araştırmacının bilgi ve tecrübesi yanında, sahip olduğu mali imkanlarla sınırlıdır.

16 .Tanımlar

160 . Polifoninin Tanımı

Yunanca polyphonus, Fransızca poliphonie, İngilizce polyphony.

Kelime anlamı olarak poly, çok ; phone ise ses anlamındadır. Avrupa müziğinde kompozisyon tekniği ile ilgili çeşitli önemli kategorileri belirlemek için kullanılan bir terimdir. Birden çok ezgi içeren müzik, çok ezgili müzik, müzikal partilerinin birçoğunun veya hepsinin birbirinden bağımsız hareket ettikleri stil olarak tanımlanmıştır(Sadie, 1980, s.70).

Genel olarak çoksesli anlamındadır. Eski Yunan'da çalgı ya da ses topluluğu anlamında kullanılırdı. 16. yüzyıldan sonra, birden çok ezginin kontrpuan kurallarına uygun biçimde bir araya getirildiği çoksesli müzik türünü tanımlamak amacıyla kullanılmaya başlanmıştır(Sözer, 1996, s. 556).

Polifoninin çıkışı hakkında birçok teori vardır. Ama onların hiçbiri hypothetical'dan çok değildir. Bazı bilginler, en eski polifonik örneklerle (c.900), polifoninin başlangıcı değil fakat gelişiminin ilk zirvesi olarak bakmışlardır ki onlara göre, onun kökeni Oriental ve ilkel kilise müziğidir(Apel, 1972, s. 687).

Polifoniye birkaç yönden ele almak mümkündür :

1 . Terim Olarak

Polifoni kavramı anlam olarak farklı çağlar ve ülkelerde farklı anlamlarda kullanılmıştır.

Eski Yunan'da polyphonia; çalgı sesleri topluluğu, insan sesleri topluluğu anlamında kullanılırdı. Günümüzde ise sözcük anlamı olarak; konuşkan, geveze anlamına

gelen “loquacious” ve çok, bol anlamına gelen “abundant” ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Bu, tabi ki müzikal terimin altında bir kullanımdır (Sadie, 1980, s.70).

Polifoni ilk olarak ‘diaphonia’ ile eş anlamlı kullanılmıştır. Sonraları ise, sıfat belirten bir müzikal terim olmuştur. Öylesine ki, İngilizce’de “polyphonist” çeşitli vokal müziği üreten kişi anlamında kullanılır olmuştur. 1851’den beri İngilizce terimi olan polyphone, Assyriologi’de farklı vokal ses yazılımlarını belirtmek için kullanılmaktadır (Sadie, 1980, s.70).

İtalyan polifono’su, 1833’de icat edilmiş olan bir çalgıya verilmiş isimdir ki ses rengi olarak clarinet ve fagot ile aynı karakteristik özelliktedir ve birinden diğerine geçebilir (Sadie, 1980, s.70).

1890’da organ, pratik olarak tüm orkestral çalgıları taklit etme yeteneğine kavuşmuştur (özellikle telli çalgılar ve tahta üflemeliler). Bu tür organlar da polifonik organ olarak tanımlanmıştır (Sadie, 1980, s.70).

Almanya’da ise polifoni, çok daha farklı bir anlamda kullanılmıştır.

Alman polyphon’u, 19. yüzyılın sonlarında icat edilmiş bir cihazın adıdır. Bu cihaza önceleri ‘symphonion’ adı verilmiştir. Saat çalışmasıyla veya elle çalıştırılıp, her türlü melodiyi çalma yeteneğine sahip olmuştur (Sadie, 1980, s.70).

1620’den beri çeşitli ekolar, polifonik olarak tanımlanmıştır (Schaeffner, 1966).

Kircher’e göre polyphonismus, çeşitli ekolarla kuvvetlendirilmiş sestir ve ‘polyphone’ veya ‘polyacoustic’, bir sesin birçok ses gibi duyulabileceği bir mekan olarak tanımlanmıştır (Sadie, 1980, s.70).

Görüldüğü üzere yukarıda adı geçen bütün durumlarda, ‘polyphon’ sözcüğü çoksesliliği veya çok melodiliği anlatmış ve her birinde müzikal birer terim olarak tanımlanmıştır (Sadie, 1980, s.70).

2 . Çok Partililik (Çokseslilik)Yönünden :

Bir kompozisyon tekniği olarak polifoni terimi ilk olarak çoksesli müzik ve monophoni veya monody'nin tersi olarak tanımlanmıştır. Günümüzde de hemen hemen böyledir. Bilinen ilk iki kullanım örneği vardır ki, ilki genel bir terim olarak görülür. Bunlar 'diaphonia', 'triphonia' ve 'tetrachordia basilica' veya 'organica'dır.

İkincisi ise, bir discant yazısı olarak tanımlanmıştır ki, ayrılmış durumlar olarak ortaya çıkar (Sadie, 1980, s.70). 'Discantus' Latince bir kelime olup, birden çok ses için yazılmış yapıtlarda en üst parti, bir tür bestelenmiş yada improvize söylenen kontrpuantal, karşı melodi, genellikle soprano yada Almanların diskant sözcüğü ile tanımladıkları çocuk ve kadın sesleri bölgesinde kalan ince sesler olarak tanımlanabilir (Sözer, 1996, s.220).

Fakat, Luscinius's Musurgia seu praxis musicae'nin zamanından beri (1536) polifoni, nota ve kompozisyon öğretimi için kullanılan 'De concentus polyphony ratione' başlığı altında verilen, birden çok ezgiden oluşmuş müzik türü olarak tanımlanmıştır. Ondan sonra, polyphony kavramının kullanımı geleneksel olarak devam etmiş ve Kircher ve müzik tarihçileri sayesinde 18. yüzyılın sonlarından, 20. yüzyıla kadar uzatılmış, devam etmiştir (Sadie, 1980, s.70).

Önceleri polyodia ile eş anlamlı olarak kullanılan poliphonia'nın, bu anlam birliğinden kurtulmasında Kircher'in rolü büyüktür.

Kircher'in polyphonia'yı polyodia(birden çok partili müzik) ile yan yana kullanışı, 'polyodia naturalis'(temel polifoni ki bu terim klasik olarak nitelendirilir) ve 'polyodia artificialis'(sanatsal olarak bestelenmiş polifoni ki kökeni Guido'ya dayanır) ile aralarında bir farklılık yaratmıştır (Sadie, 1980, s.70).

Kircher'lerin zamanından sonra daha başka anlamlarda kullanılan polyphony terimi,18.yüzyılın sonlarında yazılmış tarihi yazılarda genel olarak birden çok parti ihtiva eden müzik olarak kullanılır olmuştur. Fakat bu kullanım, 18. yüzyılın sonları boyunca yaygın olan kullanımlardan daha az genel olmuştur. Terim, bu duygularla Wagner tarafından 'Oper und Drama'da (1851) kullanılmıştır. Ondan buyana Avrupa dışı müzik de

müzikoloji sahasına girmiş ve birçok yazar terimin açıklamasında aralarında ayrıcalığa düşmüşlerdir. Bunlar :

- 1- ‘polyphony’ veya ‘birden çok partili müzik’. Seslerin bilinçli bir yapıya sahip oldukları durum veya bir prosedür olarak bir partinin diğerlerine cevap verir durumda olması.
- 2- Şartlı olmayan, eşzamanlı sesler içeren fenomen. Kavram olarak partiler arasında eşzamanlılık bulunmadığı durumlar (Sadie, 1980, s.70)

Kircher aynı zamanda polyphonia’yı dört sestten fazlası için bestelenmiş çok partili müzik olarak kullanmıştır. Bu terimin birden fazla ses için bestelenmiş müzik türünü ima etmesiyle birlikte, polyphonium özellikle birden çok bağımsız ses için bestelenmiş müzik türünü tanımlamıştır (Sadie, 1980, s.71).

Polifoni tanımındaki anlam kargaşası ortadan kalkmadan önce, bu terimin çeşitli müzik bilimciler tarafından farklı farklı anlamlarda kullanıldığı görülür. Örneğin J.G. Walter’in beyan ettiği ‘Polyphonium, çok partili beste türüdür’ sözünden, bu konuya ilişkin daha dar bir düşünceye sahip olduğu anlaşılmaktadır (Sadie, 1980, s.71).

Tüm konuşmalarında Häuser özellikle vurgulamıştır : ‘çok partili’ veya ‘polyphonic’, dörtten fazla parti içeren beste türünü tanımlamak için kullanılır (Sadie, 1980, s.71).

Stössel kardeşlerin de muhtemelen aynı düşüncede oldukları, Walter’in açıklamalarını yeniden yazışlarından belli olmaktadır. Onlara göre polyphonia, müzikte büyük (tam) korolar için yapılmış bestelerdir (Sadie, 1980, s.71).

3 . Partilerin Bağımsızlığı Yönünden :

Koch’ların zamanından itibaren, ‘polyphony’ terimi monody’den farklı bir yazım türünü tanımlamak için kullanılmıştır (her ne kadar Koch, polifoniyle zıt bir besteleme türü olan homofony’yi ima etmiş olsa da !). Koch iki kavramı Musikalisches Lexikon’da (1802) aşağıdaki gibi tanımlamıştır :

Polifonik yazı : Birçok partinin, ana ezginin karakterini onayladığı ve çeşitli kişilerin duygularını açıkça yansıtabildiği çoksesli müzik türüdür.

Homofonik yazı : Ana ezginin karakterini ortaya koymak için sadece tek partinin kullanıldığı, arta kalan seslerin (partilerin) ise sadece eşlikçi olarak görev yaptığı çoksesli müzik türüdür (Sadie, 1980, s.71).

Koch, Versuch'da (p.82) üç besteleme yönteminden söz eder :

1- Eşlikçi ezgilerle melodinin gösteriminden faydalanmaksızın, ana ezginin etkileyici bir anlatım gücüne sahip olması.

2- Anlatım gücünü artırmak için ana ezginin yardımcı ezgilerle birlikte inşa edilmesi.

3- Etkili anlatımın bölünmez bir ses birleşimi ile ifade edilmesi.

Bu yöntemlerden ikincisi şüphesiz halen homofonik yazılarda göz önünde tutularak, ana ezgi ve yardımcı sesler arasında bir ayrıcalık yaratılmasını sağlamaktadır. Bu yöntemlerden sadece üçüncüsü polifonik yazıyı anlatmaktadır (Sadie, 1980, s.71).

Benzer bir şekilde Ambros, eğer çoksesli bir parçada yardımcı sesler ve ana ezgi arasında dikkate değer bir ölçüde bağımsızlık varsa, homophony'den söz ederdi. Hatta onun söyleyişine göre, en zengin orkestralaştırılmış eserlerde bile eşlikçi ezgiler tamamlanmamış gibi olmalı ve ana ezgi olmaksızın onları dinlemek hoşnutluk vermemelidir. Aynı zamanda polifonide her tek parti diğerleriyle aynı oranda önemlidir ve hepsi birisine, biri ise hepsine dayanak olmalıdır (Sadie, 1980, s.71).

Mendel ve Reismann'ın görüşlerinin aksine (1877), her ne kadar homofoni'de armoninin, birçok partinin tek bir parti gibi birleşmesinden meydana geldiği anlaşılabilirse de, polifoni'de partiler tamamen birbirinden bağımsız tavır içinde yazılmamış, armonik yazı birbirinden bağımsız partiler içinde ortaya çıkmıştır (Sadie, 1980, s.71).

Önceden bahsettiğimiz gibi, bazı çoksesli eserler hem polifonik, hem homofonik yapıda yazılmışlardır. Bu, pseudopolyphonic olarak adlandırılan polifoni ve homofoni arasında bir stildir. Sadie'nin anlatımıyla, bu stili daha iyi anlamak mümkündür.

“Günümüzde polifoni’yi her partinin daha az bağımsız bir yazı oluşturduğu bir çeşit çoksesli yazım biçimi olarak tanımlayabiliriz (counterpoint’daki tüm partiler önemlidir). Monody’yi ise, üstün bir melodinin kendisiyle kesin bir kontrpuantal ilişki içerisinde olan, fakat serbestçe hareket edebilen çeşitli eşlikçi partilerle desteklenmesi olarak tanımlayabiliriz. Bu tür kullanım, polifoni ve homofoni’nin arasında bir stil oluşturmaktadır: ‘Pseudopolyphonic’ yazımı ki, bazen kontrpuantal bazen ise daha çok homofonik yapıdadır”(Sadie, 1980, s.71).

Versuch’da Koch, polifonik süreci planlanmış bir vokal düette seslerin birbirini taklit etmesi olarak tanımlamıştır. Oysa ki Lexicon açıklamasında o, düşüncelerindeki dramatik kompozisyonla gözler önüne gelir (Mozart’ın operalarındaki izlenim gibi).

Gathy’de, (Musikalisches Conversationslexikon, 1835) onun operalarındaki izlenimlerini taşır. Polifoni’yi, Spontini’s Olimpie’nin ilk bölümünün sonu olarak açıklamış, daha da ötesinde grand operanın finalini polyphonium olarak tanımlamıştır. Onun zamanından sonra yazarlar, bu konu üzerindeki değişik tanımsal düşüncelere son vermişlerdir (Sadie, 1980, s.71).

19.yüzyılın ortalarından beri, ortaçağ ve Rönesans’ın çok partili müzikleri de polifonik olarak tanımlanmaktadır. Onların armonisi sadece ikinci fenomen olarak görülmüştür(Sadie, 1980, s.71).

Helmholtz, ilk çağlara kesin olarak polyphony çağı olarak bakmıştır. O, başlıca müzik çağlarını aşağıdaki gibi tanımlamıştır :

- 1- Antik homofonik (tek partili) müzik, günümüzde Oriental (doğuya özgü) ve Asya topraklarında üretilen müzikleri birleştirir.
- 2- Ortaçağ polifonik müziği, çok partili olmuş fakat eş zamanlı seslerin bağımsız müzikal önemliliğini yansıtmıştır. 10. yüzyıldan 17.yüzyıla kadar sürmüştür.
- 3- Armonik veya modern müzik, bağımsızlığın öneminin armoni ile uyumu sayesinde karakterize olmuş müziktir. Kökeni 16. yüzyıla dayanır(Sadie,1980, s.71).

İngiliz kullanımına göre polifoni, ilk müzikleri anlatmak için kullanılmıştır. Daha sonraki zamanlar için (16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar) kontrpuan terimi tercih edilmiştir (Counterpoint, Harvard Dictionary of music, 2/1969).

Polyphony kelimesinin yazılışındaki değişikliklerle, aynı zamanda polyphony kavramında da değişiklikler meydana geldi. Kavram olarak 'kesin kurallarla kontrpuantal yazımı' en yaygın olanıdır. Brahms, Richard Strauss'un F minör symphony'sini 1885 yılında dinlediğinde, şöyle demiştir :

'Biri diğerini dokuyup, üçlü tema oluşturmuş olabilir fakat o hâlâ polifoni değil'(Sadie, 1980, s.71).

Brahms'ın söylediklerinden de anlaşıldığı üzere, birbirini dokuyan birkaç temanın gelişigüzel olarak birlikte kullanılması, polifonik yazı oluşturmaz. Partiler arasındaki ilişki mutlaka kontrpuantal kurallara dayanmalıdır ki, ona polifonik yazı diyebilelim.

Diğer yandan Mahler, arkadaşlarıyla dışarıda tahtaların üzerinde yürürken; orman festivalindeki rasgele sesleri, salıncak ve dönme dolabın seslerini, askeri bando ve erkek ses korolarının seslerini duymuş ve kendi polifonisi için orijinal bir fikir olabileceğini söylemişti (Sadie, 1980, s.72). Bu örnek bize, polifonik eser oluşturmak için sanatçının duyduğu sesleri organize etmesi, birleştirmesi ve kontrpuantal açıdan uyumlu hale getirip, bütünüyle armonize etmesi gerektiğini anlatmaktadır.

4 . 20. Yüzyılın Görüşüyle :

20.yüzyıl polifonisi değişik besteciler ve müzik bilimciler tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. Örneğin "Webern'e göre polifoni, partiler arasındaki melodik iletişime dayanan müzikal bir tutarlılığı temsil eder. Weber ifadesinde " Biz daha derin ve daha temiz bir müzikal tutarlılık için, tamamıyla homofonik müzikten polifonik müziğe doğru bir hareket görüyoruz " der. Günümüz müzik tarihi kitaplarında da müzik, genelde homofoniden çıkış ve yenileştirilmiş polifoniye doğru gidiş olarak düşünülmektedir" (Sadie, 1980, s.72).

Eggebrecht ise, 20.yüzyıl kontrpuantal polifonik müziklerindeki partilerin ağırlığının eşitliğinden şüphe duyar. Çünkü kontrpuanda bir dizi bağımsız parti bir durumdan, eş zamanlı seslere doğru yükselir. Modern müzikte ise partiler arasındaki bağımsızlık, öncelikle yeni seslerin yapılandırılmasına hizmet eder. Onun görüşüne göre seri halindeki polifoni, seslerin doğru yazılımının dışına çıkması, dolayısıyla polifoninin de dışına çıkmasına sebep olur(Sadie, 1980, s.72).

Boules, kendi kompozisyon tekniğini ima ederken monody'ye (tek partili müzik) ilaveten polifoni(monody'nin yatay partilerle yoğun bir hale dönüştürülmesi) ve heterophony'den(görünüşü değiştirilmiş basit bir yapıyı aynı yapının üstüne koyma) bahsetmiştir. O, polifoniyi birbirine cevap verebilen yapıların birleştirilmesi olarak tanımlamıştır(kontrpuan). Formların yapısı; birkaç polifoniden yeni bir polifoni yapma, birkaç heterofoniden yeni bir heterofoni yapma, birkaç polifoniden yeni bir heterofoni yapma yada tersi şeklinde olabilir. Boules'e göre, aynı şekilde aralarında geçiş de onları etkileyebilir. Diğer anlamıyla bir monody azaltılmış bir polifoniyi gösterebilir, bir polifoni de bir monodinin dağıtılması şeklinde oluşabilir(Sadie, 1980, s.72).

Zimmermann'ın önermiş olduğu polifonik eserleri yapılarına göre üç farklı grupta sınıflama düşüncesi ise, bu eserlerin yapılarını ortaya koyma açısından büyük önem taşımaktadır.

Zimmermann(1971) 'homogeneous', 'heterogeneous' ve 'polystylistic' polifoniler hakkında bir ayırım önerdi. Polifoni, homogeneous'dur, o zaman ki onun partileri arasındaki ilişki, taklide dayansın. Eğer taklit yoksa, veya eğer partilerden biri taklit içerisinde değilse, (örnek olarak bir cantus firmus veya bir barok trio sonatasının bas partisi) o halde bu 'heterogeneous' bir polifoni olur.'Polystylistic' polifonide ise, (Zimmermann'a göre modern müzik çeşidi veya farkında olmaksızın değindiği geleceğe ait müziğin yapısı) kompozisyon birbirinin üzerine koyulmuştur. Sadece bireysel veya ayırt edilebilir partiler veya ses grupları değil, aynı zamanda müziğin çeşitli(değişik) yerlerinden, hatta tamamen farklı tavır içinde olan kompozisyonlardan da oluşabilir(Sadie, 1980, s.72).

161 . Polifonik Eser Kapsamına Giren Bazı Türlerin Tanımları

Bilindiği gibi melodi, yan yana gelen seslerden oluşur ve bu görünümüyle yatay bir çizgiyi sergiler. Armoni ise, ikiden fazla sesin dikey boyutunu simgeler. Melodiye akorların eşlik etmesi durumunda, yatay ve dikey boyutlar birlikte kullanılmış olur. Seslerin bu şekildeki birleşimi, 'homofonik' müziği oluşturur. Homofoni terimi, Yunanca homophonia'dan gelir. Homo :birliktelik, Phone :ses anlamındadır(Say, 2001, s.124).

Öte yandan, iki yada daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belirli kurallara göre ilerleyerek birliktelik oluşturmaya 'polifonik' müzik denir. Polifonik müzikte seslerin birlikteliği 'kontrpuan' tekniğiyle gerçekleştirilir. Bazen polifoni, kontrpuan'la eş anlamlı olarak kullanılır. Ancak açıktır ki kontrpuan, polifonik müziğin uygulamasıdır(Say, 2001, s.124).

Kontrpuanın müzik sanatına getirdiği katkı, birbirinden bağımsız melodi çizgilerinin oluşturduğu bütünselliktir. Bu bütünsellik, eserde kullanılan her bir melodinin eşit ağırlıkta bulunmasıyla gerçekleşir. Bu teknikte çoksesli müzik yardımcı melodilerle değil, her biri ayrı ayrı gerçek bir melodi olan ve birbirleriyle kontrpuantal kurallarına uygun olarak birleşen bağımsız melodiler, mimariyi oluşturur.

İlk kontrpuantal formlar tarihte, basit ama aynı zamanda son derece estetiksel nitelik taşıyan müzikler olarak bilinirler. Bilindiği gibi bu formlardan önce, tek sesli müzik kullanılmaktaydı. Bu yüzden kontrpuantal müzik, ilk beğenilen veya ilk icra edilen müzik olmamasına rağmen, onda öylesine bir sadelik vardır ki ona, 'çok sesli müziğin temeli' demek mümkündür. Bununla beraber ondaki basitliği, matematikteki basitliğe benzetmek veya elementlerin basitliğine benzetmek mümkündür. Öylesine ki geliştikçe karmaşılaşır, Karmaşılaşıkça anlaşılması güç olur(Tovey, 1956, s.19).

Aşağıda, polifonik eser kapsamına giren bazı önemli beste türleri incelenmiştir.

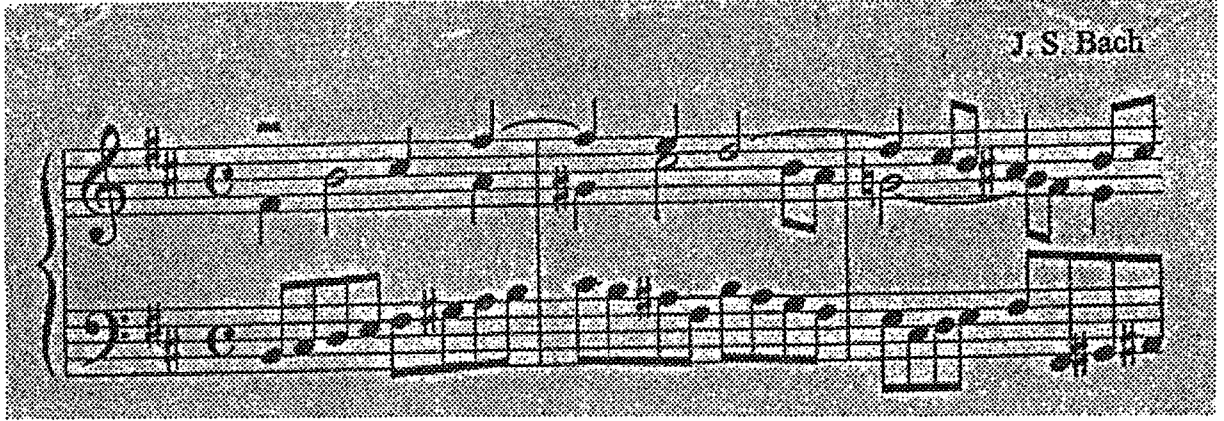
Kontrpuan :

Latince ‘contrapunctus’, Fransızca ‘contrepont’, İngilizce ‘counterpoint’, İtalyanca ‘contrapunto’, Almanca ‘kontrapunkt’.

Bestecilikte, akorlara dayanan armoninin yerine, zaman beraberliğinden yararlanarak birçok ezgiyi üst üste getirme sanatıdır. Bir anlamda ezgiye ezgiyle yanıt verme tekniğidir. İlk kez ortaçağ bestecileri, sesle ifade edilen melodiye çalgı eşliğini sağlamak amacıyla denedi. Zamanla gelişerek değişik türler bulundu. Önceleri ‘cantus firmus’ denilen, belirli bir ezginin her notasına aynı notayla eşlik edilir ve buna ‘discantus’ adı verilirdi. O dönemde bugünkü nota yerine birtakım noktalar kullanıldığından, bu besteleme tekniğine ‘punctus contra punctus’ yani noktaya karşı nokta denildi. Genel olarak iki sestten sekiz sese kadar işitilebilen beş kontrpuan türü vardır :

- 1- Konu da diyebileceğimiz cantus firmus birlik, buna yanıt veren kontrpuan da birlik değerdeyse, bu tam bir noktaya karşı noktadır ve iki partili basit bir kontrpuan’dır. Bunda, birinci ve son ölçü dışında ünison, yani aynı ses birliği yapılmaz.
- 2- Bir notaya karşı, iki nota.
- 3- Bir notaya karşı dört nota.
- 4- Senkop (bir ölçünün son zamanını, bir sonraki ölçünün ilk güçlü zamanına bağlamak).
- 5- Süsleme (öncekilerin karışımı). Her biri dört ses için yazılmış iki koronun müziği, birbirine karşılık verir yada birbirini izlerse, bu sekiz sesli kontrpuan (iki korolu) biçimidir(Sözer, 1996, s.402).

Aşağıda kontrpuanın doruktaki temsilcisi olan J.S. Bach'tan bir örnek yer almaktadır :



Füg :

Latince, İtalyanca, İspanyolca 'fuga'; Fransızca, İngilizce 'fugue'; Almanca 'fuge'.

Konu edilen kısa fakat üretici özellikteki bir temanın, benzetmelerle işlendiği kontrpuan üslubudur. Bir besteleme türüdür(Sözer, 1996, s.287). Füg, kelime anlamı olarak 'uçuş' veya 'kaçış' anlamındadır(Bacharach, 1945, s.81). Ses yada çalgı için yazılan füglerde, temayı(konuyu) oluşturan sesler kaybolup belirerek, sanki birbirini kovalıyormuş gibi sürer gider. Temanın sonraki partilerde ve başka tonda yeniden belirmesine 'sonuç' veya 'koda' adı verilir. Füg iki, üç, dört yada daha çok sesli olarak yazılır. Genellikle üç bölümlüdür : sunuş, gelişme ve stretto(fügde tema ile yanıtın bir tür yinelenmesiyle oluşan son bölüm). Sunuşta konu kimi zaman değişimlere, kendini dominanta aktaran yanıtla nöbetleşe belirirken; ikinci derecedeki öğeler birbirini izleyerek ortaya çıkar. Temaya her yinelenişinde eşlik eden motife 'karşı tema' veya 'zıt koda' denir. Gelişmede divertimento(fügde intermezzo) ve epizotlar(ana temanın yinelenişine değin araya serpiştirilen müzik, divertimento ile eş anlamlı) yoluyla temanın komşu tonalitelere geçmesi sağlanır. Stretto ise çoğu kez bir dominant pedalinden sonra başlar (Sözer, 1996, s.287).

İtalyanca 'sıkıştırmak' anlamına gelen 'stringere'sözcüğünden kaynaklanan stretto, füğün sonlarına doğru yapılan sıkışık sergileri tanımlar. Bu özellikteki bir sergide, bir parti konuyu henüz bitirmeden, öteki parti cevabı duyurur. Biri sözünü bitirmemişken, diğer partinin cevaba başlaması gerçekten bir sıkışıklık yaratır. Stretto'nun sağladığı yoğunluk, getirdiği canlanmayla füğün en yüksek noktasını oluşturur(Say, 2001, s.131). Pedal ise genellikle, üst partiler yürüyüşlerini sürdürürken alt partide uzatılan bir bas sesidir. Pedal kullanımının asıl dikkat çekici özelliği, ortaya bir dizi uyuşumsuz aralığın çıkmasıdır. Ancak bu türlü uyuşumsuzluklar, üstatlar tarafından hoş görülür. Pedal sesine genellikle bir füğün en sonlarında, kalış bölmesinde rastlanır(Karolyi, 1995, s.104). Nihayetinde; çoğaltma, azaltma, ters ivme, tema birleştirilmesi gibi yöntemlerden yararlanarak füğ, yapısında kanon yada stretto bulunan son bölüme ulaştırılır. Füğ, ortaçağ çoksesli müziğinin ulaştığı başlıca noktalardan biri sayılır. 14. ve 16. yüzyıllar arasında, sıradan kanonlar anlamını taşırdı. 1650'lerden sonra, 'ricercare'den(Çalgılar için yazılmış bir yapıttan, belli bir biçime bağlı olmadan, doğaçlama, fantezi yada kontrpuan değişimleriyle yeni ezgiler aramak ve türetmek) doğarak gelişti ve şaşmaz kurallara bağlandı. Tonal tarzın olanaklarından daha geniş oranda yararlandığı için, ricercare'den ayrıldı. Füğ, bestecilik sanatının temel bilgilerinden biridir. En parlak örneklerini J.S. Bach, organ için yazmıştır. Özellikle füğün öğretimi için yazmış olduğu ve 'füğ sanatı' olarak bilinen 'Die kunst der fuge', bu tarzda yazılmış en önemli eserdir. Bu eser, bir tek temanın on dört ayrı kontrpuan ve dört kanona uyarlanışını içerir(Sözer, 1996, s.287).

16. yüzyıl polifonik motetlerinde, başlıca kanon etkileri, bir ezginin diğeri ardından girişi ve iki ezginin de temayı temsil eder nitelikte olmasından dolayı hissedilir. Böylece kanon tarzında çok partili serbest bir füğ oluşturmak için dörtlü, beşli ve oktava aralıklarla sanatçının zevkine ve kurallara uygun olarak kullanılır. Bu tür füğlerde, sonra gelen melodinin mutlaka ilk geleni aynen taklit etmesi zorunlu değildir. Taklitler genellikle önceden kullanılmış aralıkları muhafaza etmek için kullanılır. 16. yüzyıl bestecileri bu formlarda beste yaparken normal olarak yazının uzunluğunu, kaç farklı tema kullanılacağını, epizotlardan sonra temaya geri dönmek için nasıl bir dönüş noktası yapılacağını düşünmemişlerdir. Konularda yeni kelimelerin belirmesiyle, 16. yüzyıl bestecileri oluşturdukları müziklerin ses dokuları ve kontrpuantal birleşimleri hakkında endişeye düşmeden, yeni yeni temalar kullanmışlar ve sonuç olarak yeni bir enstrümantal form olarak o zamanın ricercare'si ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, o zamanın tek

düşünce içeren kısa müzikleri; dokusal birleşimler, genişlik, davranış ve özlük bakımından Bach'ın fughetta(kısa yada hafif füğ parçası) formunda bestelemiş olduğu müziklere benzemektedir. Fakat Bach'ın sanatında, ana temayı koruma eserin uzun veya kısa oluşundan daha önemli tutulmuştur ve onun hesaplanamaz sayıdaki polifoni yazma metotları, onun füğlerine form olarak simetri ve en zirvede bir denge kazandırır. Böylece birçok ince ruhlu ve fevkalade müzikler ortaya çıkar ki bu da füğ'de seslerin dokunuşunda sadece tekniksel kurallara uymanın yeterli olmayacağını ve onun ötesinde bir şeylerin var olduğunun kanıtıdır(Tovey, 1956, s.25).

Aşağıdaki 'mi majör' füğ örneği, J.S. Bach'ın Eşit Düzenli Klavye'sinin II. Defterinden alıntılanmıştır :

Gerçek Yanıt

The image displays three systems of musical notation for a fugue in E major. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The first system is labeled 'Konu' (Subject) in the treble staff and 'Karşı-konu' (Answer) in the bass staff. The second system is labeled 'Konu' in the treble staff and 'Yanıt' (Answer) in the bass staff. The third system is labeled 'Karşı-şey' (Counter-subject) in the treble staff and 'Pedal' in the bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The word 'Stretto' is written at the bottom right of the third system.

Kanon (Fransızca-Canon) :

Kanon'u aşağıdaki şekillerde tanımlamak mümkündür :

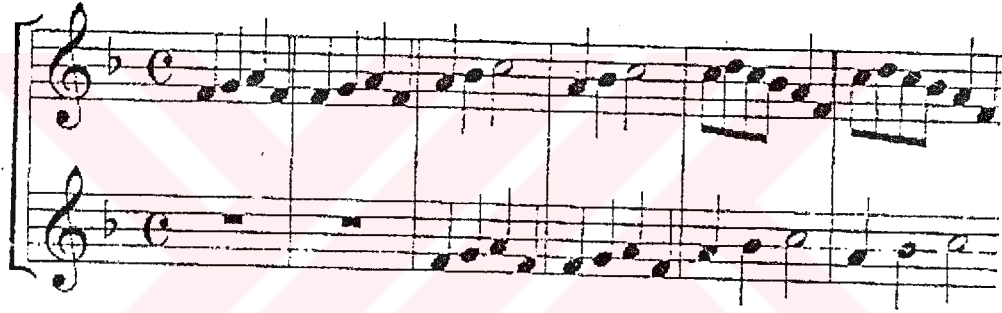
1. Ortodoks kilisesinin Bizans ayin sistemi içinde yer alan bir ilahi türüdür.
2. Bir besteleme tekniği, müzik formudur. Bir temel melodiyi, iki yada daha çok sesin belirli aralıklarla, aynı yada başka perdelerden ve birbirini taklit ederek oluşturdukları bütündür.
3. Önceleri aralıksız füğlerin (fugue perpetuelle) çalınış biçimini belirtmek amacıyla yapılan açıklamadır(Sözer, 1996, s.380).

Şimdi, 'kanon' terimini bir müzik formu olarak inceleyelim :

Bir müzik figürünü yada bir müzik fikrini veren ses partisinin, ikinci ve daha fazla ses partileri tarafından birbiri ardı sıra tekrar edilmesiyle oluşan bütünsel biçime 'kanon' denir. Latince kanon, 'kural' anlamına gelir. Ama bu biçim; basitliği, sevimliliği ve kolay uygulanışıyla çocuk şarkılarına kadar girmiştir. Kanon'u şarkı gibi seslendirmek kolaydır ve çok zevklidir, ama bir kanon'u bestelemek biraz hesap kitap işidir(Say, 2001, s.126).

“ Kanon bestelemek için çeşitli teknikler kullanılmaktadır. Bu tekniklerin başında, temadaki süre değerlerinin uzatılması ve kısaltılması yoluyla elde edilen 'artırılmış' yada 'kısaltılmış' kanonlar gelir. Aralık derecelerinin ters yüz edilmesiyle ulaşılan ve 'ayna' adı verilen kanonlar da değişik bir teknikle elde edilir. Temanın baştan sona ve sondan başa seslendirilmesiyle elde edilen 'yengeç' adlı kanon biçimi de bestecilerin sıkça kullandığı bir yöntemdir. Bir de 'çember' adı verilen sürekli kanonlar vardır. Bunlarda parçanın sonuna gelindikçe, ses partileri sırasıyla başa döner ve böylece kanon, seslendirenlerin dileğince sürüp gidebilir.” Buna sonsuz kanon da denir(Say, 2001, s.125,126,127). Bu tür kanonlar, 17. ve 18. yüzyıllarda İngiltere'de moda olmuştur(Karolyi, 1995, s.101).

Aşağıdaki 1. örnek, bir 'yengeç' kanonu, 2. örnek ise bir 'çember' kanonudur :



Cantus Firmus'ta Kontrpuan :

Ses ifası için yapılmış ilk polifonik çalışmalar, sade veya popüler melodilerin kontrpuantal prensipler çerçevesinde, fakat kanon formu dışında bestelenmesinden oluşurlardı. Daha sonra yavaş yavaş gelişerek kanon formuna kaymıştır. Cantus Firmus'un eşit uzunluktaki notalardan oluşması ve ara verilmeden okunması tabi ki başlı başına gerçek bir buluştur. Onun seslerinin döşenmesinde bu şekilde sabit ritimlerin kullanılması ve aksine diğer partilerin serbest hareketi, onlara sanatsal bir değer kazandırmıştır(Tovey, 1956, s.27).

İmitasyon :

Kelime anlamı olarak imitasyon, 'benzetim' veya 'taklit' anlamındadır. Bir müzik yapıtında ilk giren partinin bir yada birkaç ölçü geriden yinelenmesi, bir imitasyon'dur.

İmitasyon'da ilk parti ya aynen kovalanır, yada değişik nitelikte benzetimler yapılır. 16. yüzyılda kilise müziğinde başlamış, 'Canzone' ve 'ricercare'yle gelişmiş, ve sonunda klasik ve romantik dönem bestecileri elinde 'füg', 'sonat' ve 'senfoni' formlarında bir anlatım ögesine dönüşmüştür(Sözer, 1996, s.352).

Missa :

Latince 'missa', İtalyanca 'messa', Fransızca-Almanca 'messe', İngilizce 'mass'.

Sözcük olarak 'geri dönme' anlamındadır. Hristiyanlıkta en kutsal ayinlerden biri, İsa'nın kurtarılma sırnı anımsatan ve sürdüren Eukharistia ayinidir. Katolik kilisesi bu ayini, aynı zamanda bir kurban töreni sayar. Golgotha tepesinde olduğu gibi, İsa kilisenin mihrabında kendi kendini kurban olarak sunar. Ayini yöneten papaz, İsa'nın yerine onun sözlerini ve hareketlerini yineleyerek, bedenini ve kanını ekmek ve şarap suretinde adar. İşte bu adayış duasına 'missa' denir. Missa, değişmez metinler üzerine kurulu altı bölümden oluşur : Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus ve Agnus Dei. Müzikteki gelişme doğrultusunda, missa da sürekli değişime uğradı. 11. yüzyıla kadar tek sesle okunan missa duaları, 15. yüzyılda orta tema üzerine kurulu çoksesli yapıya dönüştü. Kontrpuan'ın gelişmesiyle, sürekli bas'ın yer aldığı polifonik missa'lar ve değişmez metinler dışında gradual, alleluia, offertory, communion gibi missa türleri doğdu. 17.yüzyılda organdan başka çalgıların da kiliseye girmesiyle; ikili, üçlü, dörtlü şarkılar da katılarak missa, bir tür kilise oratoryosu oldu(Sözer, 1996, s.473).

Partita :

İtalyan ve Alman bestecilerin 16. ve 17. yüzyıllardan başlayarak, değişik anlamlarda kullandıkları bir terimdir. Bunlar :

- 1- Klavye için yazılmış her türlü parça yada çeşitlemeler.
- 2- Birbiri ardına çalınan dans parçaları (süit).
- 3- Halk müziği yada dinsel müzik teması üzerine yapılmış çeşitlemeler.
- 4- Tek çalgı için yazılmış süitler. Örnek olarak Bach'ın klavsen için 6 partitası (Sözer, 1996, s.539).

Sonata Di Chiesa :

Kilise sonatı anlamındadır. Barok döneminden 18. yüzyılın sonlarına değin kilise müziğinde yer alan, dört bölümlük(yavaş-hızlı-yavaş-hızlı)sonat formudur(Sözer, 1996, s.649). Sonata di Chiesa'nın en büyük usatası, 'Arcangelo Corelli'(1653-1713) olmuştur (Cross-Ewen, 1953, s.10).

162 . Polifoninin Tarihi :

9. yüzyılda gelişmeye başlayarak Rönesans'ta doruğa ulaşp, en zirve yapıtlarına Barok çağında J.S. Bach ile kavuşan çoksesli besteleme üslubu, 'polifoni'dir. Polifoninin çıkış yerinin Katolik Kilisesi olduğuna inanılır. Barok çağında, müzik yönünden eş değerli melodilerin hareketi sıkı bir tını örgüsü oluşturunuyordu. Öteden beri tek sese alışmış kulakların, başka başka seslerin belirli bir düzenle bağdaşımındaki inceliklere alışması kolay olmadı.

Çoksesliliğin beste tekniği 'kontrapunta'ya dayanıyordu. Bu kavram, eski dönemlerde iki sesliliğe, notaya karşı notaya uzanıyordu. Bu tür müziğin kökeni, Yunan ve Yahudi kaynaklara dayanan ve 'Gregor şarkısı' denen, eşliksiz bir türdü. 6. yüzyılda Papa Gregor tarafından ortaya atılan müzik kültürü, günümüzde de Katolik kilisesi şarkısının temelidir(Yener, 1983).

Avrupa'da çoksesliliğin tanımına ilk olarak 10. yüzyılda rastlanır. O devirde yaşayan 'Hurbald' adlı bir keşiş, kitabında 'diaphonie' adını verdiği bir tür çokseslilikten söz ediyordu. John Cotton , 12. yüzyılda diaphonie'yi şöyle tanımlıyordu : 'Diaphonie, en az iki şarkıcı tarafından söylenen iki ayrı ses arasındaki uyumdur. Birinci ses baş melodiyi söylerken ikinci ses, diğer seslerle onu kuşatır. İki ses cümle sonunda ünisonla yada oktavayla birbirine ulaşır'. Bu tarz şarkı söylemeye 'organum' denirdi(Selanik, 1996, s.49).

Organum, polifoni ve diğer bütün çokses tekniklerinin atası olduğundan incelemeye değerdir. "Organum, en eski polifonik form olarak bilinir. Bu tarz, Fransa'da Notre

Dame'ın koro şefi olan 'Magister Leoninus' (12. yüzyıl) tarafından geliştirilmiştir"(Cross-Ewen, 1953, s.3).

Organum'un ilk büyük örneği, 'Magnus Liber Organi' adlı büyük kitaptır. Bu kitap 90 kadar organum derlemesini içine alır. Bu organumların ilk ustası, 'Leoninus'tur. O çağda yaşamış bir İngiliz yazar, kitabında ondan 'yüce kontrapuntçu' diye bahsetmiştir(Sachs, 1965, s.63).

9. yüzyılda belki de daha önceleri başlayan Gregor şarkısı, bir koral ezgiye belli aralıklarla eşlik etmeye dayanırdı. Bu tekniğe organum denmesinin sebebi, ilkel organ'ların aynı aralıklara sahip olması idi(Yener, 1983).

Organum'un partileri arasında üstteki ses 'duplum', tek bir şarkıcı tarafından söylenirdi. Alttaki ses 'tenor' da, bir şarkıcı tarafından söylenir yada bir çalgıyla, özellikle organla çalınırdı(Sachs, 1965, s.63). Baş ses denilen Gregor melodisinin altında yer alan ek sesleri, başlangıçta sadece koro seslendirirken, ancak 7. yüzyıldan sonra organ ve çeşitli çalgılarla seslendirilebilmiştir(Selanik, 1996, s.49).

Organ, Bizans imparatorlarının isteği ve dini otoritelerin izniyle, 7. yüzyılda koroyu desteklemek amacıyla kiliseye girmiştir. Ek ses, baş sesi noktaya karşı nokta prensibi ile izler(point contre point). Organum, kontrpuan'ın en ilkel biçimidir ve gelecekteki bütün çokses tekniklerini doğuran hücredir(Selanik, 1996, s.49).

Nos qui vi-vi-mus le-ne-di-ci-mus Do-mi-num

Vox principalis.

Nos qui vi-vi-mus le-ne-di-ci-mus Do-mi-num

Vox organalis.

et hoc nunc et ta-que in se-cu-lum.

et hoc nunc et ta-que in se-cu-lum.

ORGANUM ÇOKSESİLİĞİNE
ÖRNEK: 3. PAULI
VOX PRINCIPALIS, GREGOR
CANTUS RHODOLITII.

Diğer aşama, organum'un armonik yönden zenginleşmesi oldu. Bu gelişimin dindışı müzikten doğduğu kuşkusuzdur. Esas ezgi(cantus) üzerinde özgürce kıpırdayan, çoğu kez doğaçtan bir başka ses(discantus) duyuluyordu(Yener, 1983). Organumla başlayan çok ses anlayışının gelişmesiyle, 'Dechant' doğdu. Artık ek sesler, Gregor melodisini paralel olarak izlemiyor, çapraz ilerliyordu. Kısa bir süre her iki teknik her zaman olduğu gibi karışık uygulandı. Daha sonra paralel hareket yasaklandı(Selanik, 1996, s.50).

Polifoninin günümüzde algılandığı tanımıyla başlayıp gelişmesindeki en önemli merkezin, Notre-Dame okulu olduğu bilinmektedir. Aşağıda verilmiş olan Yener'in cümlelerinden de bu, açıkça anlaşılmaktadır.

"Çoksesliliğin 12. ve 13. yüzyıllarda 'Leoninus' ve 'Perotinus' gibi ustaların öncülük ettiği Paris'te "Notre Dame" okulundan başladığı kabul edilir. Ortaçağda ilk önemli çoksesli biçimler, 'Motette' ve 'Conductus' olmuştur"(Yener, 1983).

Motet; yaklaşık 1250'li yıllarla 1750'li yıllar arasındaki dönemin en önemli çoksesli müzik formlarından biri olmuştur. Tek sesli ayin şarkıları olan clausula'ların sözsüz üst partilerine de yeni sözler ekleyerek, daha güzel hale getirme isteğinden doğdu.

İlk örnekleri 13. yüzyılın ortalarında verilmeye başlandı(Sözer, 1996, s.481). Motet'in en ileri özelliği, 13. yüzyıl çoksesliliği çerçevesinde değişik sözler ve değişik ritimler içermesidir(Say, 1994, s.93). Önceleri tenor(pes) ve motetus(tiz) denilen iki bölümden oluşurdu(Sözer, 1996, s.481). Tenor, ana ezgiyi başka seslerin küçük değerli notaları eşliğinde uzun notalarla söylerdi. Bu biçim, koral duanın başlangıcıydı(Yener, 1983). Motetus'da ise, sözler yer alırdı. Motet adı Fransıca mot=sözcük anlamına gelen bu bölümden doğdu. Daha sonraları motetus'a duplum(ikinci), triplum(üçüncü) ve quadruplum(dördüncü) sesler de eklenerek, motetler çoksesli müziğe dönüştü. Yine önceleri motetler büyük çoğunlukla Latince ve kilisede söylenmek amacıyla yazılırken, sonraları Latince-Fransızca, yada Latince-İngilizce olarak iki dilde ve dinsel olmayan metinlerle de yazılmaya başlandı. Böylece dinsel ve dindışı olmak üzere iki motet türü doğdu. Dinsel amaçla yazılanlar da, belirli ayin ve dua saatlerine bağımlı olmayan kilise müziğine dönüştü(Sözer, 1996, s.481).

Conductus ise, 12.-13. yüzyıllar arasının Latince sözler üzerine kurulu, tek yada çok sesli şarkılardır. Latince conducere(eşlik etme) sözcüğünden türemiştir. Güney Fransa'da doğmuş, en parlak örneklerini 1160-1240 yılları arasında Notre Dame okulu bestecileri yazmıştır. Belirgin özelliği, o dönemin en yaygın kilise ilahisi olan cantus firmus'un aksine, belirli bir biçime bağlı olmayışıdır. Bu bağımsızlık 14. yüzyılda motet formundaki yapıtlara da yansımıştır(Sözer, 1996, s.176).

Ortaçağ polifonisine hakim olan Dechant(Discantus), gelişmeye uygun bir teknik olması bakımından önemlidir. Organum'un baş sesi, Cantus Firmus'tu. Yani Gregor ezgisiydi. Dechant tekniğinde Gregor ezgisi alt partiye iniyordu. Dini partiye bundan böyle, temel niteliğinden dolayı tutan anlamına gelen 'Teneur' dendi. Tenor partisi çoğunlukla bir çalgıya verilirdi. Bu bilgilere dayanarak Dechant'ı şöyle tanımlayabiliriz : 'Dechant, besteci tarafından yazılan ezginin yani ek seslerin üst partiye geçtiği bir çeşit organumdur. Ek seslerle alt partiye inen dini tema, birbirini kovalayan cüretli hareketlere girişebilirler.'(Selanik, 1996, s.50).

Dechant, organumun bir türü olmasına rağmen onunla aralarında çok önemli temel farklılıklar bulunmaktadır. Selanik, yazısında bu farklılığı açıkça izah etmektedir.

“Dechant, üçlü(Gymel) ve altılı(Faux-Bourdon) aralıklarından yararlanan daha gelişmiş bir sistemdir. Organumdaki paralel hareketi bırakarak, ters hareketi benimsemesi en önemli ilkesidir. Organumda notaya karşı nota hep eş değerdedir. Oysa Dechant, süs notaları ve daha küçük değerler de kullanır. Latince dini parti olan tenor partisinin üstüne bestelenen ezgiye ‘Discantus’ adı verilmiştir. Daha sonra bunlara ‘Contre-Tenor’ adı verilen bir üçüncü parti katıldı. Bu parti bazen tenor’un üstünde, bazen de altında yer alırdı. Bir süre sonra, kontrtenor da ikiye ayrıldı. Tenorun üstündekine ‘Alto’, altındakine ‘Bas’ dendi”(Selanik, 1996, s.51).

Discantus yada Dechant denilen çoksesli sistemin kullandığı tekniklerden biri olan Gymel(sözcük anlamı: ikiz), üçlü aralıkları kullanır. Kuzeylilerin polfoni’ye getirdikleri bir çözümdür. Başlangıçta Latin kulağı için barbarca sayılan üçlü aralığı, organumdan önce de kullanılmaktaydı. Dechant’ın yararlandığı ikinci teknik olan Faux-Bourdon(sözcük anlamı: hatalı vızıltı), Gymel’den ortaya çıkmıştır. Alt üçlü paraleli yerine, eşlik partisi bir oktav yükseltilerek üst altılı paralelliğinin kullanılmasıyla yapılan bir polifoni’dir. Besteci üç sesli yazmak istediği zaman, araya tiers’leri yerleştirerek altılı akorlar zinciri oluşturuyordu (Selanik, 1996, s.51).

Elbette ki çoksesliliğin gelişiminde en önemli nedenlerden biri, seslerin kesin bir işaretlemeye bağlanıp saptanışı oldu. Yunanlılar nota işareti olarak harfleri kullandılar. Bu sistemi 6.yüzyılda yaşayan Boethius benimsedi. 11.yüzyılda Benedikt’in keşişi Arezzo’lu Guido, dizinin seslerini hecelerle belirlemeyi düşündü. Heceler özellikle şarkıda kolaylık sağladı ve modern “tonika-do” sisteminin esasını oluşturdu. Arezzo’lu Guido, notalar için “Saint Jean kasidesi”nin Latince iki dizesindeki sözcüklerden ilk heceleri aldı ve sesleri ona göre isimlendirdi. Çizgi sistemiyle de notaların yerleri kesinlik kazanmış, seslerin uzunluğu için belirli nota işaretleri kullanılmaya başlanmıştı (Yener, 1983).

Notre-Dame Okulu, Ars Antiqua, Ars Nova :

Önceden de belirttiğimiz gibi, Notre-Dame okulu polifoninin başlayıp gelişmesinde en önemli merkez olarak kabul edilmiştir. Aşağıda, bu okul ve bu okulda çalışıp polifoninin gelişimine katkıda bulunan besteciler, Selanik’in yorumuyla yer almaktadır.

“12.Yüzyılda dünya estetik ölçülerine Fransızlar egemendiler. Paris’te yapımına başlanan ünlü Notre-Dame Catedrali daha tamamlanmadan etrafında bir doktrin topluluğu yaratılmış, bilgin ve sanatçıların çalışmaları hızlanmıştı. Bu çalışmalar ciddi eserlerin yaratılmasıyla sonuçlandı. Notre-Dame ekolünde, birbirinin devamı sayabileceğimiz iki sanat hareketi vardır. Bunları Organum’a dayalı çokseslilik olan Ars Antiqua (Eski sanat) ve Ars Nova (Yeni sanat) diye sıralayabiliriz. Ars Antiqua; Leonin (12.Yüzyıl), Perotin (1180-1236) ve Adam de la Halle’in (1220-1287) çalışmalarını kapsıyordu. Ars Nova ise Philippe de Vitry (1291-1361), Guillaume de Machaut (1300-1377) ve İtalyan Francesco Landini’nin (1325-1397) çalışmalarında biçimleniyordu” (Selanik, 1996, s.51).

Notre-Dame’ın orgcusu ve koro yöneticisi olan Leon’in, ünü Fransa dışına taşmış bir org ustası ve büyük bir teorisyendi. İki sesli şarkılarının yer aldığı “Magnus Liber Organi” adlı kitabını, pek çok buluşunu, hayranlık uyandıran evrensel bir meslek sağlamlığı ve bilimle birleştirmiştir. Leonin’in, içinde yabancı sanatçıların da bulunduğu çok sayıda öğrencisi vardı. Perotin bunlardan biridir. Yüce Perotin, Leonin’in en parlak öğrencisi idi. Leonin’in arkasından Notre-Dame’ın orgcusu ve koro yöneticisi oldu. Eserleri, Leonin’kilerden daha mükemmel kabul edilir. Çağı için hayli ileri kaynaklar kullanmıştır. Diline kromatizmi sokmuş, imitasyon tarzını geliştirmiş, eserlerinde üç ve dört partiyi ustaca kullanmıştır. Perotin, organa’larına Motet ve Conduit’in daha serbest biçimlerini katmıştır. Ayrıca bu çalışmaları, kilise tonlarının istibdadını sarsmıştır. Perotin’in nota sisteminde, sürelerin belirlenmesi ile ilgili çalışmaları da anmaya değerdir. Gerek Leonin, gerekse Perotin kontrpuan’ın öncüsü oldular (Selanik, 1996, s.52).

Notre-Dame okulu biçim olarak füğün yaratılmasında da çok önemli olmuştur. Aşağıda verilen Selanik’e ait alıntı, bu görüşümüzü doğrulamaktadır.

“Bu dönemin kullanılan biçimleri arasında, kanonları da saymak gerekir. Kanonlar, polifoninin çok seçkin bir biçimi olan füğün habercisi oldular” (Selanik, 1996, s.52).

Notre-Dame okulundan doğan ve Ars Nova adı altında toplanan ikinci müzik hareketinin başında ‘Philippe de Vitry’ ve ‘Guillaume de Machaut’ geliyordu. Vitry’nin çalışmaları, kendinden önce gelenlerin anlayışına karşı, devrimci bir hareket değil, onların tekniğinin ve müzik dilinin ussal bir gelişmesidir. Vitry, Ars Nova adlı kitabında gelenekten kopulmasını öneriyordu. Ölçülerin kuvvetli zamanlarında yalnız 4,5 ve 8’li

aralıkları değil, üçlü ve altılı aralıkları da kullandı. Kilise tonlarının hegemonyası sensible'in resmen kullanılmasıyla sarsılmıştı. Orada kayan yarım ton, kulağa majör ve minör ton kavramını empoze ediyordu. Vitry çalgı eşliklerini ve din dışı müziği kiliseye soktu. Duygu ve anlatım özgürlüğü, eserlerinde açıkça görülür. Müzik teorileriyle ilgili çalışmaların yakın buluşlarını birleştiren de Vitry'ye ölçü işaretlerinin başlatılmasındaki rolü nedeniyle ayrı bir önem verilir. Bu başlangıç için 1320 tarihi gösterilir. Böylece kilisenin ritmik modlarından kurtulan besteciler, melodiye daha köşeli, belirgin ve oldukça az doğal bir karakter veren küçük nota değerlerini severek kullanmaya başladılar(Selanik, 1996, s.52).

Notre-Dame okulunun rolü, armoninin yaradılışında da büyük olmuştur. Bunun nedeni ise, Messa'larda kullandıkları dikey bileşimlerden oluşan akorlar olmuştur. Aşağıda verdiğimiz Selanik'e ait cümleler, bu sözümüzü doğrulamaktadır.

"Fransa'da Ars Nova'nın en önemli temsilcisi Guillaume de Machaut'dur. Din dışı parçaları, Ballade'ları, Rondeau, Chanson, Motet, Hoquet ve Missa türünde eserleri vardır. İlk kez missa, Machaut'un ellerinde, törenin ayrı parçalarını bir bütün halinde birleştirmesi ile önemli bir biçim oldu. Notre-Dame Missa'sı, partilerin yatay çizgilerinin oluşturduğu çokses örgüsü ile dikey bileşimlerden duyulan akorlar bakımından, armoni'nin habercisidir. Böylece de Vitry ve Machaut'un ellerinde, 13.yüzyıldan tanıdığımız ve çağın rasyonalist esprisine uygun bir biçim olan Motet de, minyatür ölçülerinden çıkarak büyük boyutlara erişti, karmaşıklaştı"(Selanik, 1996, s.53).

Ars Nova'nın müzik ürünlerini çağın mimari yapısı ile, Seine kıyısına inşa edilmiş ve örneklerin en iyisi sayılabilen Notre-Dame katedrali ile kıyaslamak yerinde olur. Hareketli ritimde sıkışık kitlelerin çözümü, hemen hemen mistik bir ortamın genişletilmesi, süslemelerin bolluğu, ayrıntıların inceliği, gotik mimarisinde aynı çağın müziğini tanımlar. Gotik mimarisinin görkemli ürünleri, zamanın müziği ile birlikte İtalyan Rönesans'ının doğuşunu hazırlamıştır(Selanik, 1996, s.53).

Ars Nova doğrudan doğruya 15. yüzyıl polifonisine yani çoksesin 'altın çağına' bağlandı(Mimaroğlu, 1995, s.25).

15. ve 16. yüzyıllarda polifonik müziğin gelişmesinde, besteci yetiştiren bazı okulların rolü büyüktür. Bunların en birincisi Flaman (Hollanda) okuludur. Bu okulun kurucusu Guillaume Dufay(1400-1474)olmuştur. Bu okulun, polifoninin gelişmesinde katkısı olan üyelerini şöyle sıralayabiliriz: Jean de Okeghem(1430-1495), Josquin des Pres(1445-1521), Jacob Arcadelt(1514-1570), Orlando de Lasso(1532-1594). Bu grupla kontrpuantal yazının tekniği, müziksel düşünce ve müziksel güzelliğe önem verme ile birleşmiştir(Cross-Ewen, 1953, s.4).

İkinci okul, 'Venedik' okuluydu. Bu okulun başlıca bestecilerini, Giovanni Gabrieli (1557-1612) ve Adrian Willaert(16. yüzyıl) olarak sıralayabiliriz. Polifoninin dokunuşundaki zenginlik, bu okul sayesinde artmıştır(Cross- Ewen, 1953, s.4).

Bu okulların üçüncüsünü ve de en önemlisini Roma okulu olarak belirtmek mümkündür. Bunun nedeni ise, bu okulun yöneticisinin P. Palestrina olmasıdır. Cross ve Ewen bunu aşağıdaki gibi açıklamışlardır.

"Üçüncü okul 'Roma' okuluydu. Bu okulun dekanı, büyük kilise bestecisi 'Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525- 1594)' idi. Koro yöneticisi ise, 'S. Maria Maggiore'du. Yazdığı meşhur 'Missa Papae Marcelli' adlı messa'sıyla İtalyan kilise müziğinde reform yaptı. Böylece bu okul, kendisinden sonra gelen tüm messa yazımlarına örnek teşkil etti. Palestrina birçok messalar, motetler, madrigaller, magnificatlar yazmıştır. Ondan önce kimse, polifonik müziğe o kadar çok dini karakter, manevi güzellik, anlatım gücü ve düşünce yoğunluğu katamamıştır. O, Bach'tan önce gelen en büyük polifoni ustası olmuştur"(Cross-Ewen, 1953, s.4).

İspanya doğumlu 'Tomas Luis de Victoria'(1548-1611) isimli besteci, bu Roma okulunun ürünüdür. O, Palestrina'nın öğrencisi olmuştur ve çalışmalarının çoğu Roma'da yazılmış ve basılmıştır. Victoria, Palestrina'nın tekniği üzerine gizemlilik, renksel canlılık ve anlatım gücü getirmiştir(Cross-Ewen, 1953, s.4).

16. yüzyılda doğup gelişen ve yaygınlaşan en önemli polifonik müzik formlarından birisi, 'madrigal' olmuştur. Cross ve Ewen, bu gelişimi şöyle açıklamışlardır.

“16. yüzyılın polifonik müziğini sadece kilse müziği ile sınırlamak doğru olmaz. O çağda din dışı, canlı ve ritmik polifonik türler de besteleniyordu. Bu türlerin en önemlilerinden biri, Ars Nova’nın Fransa’dan İtalya’ya geçerken, ‘Orazio Vecchi’(1550-1605) ve ‘Carlo Gesualdo’(1560-1613) tarafından doğup gelişen ve ‘Claudio Monteverdi’(1567-1643) tarafından yapısal mükemmelliğe erişen “Madrigal” olmuştur. Daha sonra, amatör bir müzisyen olan ‘Nicholas Yonge’(? -1619), madrigal’i İtalya’dan İngiltere’ye taşımış ve böylece İngiliz madrigal’i altın çağını ‘Thomas Morley’(1557-1603), ‘Orlando Gibbons’ (1583-1625), ‘John Wilbye’ (1574-1638) ve ‘ Henry Purcell’(1659-1695) ile yaşamıştır” (Cross-Ewen, 1953, s.4).

Kontrpuan tekniği, Palestrina ile zirveye ulaştı. Benzer durumlarda olduğu gibi, karmaşa ve iniş hemen arkasından geldi. Teknikçiler çoğaldı. Günün zevkine göre 20, 30 yada daha çok partili eserlerde notaların partisyona dizilişi doğru olsa bile, icralarında güzellik ve canlılıktan yoksundular. Bu eserlerin arasında, 90 sesli olanları bile vardı. Bestecilerin daha çok ses partisi kullanma yarışına girmesiyle, polifoni yozlaştı. Bunun sonucu olarak (1600-1601) yıllarında yeni bir çokseslilik sistemi yani ‘homofoni’ doğdu(Selanik, 1996, s.57).

17. yüzyıl ile 18. yüzyılın II. Yarısını içine alan, yani 1600-1750 yılları arasını kapsayan döneme “Barok” denmiştir. Barok stili 17. yüzyılda tüm sanata egemen oldu. Bu stil kişiliğini ayrıntılı süslemeler, dikkatle işlenmiş yapılar ve dokulardan almıştır.

Barok çağı müzikte şu gelişmeleri sağlamıştır :

1. Opera ve oratoryo gibi layık ve din dışı müzik türlerinin doğuşu.
2. Enstrümantal ve koral müziğin gelişmesi ve yükselmesi.
3. Polifoniye tamamen zıt olan, homofonik stilde (armonik eşlikli tek melodi) yeni tür müziklerin bestelenmesi.
4. Palestrina’dan sonra yozlaşmış olan polifonik stilde, en zirve eserlerin J.S. Bach tarafından yaratılması(Cross-Ewen, 1953, s.5).

Bilindiği üzere ilk enstrümantal müzik, organ içindi. Giovanni Gabrieli(1557-1612) ve Jan Sweelinck (1562-1621) gibi en eski kontrpuancılar, insan sesi için polifonik koraller besteledikleri gibi, organ için de bestelediler. Fakat enstrümantal müzikteki renklerin çeşitliliği, nüans ve vokal müzikte aranmayan ritimdeki uysallığı açıklamadılar(Cross-

Ewen, 1953, s.9). Bu tür enstrümantal stili açıklayan ilk önemli organ bestecisi, 'Girolamo Frescobaldi'(1583-1643) olmuştur. Frescobaldi; toccata, füğ ve partita gibi bazı büyük organ formlarını açıklamıştır. Passacaglia, chorale-prelude, chaconne, fantasia gibi teknik ve artistik gelişmeleri simgeleyen formlar ise, 'Buxtehude' tarafından gelişmiş bir düzeye ulaştırılmıştır. Organ müziği ile eş zamanlı olarak, 'Canzona'(polifonik stilde bir bölüm) da bir enstrümantal form olarak gelişti. 1600'lerde Giovanni Gabrieli bir veya çift quartet için canzoni yazmıştır (Cross-Ewen, 1953, s.10).

Barok çağ genelde , erken ve geç barok olarak ikiye ayrılır. Gabrieli, Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi gibi bestecileri Erken Barokta; Alessandro Scarlatti, Bach ve Haendel ile çağdaşlarını da Geç Barok'ta sınıflamak mümkündür.

Şimdi Barok döneminde en zirve polifonik eserleri yaratıp, Rönesans'ın sonuna doğru yozlaşmış olan polifoniye düzenleyip, tekrar hayata döndüren büyük besteci Johann Sebastian Bach'ın hayatını ve başlıca eserlerini inceleyeceğiz.

163 . Jonann Sebastian Bach'ın Hayatı :

Johann Sebastian Bach 21 Mart 1685'te bugün Almanya dediğimiz ülkenin sınırları içinde kalan Thüringen bölgesindeki Eisenach'ta doğdu. Bach sülalesi birkaç kuşak boyunca kent meclislerinde, saraylarda ve kiliselerde maaşlı müzisyenler olarak çalışmış ve ünlü besteciler yetiştirmişler. Müzisyen olan Ambrosius Bach (1645- 1695) ile müzisyen bir ailenin kızı olan Elisabeth Lämmerhirt'in (1644-1694) evlenmeleri sonucu, Johann Sebastian sekizinci ve en küçük çocukları olarak dünyaya geldi (Kültür Yayınları Serisi, Bach, 1999, s.5).

Johann Sebastian, ilk keman derslerini babasından aldı. Dokuz yaşına geldiğinde annesini, bir yıl sonra da babasını kaybetti. Bundan böyle küçük Sebastian'ın bakımını en büyük abisi 'Johann Christoph' üstlendi.

Johann Sebastian, abisinin kütüphanesinde bulunan eserleri kopya ederek 16. ve 17. yüzyıllarda yaşayan büyük Alman bestecilerinin tuşlu çalgılar için besteledikleri eserler hakkında bilgi edindi. Ayrıca abisinden Organ tamir etmeyi ve yapım tekniklerini de

öğrendi. Bach Ohrdruf'ta lise eğitimini sürdürürken, Latince öğrendi ve okul korosunda yer aldı. 15 Mart 1700'de Lüneburg'a gitmek üzere Ohrdruf'tan ayrıldı.

Lüneburg 1700-1702 :

Bach, Lüneburg'da yoksul çocukların öğrenim gördüğü Aziz Mikael kilisesinin müzik okuluna gönderildi. Orada koroya alındı. Fakat çok geçmeden yaşı gereği kusursuz soprano sesi değişince, koroda kemen yada organ çalmada görevlendirildi.

Okulun civarındaki Celle'de dükün Fransız müziği üzerinde çalışan ünlü orkestrası, düzenli olarak konserler veriyordu. Bach'ın bu dönemdeki çalışmalarında görülen Fransız müziğinin etkilerinin kaynağının, bu konserler olduğu düşünülür. O dönemde Bach'ı etkileyen diğer bir müzisyen ise, 78 yaşındaki 'Johann Adam Reinken' isimli organcı oldu. Böylece Bach, Fransız müziği yanında önemli ölçüde Danimarka ve İngiliz müziğinden de etkilendi. Lüneburg'daki bu kısa dönemden sonra bach, organ virtüözü olarak ünlenmiştir. 1703 yılının Mart ayında Bach, Dük Johann Ernest'in özel orkestrasında kemancı olarak çalışmak için Weimar'a gitti.

Weimar 1703 :

Johann Sebastian Weimar'da hemen hemen bir yıl kemancı olarak çalıştıktan sonra, Arnstadt'ta organcı olarak iş bulup Weimar'dan ayrıldı.

Arnstadt 1703-1707 :

1703 Ağustos ayında Neue Kirche kilisesine organcı olarak atandı. 1705'in Ekim ayında Bach, Danimarkalı ünlü organcı ve besteci 'Dietrich Buxtehude'yi dinlemek için gittiği Lübeck'te kaldığı süre içinde Buxtehude'nin organ müziğinden derinden etkilendi. Kuzey Alman Organ Okulunun en önemli temsilcisi olarak bilinen Buxtehude, pek çok vokal eser de bestelemişti. Onun bu çalışmaları, Bach'ın ilk vokal çalışmalarını derinden etkilemiştir. İzinden geri döndükten sonra Bach, ilk kilise kantatını bestelemiştir. 1707 yılında Mühlhausen'de yeni bir iş bulan Bach, Arnstadt'taki görevinden istifa etti(Kültür Yayınları serisi, Bach, 1999, s.13).

Mühlhausen 1707-1708 :

1707 Yılıının Haziran ayında Bach, Mühlhausen'deki Blasius kilisesine organıcı olarak atandı. Aynı yıl kendisine, dayısı Tobias Lämmerhirt'ten küçük bir miras kaldı. Böylece Bach, 17 Ekim'de kuzeni Maria Barbara Bach ile evlendi.

Mühlhausen'de Bach'ın vokal kilise müziğine ilgisi arttı. Bu şehirde sadece bir yıl kalmasına rağmen, bu dönem Bach için oldukça verimli geçti. Kasaba kurulu için kantatlar besteledi. Çok geçmeden Bach, kilise papazı ile dinsel öğretilerde ve dolayısıyla müzik konusunda görüş ayrılığına düşmesi sebebiyle, 25 Haziran 1708 yılında Mühlhausen'deki görevinden istifa ederek yıllar önce yaşamış olduğu Weimar kentine geri döndü.



Bach'ın 1705'de yazdığı organ koral'lerinden (BWV 739)

Kendi el yazısıyla

Bir süre sonra Bach, Prens Leopold'dan bir teklif aldı. Ama dük Wilhelm, Bach'ın gitmesini önlemek için onu 6 Kasım 1717'den 2 Aralık 1717'ye kadar hapis etti. 2 Aralıkta serbest bırakılan Bach, hemen birkaç gün içinde Köthen'e hareket etti.

Köthen 1717-1723 :

Aralık 1717'de Köthen'e giden Sebastian, Prens Leopold'un müzik yönetmeni oldu. Bach Köthen'de oda müziği ve orkestraya ağırlık verdi. Çalışmalarını sürdürürken, 7 Temmuz 1720'de eşi Maria Barbara'nın ölümüyle sarsıldı. Bach dört çocuğuyla yalnız kaldı. Tek başına çocukların bakımında zorlanan Bach, 3 Aralık 1721'de yeniden evlendi. Yeni eşi Anna Magdalena Wilcken, çok yetenekli bir sopranoydu. Bach'a özenen Prens Leopold da bir hafta sonra evlendi. Fakat prensin yeni eşi müzikten nefret ediyordu. Kimi araştırmacılara göre prenses, eşinin müziğe olan aşkını kıskanmaktaydı. Ayrıca müziğe ayrılan çok fazla bütçeyi de kısıtlamak istiyordu. Böylece maaşı azalan Bach, kendine gidecek başka yerler aramaya başladı.

Köthen'deyken Bach, 6 Brandenburg Konçertosunu yazmış ve Brandenburg dükü Christian Ludwig'e ithaf etmişti. Fakat dükle ilişkileri bundan öteye gidemedi. Üç farklı yere iş başvurusunda bulunan Bach'ın üçüncü başvurusu olan Leipzig kabul edildi.

Leipzig 1723-1750 :

Köthen'den ayrılan Bach, 13 Mayıs 1723'te Leipzig'de 'Aziz Thomas' okulunda koro yöneticisi olarak göreve başladı. Hemen hemen her hafta yeni bir kantat besteliyordu. Kendisine bu görevi veren prensin 1729'da ölümüyle, Bach bu kez Saksonya-Weimar'ın avcı dükü Christian'ın fahri müzik yönetmeni oldu.

Bach'ın Leipzig'de bestelemiş olduğu 'Aziz Matta Pasyonu', bugün onun kilise müziği alanındaki doruk noktası olarak düşünülür. Oysa ki bu eser, 1729 yılında ilk kez icra edildiğinde, pek çok dini adam eseri 'çılgınlık' olarak nitelemişti.

1729'ta Bach, Leipzig'deki Müzik Cemiyeti yöneticiliğine getirildi. Bu cemiyeti Telemann, 1702 yılında kendi öğrencileri ve profesyonel müzisyenlerden kurmuştu. Bach burada Cuma akşamları "Zimmermann'ın kahvehanesinde" konserler veriyordu. Bu

konserler için 1734-1735 yıllarında ‘Kahve Kantatı’ (BWV 211) besteledi. 1737’de müzik cemiyeti yöneticiliğini bıraktığında, ‘iyi düzenlenmiş piyano’ ve ‘Klavierübung’un III. Defteri’ üzerinde çalıştı. 1739’da Bach, bir kez daha müzik cemiyeti yöneticiliğine getirildi ve 1741’e kadar orada görevini sürdürdü. 1736 yılında Bach müzik cemiyeti yöneticiliğini sürdürürken, aynı zamanda saray bestecisi ve müzik yöneticisi oldu. Bach bu görevi alabilmek için 1733’de iki parçadan oluşan “Si minör Missa’yı” (Kyrie ve Gloria) bestelemiş, Kraliyet ailesinin üyelerine övgüler yağdıran kantatlar yazmıştı. Bu göreve getirilmesinde ‘Kont Keyserlingk’in de büyük etkisi olmuştu. Bach ona olan şükranlarını dile getirmek için, kendisine ithaf etmek üzere Goldberg Varyasyonlarını besteledi.

Bach ailesinin müzik geleneği 16. yüzyıldan beri sürüyordu. Sebastian eski eserlerini gözden geçirdi ve onları yaylatmak için uğraştı. Tuşlu çalgılar için Partita’larını 1726’ dan beri yayımlamaktaydı. 1731 yılında altı Partita’yı ‘Klavierübung I. Defterinde’ (BWV 825-830) yayımladı. 1735’te yayımlanan II. Defter, İtalyan Konçertosu(BWV 971) ve Si minör Fransız üvertür’ünü (BWV 831) içeriyordu. 1739’da yayımlanan III. Defterde ise, organ için yazdığı eserler yer alıyordu(Klasik Müzik Serisi, Bach, 1999, s.40).

1747’de Bach, oğlu Wilhelm Friedemann ile birlikte Berlin’in hemen batısındaki Potsdam’a giderek, bu şehirdeki tüm organları ve Silbermann’ın sarayına getirilen ilk piyanoları sınıadı. Bu ziyaret esnasında kral, Bach’a bir tema verdi ve bu temayı geliştirmesini istedi. Bach bu tema üzerinde çalışırken, ‘Müzikli Teklif’(Das Musikalische Opfer, BWV 1079) adlı eserini besteledi. Büyük eseri Si minör Missa’yı ise 1749 yılında bitirdi. Bach’ın Leipzig dönemindeki eserlerinden olan bu Missa’sı ve iki Pasyon’u, onun koral müziğin en büyük ustaları arasına girmesini sağlamıştır.

1749 yılında Bach’ın gözleri günden güne zayıflamaya başladı. Aynı yıl iki kez ameliyat geçirdi fakat ikinci ameliyatının başarısız geçmesi sebebiyle, görme yeteneğini epeyce kaybetti. Bir süre sonra görme yetisine yeniden kavuştu. Ancak gözleri görmeye başladıktan on gün sonra, 28 Temmuz 1750’de ani bir felç ve onu izleyen yüksek ateş yaşamına son verdi (Klasik Müzik Serisi, Bach, 1999, s.44).

Bach henüz ölmeden önce, müziği gözden düşmüştü. Ölümünün üzerinden yaklaşık elli yıl geçtiğinde bile, eserlerinin hiçbirisi yayımlanmadı. Bunun bir sebebi müziğinin daha o hayattayken “eski moda” sayılması, diğeri ise bestelerinin dini bir çerçevede algılanmasıydı. Bach’ın eserlerine hemen hemen 70 yıl sonra hayat veren ‘Mendelssohn’ oldu. Daha sonra ‘Robert Schumann’ın çabalarıyla Bach’ın ölümünün 100. yılında (1850), yapıtlarının tümünü yayımlama girişimi başladı. Elli yıl içinde bugün bilinen bütün yapıtları basılmıştı (Klasik Müzik Serisi, Bach, 1999, s.45).

Bach Leipzig’de 28 Temmuz 1750’de yaşama veda etti. Fakat onun iyi düzenlenmiş klavye için eserleri, Brandenburg Konçertoları, konser parçaları, Si minör Missa’sı, koralleri, kilse müzikleri ve son çalışması olan ‘Füg Sanatı’, onun ismini sonsuza kadar yaşatacaktır (Burch-Wolcott, 1939, s.17).

Bach müzikte Barok çağının doruğu olarak görülür. Onun müziği; geniş aralıklar kullanan, çalgılar arasında yada çalgılarla sesler arasında karşıtlıklar kuran, simetriye dayalı süslemelerle, eksen değişimleriyle, karşıtlıklar ve beklenmedik öğelerle yüklü, matematiksel ve gösterişli bir müzik olmuştur. Bach’ın önemi yeni biçimler ve üsluplar yaratmaktan çok, kendinden önce varolan birbirinden çok farklı malzemelerin sentezini yapabilmesidir. O; geleneksel Barok organ müziğini, Lutherci koral müziği, Fransız ve İtalyan orkestra müzik üsluplarını kullanarak, bütün bu türlerin en güzel örneklerini vermiştir.

164 . Johann Sebastian Bach’ın Polifonik Eserleri

Öncelikle J.S. Bach’ın tüm eserlerinin polifonik olduğunu belirtmek gerekir. Aşağıda Bach’ın başlıca eserleri, bestelendikleri mekan ve yılları ile verilmiştir.

Arnstadt 1703-1707 :

Capriccio sulla lontananza del fratello diletto, 1704

Muhlhausen 1707-1708 :

Kantata, Meine Seele rühmt, 1707-1710

Weimar 1708-1717 :

Do minör Organ Passacaglia

Organ için Toccata'lar

Köthen 1717-1723 :

Brandenburg Konçertoları, 1721

Kromatik Fantezi ve Füg

İngiliz Sütleri

Fransız Sütleri

Invention'lar

Keman Sonatları

Keman Konçertoları

Eşit Düzenli Klavye, I. Defter, 1722

Leipzig 1723-1750 :

Magnificat, 1723

Aziz Yohanna Passion'u, 1723

Aziz Matta Passion'u, 1729

Aziz Markus Passion'u, 1731

Clavierübung, I-1731, II-1735, III-1739, IV-1742

Noel Oratoryosu, 1733-1734

Si minör Missa (Kyrie ve Gloria), 1733

İtalyan Konçertosu, 1735

Paskalya Oratoryosu, 1736

Goldberg Çeşitlemeleri, 1742

Dört Missa, 1737-1740

Si minör Missa (Credo ve sonrası), 1738

Eşit Düzenli Klavye, II. Defter, 1742

Müzikli Teklif(Musicalisches Opfer), 1747

Füg Sanatı(Die Kunst der Füge), 1749

Altı Motet

Kantatlar

165 . J.S. Bach'ın Piyano Eğitiminde Kullanılabilecek Polifonik Eserleri

J.S. Bach'ın piyano eğitiminde kullanılabilecek polifonik eserlerini aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür :

- a- Menuet'ler
- b- Çift seli Invention'lar
- c- Üç sesli Invention'lar
- d- Organ için yazılıp, piyano için düzenlenen küçük Prelüd-Füg'ler
- e- İyi düzenlenmiş klavye(piyano) için bestelenmiş (24+24)=48 Prelüd-Füg
- f- Toccata ve Fügler
- g- Partita'lar
- h- WV 599-644 Das Orgelbüchlein'deki (Org Kitapçığı) eserler
- l- Fransız Sütleri
- m- İtalyan Konçertosu
- n- İngiliz Sütleri
- p- Clavier Übung(Klavye Çalışması)

1650 . Menuet'ler

Menuet, üç zamanlı olan eski Fransız dansına verilen isimdir. Bach'ın Menuetleri , Bach ve eşinin kendi çocuklarını eğitmek için bir araya getirdikleri 'Anna Magdalena' isimli albümdeki 'Der Este Bach' bölümünde yer almışlardır. Elbetti ki Der Este Bach'ta sadece Menuet'ler yer almaz. Bu yapıtı; "Menuet'ler, Tanz, Polonaise'ler, Canon, Scherzo, Musette, Arie, Choral'ler, Marsch'lar, Solo per il Cembalo, Courante, Rondo, Allemande, Gigue" oluşturmaktadır. Bu albümdeki Menuetler, Bach'ın bestelemiş olduğu en basit polifonik eserler olarak kabul edilirler. Bu yüzden dünyanın her yerinde piyano eğitimine başlarken, polifonik eser olarak Bach'ın Menuetleri büyük önem arz etmektedir.

1651 . Çift Sesli Invention'lar

Bach yapıtlarının neredeyse hepsini, kendinden önceki bestecilerin yüzyıllar boyunca kullanmış olduğu formlarda yazmasına karşın, Envansiyonlar ve Senfoniler(üç sesli Envansiyon'lar), bu kuralın dışında kalır. Tümüyle eğitim amacına yönelik olarak bestelenen Bu eserler, yazıldıkları amaca hizmet etmeyi hala sürdürmektedirler. Bach'ın Köthen yıllarında, oğlu Wilhelm Friedemann'ın müzik eğitimine katkıda bulunmayı düşünerek bestelediği bu yapıtlar "Aufrichtige Anleitung" (Doğru Yönlendirme) başlığıyla bir araya getirilmişti. Bach eserin önsözünde iki ve üç partili olan bu eserleri çalma tekniğini geliştirmek, her sesi eşit olarak duyurabilmek ve şarkılayarak çalmayı öğretebilmek için bestelediğini açıklıyordu. Türkçe'ye "Buluş" olarak çevirebileceğimiz Envansiyon başlığı, eserlere büyük olasılıkla, kısacık parçalar içinde bile çalma tekniğine ait ufak ama önemli ipuçlarını keşfedebilmeye olanak sağladıkları için verilmişti. On beş Envansiyon (iki sesli) ve On beş senfoni (Üç sesli Envansiyon) besteleyen Bach, her iki grupta da aynı ton sırasını kullanmıştır. Bu tonları; "Do Majör, Do minör, Re Majör, Re minör, Mi bemol Majör, Mi Majör, Mi minör, Fa Majör, Fa minör, sol Majör, sol minör, La Majör, La minör, si bemol Majör, si minör" diye sıralayabiliriz.

Çift Sesli Envansiyonlar BWV 772-786

Do Majör tonundaki ilk Envansiyonun teması eserlerdeki ana düşünceyi en iyi anlatabilecek yapıdadır (Müzik Örneği-birinci parti). Onaltılık esle başlayan tema, ikinci ölçünün ilk onaltılık notasına dek sürer ve iki temel yapı taşından oluşur. Müzik örneğinde



bulunan iki temel parça, eser boyunca iki partide de sürekli olarak işlenir ve birbirini taklit eder. Do minör ikinci envansiyon, üst partide başlayan ve ikinci partide tekrarlanan tipik bir kanon yazısıdır. Re Majör üçüncü Envansiyon minyatür yapısına karşın, üç parçalı bir sonat bölümü gibidir. Eserlerin tümünde olduğu gibi, partiler arasındaki sıkı taklit hemen dikkat çeker. Re minör dördüncü Envansiyon hareketli ve geniş bir aralığı kapsayan temasıyla akılda kalır. Mi bemol Majör beşinci Envansiyon, iki temalı füg olarak

düşünülmüştür. Birlikte duyurulan iki tema, farklı partilerde bölüm boyunca işlenir. Mi Majör altıncı Envansiyon üç bölümlü yapısıyla öne çıkar. iki parti birbirine karşı olarak hareket etmeye başlar. Üst parti bir onaltılık geç başladığı için, sürekli bir senkop, eserde karar verilen noktaları beklenir kılar. On beş Envansiyon içinde en uzun olanıdır. Mi minör yedinci Envansiyon, içe dönük bir yapıdadır ve iki parti arasındaki tatlı bir düet gibidir. Fa Majör sekizinci Envansiyon, parlak ve canlı temasıyla en tanınmış bölümlerin başında gelir. Bölüm boyunca iki parti arasında kıyasıya bir yarış sürer. Fa minör dokuzuncu Envansiyon, duygulu ve hüznü bir ezgiyle başlar. iki parti aynı anda başlayarak birbiri içinden çıkmış izlenimi veren temalarını sergiler. Sol Majör onuncu Envansiyon, yine canlı bir ezgiyle başlar. Parçaya hakim olan triller hemen dikkat çeker. Sol minör on birinci Envansiyon, bu dizideki minör örneklerde olduğu gibi hüznü bir temaya sahiptir. Yer yer duyulan kromatik yürüyüşler bölümün karakteristik özelliğidir. La Majör on ikinci Envansiyon, canlı, hareketli ve teknik beceri isteyen bir temayla başlar. iki sesli bir füğ havasındadır. La minör on üçüncü Envansiyon, içten ezgisiyle bir arpej çalışması gibidir. Si bemol Majör on dördüncü Envansiyon, süsleme notalarıyla zenginleşen ilginç ezgisiyle dikkat çeker. iki parti aynı anda başlar. Si minör on beşinci Envansiyon, küçük bir füğdür. iki sesli yapısıyla ve süsleme notalarıyla öne çıkar (Büke, 2001, s.337).

1652 . Üç Sesli İvention'lar(Senfoni'ler) BWV 788-801

17. yüzyılda, çoksesli kompozisyonlar genel olarak senfoni diye adlandırıldığı için, Bach üç partili yapıda tasarladığı eserlerini bu şekilde isimlendirmiştir. Günümüzde daha çok "Üç Sesli Envansiyonlar" olarak adlandırılan yapıtlar , önceki diziyle aynı ton sırasını izler. Do Majör birinci senfoni, tıpkı Do Majör Envansiyon gibi, onaltılık bir figürle başlar ve tüm partilerde aynı hareket göze çarpar. Do minör ikinci senfoni, ilk bölümdeki canlı havayla kontrast oluşturur. Sakin ve huzurlu bir ezgisi vardır. Re Majör üçüncü senfoni, ilginç temasıyla dikkat çeker. İki küçük motiften oluşan tema, bölüm boyunca yinelenir. Bir sekizlik esin ardından gelen iki onaltılık ve üç sekizlikten oluşan tema, kalıplar halinde tüm partilerde duyulur (Müzik Örneği-birinci parti). Re minör dördüncü senfoni kromatik hareketleri ve sürekli yapısıyla dizinin en karmaşık eseri sayılabilir. Mi bemol beşinci senfoni, bas partisinde duyulan inatçı bir motife uymayarak, huzurlu ve sakin bir düet sürdüren diğer iki partisyle dikkat çeker .



Bas partisi zaman zaman eserin yumuşak havasına uysa bile, her zaman inatçı bir yapıdadır. Mi Majör altıncı senfoninin, ilk senfoniye andıran yapısıyla parlak ve açık bir havası vardır. Mi minör yedinci senfoni, üç partide birden işlenen duygulu temasıyla, Bach'ın kontrpuan yazısını ne denli ustaca kullandığını gösteren en güzel örneklerden birini oluşturur. Fa Majör sekizinci senfoni, ikinci senfoniye çağrıştıran bir ezgiyle başlar. Kısacık parçanın tümüne neşeli bir hava hakimdir. Fa minör dokuzuncu senfoni, dizinin en uzun bölümüdür. Üç ayrı teması vardır (Müzik Örneği). İlk iki partide duyulan iki temanın ardından, otuz ikilik notalarla ayrı bir anlam kazanan üçüncü tema da duyulur. İkinci tema, BWV 12 Kantat'ı çağrıştırır. Sözsüz bir Pasyon aryasıyla karşılaşmış gibi oluruz.



Sol Majör onuncu senfoni, hızla birbirini izleyen üç bağımsız partiyle dikkat çeker. Sol minör on birinci senfoni, temasındaki gölgeli hava ve ezginin geniş aralıkları kapsamıyla öne çıkar. La Majör on ikinci senfoni, teknik olarak beceri isteyen yapısı ve neşeli temasıyla tipik majör karakterdedir. La minör on üçüncü senfoni, Lied karakterindeki teması ve melankolik tınısıyla diğerlerinden ayrılır. Si bemol Majör on dördüncü senfoni, oktav atlamaları, sıkı taklitleri ve kontrpuan yazısıyla kendini belli eder.

Si minör on beşinci senfoninin, on beşinci Envansiyon'u çağrıştırır bir havadadır. Üç değişik karakterde teması vardır. Özellikle üçüncü tema, teknik yönden tam bir gösteri şekline dönüşmeye uygundur. Envansiyon'lar ve senfoniler, Bach'ın, her yönden ne denli büyük bir besteci olduğunu gösterir. Son derece basit ve iddiasız eserler olmalarına karşın, her birinin temelinde yatan fikir ve bu fikrin ustaca işlenmesi, yapıtlara tam anlamıyla bir başyapıt özelliği kazandırır(Büke, 2001, s.340).

1653 . Organ İçin Yazılıp, Piyano İçin Düzenlenen Küçük Prelüd-Fügler

Bach'ın org eserlerini iki büyük gruba ayırmak mümkündür. Birinci gruba kiliselerde ayin sırasında çaldığı ve çoğunluğu koraller üzerine bestelenmiş eserler girer. Bunlar Lutherci ayinler sırasında, yüzyıllardır söylenegelmiş korallerin melodilerinden esinlenmiştir ve büyük çoğunluğu ilk dönemlerde bestelenmiştir. İkinci grupsa kiliseyle ilgili olmayan yapıtlardır. Bach tüm yapıtlarında olduğu gibi, organ için yazdığı eserlerde de kendinden önceki ustaların neler yaptığını derinlemesine incelemiş, onlar üzerinde çalışmış ve bu formların en kusursuz örneklerini yaratarak bir anlamda doruğa ulaştırmıştır. Bach'ın aşağıda başlıklar altında incelenen org eserleri, her bölümde, BWV (Bach Eser Dizini) numaralarına göre sıralanmıştır. Bu yüzden eserler, her zaman besteleniş yıllarına göre sıralanmamıştır (Büke, 2001, s.326). Bach, organ için 60 Prelüd ve Füg bestelemiştir. Bu eserlerin bestelenmesinde Bach'ın Pachelbel ve Buxtehude'nin etkisinde kaldığı düşünülür (Tarcan, 1987, s.36).

Latince kaçış (fuga) kelimesinden türeyen füg, taklit ilkesine dayanan bir kompozisyon yöntemidir (Büke, 2001, s.326). Prelüd'ler bir, iki veya üç temaya sahip; Fügler ise üç, dört veya beş sesli olabilirler (Tarcan, 1987, s.37). Aslında bir form olmaktan çok bir besteleme yöntemi olmasına karşın, özellikle Bach'ın füglerinin her biri başlı başına birer eserdir. Füglerden önce toccata, passacaglia ve prelüd gibi başka yapıda bölümler çalınarak bir anlamda füğe hazırlık yapılır. Bu bölümde inceleyeceğimiz örnek füglerin öncesinde birer prelüd (giriş müziği) yer aldığı için bu eserler , Org için Prelüd ve Fügler olarak adlandırılır.

BWV 534 Fa Minör Prelüd-Füg(Weimar Dönemi Veya Daha Sonrası)

Çok etkileyici ve bir tür çalgısal pasyon müziği olarak adlandırabileceğimiz prelüd, iki bölümlüdür. İkinci bölümde birincinin tekrarını çağrıştıracak temalara rastlanmaz. Beş sesli olan füğün teması dikkat çekici büyük aralıkları içinde barındırır. Fa minör tonda ve belirli bir hüznü barındıran tema zaman zaman La bemol Majöre modülasyon yaparak daha aydınlık bir etki bırakır. Füğün sonundaki bölüm, prelüdün sonunu çağrıştırır yapıdadır.

BWV 545 Do Majör Prelüd-Füg (Son Şeklini Leipzig Yıllarında Almıştır)

Eserin ilk versiyonu olarak kabul edebileceğimiz (BWV 545a) ve Weimar yıllarında bestelenmiş olan örnekte prelüdün ilk ve son dört ölçüsü yer almaz. Bugünkü şeklini Leipzig yıllarında alan eserin prelüdü boyunca üç motif işlenir (Müzik Örneği). Onaltılık notalardan oluşan bu üç motif prelüd boyunca sürekli olarak değişik şekillerde birbirini izler.

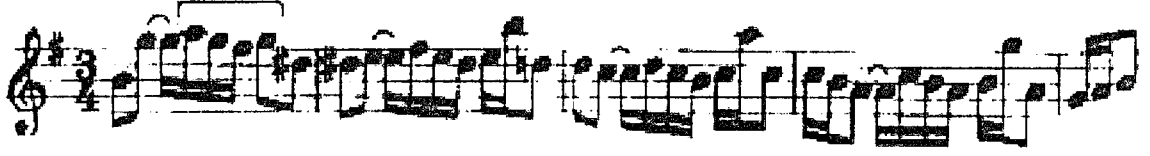


Üçüncü motif, ikincinin ters çevrilmişidir. Yaklaşık iki dörtlük süren bu motifler sekiz notadan oluşur ve tema oluşturmayacak denli kısadır. Füğün girişi, iyi Düzenlenmiş Klavyenin I. Defterindeki Do Majör fügeni anımsatır. Yukarıya doğru çıkan bir hareketle ve son derece sakın başlayan tema, sonuna doğru bu çıkış hareketini kırarak aşağıya doğru bir iniş yapar (Büke, 2001, s.327).

BWV 548 Mi minör Prelüd-Füg (1727/31)

Bestecinin Leipzig yıllarında bestelediği bu dev yapıt, prelüd ve füğler içinde ayrı bir konuma sahiptir. Her şeyden önce, alışılmışın dışında uzun olması, hem prelüdün hem de füğün diğer örneklerden çok daha karmaşık yapısı, bu yapıta farklı bir anlam kazandırır. Prelüdün bir konçerto girişini çağrıştıran teması (Müzik Örneği) eserin başından itibaren

farklı havayı duyurur. Teknik olarak büyük beceri isteyen bu bölümün ardından gelen füğün temasının çok değişik bir yapısı vardır (Müzik Örneği).



Mi sesinden başlayan tema, iki yöne doğru hareket ederek, tonalitenin beşinci derecesi olan si sesine ulaşır ve bir oktav atlayışın ardından aşağıya doğru inerek fa diyez üzerindeki bir ölçülük trilden sonra yeniden mi notasına geri döner. Böylece aynı noktadan çıkıp birbirinden uzaklaşan iki farklı motif, yeniden bir araya gelmiş olur.



Aynı temanın farklı partilerde, benzer yapıyla tekrarlanmasının ardından, aniden çok farklı bir karakter ortaya çıkar ve bir çeşit ara müziği gibi algılayabileceğimiz gamlar birbirini izler. Böylece bir anlamda füğün sıkı bir disiplin isteyen yazı tarzından uzaklaşma fırsatı doğar. Bölümün sonunda alışılmış füğ yazısının geri dönüşüyle birlikte bu ilginç ve dev yapıt noktalanmış olur (Büke, 2001, s.328).

1654 . İyi Düzenlenmiş Klavye (Piyano) İçin (24+24) : 48 Prelüd-Füg

"Das Wohltemperierte Clavier" başlığı Türkçe'ye çoğu kez "Eşit Düzenlenmiş Piyano" veya "iyi Düzenlenmiş Piyano" olarak çevrilmesine karşın, bu çevirinin yeterince doğru olmadığını vurgulamakta fayda vardır. 'Clavier' sözcüğünü piyano değil, 'klavye' olarak çevirmek daha doğru ve yerinde olur. Aşağıda verilmiş paragrafta Büke'nin bu konudaki görüşleri yer almaktadır.

“Daha önce de açıkladığımız gibi, Bach "Clavier" kelimesiyle genel anlamıyla klavyeli çalgıları belirtmek istiyordu ve onun çağındaki yaygın enstrüman klavsendi. Günümüzde Almanca’da, piyano yerine "Klavier" kelimesinin kullanılıyor olması bu karışıklığın en önemli nedenidir”. İkinci olarak klavyenin nasıl ve niçin "iyi tempere" edildiğini yani "iyi düzenlendiğini" açıklamak gerekiyor. Akustik olarak, bir do sesinin üzerine on iki tane beşli aralık koyduğumuz zaman (do-sol-re-la-mi vs.) elde ettiğimiz en son ses si diyez olurken, aynı do notası üzerine yedi oktav (sekiz ses; yani aynı sesin sekiz nota yukarıdan tekrarı) koyduğumuz zaman do sesine ulaşıyoruz. Bugün elimizdeki piyanolarda bu denemeyi yaptığımızda si diyez ve do sesinin aynı olduğunu görüyoruz. (Büke, 2001, s.350).

Doğada birbirinden farklı iki ses olan si diyez ve do, klavyeli çalgıların akordunda yaratıyor ve her ton aynı kusursuzlukla çalınmıyordu. Bu yüzden belli başlı bazı tonlar kullanılıyor ve parça aralarında klavsenin akordunu yeni çalınacak esere göre değiştirmek gerekiyordu. Bestecileri ve çalgı yapımcılarını uğraştıran bu sorunu gidermek için yapılan çalışmaları “Andreas Werckmeister” 1691’de bir sonuca ulaştırdı. Werckmeister , bir oktavın akordunda sorun yaratan si diyez- do aralığını on ikiye bölerek her yarım sese eşit olarak dağıttı ve doğada öyle olmamasına karşın tüm yarım sesleri eşit kabul etti. Böylece klavye üzerindeki en küçük aralık yarım ses olarak kabul edildi ve sistem "iyi düzenlenmiş" (bir anlamda eşitlenmiş) oldu. Bunun sonucunda klavyeli çalgılarda yirmi dört tonun her birini çalmak olanaklı hale geldi ve parça aralarında yeniden akort yapmaya gerek kalmadı. Do Majör’de çalınan bir parça, aynı şekilde ve aynı teknik zorlukları içererek Fa diyez Majör’de de çalınabilir oldu (Büke, 2001, s.350).

Werckmeister’in yaptığı bu düzenleme çok önemliydi. Fakat öneminin daha iyi anlaşılabilmesi için uygulamaya konması gerekiyordu. Bach işin pratik yönünü ele aldı ve temperasia’lı sistemin daha iyi anlaşılabilmesi ve klavyeli çalgı çalanların eserleri her tonda çalabilmeleri için, iki defterden oluşan iyi Düzenlenmiş Klavye’yi besteledi. Her biri yirmi dört prelüd ve füğden oluşan iki defter halinde bestelenen eserin I. Defteri 1722’de Köthen’de tamamlanmıştır

Bach eserin başlığının altına bir anlamda açıklama niteliğinde "Gençlerin eğitim amaçlı kullanmalarını düşünerek her tonda prelüd ve füğler" bestelediğini belirtiyordu.

Eserin ikinci bölümü Leipzig yıllarında bestelenmiştir (1739/42). Bazı müzik tarihçileri, Bach'ın bu eserleri bestelerken elinin altında klavsen bulunmasına pek ihtiyaç duymamasından yola çıkarak, Köthen yıllarında yaptığı gezilerde, tümüyle bir teori ödevi gibi eserini tasarladığını belirtirler. Hatta eserin ilk düşüncelerinin bestecinin Köthen'deki görevine başlamadan önce, Weimar'da tutuklu olduğu günlerde ortaya çıktığını iddia edenler de vardır. Üzerine ciltlerce kitap yazılmış bu dev eser hakkında Hans von Bülow'un şunları söylemiştir: “Piyanistlerin Eski Ahit'i iyi Düzenlenmiş Klavye, Yeni Ahit'i ise Beethoven'ın Sonatları'dır”(Büke, 2001, s.350).

1. Bölüm

BWV 846 Do Majör Prelüd ve Füg. No.1

Oldukça sakin bir tempoda başlayan prelüd, iki ölçülük bölümler halinde tekrarlanır. Do majör tonunda arpejlerle başlayan ve devam eden eser tam anlamıyla bir hazırlık ve sonraki füğe ısınma gibidir. İyi Düzenlenmiş Klavye boyunca birbirinden çok farklı yapıda Prelüd'lerle karşılaşırız. Bach'ın bu eseri üzerine Charles Gounod'un (1818-1893) yaptığı düzenleme (Ave Maria) çok ünlüdür. Dört sesli olan füğün teması, içinde bulunduğumuz tonu son derece iyi ortaya çıkartır. Tema girişlerinin arasında ara müzikleri yer aldığı için eser farklı bölümlere ayrılır. Taklide dayalı ve değişik partilerde aynı temanın işlenmesi esası üzerine kurulmuş füğ yazısının en iyi örneklerinden biri Do minör Füg'dür (Büke, 2001, s.350).

BWV 847 Do minör Prelüd ve Füg. No. 2

Prelüd, çalgısının başına geçen bir piyanistin hemen alıştırmaya başlamasını anımsatan yoğun bir yazıyla girer. Bir önceki prelüd boyunca, her ölçü iki kez tekrarlanırken bu kez aynı ölçüde iki vuruş tekrarlanır. Onaltılık yoğun bir yazıyla başlayan bölüm bir süre sonra ilk prelüdü anımsatan arpejlerle devam eder ve tempo daha da hızlanır. Adagio başlığını taşıyan iki ölçü bir kadans ve dinlenme noktasıdır. Parçanın son üç ölçüsü yeniden arpejlerle bir durak noktası aradığı izlenimini uyandırır. Üç sesli olan füg, pek çok müzik kitabında formun en yalın örneklerinden biri olarak kabul edilir (Müzik Örneği). Fügler çok genel olarak taklide dayalı yazı türleridir. Eserin kaç sesli olduğu, bağımsız hareket eden kaç parti olduğu anlamına gelir.



Genellikle üç veya dört sesli olurlar. Parçanın girişinde tek başına duyulan ezgi füğün temasıdır. Temanın partilerin birinde sunulmasının ardından, ikinci partide aynı temayı beş ses yukarıdan duyarız. Bu sırada ilk parti ikinci partiye, kontrpuan (karşı yazı) denen bir yazı şekliyle eşlik eder. İkinci partide de temanın duyurulması bitince, genellikle temalardan bağımsız bir müziğin yer aldığı ölçüler gelir. Bir süre sonra üçüncü partide tema girer, bu sırada diğer iki partide farklı ezgili kontrpuanlar duyulur. Füg üç sesliyse, üçüncü partide temanın duyurulmasıyla birlikte giriş bölümü tamamlanmış olur. Dört partiliyse dördüncü partide temanın duyulmasının ardından giriş bölümü noktalılır. Bundan sonra temaların yer aldığı bölümler gelişme, temanın hiç duyulmadığı bölümler ara müziği olarak adlandırılır. En sonda genellikle tonun vurgulandığı bir coda bölümü vardır (Büke, 2001, s. 352).

BWV 848 Do diyez Majör Prelüd ve Füg. No. 3

Prelüd, bestecinin toccatalarını çağrıştıran bir yapıdadır. Bu kez tekrarlar sekiz ölçülük bölümler halinde olur. İlk sekiz ölçü boyunca çalınan ezgi ve ellerin hareketi, dokuzuncu ölçüde tümüyle tersine döner ve sağ el sol elin, sol el sağ elin yaptığını yapar. Birkaç kez yinelenen bu tekrarların ardından parçanın sonunda tam anlamıyla teknik bir gösteri yapıldığı ve arpejlerin bol kullanıldığı ölçüler gelir. Üç sesli füğün teması içinde kullanılan onaltılıklar, süsleme notasıymış hissini uyandıracak şekilde kullanılmıştır. Gelişme bölümlerinde tema çoğunlukla tümüyle duyurulmaz, özellikle otuz beşinci ölçü ve iki sonrasında sürekli olarak onaltılık motifle başlanıyormuş hissi verilmesine karşın, her zaman yarım bırakılır(Büke, 2001, s.352).

BWV 849 Do diyez minör Prelüd ve Füg. No. 4

Prelüd oldukça sakın ve şarkı söyler bir havada başlar. Ezgi yine sağ ve sol el arasında yer değiştirir. İfade yönünden oldukça zengin ve duygulu sayfalardır. Eserin notasını görsel olarak incelediğimiz zaman bile, birbirinden bağımsız hareket eden partilerin nasıl zaman zaman soluklanarak diğerinin ezgisine eşlik ettiğine tanık oluruz. Beş sesli füg, Bach'ın I. Defter içinde betelediği füğlerin en karmaşıkları arasında yer alır. Bölüm boyunca üç farklı tema, yukarıda anlattığımız kurallar çerçevesinde beş sesle birden işlenir. Oldukça basit olan ve çok dar bir aralık içine sıkışmış olan ilk tema otuz beş ölçü boyunca işlenir. Bu ölçüde ilk kez duyulan ikinci temanın daha hareketli bir yapısı vardır. Üçüncü tema kırk dokuzuncu ölçüde duyulur. Bazı analizlerde eser üç temalı bir füg olmaktan çok, sürekli olarak aynı iki kontrpuanla eşlik edilen bir füg olarak tanımlanır. Sınıflandırma nasıl yapılırsa yapılsın, ilk otuz beş ölçü sonrasında yapısında ve özellikle kontrpuan partilerinde oldukça farklı hareketler görülür (Büke, 2001, s.353).

BWV 850 Re Majör Prelüd ve Füg. No. 5

Eserin prelüdü bir çeşit sağ el alıştırması gibidir. Sol el neredeyse tümüyle sekizlik notalar çalarken, sağ elde birbiri ardına onaltılık notalar duyulur. Eserin sonundaki kadans havasındaki ölçüler bitiş öncesinde bir soluklanma gibidir. Dört sesli füğün otuz ikilik notalarla başlayan ve noktali ritimlerle devam eden teması, bir anlamda Fransız tarzı uvertürleri hatırlatır. Bu kesin ve köşeli atmosferi, kontrpuan olarak duyulan ve

onaltılıklardan oluşan motifler yumuşatır. Ancak bölümün sonunda, otuz ikilik figürlerin ve noktalı ritimlerin iyice vurgulandığını duyarız (Büke, 2001, s.354).

BWV 851 Re minör Prelüd ve Füg. No. 6

Bir önceki örnekte olduğu gibi başlayan prelüd, yine bir sağ el alıştırmasını hatırlatır. Ancak bu kez duyduğumuz ezgi onaltılık üçlemelerden oluşmuştur. Üç sesli füğün teması üç parçadan oluşur. Birinci ölçü boyunca duyduğumuz sekizlik notaların oluşturduğu ilk parçanın ardından, ikinci ölçüdeki dört onaltılığın oluşturduğu ikinci parça gelir. Ölçünün son vuruşundaki tril, üçüncü parçayı oluşturur. Üçüncü ölçüde duyulan ve temanın ikinci seste çalınışı sırasında ona eşlik eden, bir dörtlük ve aşağıya doğru inen onaltılıklardan oluşan kontrpuan ezgisi, tüm füğ boyunca tekrarlanır (Büke, 2001, s.354).

BWV 852 Mi bemol Majör Prelüd ve Füg. No. 7

Prelüd oldukça ilginç yapısıyla dikkat çeker. Bölümün yapısı iki temalı bir füğ yazısı üzerine kurulmuştur. İlk dokuz ölçü boyunca işlenen birinci temanın ardından onuncu ölçüde ikinci temanın işlenişine tanık oluruz ve onaltılık hareketlerle duyduğumuz ilk tema aniden kaybolur. Yirmi beşinci ölçüden sonra iki tema birlikte duyurulur. Üç sesli füğün teması oldukça hareketlidir. Prelüd ve füğün arasında belirgin bir birliktelik olmadığı göze çarpar. Bach burada her iki bölümde de farklı füğ örneklerine yer vermiştir (Büke, 2001, s.354).

BWV 853 Mj bemol minör Prelüd ve Re diyez minör Füg. No. 8

Bach bu eserde, iyi Düzenlenmiş Klavye'nin tümünde bir kez yaptığı bir uygulamayla prelüd ve füğ farklı tonlarda adlandırmıştır. Altı bemollü bir ton olan mi bemol minör ile, altı diyezli bir ton olan re diyez minör sadece notaların yazımı ve adlandırılması yönünden farklıdır, ancak çıkan sesler tümüyle aynıdır. Büyük olasılıkla Bach, daha önce re minör olarak bestelediği füğü re diyez minöre aktarmanın, mi bemol minöre aktarmaktan daha çabuk ve kolay olacağını düşünmüştür. Prelüd son derece duygulu ve içten bir ezgi üzerine kurulmuştur. Birbiriyle düet yapan iki farklı sesi çağrıştıran bir hareket olduğu gözlenir. Kırılarak çalınan akorlar , bir ezgiye eşlik eden lavtay anımsatır. Ritimlerin noktalı oluşu ve temponun çok yavaş olmaması bölümün bir

serenada dönüşmesini engeller. Üç sesli füğün teması beşli bir atlamayla başlar ve hemen sonrasında altıncı sese kadar çıkar. Bölümün sonundaki ölçülerde tema duyulmaz ve kromatik bir hareketin ardından tonalitede karar kılınır (Büke, 2001, s.355).

BWV 854 Mi Majör Prelüd ve Füg No. 9

Prelüd son derece sakin ve dinlendirici bir atmosferde başlar. Bestecinin süitlerinden birinin huzurlu giriş bölümleriyle karşı karşıya olduğumuzu zannederiz. On dördüncü ölçüde duyulan onaltılık notaların dışında, bölüm boyunca hep sekizlik notalar kullanılmıştır. Üç sesli füğün teması tüm eserin en ilginç örneklerinden birini oluşturur. Bir sekizlik ve dördlük notanın ardından gelen onaltılıklar, bölüm boyunca akıcılığı ve hareketi sağlar. Füg bu yönüyle temanın işlenmesinden çok kontrpuan yazısıyla öne çıkar (Büke, 2001, s.355).

BWV 855 Mi minör Prelüd ve Füg No 10

Eserin prelüdü, daha önceki sağ el çalışmalarından sonra bu kez sol eli çalıştırarak başlar. Bölümün ortalarından başlayarak her iki elin paralel hareketine özen gösterilmesine karşın genel olarak sol el ön plandadır. İki sesli füğün teması, kendi içinde paralel hareketler olduğu izlenimini uyandırır. Tümüyle onaltılık motiflerden oluşan ve bir arpejle başlayan tema henüz tamamlanmadan kromatik bir hareketle ton değiştirmeye başlar. Temanın ikinci seste sunulması sırasında ona eşlik eden kontrpuan yine temanın içinden çıkmış gibidir ve prelüd boyunca olduğu gibi, iki elin paralel hareketini çağrıştırır (Büke, 2001, s.356).

BWV 856 Fa Majör Prelüd ve Füg. No. 11

Prelüdün fa majör tonalitesi, Bach'ta ve diğer pek çok bestecide çoğunlukla pastoral anlatımların ortaya çıkmasına neden olur. 12/8'lik eserde onaltılık notalarla devam ettirilen bir partiye karşılık, sekizlik notaların şekillendirdiği ikinci bir parti vardır. Bu yönüyle bestecinin iki sesli Envansiyon'larını çağrıştıran bir yazıyla karşılaşırız. Üç sesli füğün melodik teması, kendi içinde üç temel parçadan oluşur. Yapısı gereği hem inici hem de çıkıcı bir hareketi barındırır. Prelüd'deki neşeli ve parlak atmosfer füg boyunca da sürer (Büke, 2001, s.356).

BWV 857 Fa minör Prelüd ve Füg. No. 12

Prelüd, tıpkı aynı tonalitedeki Envansiyon ve senfoniler gibi, bestecinin Pasyonlarındaki atmosferi yansıtır. Dört sesli yazının ilk ölçüsünde, bas partisi pedal ses olarak fa'yı tutarken tenor ve alto partisi dörtlük notalardan oluşan ve ritmi belirleyen paralel bir hareket yaparlar. Soprano partisi onaltılık notalarla sürdürdüğü hareketine arpejle başlar. İlk ölçüdeki yapı, partiler arasında yer değiştirmekle birlikte, parça boyunca fazla değişikliğe uğramadan devam eder. Dört sesli füğün kromatik hareketi de barındıran teması, prelüd'deki mistik havayı devam ettirir. Temanın ilk partide duyurulmasının ardından ikinci partide temaya eşlik eden kontrpuan çok karakteristiktir ve diğer partilerde de karşımıza çıkar (Büke, 2001, s.357).

BWV 858 Fa diyez Majör Prelüd ve Füg. No. 13

Prelüd bir önceki bölümdeki ağır havayı dağıtmak istercesine oldukça neşeli başlar. İki sesli Envansiyon yazısı bölüm boyunca kendini hissettirir. Zaman zaman duyulan senkoplar monoton yapıyı ustalıkla kırar. Üç sesli füğün oldukça neşeli ve bir şarkıyı andıran teması genel atmosferi bozmaz. Bir önceki füğde olduğu gibi burada da tüm partilere aynı şekilde eşlik eden bir kontrpuan ezgisine rastlarız. Bu aslında temanın en başında sekizlik notalarla duyulan ezginin işlenmiş halidir (Büke, 2001, s.357).

BWV 859 Fa diyez minör Prelüd ve Füg. No. 14

Bu Prelüd de daha önce örneklerine rastladığımız gibi iki sesli bir Envansiyon karakterinde işlenmiştir. Partiler arasında hiç kesintiye uğramadan yer değiştiren onaltılık motifler baştan sona bir akıcılık sağlar. Dört sesli füğün teması oldukça esrarlı bir havada başlar. Üç kademe halinde yavaş yavaş yükselerek çıkan, sonra yeniden ilk noktasına geri dönen ezgi, işlenmeye çok uygundur. Büyük kısmında üç sesli olarak devam eden eser, yine de dört sesli füğün tüm gereklerini yerine getirir, böylece bütün temalar tek tek girer (Büke, 2001, s.357).

BWV 860 Sol Majör Prelüd ve Füg. No. 15

Prelüd tonalitenin getirdiği etkiyle parlak ve virtüöz bir karakterde başlar. Yine iki sesli Envansiyon tarzında işlenmiştir ve partiler arasında sürekli ve baş döndürücü bir değişim yaşanır. Hız çalışması için bestelenmiş gibidir. Üç sesli fügen temasının, prelüdün temasını çağrıştıran bir yapısı vardır. Ancak dört ölçü süren ve onaltılık hareketlerle başlayan bu temanın içinde nefes alınabilecek sekizlik bölümler de bulunur. Eser tüm yapısıyla bestecinin klavye için bestelediği toccataları anımsatır. Ancak Bach ne yaptığının ve niçin yaptığının son derece bilincinde olduğu için, fügen yazısının bütün kurallarına uyar (Büke, 2001, s.358).

BWV 861 Sol minör Prelüd ve Füg. No. 16

Prelüd üç partili bir yazıyla başlar. Soprano partisinde bir ölçü boyunca devam eden tril, ister istemez tüm dikkatimizi buraya çeker ve ikinci ölçüde aynı partide devam eden ve otuz ikilik notalarla süslenmiş motifi bizlere duyurur. Bas partisinde sekizlik notaların yinelenmesi bu ezginin hemen basit bir pedal ses olduğunu vurgular. Orta partideki onaltılıkların hareketi, bu hareketin gerektiğinde önem kazanabileceğini sezdirir. Eser boyunca temel yapıları çok fazla değişmeyen bu üç hareket, partiler arasında sürekli olarak yer değiştirir. Son iki ölçüde sol notası üzerinde oluşan pedal, bir 'coda' görevi görür ve parça boyunca işlenen figürleri bizlere bir kez daha hatırlatır. Dört sesli fügen teması tonun beşlisinden (re) başlar ve altıncı sese çıktıktan sonra eksen sesine dönerek oradaki kararı vurgular. Ancak hemen sonra yeniden harekete ve işlenmeye ne denli açık olduğunu belirtmek istercesine bir çıkış yapar. Bach'ın çok sık kullandığı ve çok ustaca işlediği motifleri barındıran tema, parçanın sonuna dek etkisini sürdürür (Büke, 2001, s.358).

BWV 862 La bemol Majör Prelüd ve Füg. No. 17

Prelüd, bestecinin 'toccata'larını çağrıştıran bir şekilde başlar. Sağ ve sol elin dönüşümlü olarak çalıştırılması amaçlanmış gibi tema sürekli olarak yer değiştirir. Dört sesli fügen teması, la bemol majör akorunun notalarıyla başlar (la bemol, do, mi bemol), ancak daha sonra tonun altıncı ve dördüncü derecelerini de kapsayacak şekilde gelişir. Temaların girişlerinde eşlik eden kontrpuan her defasında farklı bir yapı gösterir. Eserin yapısı genel olarak ağırbaşlı ve törenseldir (Büke, 2001, s.359).

BWV 863 Sol diyez minör Prelüd ve Füg No. 18

Prelüd, bestecinin senfonilerini anımsatacak şekilde başlar, Üç sesli yazı ustaca devam ettirilir ve zaman zaman bazı partiler kaybedilerek yoğunluk düşürülür. Dört sesli füğün temasının çok karakteristik bir yapısı vardır, içinde barındırdığı hareket, ilerleyen ölçülerde bestecinin işini olabildiğince kolaylaştırır. Temaya eşlik eden iki ana kontrpuan ezgisi vardır (Büke, 2001, s.359).

BWV 864 La Majör Prelüd ve Füg. No. 19

Prelüd bir önceki örnekte olduğu gibi üç sesli senfonileri anımsatacak şekilde başlar. Üst partide duyulan onaltılık motifler parçanın tümünde yönlendirici bir rol oynar, bununla birlikte diğer partilerdeki dörtlük ve sekizlik notaların hareketleri genel atmosferi sakinleştirmeye yöneliktir. Parçanın son iki ölçüsünde onaltılık motif diğer partilere de yayılarak bitişe damgasını vurur. Üç sesli füğün teması çok ilginç bir girişle duyurulur. 9/8'lik yazıda önce sekizlik bir la sesi duyulur. Üç sekizlik es ardından, sekizlik notalarla ve dörtlü aralıkla yukarı doğru çıkan bir hareket kendini belli eder. Temanın bu bölümü adeta birbirine paralel hareket eden iki farklı çizgiyi de içinde barındırır. Eserde sürekli olarak duyulan ve onaltılık notaların hareketinden oluşan kontrpuan ezgisi ilk olarak yirmi üçüncü ölçüde duyulur (Büke, 2001, s.360).

BWV 865 La minör Prelüd ve Füg. No. 20

Prelüd iki sesli Envansiyon karakterinde işlenmiştir ve piyanistlere pek çok gösteri olanağı sunar. Partiler arasında sürekli yer değiştiren motifler hiç durmayan bir akış içindedir. Dört sesli füg iyi Düzenlenmiş Klavye'nin 1. Bölümü içinde yer alan füğlerin en uzunlarından biridir. Üç ölçüyü aşan teması kendi içinde belirli bir hareket ve gelişme gösterdikten sonra yeniden başladığı eksen notasına döner. Onaltılık notaların ve yukarıya doğru hareketin belirgin olduğu tema, kontrpuan olarak tersine çevrilmiş haliyle de kullanılır. Bölümün sonunda dört ölçüden fazla süren "coda," füğün kısa bir özeti gibidir (Büke, 2001, s.360).

BWV 866 Si bemol Majör Prelüd ve Füg. No. 21

Sadece yirmi bir ölçü süren prelüd, tam bir toccata karakterindedir. Klavye üzerinde bir parmak alıştırması yapılmış gibi inici ve çıkıcı hareketler birbirini izler. Eserin başlamasıyla birlikte fırtına gibi bir hareketle karşılaşırız. On birinci ölçüden sonra birkaç kez beliren akorlar, nefes almamızı ve sakinleşmemizi sağlar. Üç sesli füg dört ölçülük temasıyla dikkat çeker. İkinci ölçüde onaltılık motifler bir anlamda prelüdeki hareketli havadan tümüyle uzaklaşmamamızı sağlar. Temanın sekizlik notalardan oluşmuş ilk bölümü daha sonra, kontrpuan ezgisine de kaynaklık edecektir (Büke, 2001, s.360).

BWV 867 Si bemol minör PreJüd ve Füg. No. 22

Prelüd bestecinin "capriccio"larını anımsatır. Sanki belli bir temayı veya duyguyu anlatmak için tasarlanmıştır. Söz konusu duygunun oldukça hüznü ve içe dönük yapısı parça boyunca etkisini korur. Beş sesli füg teması da prelüd boyunca elde edilen etkiyi kuvvetlendirmek istermişçesine girer. Bir ağıt ya da cenaze marşı karakteri bölüm boyunca hissedilir. Daha çok, bestecinin Si minör Missa'sında kullandığı koro füglerini anımsatan bir yapısı vardır (Büke, 2001, s.361).

BWV 868 Si Majör Prelüd ve Füg. No. 23

Prelüdün, daha önce örneklerine rastladığımız gibi, üç sesli senfonileri çağrıştıran bir karakteri vardır. Üç partinin farklı yapısı bölüm boyunca sürekli yer değiştirir. Pedal görevi gören durağan bir partinin üzerinde, dörtlük notalarla hareket eden ikinci bir parti ve onaltılık hareketle sürekliliği sağlayan bir üçüncü parti yer alır. Dört sesli fügün teması kendi içinde tamamlanmışlık duygusu taşır. Temanın ilk üç notası Prelüdle aynıdır ve aynı şekilde kullanılmıştır. Prelüd boyunca onaltılık notalarla duyduğumuz hareket, fügde sekizlik notalar olarak karşımıza çıkar ve eserde belirgin bir rahatlama yaratır. Eserin başlarında hiç değişmeden temaya eşlik eden inici dizi, daha sonra duyulmaz (Büke, 2001, s.361).

BWV 869 Si minör Prelüd ve Füg. No. 24

Prelüdün oldukça farklı bir yapısı vardır. Öncelikle, yazı olarak iki bölüme ayrılmıştır ve her bölümün tekrarlı çalınması belirtilmiştir. Eserin başında duyulan ve hiç kaybolmayan bas partisinin hareketi parçanın sürükleyici unsurudur. Yapı olarak bestecinin sonatlarını anımsatır. Genel olarak prelüd ve füglerin başında tempoyu belirten bir yazı olmamasına karşın, burada "Andante" sözcüğüyle karşılaşırız. Dört sesli füğün üzerindeki "Largo" sözcüğü eserin olabildiğince ağır ve sakin çalınmasını belirtmek için konulmuştur. Si minör akorunun sesleriyle beşinci dereceden başlayarak aşağıya inen tema (fa diyez -re -si), daha sonra hem yukarıya hem de aşağıya doğru hareketi içinde barındırır. Aynı zamanda kromatik bir yapısı vardır (Büke, 2001, s.362):

2. Bölüm

Besteci Leipzig'de, 1739 yılının sonunda, bir kez daha tüm tonlarda prelüd ve fügler besteleme düşüncesiyle, iyi Düzenlenmiş Klavye'nin II. Bölümü'nü bestelemiştir. Bu eserler büyük olasılıkla zaman içinde kaleme alınmıştır (39/42). Eserin genel havası I. Bölüme göre daha karmaşıktır, bununla beraber temel düşünce hiç değişmemiştir yani yine amaç, iyi düzenlenmiş klavyeyi işler hale getirmek olmuştur. Bu yeni akort sistemi sayesinde klavyeli çalgılarda her tonu çalmak mümkün olmuştur.

J.S. Bach'ın İyi Düzenlenmiş Klavye İçin olan I. Defterini genel olarak incelediğimizden, ikinci defteri burada vermeye gerek duymadık. Fakat II. Defterinde de,, yine aynı ton sırasının takip edildiğini belirtmekte fayda vardır.

1655 . Toccata Ve Fügler

Bir tür giriş müziği olarak, adlandırabileceğimiz toccata, İtalyanca dokunmak (toccare) kelimesinden türemiştir. Genellikle toccata'yı izleyen bir füg bulunur. Bazı örneklerinde toccata'ların yazı stili de füğü andırabilir. Bach için toccata'lar, teknik becerilerin sonuna dek zorlandığı ve en iyi şekilde sergilendiği bölümler olmuştur.

BWV 538 Re minör Toccata ve Füg (Dor Modunda) (1732 Yılından önce)

Bach'ın bu eseri, ünlü Re minör Toccata (BWV 565) ile karışmaması için, genellikle "Dor Modunda" diye adlandırılır. Çünkü besteci bu eserin toccatasında, re minör tonundan çok, re moduna sadık kalmış ve si bemol yerine si natürel kullanmıştır. Tonal sistemin yerleşmesinden önce kiliselerde kullanılan modlar , sonraları bazı değişikliklerle günümüzde kullanılan tonlara kaynaklık etmişti. Dor modu, re minöre en yakın olan moddu. Bach'ın eseri 28 Eylül 1732'de Kassel'deki bir org denemesi sırasında seslendirdiği bilindiği için, besteleniş tarihi olarak en geç 1732 yılı kabul edilmektedir. Tipik bir Bach toccatası olan eser, onaltılık notaların değişik oktavlarda art arda duyulmasıyla başlar. Teknik yönden tam bir gösteri niteliğinde olan eser, bir orgcunun enstrümanı başına oturduğunda elinin altına gelen notaları hemen çalmaya başlamasını anımsatır. Fügün teması re minör tonundadır ve modal yapıdan tamamen uzaktır. Virtüöz karakter bu bölümde de kendini gösterir (Büke, 2001, s.329).

BWV 540 Fa Majör Toccata ve Füg (1714-1731)

Toccatanın 1714'ten hemen sonra, füğün de 1731'den önce bestelendiği sanılmaktadır. Büyük olasılıkla farklı zamanlarda bestelenen bu iki parça sonraki yıllarda Bach tarafından bir arada çalınmaya başlanmıştır . 3/8'lik ölçüde ve BWV 538 Toccata'yı andırır bir havada başlayan eserin en önemli özelliği, tüm parça boyunca kendini hissettiren pedal sesin varlığıdır. Tıpkı bir önceki eserde olduğu gibi tema kendi içinde iki yöne doğru gittikçe gelişen bir yapıdadır. Org tekniği açısından çok etkileyici ve büyük beceri isteyen bir yapıdadır. Füg bölümü iki temalıdır. İki tema önce ayrı ayrı, daha sonra aynı anda duyurularak işlenir(Büke, 2001, s.329).

BWV 564 Toccata, Adagio ve Füg Do Majör (Weimar veya Köthen dönemi)

Eserin toccata bölümü Bach'ın klavsen için bestelediği İtalyan Konçertosu'nu andırır bir yapıdadır. Kuzey Almanya'da yaygın olan toccata tipine uyar. Adagio, tıpkı İtalyan Konçertosu'ndaki ağır bölüm gibidir. Zaman zaman bestecinin keman konçertolarındaki orta bölümleri çağırıştırır. Füg bölümü, Bach'ın teknik beceri isteyen ve bunun olabildiğince sergilendiği örneklerden biridir (Büke, 2001, s.330).

BWV 565 Re minör Toccata ve Füg (1704-1708)

Bach'ın en ünlü org eseri olarak tanınan ve büyük olasılıkla Buxtehude'nin etkisiyle bestelenen toccata, kompozisyon yönünden incelendiğinde daha sonraki örnekler kadar kusursuz değildir. Ancak yapıt, her yönüyle Bach'ın genç ve heyecan dolu org çalışının çok iyi bir yansıması olarak kabul edilir. Besteci daha sonra bu eserini öğrenim amaçlı olarak kullanmamaya özen göstermiştir. Eserin ünlü girişi, bir anda orgda yapılabilecek her türlü beceriyi sergileme heyecanının sonucu gibidir. Füg teması Bach'ın daha sonraki toccatalarını andırır bir havadadır. Burada da teknik becerinin sergilenmesi her şeyin üstünde tutulmuştur. Birbirini izleyen onaltılık notalardan oluşan tema kendi içinde toccatanın başında duyduğumuz motifi barındırır (Büke, 2001, s.330).



BWV 582 Do minör Passacaglia (1710 / 12?)

Bach'ın Re minör Toccata'yla birlikte en tanınmış org eseri olarak kabul edilen Do minör Passacaglia'nın besteleniş tarihi tam olarak bilinmiyor.

Bazı kaynaklar 1710-12 arasında yazıldığını söylerken, bazı müzik tarihçileri eserin 1717'de Dresden'de Fransız orgcu Louis Marchand'la yapılması planlanan org yarışması için bestelendiğini öne sürüyor. Bu sava göre, Bach Fransızların passacaglia geleneğine gönderme yaparak, temayı Andre Raison'un bir eserinden almıştır. Ağır tempolu bir İspanyol dansı olan passacaglia, büyük olasılıkla önce klavsen için bestelenmiştir. Bas partisinde tek başına duyurulan tema çok belirleyici ve gelişmeye çok açık bir yapıdadır. Bas partisinde hemen hemen hiç değişmeden gelen bu temanın üzerinde, eser boyunca yirmi çeşitleme yer alır. Her çeşitlemede değişik bir yazı tekniği deneyen Bach, kullandığı motifleri de çok farklı karakterde seçmiştir. Bazı çeşitlemelerde ana tema üst partilerde duyurularak, bas partisinde monotonluk kırılmış ve bir anlamda eserde ara müziği karakteri elde edilmiştir (Büke, 2001, s.331).



1656 . Partita'lar

Partita'lara Alman Sütleri de diyebiliriz. Bu sütlerde form Sonat'a çok yakındır. Partita'da en önemli bölüm olan ilk parçada genellikle güçlü, orkestra Tutti'si karakterindeki bir fikirle melodik ve sevimli, ikinci klavye üzerinde çalınmak üzere düşünülmüş ikinci fikrin karşı karşıya geldiklerini görürüz. Birinci parça; Prelüd, Uvertür, Sinfoni, Fantezi gibi isimler alabilir. Allemande ve Courante dansları, Scherzo karakterindedir. Gigue'lar (son parçalar) ise, hemen hemen orkestral bir karaktere bürünürler (Tarcan, 1987, s.39).

Bach'ın döneminde partita kelimesi, belli bir düzen içinde bölümlerden oluşan eserlere verilen isimdi ve çeşitli dans parçalarının bir araya toplandığı sütler de çoğunlukla bu isimle anılıyordu. Bach 1726-1730 arasında önce tek tek yayımladığı altı Partitayı, 1731'de Clavier Übung (Klavye Çalışması) adlı eserinin birinci bölümü olarak tekrar yayımladı. Bunlar bestecinin sağlığında yayımlanan ender eserleri arasında yer alıyordu. Bach bu eserlerini bestelerken yine pedagojik bir kaygıyla yola çıkmıştı. Önceden belirttiğimiz gibi, eserlerdeki giriş bölümü her Partita'da değişik bir ad alır. Dört temel dans değişmezken, farklı danslar Partita'ların her birinde karşımıza çıkar(Büke, 2001, s.344).

BWV 825 Partita No.1 Si bemol Majör

Eserin giriş bölümü olan Prelüd, İyi Düzenlenmiş Klavye'nin II. Defterindeki örnekler kadar olgundur. Allemande, doğaçlama çalınıyormuş izlenimi veren bir tarzda başlar. Sarabande, bu bölüm için tipik sayılabilecek bir yapıdadır. Gigue, teknik yönden oldukça güç pasajlar içerir (Büke, 2001, s.344).

BWV 826 Partita No.2 Do minör

Sinfonia olarak adlandırılan giriş bölümü değişik karakterlerin kusursuz bir uyumuyla oluşturulmuştur. Bir Fransız uvertürü tarzında noktalı ritimlerle ve ağır olarak başlar. Ardından duygu dolu bir ezgiye dönüşür ve Arioso bir karakter alır. Bölüm iki sesli bir füğ yazısıyla noktalanır. Allemande ve Courante'in ardından gelen Sarabande bölümü

birbirini izleyen iki sesli yapısıyla dikkat çeker. Gigue yerine geçen Capriccio, hem kontrpuansal bir yapıda hem de dans karakterindedir (Büke, 2001, s.344).

BWV 827 Partita No.3 La minör

Bu Partitada giriş bölümü Fantasia başlığını taşır. iki sesli Envansiyon'lardakini anımsatan bir yazı tipiyle işlenmiş bölüm, adına uygun olarak katı kurallar çerçevesinde değil, belirli bir fantezi sonucu oluşturulmuştur. Allemande belirli bir sakinliği barındıran, törensel karakterli bir bölümdür. Sarabande'da sürekli olarak kendini duyuran sekizlik notalar öne çıkar. Eserin ilk versiyonunda Menuet olarak belirtilen bölüm daha sonra Burlesca olarak adlandırılmıştır, ancak karakteri değişmemiştir. sürükleyici onaltılıkların üst partide yer aldığı Scherzo ve zengin armonilerin kullanıldığı Gigue, eseri tamamlar (Büke, 2001, s.344).

BWV 828 Partita No.4 Re Majör

Giriş bu kez uvertür başlığını almıştır. Noktalı ritimlerle ve ağır bir tempoda başlayan bölüm, tipik bir Fransız uvertürüdür. Geleneksel olarak bu ağır girişi izlemesi gereken hızlı bölüm, teknik beceri yönünden piyanistlere geniş olanaklar sunar. Ancak uvertür içindeki bu tempo değişikliği diğer örneklerde olduğu gibi aniden ve belirgin olarak hissedilmez. Bir süre sonra kendimizi yepyeni ve akıcı bir temponun içinde buluruz. Allemande bölümü tüm akıcılığına karşın, başka örneklerde alışık olmadığımız kadar duygusal bir havadadır. Courante ve Sarabande arasındaki Aria bölümü çok belirgin bir dans ritmini barındırır. Bir şarkıdan çok, dans parçası havasındadır. Sarabande bölümü, diğer örneklerde alıştığımız tarzda olmasına karşın, yaklaşık iki misli uzunluktadır. Bir çalgı için bestelenmiş en içten ve en duygu dolu şarkılardan biridir. Sarabande bölümünün ağır ve düşünceli havasıyla son bölüm Gigue'in neşeli havası arasında bir köprü olmak için konulan Menuet, bu görevi en iyi şekilde yerine getirir. Teknik beceri isteyen ve füğ yazısıyla işlenmiş son bölüm tipik bir Gigue'dir (Büke, 2001, s.345).

BWV 829 Partita No.5 Sol Majör

Bu kez eserin giriş bölümü Praambulum başlığını taşır. Oldukça neşeli ve uçarı karakteri vardır. Daha sakin ama yine akıcı bir karakterle işlenmiş olan Allemande, üçleme

figürleriyle öne çıkar. Noktalı ritmiyle dikkat çeken Sarabande'ın ardından gelen Tempo di Menuetto 3/4'lük olmasına karşın, ustaca değiştirilmiş vurgularla 6/8'lik etkisi yaratılır. Passepied bölümünün ardından eseri noktalayan Gigue, bilinen füğ yazısıyla işlenmiştir(Büke, 2001, s.346).

BWV 830 Partita No.6 Mi minör

Re Majör Partita'yla birlikte dizinin en etkileyici örneği olarak kabul edebileceğimiz eser, Toccata başlıklı bir girişle başlar. Bach'ın toccatalarına has arpejlerle başlayan bölüm, daha sonra BWV 903 Kromatik Fantezi ve Fügü anımsatan üç sesli bir fügü devam eder. Allemande bölümü dizideki diğer örnekler gibi sakin ama akıcı bir tempodadır. Courante bölümü Partita'ların içindeki en uzun örnektir. Teknik beceri isteyen senkoplu ritmiyle ve tekrarlı yapısıyla benzerlerinden ayrılır. Air, bir şarkıdan çok dansı andırır. Sarabande bölümü sanki yüzyılın sonuna doğru Viyana'da bestelenecek olan piyano sonatlarının ikinci bölümlerinin habercisi gibidir. Tüm Partita'nın en seçkin bölümüdür. Tempo di Gavotta'nın ardından gelen Gigue bölümü, hem bu Partitayı hem de tüm diziyi noktalamanın coşkusu yansıtır (Büke, 2001, s.346).

1657 . Bwv 599-644 Das Orgelbüchlein (Org Kitapçığı)

Bach'ın oldukça ilginç çalışması Weimar dönemine aittir. Kırk altı kısa koral düzenlemesinden oluşan yapının büyük bir bölümü, Noel döneminden Paskalya'ya dek söylenen koraller üzerine bestelenmiştir. Besteci büyük olasılıkla Weimar'daki orgculuk görevine başladıktan sonra, kilisedeki ayinlerde söylenen koralleri derlediği bir org eseri üzerinde çalışmaya başlamıştı. Tıpkı Leipzig'deki ilk yıllarında büyük bir hızla kantatlar bestelemesi gibi, burada da işi gereği kilisede eşlik ettiği koralleri, org için yeniden düzenlemeyi tasarladı. Bach bu eseri üzerine sonraki yıllarda da çalışmış ve "Org Kitapçığı" başlığını 1720'lerden sonra vermiştir (Büke, 2001, s.333).

1658 . Fransız Süitleri

Çeşitli dansların çalgı eseri olarak bir araya toplanmasından oluşan süitler, 16. yüzyıldan beri kullanılıyordu. Bunların kullanılması özellikle Bach'ın çağında fazlasıyla

yaygındı. Sütlerin vazgeçilmez parçaları kabul edilen dört temel dans şunlardı: Allemande (4/4'lük, sakın ama akıcı bir tempoda), courante (3/4'lük, canlı bir karakterde), Sarabande (3/4'lük, ağır tempolu) ve Gigue. Bu dansların arasına değişik yapıda ve karakterde danslar eklenerek sütler elde ediliyordu. Bach'ın altı Fransız Süiti'nin, bu isimlendirmeyi kime borçlu olduğunu bugün tam olarak bilmiyoruz. Besteci eserlerini Fransızca olarak "Klavyen için Sütler" diye adlandırmış ve Köthen yıllarında bestelemiştir. Yapıtların bir kısmı, bestecinin eşi Anna Magdalena için küçük parçaları not ettiği Anna Magdalena'nın Nota Defteri adlı derlemede yer almıştır. İlk üç süitte, yukarıda saydığımız dört temel dansa iki bölüm, dördüncü ve beşinci süitte üç bölüm, altıncı süitte dört bölüm eklenmiştir (Büke, 2001, s.340).

BWV 812 Süit No.1 Re minör

Eserdeki altı bölümün teması, birbirleriyle ilişkilidir. İki Menuet birbiriyle bağlantılıdır. Temalarındaki tril, bu bölümlere ayrı bir karakter kazandırır (Büke, 2001, s.340).

BWV 813 Süit No.2 Do minör

Eserin başındaki Allemande sakın ama akıcı karakteriyle insanı içine çeker. Hareketli Courante, tipik bir İtalyan dansını yansıtır. İki sesli yapısıyla dikkat çeker. Ağır ve duygu dolu Sarabande bölümü onaltılık motiflerle işlenmiştir. Air bölümü iki sesli Envansiyon tarzında bir ariosoyu andırır ve şarkı karakteri ön plana çıkar. Menuet bölümlerinin ardından gelen 3/8'lik Gigue bölümü, bu dansın karakteristik örneklerinden biridir. Noktalı ritmi yüzünden teknik yönden büyük ustalık gerektirir (Büke, 2001, s.341).

BWV 814.Süit No.3 Si minör

Bu süitin Allemande bölümü iki sesli bir yapıdadır. Eserdeki Anglaise farklı yapısıyla diğer bölümlerden ayrılır. Akıcı tempolu Gigue, yine iki sesli bir Envansiyonu çağrıştırır.

BWV 815 Süit No.4 Mi bemol Majör

Minör tonalitelerde olan ilk üç Süitin ardından, ilk olarak dördüncü süit majör bir tonalitededir. Bach'ın iyi Düzenlenmiş Klavye adlı eserinde karşımıza çıkan Prelüdlere andıran bir prelüd, hemen aynı tarzdaki bir Allemande'a bağlanır. Courante sürekli yinelenen üçlemelerle işlenmiştir. Sarabande'nin duygu dolu ezgisinin ardından gelen Gavotte, taklide dayalı bir yapıdadır. Menuet ve Air bölümlerinin ardından eser yine karakteristik bir Gigue ile son bulur(Büke,2001, s.341).

BWV 816 Süit No.5 Sol Majör

Yedi bölümlü eser, süitler arasında melodi yönünden kendi içinde en uyumlu olanıdır. Büyük bir teknik beceri gerektirir. Özellikle füğü çağrıştıran yazısıyla Gigue bölümü, piyanistler için güç pasajlar içerir (Büke, 2001, s.341).

BWV 817 Süit No.6 Mi Majör

Dizinin en tanınmış ve en sık seslendirilen örneğidir. iki sesli ve teknik yönden zorluklar içeren bir Allemande'la başlar. Courante, Bourree ve Gigue bölümleri teknik becerilerin alabildiğine sergilendiği küçük birer gösteri parçası gibidir. Sarabande , tipik dans havasının hissedildiği bir bölüm olarak ortaya çıkar. Bu süitin diğerlerinden daha sonraki bir tarihte bestelenildiğine inanılmakla birlikte, kesin bir tarih saptanmamıştır (Büke, 2001, s.342).

1659 . BWV 971 İtalyan Konçertosu

Lirik bir Adagio veya Larghetto görünümündeki ikinci bölümün öncesi ve sonrasındaki ritmik temalı ve Allegro tempoda birinci ve üçüncü bölümlerden meydana gelen Konçerto, İtalya'da doğdu. Bir solist ve Tutti'nin karşı karşıya gelmesi veya bir grup solistin orkestrayla beraber çalmaları anlamına gelen Konçerto'yu, Bach benimsedi. Solist için yazılmış konçerto, iki şekilde olabilir. Birincisi, tek başına (solo) enstrüman için; ikincisi ise, solo enstrüman ve orkestra için. Bach'ın yalnızca solo enstrüman için yazmış olduğu ünlü konçertosu, İtalyan Konçertosu'dur (Tarcan, 1987, s.40).

Günümüzde en sık seslendirilen klavye eserlerinden biri olan İtalyan Konçertosu, Clavier Übung dizisinin ikinci bölümü içinde yer almıştır. Besteci 1735'te yayımlanan dizinin ikinci bölümünün başına "İtalyan tarzında bir konçerto ve Fransız tarzında bir uvertür" açıklamasını yazmıştır. Bu iki eserden İtalyan Konçertosu, çok sık çalınmakla birlikte, BWV 831 Si minör Uvertür ender seslendirilir. İtalyan Konçertosu, Bach'ın tek bir solo çalgıda, solo ve tutti bölümleri olan İtalyan tarzında konçerto formunu denemesidir ve tam anlamıyla bir başyapıttır. Belirli bir başlığı olmayan ama canlı ve hareketli bir tempoda çalınacağı belli olan ilk bölümün başında tüm partilerin birlikte çaldığı tutti girişini duyarız. Bölüm boyunca ortaya çıkan solo bölümlerde, sanki solist çalgı tek başına becerisini sergiliyormuşçasına bir atmosfer yaratılır. Bach'ın eser üzerine koyduğu forte ve piyano nüanslar, eserin iki klavyeli bir klavsen için düşünüldüğünü onaya koyar. Kuşkusuz çağımızda piyanoyla yapılan seslendirmelerde bu sorun kendiliğinden çözülüyor. Andante başlıklı ikinci bölüm duygu dolu ezgisiyle Bach'ın en sevilen ağır bölümlerinin başında gelir. Bestecinin keman konçertolarının ikinci bölümü olabilecek bir yapıya sahiptir. Sakin ve huzur dolu bir eşliğin üzerinde, büyük bir içtenlikle söylenen bir "arya" duyar gibi oluruz. Presto final, ilk bölümdeki solo ve tutti çekişmesini ve işbirliğini doruğa tırmandırır. Ayrıca teknik yönden eserin en güç bölümüdür (Büke, 2001, s.347).

1660 . İngiliz Süitleri

Bach'ın İngiliz Süitleri'nin adı besteciye ait değildir. Besteci bu eserlerini Fransız Süitleri'nden ayırmak için, yine Fransızca olarak "Prelüdlü Süitler" ifadesini kullanmıştır. Altı süitin ortak özelliği, her birinin Prelüdle başlamasıdır. Yapıtlarda dört temel dans ve Prelüd haricinde bir çift dans daha yer alır (Büke,2001, s.342). Yazı stili hemen hemen senfonik karakterdedir (Tarcan, 1987, s. 39).

BWV 806 Süit No.1 La Majör

Prelüd bölümü, gerçek anlamıyla giriş havası uyandıran iki ölçüyle başlar. Daha sonra son derece akıcı bir havaya bürünür. Eseri noktalayan Gigue, temasındaki karakteristik trilleriyle dikkat çeker(Büke, 2001, s.342).

BWV 807 Süit No.2 La minör

Bu süitin Prelüdü de piyano tekniği açısından çok etkileyici ve gösterişli pasajlar içerir. Tutti ve solo bölümlerin yer aldığı tek çalgı için bir konçerto gibidir. Sarabande bölümündeki süsleme notalarını Bach oldukça ayrıntılı bir şekilde belirtmiştir. Eserde yer alan iki Bourree oldukça farklı yapıdadır. Gigue bölümü süiti tamamlayan bölüm olmanın avantajını olabildiğince kullanır (Büke, 2001, s.342).

BWV 808 Süit No.3 Sol minör

Konçerto bölümü karakterindeki Prelüd boyunca iki farklı tema dikkat çeker. Allemande, bu dizinin diğer süitlerinde olduğu gibi prelüd tarzındadır. Son bölüm Gigue, üç sesli bir fügdür. Bölümün ortasında bir süre iki sesli yapıya bürünmesine karşın, finalde yine başladığı üç sesli yapıya döner (Büke, 2001, s.343).

BWV 809 Süit No.4 Fa Maiör

Kararlı ve enerjik bir Prelüd'le başlar. Sarabande bölümü bu dansın en güzel örneklerinden biri gibidir. Piyaniste duygu dolu bir yorum sunma şansı verir. Mozart'ın KV 576 Re Majör Piyano Sonatı'nın ilk bölümü, bu eserin Gigue temasından etkilenmiş gibidir (Büke, 2001, s.343).

BWV 810 Süit No.5 Mi minör

Eser Prelüd'ün ritminden dolayı canlılıkla başlar. Sarabande'nin ezgisi, neredeyse bölümün bir dans olduğunu unutturacak tarzdadır. Eseri noktalayan Gigue, bir füg temasıyla başlar ve ilerleyen ölçülerde temanın ters çevrilmiş şekli de duyulur (Büke, 2001, s.343).

BWV 811 Süit No.6 Re minör

Diğerlerinden farklı bir yapısı olan bu Prelüd parçanın hemen başında asıl temposuna bürünmez. Dizi içinde en uzun Prelüd bölümüdür. İki Gavotte bölümü farklı tonlarda olmasına karşın, temaları aynıdır. Eseri noktalayan Gigue sürekli yinelenen onaltılık üçlemelerle örülmüştür (Büke, 2001, s.343).

1661 . Clavier Übung (Klavye Çalışması)

Bach'ın Leipzig döneminde bestelediği ve 1731-41 yılları arasında yayımladığı Clavier Übung (Klavye Çalışması) başlıklı yapıtında, hem klavsen hem de org için çeşitli eserler yer alıyordu. Bu bize, bestecinin klavyeli çalgıları bir bütün olarak düşündüğünü gösteriyor. Ancak günümüzde, özellikle Almanca konuşulan ülkelerde modern piyanonun "Klavier" kelimesiyle ifade edilmesi bazı yanlış anlaşılımları da beraberinde getiriyor. Bach'ın yaşadığı dönemde bu kelime klavyeli çalgıların tümünü kapsıyordu ve günümüzdeki piyanoların atası sayılabilecek forte-piyanolar ancak bestecinin son yıllarında imal edilmeye başlamıştı. Bach org eserleri dışındaki klavye yapıtlarını ya klavsenle ya da ona çok benzeyen klavichordla çalınması için bestelemişti. Bu bölümde inceleyeceğimiz eserler günümüzde hem piyanoyla hem de otantik seslendirmeler söz konusu olduğunda klavsenle çalınıyor (Büke, 2001,s.334).

BWV 992 Si bemol Majör Capriccio (1704)

Bach henüz on dokuz yaşındayken, İsveç Kralı XII. Karl'ın hizmetine girme amacıyla 1704'te yaşadığı toprakları terk eden ağabeyinin ayrılığı için küçük bir klavsen parçası bestelemişti. *Sopra la lontananza del suo fratello diletissimo* (Sevgili Ağabeyin Ayrılığı için) başlığını taşıyan eser, bestecinin belli bir duyguyu anlatmadaki ustalığının ne denli genç yaşlarında ortaya çıktığını gösteren en güzel örnektir. Belli bir konuyu ve belli bir duyguyu açığa çıkarmak için bestelenen "Capriccio"lar, hem Bach'tan önceki hem de sonraki besteciler tarafından kullanılmıştır. Eserin birinci bölümü olan Arya "Ağabeyi yolculuğundan vazgeçirmek için dostlarının gayretleri" başlığını taşıyor. Altılı paralel aralıkla hareket eden iki parti, sakın ve yumuşak bir ezgiyle, tatlı bir dille yalvaran dostları gözlerimizin önünde canlandırır. Bunlar, sanki sürekli tekrarladıkları motifle "Gitme kal", diye seslenmektedir. İkinci bölümde, "Dostlarının, yabancı topraklarda başına gelebilecek kötülöklere karşı uyarısını duyarız. Gittikçe daha pes seslere inen ezgi, bilinmez ve karanlık geleceği simgeler. Bölümün sonunda, dostların korku dolu çığığı duyulur. Adagissimo tempoda olan üçüncü bölüm, "Dostların Üzüntüsü"nü yansıtır. Dört ölçölük bir tema önce bas partisinde duyulur, daha sonra sekiz kez tekrarlanarak bir passacagliaya dönüşür (Büke, 2001, s.335).

Daha önceki bölümlerde organ için yazılmış BWV 582 Do minör Passacaglia'da gördüğümüz gibi bu formda, bas partisindeki değişmeyen temanın üzerine her defa değişik çeşitlemeler gelir. Kromatik olarak (yarım ses aralıklı) aşağıya doğru inen ezgi, gittikçe artan ve önlenemeyen bir üzüntüyü anlatır. Dördüncü bölümde "Ellerinden bir şey gelmediğini gören dostlar, yolcuyla vedalaşmaya başlar." Kuvvetle duyulan akorlar , bir anlamda içleri kan ağlayan dostların üzüntüyü bir kenara bıraktığını ve elden geldiğince metanetle dostlarını kucakladıklarını anlatır (Büke, 2001, s.335).

Son bölümde ise, "Posta arabasının borusunu taklit eden bir füğ" duyarız. Bütün uyarılar ve çabalara rağmen, ağabey yola çıkmıştır. Posta arabasının borusu duyulmakta, tekerlekler dönmektedir. Son derece ritmik bir tema füğ olarak işlenir. Bu küçük eser, Bach'ın bestecilik yaşamının henüz ilk yıllarında bile elde etmek isteği etkiyi nasıl kolaylıkla sağlayabileceğini gösteriyor. Bu kısacık capriccio'yu dinledikten sonra, insan Bach'ın pasyonlarda gözlerimizin önünde canlandığı tabloları daha kolay kavrayabiliyor. Bach'ın Ohrdurf'taki ağabeyi Johann Christoph için bestelediği bir başka Capriccio (BWV 993) daha vardır. Tek bölümlü ve füğ karakterinde olan bu eser, bazı kaynaklarda önceki Capriccio'yla aynı tarihlerde, bazı kaynaklarda da 1720'li yıllarda bestelenmiş olarak gösteriliyor (Büke, 2001, s.335).

İKİNCİ BÖLÜM

2 . YÖNTEM

20 . Araştırma Yöntemi

Bu araştırmada tarihi yöntem ve anket yöntemi kullanılmıştır. Polifoni, polifoninin tarihi, polifoniye en zirve noktasına taşıyan J.S. Bach'ın hayatı ve eserleri, Bach'ın piyano eğitiminde kullanılabilecek polifonik eserleri konularında literatür taranıp inceleme yapılarak araştırmanın teorik boyutu oluşturulmuştur. Bunun yanında, Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında piyano eğitimcisi olarak görev yapan öğretim elemanlarına anket uygulanmış, cevaplar üzerinde inceleme yapılarak bulgu ve yorumlara ulaşılmıştır.

21 . Evren

Bu araştırmanın evreni, Türkiye'nin 13 değişik ilindeki eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik ana bilim dallarında piyano eğitimcisi olarak görev yapmakta olan toplam 43 öğretim elemanından oluşmaktadır.

22 . Örneklem

Ülkemizde 2001-2002 eğitim öğretim yılında faaliyet göstermekte olan toplam 16 üniversitenin eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarına anket formları gönderilmiş, bu formlardaki soruları cevaplayıp gönderen 13 değişik ilimizdeki üniversitelerin eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında piyano eğitimcisi olarak görev yapmakta olan toplam 43 öğretim elemanı ile örneklem grubu oluşturulmuştur.

23 . Verilerin Toplanması

Ülkemiz 2001-2002 eğitim öğretim yılına ait YÖK öğrenci seçme ve yerleştirme kılavuzundan, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı mevcut olan üniversitelerin listesi alınmış ve sayıları 16 olan bu üniversitelerin ilgili bölümlerine ‘polifoninin piyano eğitimindeki önemi’ ile ilgili olan, altı sayfa ve on altı sorudan oluşan anket formları gönderilmiştir. Bu üniversitelerden 13’ünün eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında piyano eğitimcisi olarak görev yapan toplam 43 öğretim elemanı anket sorularını cevaplayıp göndermişler, böylece araştırmamızın örneklemini teşkil etmişlerdir.

Söz konusu 43 öğretim elemanının anket sorularına verdikleri cevaplar ile, ülkemiz eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında piyano eğitiminde polifoniye verilen önem, polifonik eserlerin piyano eğitiminde ne derece ve nasıl kullanıldığı ve piyano eğitimcilerinin bu konudaki bilinçlilik düzeyleri ölçülmüş, piyano eğitimi açısından değerlendirilmiştir.

24 . Verilerin İşlenmesi

2001- 2002 eğitim öğretim yılında ülkemizin hemen hemen dört bir yanındaki 13 üniversitenin eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi ana bilim dallarında piyano eğitimcisi olarak görev yapmakta olan toplam 43 öğretim elemanının ‘polifoninin piyano eğitimindeki önemi’ hakkındaki 16 soruluk ankete verdikleri cevaplar, her bir alt problem için ayrı ayrı tablolaştırılmış, veriler frekans ve yüzdelik olarak hesaplanmış ve değerlendirilmiştir.

3 . BULGULAR

Alt problemlerle ilgili bulgulara daha kolay ulaşabilme amacıyla, örnekleme oluşturan 13 farklı üniversitenin eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında piyano eğitimcisi olarak görev yapan 43 öğretim elemanının cevaplamış olduğu anket soruları, aşağıda verilmiştir:

Piyano Eğitimcilerinin” Polifoni’nin Piyano Eğitimindeki Önemi” Hakkındaki Görüşlerini Değerlendirme Ölçeği :

Bu anket,Türkiye’deki Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında görev yapan Piyano eğitimcilerinin, Piyano eğitiminde Polifonik eserlere verdikleri önem derecesini saptamak ve bu eğitim sırasında çeşitli seviyelerdeki öğrencilere hangi polifonik eserleri çaldırdıklarını araştırmak ve kıyaslamalı olarak ortaya koymak amacıyla hazırlanmıştır.

Sorulara vereceğiniz cevapların objektif olması, bu araştırma sonucunu etkileyeceği bakımından önem arz etmektedir.Sorulara vereceğiniz içten cevaplar için teşekkür eder, saygılar sunarım.

Arş.Gör.İşıl Güneş MODİRİ

Görev Yapmakta Olduğunuz Kurumun Adı :

Ünvanınız :

ANKET SORULARI :

1- Aşağıda verilmiş olan Polifoni tanımlarından hangisine katılıyorsunuz?

- a- Her türlü çoksesliliğe polifoni denir. ()
- b- Birden çok ezginin kontrpuan kurallarına uygun biçimde bir araya getirdiği çok sesli müzik türüdür. ()
- c- Her ikisine de katılıyorum. ()
- d- Her ikisine de katılmıyorum. ()

2- Sizce aşağıdaki ifade doğru mudur ?

‘Polifoni’yi en zirve noktasına taşıyan besteci, J. S. Bach ‘dır. ‘

- a- Evet ()
- b- Hayır ()
- c- Cevabınız hayır ise, sizce kim polifoni’yi en zirve noktasına taşımıştır?.....

Aşağıda verilmiş olan Bach’ın klavsen ve organ için yazmış olduğu polifonik eserlerden hangilerini piyano eğitimi açısından ne derece önemli buluyorsunuz ? Adı geçen eserlere piyano eğitimi programınızda yer veriyor musunuz ? Cevabınız evet ise, Kaçınıcı sınıflarda yer veriyorsunuz?

3- MENUETLER :

- a- Önemsizdir. ()
- b- Çok önemli değildir. ()
- c- Önemlidir. ()
- d- Çok önemlidir. ()
- e- Öğrencilerime çaldırmıyorum. ()
- f- Öğrencilerime çaldırıyorum. ()

Güzel sanatlar lisesi çıkışlı olan öğrencilere :	Düz lise mezunlarına :
a- 1. sınıfta ()	a- 1. sınıfta ()
b- 2. sınıfta ()	b- 2. sınıfta ()
c- 3. sınıfta ()	c- 3. sınıfta ()
d- Önceden çalmış olduklarından,çaldırmıyorum. ()	

4- ÇİFT SESLİ İNVENTİON'LAR :

- a- Önemsizdir. ()
- b- Çok önemli değildir. ()
- c- Önemlidir. ()
- d- Çok önemlidir. ()
- e- Öğrencilerime çaldırmıyorum. ()
- f- Öğrencilerime çaldırıyorum. ()

Güzel sanatlar lisesi çıkışlı olanlara :	Düz lise mezunlarına :
a- 1. sınıfta ()	a- 1. sınıfta ()
b- 2. sınıfta ()	b- 2. sınıfta ()
c- 3. sınıfta ()	c- 3. sınıfta ()
d- Önceden çalmış olduklarından,çaldırmıyorum. ()	

5- ÜÇ SESLİ İNVENTİON'LAR :

- a- Önemsizdir. ()
- b- Çok önemli, değildir. ()
- c- Önemlidir. ()
- d- Çok önemlidir. ()
- e- Öğrencilerime çaldırmıyorum. ()
- f- Öğrencilerime çaldırıyorum. ()

Güzel sanatlar lisesi çıkışlı olan öğrencilere:	Düz lise mezunlarına :
a- 1. sınıfta ()	a- 1. sınıfta ()
b- 2. sınıfta ()	b- 2. sınıfta ()
c- 3. sınıfta ()	c- 3. sınıfta ()
d- Önceden çalmış olduklarından, çaldırmıyorum. ()	

6- BACH'IN ORGAN İÇİN BESTELEMİŞ OLUP,PİANO İÇİN DÜZENLENMİŞ OLAN KÜÇÜK PRELÜD-FÜGLERİ :

- a- Önemsizdir. ()
b- Çok önemli değildir. ()
c- Önemlidir. ()
d- Çok önemlidir. ()
e- Öğrencilerime çaldırmıyorum. ()
f- Öğrencilerime çaldırıyorum. ()

Güzel sanatlar lisesi mezunlarına :	Düz lise mezunlarına :
a- 1. sınıfta ()	a- 1. sınıfta ()
b- 2. sınıfta ()	b- 2. sınıfta ()
c- 3. sınıfta ()	c- 3. sınıfta ()
d- Yeterli düzeye sahip olmadıkları için çaldıramıyorum. ()	d- Yeterli düzeye sahip olmadıkları için,çaldıramıyorum. ()

7- BACH'IN İYİ DÜZENLENMİŞ KLAVYE (PIANO)İÇİN YAZMIŞ OLDUĞU (24+24) 48 PRELÜD-FÜĞÜ:

- a- Önemsizdir. ()
b- Çok önemli değildir. ()
c- Önemlidir. ()
d- Çok önemlidir. ()
e- Öğrencilerime çaldırmıyorum. ()
f- Öğrencilerime çaldırıyorum. ()

Güzel sanatlar lisesi mezunlarına :	Düz lise mezunlarına :
a- 1. sınıfta ()	a- 1. sınıfta ()
b- 2.sınıfta ()	b- 2. sınıfta ()
c- 3. sınıfta ()	c- 3. sınıfta ()
d- Yeterli düzeye sahip olmadıklarından, çaldıramıyorum.()	d- Yeterli düzeye sahip olmadıklarından, çaldıramıyorum. ()

8- BACH'IN İNGİLİZ SÜİTLERİ:

- a- Önemsizdir.()
 b- Çok önemli değildir. ()
 c- Önemlidir. ()
 d- Çok önemlidir. ()
 e- Öğrencilerime çaldırmıyorum. ()
 f- Öğrencilerime çaldırıyorum. ()

Güzel sanatlar lisesi çıkışlı olanlara : a- 1. sınıfta () b- 2. sınıfta () c- 3. sınıfta () d- Yeterli düzeye sahip olmadıkları için çaldıramıyorum.()	Düz lise mezunlarına : a- 1. sınıfta () b- 2. sınıfta () c- 3. sınıfta () d- Yeterli düzeye sahip olmadıkları için çaldıramıyorum. ()
---	--

9- BACH'IN TOCCATA VE FÜG'LERİ :

- a- Önemsizdir. ()
 b- Çok önemli değildir. ()
 c- Önemlidir. ()
 d- Çok önemlidir. ()
 e- Öğrencilerime çaldırmıyorum. ()
 f- Öğrencilerime çaldırıyorum. ()

Güzel sanatlar lisesi mezunlarına : a- 1. sınıfta () b- 2. sınıfta () c- 3. sınıfta () d- Yeterli düzeye sahip olmadıkları için çaldırmıyorum. ()	Düz lise mezunlarına : a- 1. sınıfta () b- 2. sınıfta () c- 3. sınıfta () d- Yeterli düzeye sahip olmadıkları için çaldırmıyorum. ()
--	---

10- BWV 599-644 (DAS ORGELBÜCHLEIN) ORG KİTAPÇIĞINDAKİ ESERLERİ :

- a- Önemsizdir. ()
- b- Çok önemli değildir. ()
- c- önemlidir. ()
- d- Çok önemlidir. ()
- e- Öğrencilerime çaldırmıyorum. ()
- f- Öğrencilerime çaldırıyorum. ()

Güzel sanatlar lisesi mezunları için :	Düz lise mezunlarına :
a- 1. sınıfta ()	a- 1. sınıfta ()
b- 2. sınıfta ()	b- 2. sınıfta ()
c- 3. sınıfta ()	c- 3. sınıfta ()
d- Yeterli düzeye sahip olmadıkları için, çaldıramıyorum. ()	d- Yeterli düzeye sahip olmadıkları için, çaldıramıyorum. ()

11- BACH'IN (CLAVIER ÜBUNG) KLAVYE ÇALIŞMASI :

- a- Önemsizdir.()
- b- Çok önemli değildir. ()
- c- önemlidir. ()
- d- Çok önemlidir. ()
- e- Öğrencilerime çaldırmıyorum. ()
- f- Öğrencilerime çaldırıyorum. ()

Güzel sanatlar lisesi mezunlarına :	Düz lise mezunlarına :
a- 1. sınıfta ()	a- 1. sınıfta ()
b- 2. sınıfta ()	b- 2. sınıfta ()
c- 3. sınıfta ()	c- 3. sınıfta ()
d- Yeterli düzeye sahip olmadıkları için, çaldıramıyorum. ()	d- Yeterli düzeye sahip olmadıkları için , çaldıramıyorum. ()

12- BACH'IN PARTİTALARI :

- a- Önemsizdir. ()
- b- Çok önemli değildir. ()
- c- Önemlidir. ()
- d- Çok önemlidir. ()
- e- Öğrencilerime çaldırmıyorum. ()
- f- Öğrencilerime çaldırıyorum. ()

Güzel sanatlar lisesi mezunları için : - a- 1. sınıfta () - b- 2. sınıfta () - c- 3. sınıfta () - d- Yeterli düzeye sahip olmadıkları için çaldırmıyorum. ()	Düz lise çıkışlı olanlar için : - a- 1. sınıfta () - b- 2. sınıfta () - c- 3. sınıfta () - d- Yeterli düzeye sahip olmadıkları için, çaldırmıyorum. ()
--	--

13- BACH'IN İTALYAN KONÇERTOSU :

- a- Önemsizdir. ()
- b- Çok önemli değildir. ()
- c- Önemlidir. ()
- d- Çok önemlidir. ()
- e- Öğrencilerime çaldırmıyorum. ()
- f- Öğrencilerime çaldırıyorum. ()

Güzel sanatlar lisesi mezunlarına : - a- 1. sınıfta () - b- 2. sınıfta () - c- 3. sınıfta () - d- Yeterli düzeye sahip olmadıkları için çaldırmıyorum. ()	Düz lise çıkışlılara : - a- 1. sınıfta () - b- 2. sınıfta () - c- 3. sınıfta () - d- Yeterli düzeye sahip olmadıkları için çaldırmıyorum ()
---	---

14- BACH'IN FRANSIZ SÜİTLERİ :

- a- Önemlidir. ()
- b- Çok önemli değildir. ()
- c- Önemlidir. ()
- d- Çok önemlidir. ()
- e- Öğrencilerime çaldırmıyorum. ()
- f- Öğrencilerime çaldırıyorum. ()

Güzel sanatlar lisesi mezunlarına :	Düz lise çıkışlı olanlara :
a- 1. sınıfta ()	a- 1. sınıfta ()
b- 2. sınıfta ()	b- 2. sınıfta ()
c- 3. sınıfta ()	c- 3. sınıfta ()
d- Yeterli düzeye sahip olmadıkları için çaldıramıyorum. ()	d- yeterli düzeye sahip olmadıkları için, çaldıramıyorum. ()

15- Sizce, aşağıda verilmiş olan J. S. Bach'ın polifonik eserlerini piyano eğitiminde kullanırken, hangi sıralamayı takip etmek gerekir ? 1'den 12 'e kadar numaralandırınız.

- a- Menuetler ()
- b- Çift Sesli Inventionlar ()
- c- Üç Sesli Inventionlar ()
- d- Organ İçin Yazılmış Olup, Piyano İçin Düzenlenen Prelüd-Fügler()
- e- İyi Düzenlenmiş Klavye (Piyano) İçin (24+ 24) 48 Prelüd-Füg ()
- f- Toccata Ve Fügler ()
- g- Partitalar ()
- h- Bwv 599-644 Das Orgelbüchlein (Org Kitapçığı) ()
- i- Clavier Übung (Klavye Çalışması) ()
- m- Fransız Süitleri ()
- n- İtalyan Konçertosu ()
- p- İngiliz Süitleri ()

16-Sizce piyano eğitiminde polifonik eser çaldırmanın, öğrencinin çoksesliliği daha iyi kavramasında rolü var mıdır ? niçin ?

a- Rolü yoktur. ()

Çünkü.....

b- Az miktarda rolü vardır. ()

Çünkü.....

c- rolü büyüktür. ()

Çünkü.....



30. Alt Problem I

2001-2002 Eğitim-Öğretim yılında Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi anabilim Dallarında Piyano Eğitimcisi olarak görev yapmakta olan öğretim elemanlarının polifoni hakkındaki bilinçlilik düzeylerine ait bulgular:

Bu alt problemle ilgili bulgular, Tablo 1 de gösterilmektedir.

Tablo 1:

2001-2002 Eğitim-Öğretim Yılında Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Anabilim Dalında görev yapan piyano eğitimcilerinin polifoni hakkındaki bilinçlilik düzeylerine göre dağılımları

Soru	Cevaplar	Frekans	%
1	A	7	16,27
	B	23	53,48
	C	12	27,90
	D	0	0
	-	1	2,32
	Toplam	43	100

Tablo 1' deki dağılımlar incelendiğinde, söz konusu piyano eğitimcilerinin %53,48'inin polifoni kavramı hakkında bilinçli oldukları, %16,27'sinin polifoni kavramını tam olarak bilmedikleri, %27,90'ının polifoniye homofoniyle karıştırdıkları ve %2,32'sinin ise bu konuda fikir sahibi olmadıkları görülmektedir.

31. Alt Problem II

2001-2002 Eğitim-Öğretim yılında Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında piyano eğitimcisi olarak görev yapan öğretim elemanlarının polifoniye en zirve noktasına taşıyan kişinin J.S. Bach olduğu konusunda bilinçlilik düzeyleriyle ilgili bulgular:

Bu alt problemle ilgili bulgulara Tablo 2'de gösterilmektedir.

Tablo 2:

2001-2002 Eğitim-Öğretim yılında Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Piyano Eğitmcisi olarak görev yapan öğretim elemanlarının polifoniye en zirve noktasına taşıyan kişinin J.S. Bach olduğu konusunda bilinçlilik düzeyine göre dağılımları

Soru	Cevaplar	Frekans	%
2	A	37	86,04
	B	4	9,30
	C	0	0
	-	2	4,65
	Toplam	43	100

Tablo 2 incelendiğinde, söz konusu piyano eğitimcilerinin % 86,04'ünün J.S.Bach'ın en büyük polifoni ustası olduğunun bilincinde oldukları, %9,30'unun bunu kabul etmedikleri, %4,65'inin ise bu konuyla ilgili her hangi bir düşünceye sahip olmadıkları görülmektedir.

32. Alt Problem III

Ülkemiz Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında J.S. Bach polifonik eserlerine piyano eğitimi açısından verilen önem ile ilgili bulgular:

Bu alt problemle ilgili bulgular, Tablo3' de gösterilmektedir.

Tablo 3:

Bach'ın Polifonik eserlerine piyano eğitimi açısından verilen önem derecesine ait dağılımlar

Soru	Cevaplar	Frekans	%
3.1	A	0	0
	B	1	2,32
	C	19	44,18
	D	19	44,18
	-	4	9,30
	Toplam	43	100
4.1	A	1	2,32
	B	0	0
	C	12	27,90
	D	26	60,46
	-	4	9,30
	Toplam	43	100
5.1	A	1	2,32
	B	0	0
	C	18	41,86
	D	18	41,86
	-	6	13,95
	Toplam	43	100
6.1	A	0	0
	B	2	4,65
	C	19	44,18
	D	15	34,88
	-	7	16,27
	Toplam	43	100

7.1	A	0	0
	B	0	0
	C	11	25,58
	D	23	53,48
	-	9	20,93
	Toplam	43	100
8.1	A	0	0
	B	2	4,65
	C	19	44,18
	D	13	30,23
	-	9	20,93
	Toplam	43	100
9.1	A	0	0
	B	2	4,65
	C	20	46,51
	D	10	23,25
	-	11	25,58
	Toplam	43	100
10.1	A	0	0
	B	3	6,12
	C	9	20,93
	D	7	16,27
	-	24	55,81
	Toplam	43	100
11.1	A	0	0
	B	2	4,65
	C	15	34,88
	D	5	11,62
	-	21	48,83
	Toplam	43	100

12.1	A	0	0
	B	0	0
	C	17	39,53
	D	11	25,58
	-	15	34,88
	Toplam	43	100
13.1	A	0	0
	B	1	2,32
	C	13	30,23
	D	10	23,25
	-	19	44,18
	Toplam	43	100
14.1	A	0	0
	B	0	0
	C	15	34,88
	D	16	37,20
	-	12	27,90
	Toplam	43	100

Tablo 3'deki dağılımlar incelendiğinde, Bach polifonik eserlerinde çift sesli envansiyonlarının piyano eğitimi açısından en çok önem verilen eserler olduğu görülmektedir. Çift sesli envansiyonlardan sonra sırayla iyi düzenlenmiş klavye için 48 prelüd-füg, menuetler üç sesli envansiyonlar, toccata ve fügler organ için yazılmış olup piyano için düzenlenen küçük prelüd-fügler, partitalar, Fransız süitleri, Klaviyer Übung, İngiliz Süitleri ve en son olarak da Org kitapçığındaki eserler Piyano eğitimi açısından önem verilen eserleri teşkil etmektedir.

Görüldüğü gibi Bach'ın polifonik eserlerinin tümü piyano eğitimi açısından önemli görülmekte fakat bu önemliliğin derecesi her esere göre değişmektedir.

33. Alt Problem IV

Ülkemizdeki Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Piyano Eğitiminde Polifonik Eser Olarak J.S. Bach'ın Hangi Eserlerinden Ne Derece Yararlanıldığına İlişkin Bulgular:

Bu alt problemle ilgili bulgular, Tablo 4'de gösterilmektedir.

Tablo 4:

Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında piyano eğitiminde polifonik eser olarak J.S. Bach'ın hangi eserlerinden ne derece yararlanıldığına ilişkin dağılımlar

Soru	Cevaplar	Frekans	%
3.2	E	0	0
	F	43	100
	Toplam	43	100
3.3	A	29	67,44
	B	1	2,32
	C	0	0
	D	5	11,62
	AB	8	18,60
	Toplam	43	100
3.4	A	16	37,20
	B	14	32,55
	C	1	2,32
	AB	10	23,25
	BC	2	4,65
	Toplam	43	100
4.2	E	0	0
	F	42	97,67
	-	1	2,32
	Toplam	43	

Soru	Cevaplar	Frekans	%
4.3	A	8	18,60
	B	14	32,55
	C	4	9,30
	D	0	0
	AB	6	13,95
	BC	9	20,93
	-	2	4,65
	Toplam	43	100
4.4	A	0	0
	B	9	20,93
	C	20	46,51
	AB	1	2,32
	BC	9	20,93
	-	4	9,30
	Toplam	43	100
5.2	E	6	13,95
	F	32	74,41
	-	5	11,62
	Toplam	43	100
5.3	A	1	2,32
	B	6	13,95
	C	20	46,51
	D	0	0
	BC	6	13,95
	-	10	23,25
	Toplam	43	100

5.4	A	0	0
	B	2	4,65
	C	25	58,13
	-	16	37,20
	Toplam	43	100
6.2	E	12	27,90
	F	29	67,44
	-	2	4,65
	Toplam	43	100
6.3	A	1	2,32
	B	5	11,62
	C	16	37,20
	D	8	18,60
	AB	3	6,97
	BC	2	4,65
	-	8	18,60
	Toplam	43	100
6.4	A	0	0
	B	2	4,65
	C	14	32,55
	D	15	34,88
	AB	1	2,32
	BC	3	6,97
	-	8	18,60
	Toplam	43	100
7.2	E	11	25,58
	F	30	69,79
	-	2	4,65
	Toplam	43	100

7.3	A	0	0
	B	3	6,97
	C	23	53,48
	D	12	27,90
	BC	2	4,65
	-	3	6,97
	Toplam	43	100
7.4	A	0	0
	B	0	0
	C	12	27,90
	D	26	60,46
	BC	1	2,32
	-	4	9,30
	Toplam	43	100
8.2	E	25	58,13
	F	15	34,88
	-	3	6,97
	Toplam	43	100
8.3	A	0	0
	C	12	27,90
	D	22	51,16
	BC	2	4,65
	-	7	16,27
	Toplam	43	100
8.4	A	0	0
	B	0	0
	C	6	13,95
	D	28	65,11
	BC	1	2,32
	-	8	18,60
	Toplam	43	100

9.2	E	31	72,09
	F	6	13,95
	-	6	13,95
	Toplam	43	100
9.3	A	0	0
	B	1	2,32
	C	4	9,30
	D	22	51,16
	CD	1	2,32
	-	15	34,88
	Toplam	43	100
9.4	A	0	0
	B	0	0
	C	4	9,30
	D	24	55,81
	-	2	4,65
	Toplam	43	100
10.2	E	30	69,76
	F	4	9,30
	-	9	20,93
	Toplam	43	100
10.3	A	0	0
	B	0	0
	C	1	2,32
	D	13	30,23
	AB	1	2,32
	BC	2	4,65
	-	26	60,46
	Toplam	43	100

10.4	A	0	0
	B	0	0
	D	14	32,55
	AB	1	2,32
	BC	2	4,65
	-	26	60,46
	Toplam	43	100
11.2	E	28	65,11
	F	5	11,62
	-	10	23,25
	Toplam	43	100
11.3	A	1	2,32
	B	0	0
	C	2	4,65
	D	12	27,90
	AB	1	2,32
	BC	1	2,32
	-	26	60,46
	Toplam	43	100
11.4	A	1	2,32
	B	0	0
	C	1	2,32
	D	13	30,23
	AB	1	2,32
	BC	1	2,32
	-	26	60,46
	Toplam	43	100
12.2	E	34	79,06
	F	2	4,65
	-	7	16,27
	Toplam	43	100

12.3	A	0	0
	B	0	0
	C	1	2,32
	D	23	53,48
	BC	1	2,32
	-	18	41,86
	Toplam	43	100

12.4	A	0	0
	B	0	0
	C	0	0
	D	24	55,81
	BC	1	2,32
	-	18	41,86
	Toplam	43	100
13.2	E	39	90,69
	F	0	0
	-	4	9,30
	Toplam	43	100
13.3	A	0	0
	B	0	0
	C	0	0
	D	27	62,79
	-	16	37,20
	Toplam	43	100
13.4	A	0	0
	B	0	0
	C	0	0
	D	27	62,79
	-	16	37,20
	Toplam	43	100

14.2	E	25	58,13
	F	16	37,20
	-	2	4,65
	Toplam	43	100

14.3	A	0	0
	B	2	4,65
	C	11	25,58
	D	18	41,86
	AB	3	6,97
	BC	1	2,32
	-	8	18,60
	Toplam	43	100

14.4	A	0	0
	B	0	0
	C	9	20,93
	D	23	53,48
	BC	3	6,97
	-	8	18,60
	Toplam	43	100

Tablo 4'deki dağılımlar incelendiğinde piyano eğitimcilerinin tümünün J.S. Bach'ın menuetlerini piyano eğitiminde kullandıkları görülmektedir. Ayrıca tablodan anlaşıldığı üzere menuetler güzel sanatlar lisesi çıkışlı öğrencilere çoğunlukla birinci sınıfta, diğer liselerden gelen öğrencilere ise birinci ve ikinci sınıflarda çaldırılmaktadır.

Çift sesli envansiyonların piyano eğitimcilerinin %97,67'si tarafından güzel sanatlar lisesi mezunu öğrencilere çoğunlukla ikinci sınıfta, diğer liselerden gelen öğrencilere ise üçüncü sınıfta çaldırdıkları görülmektedir.

Tabloya göre üç sesli envansiyonlar,piyano eğitimcilerinin %74,41'i tarafından piyano eğitiminde özellikle üçüncü sınıf öğrencilerine çaldırılmak suretiyle kullanılmaktadır.

Bach'ın organ için yazılmış olup, piyano için düzenlenen küçük prelüd-füglerini ise piyano eğitimcilerinin %67,44'ünün özellikle üçüncü sınıf öğrencilerine çaldırmak suretiyle piyano eğitiminde kullandıkları görülmektedir.

Bach'ın iyi düzenlenmiş klavye için 48 prelüd-fügünü piyano eğitimcilerinin %69,79'u güzel sanatlar liselerinden gelen öğrencilere çoğunlukla üçüncü sınıfta, diğer liselerden gelen öğrencilerin büyük bir kısmına ise seviyeleri düşük olduğundan çaldıramadıkları görülmektedir.

Tabloya göre Bach'ın İngiliz süitleri, Toccata ve fügleri ve partitaları öğrencilerin seviyelerine ağır geldiğinden çoğunlukla piyano eğitiminde kullanılmıyor.

Bach'ın org kitapçığındaki eserleri ve klavye çalışmalarına ise piyano eğitimcilerinin %69,76'sı piyano eğitiminde yer vermiyor.

Yine tabloya göre Bach'ın İtalyan konçertosunu öğrencilerin seviyelerine ağır geldiğinden dolayı piyano eğitimcilerinin %90,69'u tarafından piyano eğitiminde kullanılmadığı, Fransız süitlerinin de yine aynı sebepten dolayı piyano eğitimcilerinin yalnızca %37,20'si tarafından piyano eğitiminde kullanılabildiği görülmektedir.

34. Alt Problem V

Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında Piyano Eğitimi Sürecinde Bach'ın Polifonik Eserlerinden Yararlanırken Takip Edilen Genel Sıraya Ait Bulgular :

Bu alt problemle ilgili bulgular, Tablo5'de gösterilmektedir.

Tablo5:

Piyano eğitimi sürecinde Bach'ın eserlerinden yararlanırken takip edilen sıranın dağılımı

Sorular	Cevaplar	Frekans	%
15.1	A	39	90.69
	L	1	2.32
	E	1	2.32
	-	2	4.65
	Toplam	43	100
15.2	D	19	44.18
	B	20	46.51
	H	1	2.32
	A	1	2.32
	-	2	4.65
	Toplam	43	100
15.3	B	18	41.86
	P	1	2.32
	D	4	9.30
	M	3	6.97
	C	13	30.23
	A	1	2.32
	-	3	6.97
	Toplam	43	100

Sorular	Cevaplar	Frekans	%
15.4	C	19	44.18
	B	3	6.97
	M	3	6.97
	E	5	11.62
	D	8	18.60
	F	1	2.32
	P	1	2.32
	-	3	6.97
	Toplam	43	100
15.5	M	5	11.62
	E	18	41.86
	C	5	11.62
	P	1	2.32
	F	7	16.27
	D	3	6.97
	L	1	2.32
	-	3	6.97
	Toplam	43	100
15.6	P	6	13.95
	M	4	9.30
	G	4	9.30
	E	8	18.60
	D	2	4.65
	F	11	25.58
	L	1	2.32
	C	1	2.32
	-	6	13.95
	Toplam	43	100

Sorular	Cevaplar	Frekans	%
15.7	E	4	9.30
	P	7	16.27
	M	4	9.30
	G	14	32.55
	H	2	4.65
	C	1	2.32
	F	2	4.65
	D	1	2.32
	-	8	18.60
	Toplam	43	100
15.8	E	2	4.65
	H	8	18.60
	G	7	16.27
	F	1	2.32
	L	3	6.97
	P	4	9.30
	M	4	9.30
	N	2	4.65
	-	12	27.90
	Toplam	43	100
15.9	F	3	6.97
	L	7	16.27
	G	3	6.97
	N	6	13.95
	P	6	13.95
	M	1	2.32
	H	1	2.32
	D	1	2.32
	-	15	34.88
	Toplam	43	100

Sorular	Cevaplar	Frekans	%
15.10	N	4	9.30
	F	4	9.30
	L	4	9.30
	P	2	4.65
	M	8	18.60
	H	2	4.65
	G	1	2.32
	-	18	41.86
	Toplam	43	100
15.10	N	4	9.30
	F	4	9.30
	L	4	9.30
	P	2	4.65
	M	8	18.60
	H	2	4.65
	G	1	2.32
	-	18	41.86
	Toplam	43	100
15.11	G	1	2.32
	H	4	9.30
	M	2	4.65
	P	2	4.65
	N	5	11.62
	C	1	2.32
	F	1	2.32
	L	2	4.65
	E	1	2.32
	-	24	55.81
	Toplam	43	100

15.12	N	9	20.93
	G	1	2.32
	P	4	9.30
	F	1	2.32
	H	3	6.97
	-	25	58.13
	Toplam	43	100

Tablo 5'deki dağılımlar incelendiğinde, Bach'ın polifonik eserlerinden yararlanmada piyano eğitimcilerinin piyano eğitimi sürecinde çoğunlukla **menuetlere** birinci sırada, **çift sesli envansiyonlara** ve organ için bestelenmiş olup piyano için düzenlenen **küçük prelüd-füglere** ikinci sırada, **üç sesli envansiyonlara** üçüncü veya dördüncü sırada, iyi düzenlenmiş klavye için **48 prelüd-füğe** beşinci sırada, **toccata ve füglere** altıncı sırada, **partitalara** yedinci sırada, **org kitapçığındaki eserlere** sekizinci sırada, **klavye çalışmalarına** dokuzuncu sırada, **Fransız süitlerine** onuncu sırada, **İtalyan konçertosuna** ise on birinci ve on ikinci sıralarda yer verdikleri anlaşılmaktadır.

35. Alt Problem VI

Piyano Eğitimi Sürecinde Polifonik Eserlerden Yararlanmanın, Öğrencinin Çok Sesliliği Daha İyi Kavramasına Yardımcı Olma Düzeyine İlişkin Bulgular :

Bu alt problemle ilgili bulgular Tablo 6'da gösterilmiştir.

Tablo 6:

Piyano eğitimi sürecinde polifonik eser çaldırma ile öğrencinin çoksesliliği daha iyi kavraması arasındaki ilişkiye ait dağılımlar

Sorular	Cevaplar	Frekans	%
16.1	A	0	0
	B	0	0
	C	38	88.37
	-	5	11.62
	Toplam	43	100

Tablo 6'daki dağılımlar incelendiğinde, piyano eğitimcilerinin %88.37' sinin piyano eğitimi sürecinde polifonik eserlerden yararlanmanın, öğrencinin çok sesliliği daha iyi kavramasında büyük bir role sahip olduğu görüşünde oldukları anlaşılmaktadır. Soru 6.2 'ye verilen cevaplar incelendiğinde ise, piyano eğitimcilerine göre polifonik eserlerde birden çok ezginin birlikte çalınması sebebiyle hem iki el arasındaki koordinasyon gelişmekte, hem de ezgilerin aynı anda duyulması sebebiyle öğrencinin çok sesliliği daha iyi kavraması sağlanmaktadır.

4. SONUÇLAR

1- Piyano eğitimcilerinin polifoni hakkındaki bilinçlilik düzeyleriyle ilgili olarak;

Bu araştırma, polifoninin piyano eğitimindeki önemini ortaya koymak amacıyla hazırlanmıştır. Şüphesiz ki polifoninin piyano eğitimindeki önemini tartışmadan önce; polifoninin tanımını, polifoninin tanımını iyi bilmek gerekir. Çoğu müzik ansiklopedilerinde polifoni yalnızca ‘çoksesli’ olarak tanımlanmaktadır. Oysa ki polifoniyi tanımlamak için bu tarif yeterli değildir. Polifoni bir çokseslilik türüdür. Birden fazla ezginin kontrpuantal kurallarla birleşmesiyle oluşan çoksesliliktir. Eğer her türlü çoksesliliğe polifoni ismi verilseydi, şüphesiz gürültü de polifoni olurdu. Bunun yanında araştırma sonuçlarından, polifoni kavramının homofoniyle karıştırıldığı tespit edilmiştir. Homofoni de bir çok seslilik türüdür fakat homofonide sadece bir ezgi vardır. Çok sesliliği oluşturan diğer sesler, çoğunlukla dikey armoniyle ana ezgiye eşlik eder durumdadırlar. Bu araştırmayla piyano eğitimcilerimizin %46.49’ unun polifoni kavramını doğru olarak bilmedikleri anlaşılmıştır.

2- Piyano eğitimcilerinin, polifoniyi en zirve noktasına taşıyan bestecinin J.S. Bach olduğu konusundaki bilinçlilik düzeyleriyle ilgili olarak;

Bu araştırmada faydalanan tüm kaynaklarda ve tüm dünya literatüründe J.S. Bach, polifoniyi en zirve noktasına taşıyan besteci olarak kabul edilmiştir. Piyano eğitimcilerimizin büyük bir çoğunluğunun da aynı görüşte oldukları, bu araştırma ile tespit edilmiştir.

3- Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında J.S. Bach’ın polifonik eserlerine piyano eğitimi açısından verilen önemle ilgili olarak;

Yer küremizin her hangi bir yerinde düzenlenen dünya çapında piyano yarışmalarının programlarında bile, muhakkak J.S. Bach’ın polifonik eserlerine, özellikle İyi Düzenlenmiş Klavye için (24+24) 48 Prelüd-Fügüne yer verilmektedir. Bu bile

bestecinin polifonik eserlerinin piyano eğitimindeki önemini ortaya koymaya yeter. Araştırmanın Birinci bölümünde belirttiğimiz üzere J.S. Bach, çoğu eserlerini zaten eğitim amaçlı bestelemiştir. Bunların en önemlileri Der Este Bach albümünden ‘menuetler, çift sesli envansiyonlar, senfoniler(üç sesli envansiyonlar), organ için yazılmış olup piyano için düzenlenen küçük prelüd-fügler ve iyi düzenlenmiş klavye için bestelenmiş olan 48 prelüd-fügdür. Anket sonuçları incelendiğinde J.S. Bach’ın organ ve klavsen için yazmış olduğu tüm polifonik eserlerinin piyano eğitimi açısından önemli görüldüğü, fakat veriler önemlilik derecesinin eserden esere göre farklılık gösterdiği belirlenmiştir. Bu araştırmaya göre piyano eğitimcilerimizin piyano eğitimi açısından en çok önemli buldukları eserlerin sırasıyla (çoktan aza doğru) “çift sesli envansiyonlar, iyi düzenlenmiş klavye için 48 prelüd-füg, menuetler, senfoniler, toccata ve fügler, organ için yazılmış olup piyano için düzenlenen küçük prelüd-fügler” olduğu tespit edilmiştir.

4- Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında piyano eğitiminde yararlanan J.S.Bach’ın polifonik eserleri ve bu eserlerden yararlanma düzeyleri ile ilgili olarak;

a- Bu araştırma sonucunda piyano eğitimcilerimizin tümünün, programlarında J.S.Bach’ın menuetlerine yer verdikleri, bu eserleri güzel sanatlardan gelen öğrencilere çoğunlukla 1. sınıfta, diğer liselerden gelen öğrencilere ise 1. ve 2. sınıflarda çaldırdıkları belirlenmiştir.

b- Piyano eğitimcilerimizin %97.67’ sinin çift sesli envansiyonlardan piyano eğitiminde güzel sanatlar liselerinden gelen öğrencilere çoğunlukla 2. sınıfta, diğer liselerden gelen öğrencilere ise, 3. sınıfta çaldırmak suretiyle faydalandıkları belirlenmiştir.

c- Üç sesli envansiyonların piyano eğitimcilerinin %74.41’ i tarafından, piyano eğitiminde özellikle 3. sınıf öğrencilerine çaldırmak suretiyle kullanıldıkları belirlenmiştir.

d- J.S. Bach’ın organ için yazmış olup piyano için düzenlenen küçük prelüd ve füglerini piyano eğitimcilerinin %67.44’ ünün özellikle 3. sınıf öğrencilerine çaldırmak suretiyle piyano eğitiminde kullandıkları belirlenmiştir.

e- J.S. Bach'ın iyi düzenlenmiş klavye için (24+24) 48 prelüd-fügünü piyano eğitimcilerinin %69.79' u güzel sanatlar liselerinden gelen öğrencilere çoğunlukla 3. sınıfta çaldırdıkları, diğer liselerden gelen öğrencilerin büyük bir kısmına ise, seviyeleri düşük olduğu için çaldıramadıkları tespit edilmiştir.

f- J.S. Bach'ın İngiliz süitlerinin, toccata ve füglerinin ve partitalarının öğrencilerin seviyelerine ağır geldiğinden, çoğunlukla piyano eğitiminde kullanılamadığı belirlenmiştir.

g- Piyano eğitimcilerinin %69.76' sının Bach'ın org kitapçığındaki eserlerine piyano eğitiminde yer vermedikleri tespit edilmiştir.

h- J.S Bach'ın İtalyan konçertosunun öğrencilerin seviyelerine ağır geldiğinden dolayı piyano eğitimcilerinin %90.69' u tarafından piyano eğitiminde kullanılamadığı, Fransız süitlerinin de yine aynı sebepten dolayı piyano eğitimcilerinin yalnızca %37.20' si tarafından piyano eğitiminde kullanılabildiği bu araştırma ile belirlenmiştir.

5- Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında piyano eğitimi sürecinde J.S. Bach'ın polifonik eserlerinden yararlanırken, takip edilen genel sıra ile ilgili olarak;

Bu araştırma ile piyano eğitimcilerinin piyano eğitimi sürecinde J.S. Bach'ın polifonik eserlerinden yararlanmada çoğunlukla menuetlere birinci sırada, çift sesli envansiyonlara ve küçük prelüd-füglere ikinci sırada, üç sesli envansiyonlara üçüncü veya dördüncü sırada, iyi düzenlenmiş klavye için 48 prelüd-füge beşinci sırada(seviyeleri daha iyi olan öğrencilere), toccata ve fügler altıncı sırada, partitalara yedinci sırada, org kitapçığındaki eserlere sekizinci sırada, klavye çalışmalarına dokuzuncu sırada, Fransız süitlerine onuncu sırada, İtalyan konçertosuna ise, on birinci ve on ikinci sıralarda yer verdikleri tespit edilmiştir.

6- Piyano eğitimi sürecinde polifonik eserlerden yararlanmanın, öğrencinin çok sesliliği daha iyi kavramasına yardımcı olma düzeyi ile ilgili olarak;

Bu araştırma ile, piyano eğitimcilerinin %88.37' sinin, piyano eğitimi sürecinde polifonik eserlerden yararlanmanın, bu eserlerde birden çok ezginin birlikte çalınması sebebiyle hem iki el koordinasyonunu geliştirmesi, hem de ezgilerin aynı anda duyulması sebebiyle, öğrencinin çok sesliliği daha iyi kavramasında büyük bir role sahip olduğu görüşünde oldukları belirlenmiştir.



5. ÖNERİLER

1- Piyano eğitiminde polifonik eserlere yer vermenin ne kadar önemli olduğu, bu araştırma ile ortaya konmuştur. Bu eserlerden daha iyi yararlanabilmek için, özellikle piyano eğitimcileri polifoniyle ilgili daha çok araştırma yapmalı, yapılmış araştırmalara ders sırasında önemli bir yer vermeli, öğrencileri araştırmaya sevk etmelidir.

2- Piyano eğitimi programında polifonik eserlere her sınıfta mutlaka yer verilmelidir.

3- Polifoniye daha iyi kavramaları için öğrencilere bol bol J.S. Bach'ın eserleri dinletilmeli ve çaldırılmalıdır.

4- Piyano eğitiminde polifonik eser çaldırırken, eserdeki ezgilerin tümü aynı derecede önemli olduğundan, her ezgi ayrı ayrı çaldırılmalı(sağ el ayrı, sol el ayrı çalıştırılmalıdır), iyice yerleştikten sonra diğer ezgilerle birleştirilmelidir.

5- Piyano eğitiminde J.S. Bach'ın polifonik eserleri çaldırılırken, öğrencilerin parmak numaralarına uymalarına özellikle özen gösterilmelidir.

6- Piyano eğitiminde polifonik eserlerden yararlanırken eser sırasından çok, eser düzeyi dikkate alınmalı, özellikle eğitim için bestelenmiş eserlerden yararlanılmalıdır.

7- Piyano eğitiminde polifonik eserlerden yararlanırken, öğrencileri polifonik eserlerin değişik türleri hakkında bilgilendirmek amacıyla, farklı eser türlerinden, düzeylerine uygun eserler çaldırılmalıdır.

8- Piyano eğitiminde öğrenci polifonik eseri çalarken, kendisinden ezgilerden birisini sesi(vokal) ile solfej yapması istenebilir. Bu işlem öğrencinin her ezgiyi ayrıca duyma yeteneğini geliştirmesine ve çok sesliliği daha iyi kavramasına yardımcı olacaktır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Kitaplar

- APEL, Willi : Harvard Dictionary Of Music, The Belknap Press Of Harvard University Press, Cambridge, 1972
- BACHARACH, A. L. : The Musical Companion Bacharach, Victor Gollancz LTD, London, 1945
- BURCH-WOLCOTT : Famous Composers, Dodd Mead And Company, New York, 1939
- BÜKE, Aydın : Bach Yaşamı Ve Eserleri, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001
- CROSS-EWEN : Encyclopedia Of The Great Composers And Their Music, Doubleday Company, New York, 1953
- KAROLYİ, Otto : Müziğe Giriş, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1995
- KLASİK MÜZİK SERİSİ : Bach, Morpa Kültür Yayınları LTD. ŞTİ., İstanbul, 1999
- MARY-GREW : Bach, J.M Dent And Sons LTD, London, 1949

- MİMAROĞLU, İlhan : Müzik Tarihi, Varlık Yayınları A.Ş., İstanbul, 1995
- SACHS, Curt : Kısa Dünya Musıki Tarihi, Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, İstanbul, 1965
- SADİE, Stanley : The New Grove Dictionary Of Music And Musicians, Macmillan Publishers, Limited, London, 1980
- SAY, Ahmet : Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1994
- SAY, Ahmet : Müziğin Kitabı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları Ankara, 2001
- SELANİK, Cavidan : Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996
- SÖZER, Vural : Müzik Ansiklopedik Sözlük, Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul, 1996
- TARCAN, Hülya : J. S. Bach Üzerine Bir Çalışma, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1987
- TOVEY, Donald Francis : The Forms Of Music, Meridian Books, New York, 1956
- YENER, Faruk : Müzik, Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları, İstanbul, 1983

ÖZGEÇMİŞ

Işıl Güneş MODİRİ, 1977 yılında Samsun'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini ve lisenin ilk iki yılını ailevi nedenlerden dolayı gitmiş olduğu İran'da, lise son sınıfı ise İzmir'de tamamladı. Piyano eğitimine 14 yaşında başlayan Modiri, 2000 yılında 100. Yıl Üniversitesi (Van) Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalından mezun oldu. Öğrenciliği sırasında Van Devlet Tiyatrosunda sözleşmeli piyanist olarak çalıştı ve üniversitede düzenlenen tüm konser ve dinletilere piyano solo veya piyano ile koro-orkestraya eşlik yaparak katıldı. Mezun olduğu yıl, K.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Yüksek Lisans eğitimine başladı. 2,5 ay süreyle Milli Eğitime bağlı bir ilköğretim okulunda öğretmenlik yaptı ve sonrasında Fatih Eğitim Fakültesine Araştırma Görevlisi olarak atandı. Halen K.T.Ü. Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalında Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

Işıl Güneş MODİRİ; Arapça(orta), Farsça, Azerice, ve İngilizce yabancı dillerini iyi derecede bilmektedir.