

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

**JOHANN SEBASTIAN BACH'IN PİYANO
MÜZİĞİNDEKİ SÜSLEME TEKNİKLERİ ÜZERİNE**

BİR ÇALIŞMA

112743

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Z. Seçkin GÖKBUDAK

Hazırlayan

Yüksel ÖZKAN

KONYA-2001

**T.C. YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Yüksel ÖZKAN tarafından hazırlanan, J.S.BACH'IN PİYANO MÜZİĞİNDEKİ SÜSLEME TEKNİKLERİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA adlı tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.



Doç. Z. Seçkin GÖKBUDAK

Tez Yöneticisi

Bu çalışma jürimiz tarafından müzik Eğitimi Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Yusuf AKBUCUT

Üye : Doç. Z. Seçkin GÖKBUDAK

Üye : Yrd. Doç. Dr. Nalan YİĞİT

Bu tez Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur

**J. S. BACH'IN PİYANO MÜZİĞİNDEKİ SÜSLEME TEKNİKLERİ
ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Yüksel ÖZKAN

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

ÖZET

Bu çalışmada, süslemelerin yüzyıllar boyu geçirmiş olduğu değişim, J.S. Bach'ın org ve klavsen eserlerinde kullanmış olduğu süslemeler baz alınarak araştırılmıştır. Günümüz eğitimcilerinin ve öğrencilerinin süslemeler konusundaki tereddütleri ve belirsiz yaklaşımları dikkate alınarak, bu konudaki sorunları olabildiğince ortadan kaldırmak ve süslemeleri, eğitimcilerin ve öğrencilerin zihinlerinde kısmen de olsa netleştirmek, başlıca hedef olmuştur. Süslemelerin doğaçlama kökenli oluşu, onların kesin ve katı bir standarda oturtturulmasına her zaman engel teşkil etmiştir. Bu çalışmada öncelikli olan, süslemelerin yüzyıllardan beri, en çok tercih edilen yorum ve çeşitlerini önermek ve bu süslemelerin ne şekilde çalınması yada çalışılması gerektiği konusunda bir takım yollar göstermektir.

Anahtar Kelimeler : J. S. Bach, süslemeler

Sayfa Adedi : 59

Tez Yöneticisi : Doç. Z. Seçkin GÖKBUDAK

A STUDY ON ORNAMENTS
TECHNICS OF J.S. BACH PIANO MUSIC
(Master thesis)

Yüksel ÖZKAN
SELÇUK UNIVERSITY
SOCIAL SCIENCES INSTITUTES
DEPARTMENT OF MUSIC EDUCATION

ABSTRACT

In this study following developments of ornaments since ages have been researched by inspecting the organ and clavsen works of J.S. Bach. Being improvisation of ornaments always have prevented to be standardized of them. That is why, ornaments always have appeared a problem in view of educators and students. The present study suggest to commentaries and variations preferred since ages of ornaments and demonstrates a number of ways about how to be played and worked of ornaments.

Key words :J. S. Bach, ornaments

Page number : 59

Supervisor :Assoc. Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK

TEŞEKKÜR

Çalıőmalarım boyunca her türlü yardım ve desteğini benden esirgemeyen danıőmanım Doç. Z. Seçkin GÖKBUDAK' a ve tezin yazım safhasında her türlü yardımcı ve desteği veren eőim Özgür PİRĞON' a teőekkürleri borç bilirim.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
1. GİRİŞ.....	1
2. KURAMSAL YAKLAŞIMLAR VE KAYNAK ARAŞTIRMASI.....	3
2.1. Barok Dönem.....	3
2.1.1. Barok Dönem’de çalgı müziğinin gelişimi.....	5
2.1.2. Barok Dönem’de klâvsen ve org müziği.....	6
2.1.2.1. Klâvsen müziği.....	6
2.1.2.2. Org müziği:.....	8
2.2. J. S. Bach’ın Hayatı ve Müziği.....	9
2.2.1. J.S. Bach’ın hayatı.....	9
2.2.2. J.S. Bach’ın müziğinin stili:.....	10
2.2.3. J. S. Bach’ın org ve klâvsen eserleri.....	11
2.2.3.1. Org eserleri.....	11
2.2.3.2. Klâvsen eserleri.....	13
2.2.4. J. S. Bach’ın eserlerindeki süslemelerin genel durumu.....	15
2.3. Süslemeler.....	15
2.3.1. Süslemelerin Tarihçesi.....	15
2.3.1.1. İtalya’da süslemeler ve tarihçesi.....	19
2.3.1.2. Fransa’da süslemeler ve tarihçesi	20
2.3.1.3. Almanya’da süslemeler ve tarihçesi.....	22
2.3.2. Süslemelerin çeşitleri ve çalımı.....	23
2.3.2.1. Appoggiatura varyasyonlu süslemeler.....	24

2.3.2.2. Tril varyasyonlu süslemeler.....	24
2.4. J.S. Bach'ın Org ve Klâvsen Eserlerindeki Süslemeler.....	26
2.4.1. J.S. Bach'ın kullanmış olduğu süslemelerin stili.....	26
2.4.1.1. J.S. Bach'ın pralltrilleri.....	30
2.4.1.2. J.S. Bach'ın appoggiaturası.....	36
2.4.1.3. J.S. Bach'ın uzun trili.....	42
2.4.1.4. J.S. Bach'ın mordenti.....	46
3.MATERYAL VE METOD.....	49
4.BULGULAR VE YORUMLAR.....	50
4.1. Süslemelerin Tarihsel ve Teorik Gelişimine Dair Bulgular ve Yorumlar.....	50
4.2. Süslemelerin Pratikte Oturmuş Olduğu Çalış Biçimleri.....	51
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	53
5.1. Sonuç.....	53
5.2. Öneriler.....	54
KAYNAKÇA.....	57
ÖZGEÇMİŞ.....	59

1. GİRİŞ

Piyano eğitimi tüm dünyada yüzyıllardan beri müzik eğitiminin vazgeçilmez bir ögesi olmuştur. Piyano başlı başına bir çalgı olmanın dışında, müzik eğitiminin pek çok alanında ve aşamasında kullanılması gereken zorunlu bir çalgıdır. Örneğin müzik eğitiminin en temel alanlarından olan armoni, kompozisyon, şan, işitme ve solfej eğitiminin sağlıklı bir biçimde yürütmesi için kullanılması son derece gerekli olan bir çalgıdır. Piyano, solo bir çalgı olmasının yanında en çok tercih edilen bir eşlik çalgısıdır. Durum böyle olunca müzik eğitimi içerisinde piyano eğitimine özel bir ilgi ve önem verilmesi olması gereken doğal bir süreçtir.

Piyano eğitimi müzik eğitimi sürecinde ne kadar önemliyse, J.S. Bach da piyano eğitimi sürecinde gerek repertuar, gerekse pedagojik anlamda o kadar önemlidir. Bach'ın müziği incelendiğinde, bu müziği oluşturan en temel unsurlarından birisinin süslemeler olduğu görülür. Bach, yaşamı boyunca süslemelere ayrı bir önem vermiş, en doğrusuna ve en mantıklısına ulaşabilmek için çaba harcamıştır.

Süslemeler yeni yeni şekillendiği Rönesans Dönemi'nden günümüze değin, üzerinde sıkça tartışılan ve bir o kadar da farklı fikirler ortaya atılan bir konudur. Bu farklılıkların en temel sebebi süslemelerin doğaçlama kökenli olduğundan, çok katı kurallar çerçevesi içerisinde bir standarda oturtulamamasıdır. Süslemelerin kullanım açısından doruğa ulaştığı dönem, Barok Dönem'dir. Bu sebepten dolayıdır ki yorumu ve icrası hususunda da en çok tartışılan dönem yine Barok Dönem olmuştur. Kimi besteciler süslemeleri eserlerinde son derece basit bir taslak halinde belirterek, yorumu icracıya bırakırken, kimi bestecilerde en ince detaylarıyla süslemeleri eserlerinde belirterek, icracının bu standartların dışına çıkmamasını istemişlerdir. Yorum ve icrası konusundaki bu karmaşa süslemelerin sembollerinde ve isimlerinde de yaşanmıştır. Çığırından çıkan tüm bu farklılıklar, dönemi, süslemeler konusunu bir sisteme oturtmaya zorlamıştır. Bu konu üzerinde teorisyenler ve besteciler (C:P.E. Bach, Quantz) bilimsel çalışmalar ve araştırmalar yapmış, süslemeler

konusunda ortak ve tek bir yön izleme çabasına düşmüşlerdir. Bu gayretler kısmen de olsa işe yaramış, süslemeler artık temel hatlarıyla belirginleşmeye ve standartlaşmaya başlamıştır. Fakat tüm bunlara rağmen süslemeler konusu günümüzde de olduğu gibi tam bir netlik ve kesinlik kazanamamıştır. Hâlâ farklı fikirler sunulmakta ve tartışılmaktadır. Bu ayrılıklar ve farklılıklar ise günümüz eğitimcilerinin ve öğrencilerinin süslemeler konusuna her zaman bir şüphe ve belirsizlik içerisinde yaklaşmalarına sebebiyet vermektedir.

Bu çalışmada amaç, süslemelerin başlanıcından itibaren, günümüze değin gelişiminin incelenmesi, orijinine yakın, daha çok tercih edilen yorum ve icra biçimlerinin ön plana çıkarılmasıdır. Tüm bunlar yapılırken, eğitimcilerin ve öğrencilerin kafasında meydana gelen soru işaretlerine kısmen de olsa cevap verilebilmesidir. Bach'ın tercih edilmesindeki amaç ise, Bach'ın süslemelerin doruk noktasına ulaştığı Barok Dönem'i yansıtan, en kapsamlı ve en önemli bestecilerden biri olmasıdır.

2. KURAMSAL YAKLAŞIMLAR VE KAYNAK ARAŞTIRMASI

2.1. Barok Dönem

Barok Dönem denince akla gelen en temel fikir; sanatçının fikirlerini eserlerinde belli kurallara bağlı olmaksızın özgürce anlatabilmesi, bu fikirleri detaylarla ve inceliklerle süsleyip, hayal gücü ile yoğurmasıdır. “Barok” teriminin kelime anlamının “biçimsiz inci” olduğu bilinmektedir (İlyasoğlu, 1999). İspanyolca’dan Fransızca’ya geçmiş bu terim, birazda küçümseme mahiyetinde olması amacıyla özellikle kullanılmıştır. Çünkü Barok stili kolay kolay kabul edilememiştir. 18.yy. sanatçıları (Klâsik Dönem) 1600-1750yılları arasında üretilmiş olan sanat eserlerinin aşırı abartılı, karmaşık, zevksiz ve düzensiz olduklarını iddia ederek, bu dönemi küçümsemek ve çürütmek adına barok (eğri inci) nitelmesini altını çizerek kullanmışlardır (İlyasoğlu, 1999).

Barok Dönem’in başlangıç tarihi 1600, bitiş tarihi ise J.S. Bach’ın ölüm yılı olan 1750 olarak belirlenmiştir. Bu dönem bazı müzikologlar tarafından Genç, Orta ve Olgun Barok; bazı müzikologlar tarafından ise Erken ve Olgun Barok olarak sınıflandırılır (İlyasoğlu, 1999). Bu Dönem, müzik tarihinde bir dönüm noktası olarak görülür. Rönesans döneminin getirilerinden dolayı artık sanatçılar kendilerini kiliselerden ya da saraylardan kurtarıp, dış dünyaya açılmış ve hatta dış dünyadan büyük anlamda destekler görmeye başlamışlardır. Bir çok uç yenilik bu süreçte oluşmaya ve olgunlaşmaya başlamıştır. Her dönemde olduğu gibi Barok Dönem’de de müzik kendi çağdaş sanatları ve hatta bilimsel araştırmalarıyla bile benzer özellikler gösterir.

Barok müzik 16. ve 17.yy.da Avrupa’nın en önemli müzik merkezlerini barındıran İtalya’da, İtalyan bestecilerinin himayesinde gelişir. Bu gelişime karşılık 17.yy. ortalarında Fransız müziğinde de bir kıpırtı görülmeye başlanır. Bu yüzyılın sonlarında İngiliz müziğinde de bir çarpınış belirmesine rağmen, Barok Dönem tam anlamıyla Almanya’da J. S. Bach gibi

bir isimle doruk noktasına ulaşır. Bach artık Barok Dönem'in en üst noktasıdır (Tarcan, 1987).

Fakat dönemin tüm bestecileri özgün ve ulusal yapıtlar verme çabalarına rağmen, İtalyan müziğinin tesirinden kendilerini alıkoyamazlar. J.S. Bach ve Handel gibi iki büyük bestecinin gelişim sürecinde bile İtalyan müziğinin çok büyük etkileri ve katkıları olmuştur.

18.yy. ilkyarısında ise Barok Dönem tamamıyla farklı bir yapıya bürünür. Bu keskin farklılık 18.yy.'ın ilk yarısındaki bu sürece "Olgun Barok Dönem" adı verilmesine sebep teşkil eden tek faktördür. Bu süreçte eserler tamamıyla özgünlük kazanmış, motif, cümle ve periyot gibi kavramların hatları daha da kesinleşmiştir. Eserlerin karar noktalarındaki kadanslar artık tonal bir duygu uyandırmaya başlamıştır. Eserlerin formları bütünlük, tutarlılık ve kendine haslılıkla daha da belirginleşmeye ve kesinlik kazanmaya başlamıştır.

18.yy.'dan önceki süreçte armoni deneysel bir dönemden geçmiş, 18.yy.'ın ilk yarısında ise armoni artık bu deneysel süreçten kazanılan tecrübe, bilgi ve zenginlikle kendi kimliğini bulmuştur. Barok Dönem armoni tekniğinin mükemmel kavuştuğu, sahne sanatlarının filizlenmeye başladığı, senfonik orkestraların ilk temellerinin atıldığı hızlı ve gelişken bir süreçtir.

Barok Dönem, başladığı andan, bittiği ana kadar olan süre içerisindeki gelişmeleriyle özetlenecek olursa;

* 1600'lü yıllara kadar vokal müzik hakim iken, Barok Dönem'de enstrümantal müzik yavaş yavaş ön plana çıkmaya başlamıştır.

* Müzik artık kiliselerden sıyrılıp, din dışı formlara bürünmeye başlamıştır.

* 19.yy.la kadar müziği millileştirmek adına bir kaygı olmamasına rağmen, Barok Dönem'de bu alanda bir hareketlilik gözlemlenir.

* Bu dönemde meydana gelen en önemli yenilik; dramatik unsurdur. Opera, oratoryo ve kantatlarda büyük gelişmeler kaydedilir.

- * Homofonik stil, polifonik stilin yerine geçmemekle beraber, J.S. Bach'a kadar pek çok gelişim göstermiştir.
- * Bach'ında katkılarıyla tonalite daha açık ve anlaşılır olmuş, majör ve minör kavramı kilise modlarının yerini almıştır.
- * Eski kontrapuntik ve yatay yaklaşımın yerini, dikey armoni almaya başlamıştır.
- * Kromatik yapı ton değiştirmelerde sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır.
- * Enstrümantal müzikte: dans süiti, solo sonat, trio sonat, solo konçerto, konçerto grosso, uvertür ve füg; vokal müzikte ise: aria, arioso ve eşlikli solo şarkılar yeni formlar olarak eskilerin arasına katılmışlardır.
- * Yepyeni bir düşünce olan şifreli bas kavramı da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu kavram Barok Dönem'le o kadar bütünleşmiştir ki, günümüzde bazı müzikologlar Barok Dönem'e "Şifreli Bas Çağı" bile demişlerdir (İlyasoğlu, 1999).

2.1.1. Barok Dönem'de çalgı müziğinin gelişimi

Çalgı müziği Barok Dönem' de kendine has ve özgün bir yapıya bürünmeye başlamıştır. Müzik tarihinde ilk kez çalgı müziği sesli müziğe rakip olarak bu dönemde ortaya çıkmış ve hatta onu zaman zaman geride bile bıraktığı olmuştur. Müzik yavaş yavaş insan sesinden arınmaya başlamış ve "Konzano, riçerkar ve tokkata" gibi biçimler şekillenmeye başlamıştır. Barok Dönem' deki çalgı gelişiminin temelini oluşturan, İtalyanların "concerto" dediği eşlikli ses müziği, "konzano" adı verilen, solocunun üstün bir teknik beceri eşliğinde özgür bir biçimde işlenmiş geçitler çalmasıyla gelişen biçimden, 17 yy.ın son çeyreğinde çıkmış ve gelişmeye başlamıştır. Değişik tempolu ve anlatımlı kısa bölümlerden örülmüş yapıdan çıkılmış, bu bölümlerin sayıları azaltılıp, süreleri uzatılarak; daha sonra ortaya çıkacak olan "sonatta" biçimine doğru bir adım atılmıştır. Gelişim yeni enstrüman çeşitlerinde, çalgı stillerinde, çalgıların mükemmelleştirilmesinde ve çalgılar için bir çok eser yazılmasında da ortaya çıkmıştır.

17 yy.da çalgı gelişimini körukleyen başlıca amaç, yukarıda da sözü edilen “eşlikli ses” müziğinin etkisiyle, solo sese eşlik edebilecek vasıfta, geniş ses alanlı ve yumuşak tınlı çalgılara yönelmektir. “Zinken ve Cornetti” gibi algılar orkestralarda bu amaçla yer almaya başlamışlardır. Diğer bir gelişme ise “sürekli bas” kavramının önem kazandığı bu dönemde kalın sesli çalgılara ihtiyaç duyulmasıdır. Bu nedenle Berlin’de H.Schreiber önce “kontrbas trombon” daha sonrada “kontra fagot”u icat etmiştir. 17 yy. aynı zamanda yaylı algılarında geliştirildiği önemli bir süreçtir. Çalgı yapımcıları olan Gasparo da Salo ve Giovanni Paolo Magnini atölyelerinde kemanı geliştirmişler ve Andrea Amati ile birlikte “Cremona okulu”nu kurmuşlardır. Bu okula adını veren Cremona kasabasında 17 yy. sonları ile 18 yy. başlarında yaylılar ailesi son şeklini yavaş yavaş almaya başlamıştır (Say, 1995).

Klâvyeli algılardaki gelişim ise J. S. Bach’ın katkılarıyla gerçekleşmiştir. Bir oktav 12 eşit aralığa bölünüp, matematiksel bir düzen kazanarak 12 majör ve 12 minör kesinliğine kavuşmuştur. Bu evrim tabi ki uzun bir süreyi kapsar. 18 yy.la gelindiğinde ise uzak tonlara artık kaçınılmaz olmuş, bu nedenle bu düzenlemelerin bile zaman zaman yetersiz kaldığı olmuştur.

2.1.2. Barok Dönem’de klâvsen ve org müziği

17 yy.da klâvsen ve org için yazılan eserlerin formları ve stilleri birbirinden ayrılmaya başlamıştır. Org kilise kökenli bir çalgı olması nedeniyle bu çalgı üzerine yazılan eserler genellikle kilise müziği şeklindedir. Din dışı müziklerde ise tercih edilen çalgı genellikle klavsen olmuştur.

2.1.2.1. Klâvsen müziği

Klâvsen müziğinin başlıca formlarından biri Dans süitleridir. Süit, her biri değişik ülkelerin halk danslarıdır. Bu dansların tonaliteleri aynı olup, karşıt tempoların art arda dizilmesidir. Dans süitleri genellikle kontrapuntik iki veya üç parti ile sınırlıdır. Süslemelere oldukça fazla yer verilir. Bölümleri aşağıdaki gibidir:

16. yy.da;

- **Pavane:** Oldukça ağır ve 4/4'lüktür.
- **Gagliarde:** Oldukça hızlı ve 3/2'lidir.

17. yy.da ise;

- **Allemande:** Oldukça ritmik ve iki zamanlıdır.
- **Courante:** Noktalı ve kısa ritimli üç zamanlıdır.
- **Sarabande:** Yavaş ve üç zamanlıdır, noktalı ritimler çoğunluktadır.

Diğer danslar: Bu danslar J.S. Bach'ın sütünlerinde sarabande ve gigue arasında yer alır. J.S. Bach'ın sütünleri genellikle prelüd ile başlar. Bu danslar gavotte, bourree, menuet, polonaize, air, rigaudan olabilir.

Sonat: Önceleri sadece kiliselerde çalınmak üzere dört bölümlü "sonata de chiesa" ve soylulara çalınmak üzere dans parçaları tarzıyla yazılmış, "sonata da camera" adıyla iki tip sonat ortaya çıkar. Barok sonatlarının 3'den 6'ya kadar bölümleri olabilir. Bu sonatlar, klasik sonatlarla karıştırılmamalıdır. Belli ve açık yapıları yoktur. Bu sonatlara en önemli örnekler, D.Scarlatti'nin yazmış olduğu "esercizii" adı verilen ve virtüozite isteyen sonatlardır.

Varyasyon formlar: Bu form Barok klâvsen müziğinin en önemli formlarındandır. Besteci temayı çeşitleyip, zenginleştirmeye yönelir ve aynı temayı tanıdık bir şekilde defalarca karşımıza çıkarır. Temaların çeşitlenmesiyle eser bütünlük kazanır. "Partita, passacaglia, tokkata, charonne" bu tarzda ya da bu tarzı anımsatan eserlerin bazılarıdır. Varyasyon formlar bir anlamda doğaçlamadırlar.

Prelüd ve Füg: 17 yy. sonları ve 18 yy. başlarında birbirlerinden bağımsız ve serbest bir stilde yazılmış olan prelüdlar ve fügler birleştirilmeye başlanmıştır. En çok bilinenleri, J.S.Bach'ın İyi Düzenlenmiş Klâvyeye (Das Wohltemperierte Clavier, Le Clavecin bien Tempere) adlı albümündeki eserleridir. Bu prelüd ve fügler her ses üzerine, majör ve minör olmak üzere toplam 48 tanedir.

Barok Dönem Klâvsen müziğinin önemli bestecileri: İtalya'da; Frescobaldi, D.Scarlatti, Fransa'da; F.Couperin, J.P.Rameau, İngiltere'de; F.Handel, H.Purcell, Almanya'da; J.S.Bach, J.Kuhnau, J.K.F.Fischer sayılabilir.

2.1.2.2. Org müziği:

Rönesans da org müziği daha çok vokal stilineydi. Barok Dönem'de ise org müziği daha çalgısal bir sürece girmiştir. Orgun özellikle tercih edildiği alan ise kilise müziğidir.

Org müziği 4 ana sınıfta incelenebilir:

1. Serbest formlar: Tokkata, fughbette, prelüd, capriccio fantastic.

2. Füg tarzında: Ricercare, canzona ve füg.

3.Chorale prelüd: Bir chorale melodi veya tekdüze bir ilahi üzerine yazılmış kompozisyonlardır.

- Basit cantus firmus formu,
- Chorale füg,
- Trio chorale,
- Chorale varyasyonlar,
- Chorale fantasia.

4. Org için varyasyonlar: Bu varyasyonlar sürekli bas (basso ostinato) veya belli bir armonik bağlantı üzerine kurulmuş olan kompozisyonlardır.

Barok Dönem org müziğinin önemli bestecileri: Almanya'da; D.Buxtehude, G.Böhm, H.Bach (J.S.Bach'ın büyük babası), J.Kuhnau, İtalya'da; G.Frescobaldi, Fransa'da; F.Couperin, Daquin, İngiltere'de; J.Blow, H.Purcell, Clark, F.Handel sayılabilir.

2.2. J. S. Bach'ın Hayatı ve Müziği

2.2.1. J.S. Bach'ın hayatı

Evrensel müziğin en üst noktasında bulunan J.S. Bach, 21 Mart 1685'de Almanya, Eisenach'da dünyaya gelmiştir. Müziğe keman öğrenerek başlar. 9-10 yaşlarındayken anne ve babasının ölümü üzerine ağabeyi Johann Chrisoph'un yanına taşınır. Orgcu olan ağabeyinden klavyeli çalgılar üzerine birşeyler öğrenir. 15 yaşında genel eğitimini tamamlarken, matematik, Latince ve fizikle de uğraşır. Çeşitli yerlerdeki kiliselerde, kilise orgculuğu yapar. Çalışmış olduğu bu kiliselerde karşılaşmış olduğu sorun hep aynı olmuştur. Bu sorun, Bach'ın ilahilere aşırı süsü notalar ve aynı zamanda da fazla yenilik getirmiş olmasıdır. 1707'de ilk evliliğini kuzeni Maria Barbara ile yapar ve bu dönemde Mühlhausen'de orgculuğa başlar. Kilise yönetimi Bach'ı dini müziğe karmaşık ve garip notalar sokmakla suçlar. Bunun üzerine Bach, Weimar'a gider ve orada saray orgculuğuna başlar. Burada dokuz yıl kalmıştır. Bu süreç Bach için çok verimli geçmiştir. Yine bu süreç içerisinde içlerinden iki tanesi ünlü birer besteci olan, yedi çocuğu dünyaya gelir. Besteci olan çocuklarının isimleri, Carl Philipp Emanuel Bach ve Wilhelm Friedemann'dır. 1717'de Cöthen Sarayı'nda Prens Leopold'ün hizmetinde, tam istediği işi bulur. Prens Leopold'ün son derece müzik sever ve yenilikçi olması nedeniyle Bach burada oldukça rahat etmiş ve din dışı eserlerde vermeye başlamıştır. Bu göreve başlayışından üç sene sonra eşi Maria Barbara ölür. Bach daha sonra Anna Magdalena adındaki bir koristle evlenir. Anna Magdalena'dan, iki tanesi ünlü birer besteci olan, on üç çocuğu daha dünyaya gelir. Besteci olan çocuklarının isimleri, Johann Christoph Friedrich ve Johann Christian'dır.

Bach 1723'de Leipzig'de St. Thomas kilisesine müzik yöneticisi olarak atanır. Bunun anlamı, tüm kentin müzik yönetmeni, koro öğretmeni ve bestecisi olmaktır. Bach ölünceye kadar bu görevine devam eder. 1723-33 yılları arası, Bach'ın en verimli dönemleridir. En önemli eserlerini bu süreç içerisinde vermiştir. Bach'ın müziği artık, sadece duylara hitaptan

sıyrılmış; saf, en içe dönük biçimine ulaşmıştır. Bach, 1749'da gözlerindeki aşırı yorgunluk sebebiyle görme duyusunu yitirir ve 28 Temmuz 1750'de hayata gözlerini yumar (Tarcan,1987).

2.2.2. J.S. Bach'ın müziğinin stili:

J.S. Bach, eserlerinde kontrapuntik ve polifonik yapıyı üstün bir deha ile birleştirmiştir. Bu sentezin en güzel biçimde kaynaştığı eserleri ise org ve klâvsen eserleridir.

Tüm eserlerinde sağlam ve kesin form düzeni, inceliği, cümlelerin birbiriyle mantıklı ve dehaca bağlanışları göze çarpar. Eserlerindeki sürükleyici ritim unsurları, zenginlik, çeşitlilik ve kromatizm Bach'ın stilinin belirleyici unsurlardır. Eserlerindeki müzikal hatlar oldukça belirgin ve tesirlidir. Stilindeki ritim unsurları bilhassa hızlı ve dans temposu havasındadır. Bach'ın bu dakik ritim stili eserlerinde nadiren, o da Bach'ın zaman zaman tercihi olduğu için anlaşılmaz ve bulanık olabilir. Bu güçlü ritim stili, ritmik kalıpların dehaca seçilmesi, yerinde ve zamanında birbirleriyle ustaca bir anlatımla bağlanması sonucunda ortaya çıkar. Bach'ın ritim stili, nabızıyla, devamlılığıyla, işlenişiyile ve gitgide kompleksleşmesiyle kendisini ortaya koyar. Bu ritmik hareketlilik, kadanslarda ağırlaşmaya başlar, ani ataklardan ve sürprizlerden kaçınır. Kadanslardaki bu yavaşlamanın ardından, daha uzun ve de ritmik kalıp anlamında daha çeşitli bölümler kendisini gösterir. Bu çeşitliliğin artması, dinleyenlerde ritmik bir "crescendo" hissi uyandırır. Bach'ın yavaş tempolu parçalarında ise, etkileyici bir tempo, sık periyotlarla kullanılan ama birbirleriyle uyumlu nota değerleri, hızlı parçalarına oranla daha esnek bir ritim ve daha az bir dakiklik, daha fazla süslemeler, uzun bağlar ve senkoplar baş gösterir. Bach'ın melodik stili ise, vokal müziğinde daha genel bir anlatımla sürüklenirken, enstrümantal müziklerinde ise anlatım daha renkli ve sürprizlidir. Bach'ın melodik stilinin vazgeçilmez unsurları kromatizm ve altere seslerdir. Bach, kromatizmi ve alterasyonu büyük bir dikkat ve ustalıkla kullanmıştır. Kromatizm ve alterasyonun insan kulağında bıraktığı bir gerginlik hissine Bach'ta rastlamak mümkün

değildir. Çünkü o müziğinin doğal akışı içerisinde bu iki faktörü eritmesini çok iyi bilmiştir. Bach eserlerinde yenilikçi olmaktan çok yerleştiricidir. Tokkata stilini Frescobaldi'den, klâvsen stilini, Fransız klavsen ekolünden, orkestra müziğinin sürükleyici ritim stilini Corelli ve Vivaldi'den, chorale tekniğini Venedik okulundan, armoni stilini ise tamamen Alman ekolünden almıştır.

Bach'ın müziğinin stilini diğer bestecilerden ayıran bir diğer unsurda, eserlerindeki sembolizm ve matematikselliğidir. Örneğin “Burch Adams Fall” (Adem'in düşüşü) koral prelüdünde, yedili aralıklarla sürekli geriye sıçrayan bir bas motifi göze çarpar. Bu geriye sıçrayış, Adem'in düşüşünü simgeler. Bu sembolizm, Bach'ın felsefi bir amaca hizmet eden tüm eserlerinde görülebilir.

2.2.3. J. S. Bach'ın org ve klâvsen eserleri

2.2.3.1. Org eserleri

Bach'ın enstrümantal eserlerinin çoğunu org için yazmış oldukları oluşturur. Buna neden olarak, Bach'ın orgcu oluşu düşünülebilir. Bach'ın org eserleri aşağıdaki gibi sıralanabilir.

*** Prelüd ve füg:**

J.S. Bach'ın eserleri arasında önemli bir yeri olan ve J.S. Bach'ın hassasiyetle üzerinde çok sayıda çalışmalar verdiği iki önemli formdur. Önemli oluşları nedeniyle biçimsel olarak kısmen incelenmeleri gerekmektedir.

Prelüd: Giriş parçası mahiyetindedirler ve form olarak özgür ve serbest bir formla yazılmışlardır. İki ya da üç temaya sahiptirler, daha çok armonik bir yapıdadırlar fakat zaman zaman ezgisel unsurlar da taşıdıkları görülür. Bach, prelüdlерinde de hem armonik unsurları hem de ezgisel unsurları üstün bir sentezle kullanarak yerleştirici yönünü bir kez daha kanıtlamıştır.

Bu formda oldukça önemli eserler veren J.S. Bach'ın prelüdlерini: “arpej tipi,

figürler tipi, tokkata tipi, envansiyon tipi, arya tipi ve trio sonat tipi olarak sınıflandırmak mümkündür (Say, 2001).

Arpej tipi:



Figürler tipi:



Tokkata tipi:



Arya tipi:



İnversion tipi:



Trio sonat tipi:



Füg: Tamamıyla bilimsel ve kontrapunktiktir. İki, üç, dört ve beş sesli olabilirler.

Tema ilk seste sunulur, daha sonra başka bir ses partisi temanın taklidini sunar, bu sunuşa “cevap” denir. Cevap, temanın bir tam beşli yukarisından ya da bir tam dörütlü aşğısından sunulur. Cevapla birlikte duyulan, temaya her dönüşte ona eşlik eden melodik yapıya ise, “karşı konu” denir. Karşı konu temaya benzemez ama cevapla rahatlıkla uyuşabilir niteliktedir.

Bach'ın org için 60 tane prelüd ve fügen vardır. (tokkata yada fantezi olarak da adlandırılabilir.)

* Sonatlar

6 tane sonatı vardır. İcraları için üstün bir teknik beceri gerekir. Org için düşünülmüş bu sonatlar çift klavyeli klâvsenlerde de çalınabilirler. Üç sesli bir forma sahiptirler ve Klâsik Dönem'deki sonat biçimine benzemezler.

* Koraller

150 civarında koralleri vardır. Bu eserler prelüd gibi düşünülmüştür. Bu korallerin biçimleri, dört sesli, kontrapuntik yada fügenlüdür.

*Konçertolar

6 tanedir. Solo org için yazılmıştır.

2.2.3.2. Klâvsen eserleri

Bach, klâvsene de en az orga verdiği kadar önem vermiştir. Klâvsen eserlerinin çoğunu pedagojik amaçlar için yazmıştır. Pedagojik anlamda yazmış olduğu eserleri: kaprisler, 7 tane tokkata (füglü yada fügenüz), 8 fantezi, iki sesli invensionlar, üç sesli sinfonialar ve serbest bir biçimde yazmış olduğu prelüdlendir. Klâvsen eserleri arasında en önemli olanlarından biri ise, pekte pedagojik anlamda olmayan kromatik fantezi ve fügendür.

* Prelüd ve fügen

Prelüd ve fügenleri, "Wohltemperiertes Klavier" adı altında iki ciltte toplanmıştır. İlk cilt, 1722'de, ikinci cilt ise 1744'de bitmiştir. Buradaki prelüd ve fügenler, kromatik gamın her yarım sesinin majör ve minör tonunda yazılmış ve dolayısıyla 48 prelüd ve fügen oluşmuştur. Wohltemperiertes Klavier'in bir önemide, 5'li aralıkların koma farklılıklarından arındırılarak tam 5'liler haline getirilmesi ve klavyenin akort edilmesidir. Bu eserdeki prelüd biçimi invensionların çok gelişmiş hali şeklinde düşünülebilir. Fügen ise, katı kuralların biraz

daha dışında ve daha yaratıcı bir anlatımı biçiminde bulundurulur. İlk cilt daha dramatik ve renkli, ikinci cilt ise daha ustaca ve bilimsel bir şekilde kendisini gösterir.

*** Suitler**

Art arda gelen halk dansları kökenli fakat saray müziğine dönüştürülmüş eserlerdir. Parçalar hızlı-yavaş-hızlı kuralına göre düzenlenmiştir ve aralarında tonalite açısından sıkı bir bağlantı vardır. Bach'ın Fransız ve İngiliz suitleri olmak üzere iki tip suitleri vardır.

a-) Fransız suitleri

6 tanedir. Popüler dansları içerir ve İtalyan stiline çok yakındır. Her suit bir "Allemande" ile başlar.

b-) İngiliz suitleri

6 tanedir. Büyük bir prelüd ile başlar ve bu prelüdü saray dansları takip eder. Stili senfonik karakterdedir.

*** Partitalar**

Alman suitleri olarak da anılırlar. Sonat formuna benzer bir biçimleri vardır. Giriş parçası prelüd, uvertür, sinfonia, fantezi gibi isimlerden birini alabilir. Allemande ve courante scherzo biçiminde olup, gigueler ise orkestral bir karakterdedir.

***Varyasyonlar**

Bir temanın, ritmik, melodik ve armonik yönden küçük eserler halinde birbiri ardına çeşitlenmesidir. Bu çeşitlemeler esnasında temanın temel yapısı asla bozulmaz. Bach'ın bu formda vermiş olduğu tek eser Goldberg varyasyonlarıdır. Aynı tonaliteden ve 30 varyasyondan oluşan bu eser, senfonik yapıdadır.

***Konçertolar**

Bach'ın yazmış olduğu konçertoları iki tipte incelemek mümkündür. İlki tek başına solo enstrümanlar için yazılmış olan konçertolardır. Bach, Vivaldi ve Telemann gibi

bestecilerin yazmış oldukları 16 keman konçertosunu klâvsene uyarlamıştır. Bach'ın tamamıyla kendi yazmış olduğu konçertosu ünlü İtalyan konçertosudur.

İkinci tipteki konçertoları ise solo enstrüman ve orkestra için yazmış olduğu konçertolarıdır. 7 adettir, 6 tanesi transkripsiyondur. İki klâvsen ve orkestra için 3 adet, üç klâvsen ve orkestra için 2 adet, dört klâvsen ve orkestra için ise 1 adet konçertosu bulunur.

2.2.4. J .S. Bach'ın eserlerindeki süslemelerin genel durumu

Bach, yaşadığı dönem itibariyle tüm eserlerinde süslemelere oldukça sık yer vermiştir. Süslemeleri en sık ve en bol çeşitleriyle kullandığı eserleri, suitleridir. Bunun nedenini kavramak için, suitlerin dans amaçlı parçalar olarak yazıldığını bilmek yeterli olacaktır. Bach, yüksek tempolu parçalarından ziyade, düşük tempolu parçalarında süslemeleri daha çok kullanmıştır. Bu durum klâvsen eserlerinde daha çok belirgindir. Bunun nedeni olarak, klâvsenin uzun süreli notalar için tınısının yetersiz ve az kaldığı, tınının istenilen süre dahilinde uzayıp gidebilmesi için Bach'ın düşük tempolu eserlerde daha çok süslemeleri tercih etmiş olduğu görülebilir.

2.3. Süslemeler

2.3.1. Süslemelerin Tarihçesi

Müzik yazısında süslemelerin yüzyıllar içerisindeki gelişimi bir çok kez değişkenlik ve çeşitlilik gösterdiği için süslemeler konusu her zaman ürkülecek bir konu olmuştur. Bu değişkenliğe başlıca sebep olarak, süslemelerin doğaçlama kökenli oluşu düşünülebilir. Süslemelerin doğaçlama kökenli oluşu, onların tam anlamıyla bir serbestlik ve bir esneklik içerisinde icra edilmesi anlamına gelmez. Süslemelerin hangi öneme ya da hangi bestecinin eserine ait olduğu icrası konusunda önemli ve gereklidir. Bunların bilinmesi zaten genel hatlarıyla belli olan süslemelere dönemin ve bestecinin karakteristik özelliklerinin katılması demektir ki bu oldukça önemlidir.

Aşağıdaki örnekte “appoggiatura” adlı süsleme işareti baz alınarak, süslemelerin yüzyıllar boyunca uğramış olduğu değişim görülebilir.

17. ve 18.yy. başlarında:

18.yy. da:



19.yy. da:



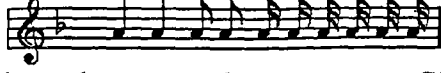
Rönesans ve Erken Barok Çağ’da süslemeler öylesine gelişti ve çeşitlenmeye başladı ki, bunların daha kolay anlaşılması, doğru bir icra ve daha kolay bir notasyon için, o dönemde çeşitlerine ve benzerliklerine göre gruplara ayrılmışlardır. Bu düzenlemeler, süslemelerin o dönem için belli bir standartlara oturturulmasını sağlamıştır. Rönesans ve Erken Barok Çağ’da bestecilerin eserlerindeki süslemeleri belirtiş tarzı sadece bir taslak şeklindedir. Yani icra kısmen eseri çalan kimseye bırakılıyordu.

17.yy.’ın ilk yarısında ise süslemeler artık daha büyük bir dikkat ve ayrıntıyla yazılmaya başlandı. Bu gelişmenin en temel sebebi, henüz işin başında olan, tecrübesiz yorumculara yol gösterme isteği olmuştur.

Bach’ın yaşadığı yüzyıldaki süslemelerin gelişimi incelenecek olursa, farklı ülkelerde ve hatta farklı şehirlerde bile süslemelerin isimlerinin farklılık gösterdiği ya da farklı şekillerde icra edilen süslemelerin aslında aynı süslemeler olduğu da görülür. O çağlarda süslemeler üzerine yapılan bilimsel çalışmalarda da bu farklılıklara rastlamak mümkündür. Örneğin, Caccini’nin “Le nuove musiche” (1601) adlı çalışmasında başka bir yerde trill diye ifade edilen bir işaret, groppo diye adlandırılmıştır.


Bach'ın kullanmış olduğu Caccini stili tril ise o dönemde eski moda diye nitelendirilmiştir.

Bu trilin notasyonu aşağıdaki gibidir:



Caccini'nin çalışmasına benzemeyen, Girolamo Diruta'nın Il. Transilvano adlı çalışmasında ise (1. Bölüm, 1590, 2. Bölüm, 1609) tremolo kelimesi kullanılmıştır. Pralltriller, C.P.E. Bach'tan sonra schneller olarak tanımlanmış, Diruta ise bunu, tremoletto olarak tanımlamıştır.

17. yy. Almanya'sında süsleme işaretlerinin kullanımı konusunda İtalya ve Fransa'nın etkisinde kalınmışsa da İtalya ve Fransa'daki süsleme işaretleri komple alınıp kullanılmamıştır.

Örneğin Bach'ın benimsediği  işareti Fransa'da ortaya çıkmasına karşın, Bach'inkiyle büyük farklılıklar göstermektedir. O dönemde süslemeler konusunda bu tip çelişkilere rastlamak sıkça mümkündür. Bu çelişkileri ortadan kaldırmak için, o dönemde tutarsızlık gösteren süsleme işaretleri üzerinde çalışılmış ve gerek duyulanlar elenmiştir. Semboller uluslar arası onaylanmış ve bir çok ortak süsleme işareti 18.yy.ın sonlarına doğru standartlaştırılmış ve düzenlenmiştir. 1780'lerden sonra müzik yapımcılığının gelişmesiyle büyük müzik edisyonlarının baskıları oldukça ucuz bir maliyetle imkan bulmuş ve el yazması notaların satışları da bu oranda düşmüştür. Bu gelişme, süslemelerin bir standarda oturtulması ve bu standartların yaygınlaştırılması açısından çok önem kazanmıştır. 19.yy.da müzik dünyası süsleme işaretlerinin anlamları hususunda bir anlaşmaya varmış ve bunun sonucunda da bir çok edisyon, süslemeler hususunda ortak kararlarla uluslar arası bir boyutta yaygınlaşmaya başlamıştır.

Önemli süslemeler ve onların Barok Dönem'deki gelişmeleri değerlendirildiğinde, örneğin appoggiatura işareti ilk önce accentus, sonrada verschlag olarak tanımlanmıştır. Bu işaret bilhassa İtalyan vokal müziğinde önemli bir rol oynamıştır. Kısa tril veya pralltriller

1750'den beri deforme olmuş ve genellikle bunlar üzerine net bir açıklama yapılamamıştır. Bu nedenle bu işaretler kendilerine özgü bir sembol olamamışlardır. 17.yy.da ise tril sık sık mordent olarak isimlendirilmiştir. (Günümüz terminolojisinde pralltriller, İtalya'da ve İspanya'da mordent superiore ve mordent inferiore, İngiltere'de ise inverted mordent olarak bilinir.) Aynı zamanda pralltriller oldukça küçük bir tril ya da ters dönmüş bir mordent olarak da algılanır.

Pralltrillerin en eski kuramsal tanımlaması, Fray Tomas de Santa Maria'nın "Libro llamado Arte de Taner Fantasia" (Valladolid, 1565) adlı eserinde nasıl çalınması gerektiği klavikord üzerinde şaşırtıcı bir şekilde gösterilmiştir. Bu çalışmada pralltriller "quiberto senzillo" şeklinde tanımlanmış olup, notasyonu aşağıdaki gibidir (Baduca, 1993):



Bu nedenle pralltrillerin 1750'den önce var olmadığına dair söylenenler tamamıyla yanlıştır (Baduca, 1993). Pralltriller, Arapların, Hinduların ve Çinlilerin vokal ve enstrümantal müziğinde, Bela Bartok'un "Eski Doğu Avrupa ve Asya melodileri" koleksiyonunda da belirttiği üzere sık sık görülmüştür. Pralltriller özellikle vokal müzikte karşımıza sıklıkla çıkar. J.S.Bach, vokal çalışmalarında özellikle İtalyan konseptindeki süsleme terimlerini kullanmıştır. Mordent ise o dönemde Almanya'da pralltrillerden daha az önemlidir ve pralltrillerin ters dönmüşü ya da yarım tril olarak adlandırılmıştır. Yani mordent, sadece pralltrillerin bir varyasyonu olarak düşünülmüş ayrı bir sınıflandırmaya tabi tutulmaya değer görülmemiştir. Barok Dönem'de en çok tercih edilen süsleme işareti tril olmuştur. Diğer tüm süslemeler tril varyasyonları olarak kabul edilmiştir.

16.yy.dan önce yazılan eserlerin notasyonlarında, çoğunlukla süslemelere net bir şekilde rastlanamamaktadır. Bunun nedeni, Doğu müziğinde olduğu gibi süslemelerin notasyonların dışında tutulmasıdır. Bach'ın zamanından sonra süsleme işaretlerinin gelişimini izleyen süreçte,

İtalya'nın ve Fransa'nın süslemeleri çalış biçimi, üstün bir şekilde karara bağlanmıştır. Fakat Almanya bu hususta bağımsız olmayı tercih etmiştir. Bu bağımsızlığa rağmen, Alman, İtalyan ve Fransız müzisyenler arasında süslemeler konusunda etkileşim her zaman olmuştur.

2.3.1.1. İtalya'da süslemeler ve tarihçesi

* 1600'lü yıllarda süslemeler ve varyasyonları konusunda bir karmaşıklık ve istikrarsızlık baş göstermiş, bu karmaşa dönemin kuramcıları ve enstrümanistleri tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Bu tepkilerin yoğunluğu, dönemi süslemelerdeki aşırılıklardan kurtulmaya itmiştir.

* Cavalieri'nin "Rappresentatione di anima, et di corpo" adlı çalışmasındaki ilk süsleme tablosu o dönem için oldukça önem kazanmıştır (Baduca, 1993).



“m” monachina, mordente karşılıktır.

* Dönemin süslemeler konusunda en hassas ve araştırmacı davranan bestecisinin Frescobaldi olduğu düşünülebilir.

* 18.yy.da “tr” işaretinin yerine “t” işareti kullanılmaya başlanmıştır. (J.S. Bach ve Frescobaldi'de “t” işaretini kullanmayı tercih etmişlerdir.)

* Başka bir sembolik gelişme ise Diruta'nın org üzerine yapmış olduğu bir incelemesinde görülür. Diruta'ya göre semboller: “G= groppo, T= tremolo (tril), A= accento (appoggiatura), M= minuta” şeklindedir.

* Corelli ise “tr” işareti yerine, küçük bir artı işareti kullanmıştır (+). Eserlerinde de uyguladığı üzere, trillerin her zaman komşu notadan başlatılması taraftarı olmuştur.

* Frescobaldi ise trillerin her zaman ana notadan başlatılması gerektiğini savunmuştur. Trillerin yorumu konusundaki fikri ise, matematikselliğin ve ölçülülüğün tam aksine, alabildiğine hızlı ve yorum anlamında özgür bir şekilde çalınması olmuştur.

* Bu çelişkilerin sebebi zaman zaman Alman ve Fransız stiline etkisinde kalınmış olunmasıdır.

* Dönemin en önemli eserlerinden biride, P.F.Tosi'nin "Opinioni de'cantoriantichi e moderni o sieno osservazioni soprail canto figurato"adlı çalışmasıdır. Burada çok sayıda farklı tril türü tanımlanmıştır. En önemlileri: uzun majör tril, mezzo tril ve mordentdir.

*Tosi'de trillerin ana notadan başlatılması gerektiğini savunmuştur. Tosi'ye göre tril, bir destekle başlayabilir, bu destek appoggiatura olabilir.

* Genel olarak bakıldığında İtalyan stili trilde, çoğunluk ana notadan başlatılması fikrindedir. Ama yinede İtalya'da trillerin nerede ve nasıl çalınacağı konusunda asla katı kurallar konulmamıştır.

* 1775'de İtalya'da trilin aldığı şekil aşağıdaki gibidir.



2.3.1.2.Fransa'da süslemeler ve tarihçesi

* Tıpkı İtalya'da olduğu gibi Fransa'da da trilin ana ya da komşu notadan başlatılması konusunda ayrılıklar olmuştur.

* Jean Rousseau'ya göre trilin ana ya da komşu notadan başlatılması önemli değildir. Bu eserin gidişatına göre değişebilir.

* Öte yandan diğer bir görüş ise, Chambonni éres'in "Pieces de clavessin" (1670) adlı çalışmasında tuşlu çalgılar için yazılan eserlerdeki trillerin, komşu notadan başlatılması gerektiği savunulmuştur.



* O dönemde Fransız trillerinin en karakteristik özelliği Jean Henri d'Anglebert'in "Traité des Signes" (1689) adlı çalışmasındaki süsleme işaretleri tablosunda ilk iki süslemede görüldüğü üzere trilli notanın herhangi bir yerinde kısa bir duraklamanın oluşudur.

Bu tabloda aynı zamanda trillerin üst komşu notadan başlatıldığı da dikkat çekmektedir.



* Bach'ın çağdaşı olan Rameu'da iki tane süsleme tablosu oluşturmuştur. Bunlardan birincisi ve kısa olanı, "Pieces de clavecin" (1706) adlı çalışmanın ilk kitabındadır. İkincisi ise aynı çalışmanın ikinci kitabındadır.

Birinci kitaptaki süsleme tablosu:



İkinci kitaptaki süsleme tablosu:



* Fransız trilleri tüm bu yüzyıl boyunca Fransız harpsikotcuları öncülüğünde üst komşu notadan başlatılmıştır.

* Daha sonra İtalya'da olduğu gibi ana notaya bir dönüş söz konusu olmaya başlamıştır.

* Mordent ise trilin aksine hep ana notadan başlatılmış ve tril varyasyonu olarak kabul edilmiştir.

* İtalya'da olduğu gibi Fransa'da da 1790'larda, tril artık çoğunlukla ana notadan, başlatılmaya başlanmıştır.

2.3.1.3. Almanya'da süslemeler ve tarihçesi

* 17.YY. Alman süslemeleri İtalyan stili etkisinde kalmıştır. Örneğin W.C.Printz'in çalışmalarında, eski İtalyan süslemelerine oldukça fazla yer verilmiş, zaman zaman o dönem için yeni olan süslemelere değinilmiştir.

* Printz, pralltriller ve mordent için, "accentus ve figura corta" terimlerini kullanmıştır.



* 1700'lü yıllardan sonra Alman kuramcılar, Printz'in terminolojisini benimsemişlerdir.

* O dönemde tril, pralltriller ve mordent çoğunlukla ana notadan başlatılmıştır.

Alman kuramcısı Murschhauser'e göre tril tatbiki aşağıdaki gibidir: (1703)



* 17.yy.ın sonlarına doğru Almanya'da Fransız stili ve İngiliz virginalistlerin (çembaloya benzer bir çalgı) etkisi baş göstermeye başlamıştır.

* Süslemeler kuzey ve orta Almanya'da çok katı formlara oturtturulmamıştır.

* Örneğin Kuhnau accentus için / veya \ sembolünü, mordent için ise // sembolünü kullanmıştır.

* Öte yandan Reinken, ise ana notadan başlayan uzun bir tril için, ıı sembolünü, mordent için ise x sembolünü kullanmıştır.

* 1700'lü yıllardan sonra her ne kadar Fransız etkisi baş gösterse de, Alman orgcuları trilleri ana notadan başlatmışlar, Fransız stili komşu notadan başlayan tril ara sıra uygulanmıştır.

* Komşu notadan başlatılan tril, Almanya'ya ilk olarak kısa bir süre için 1700'lü yıllardan önce geldi.

* G. Muffat ın "Componimenti musicali" eserindeki süsleme tablosu:



* C.P.E. Bach'a göre ise iki adet süsleme tatbiki:



* Almanya'da süslemelere oldukça önem gösterilirdi. Alman süslemelerine Fransız stilinin etkisi tartışılmaz bir gerçektir. Bach bile çoğunlukla Fransız stilini benimsemiştir.

2.3.2.Süslemelerin çeşitleri ve çalımı

Süslemeler şekilsel olarak incelendiğinde ise, belli karakteristik özelliklerde olan ses gruplarıdır. Bu karakteristik farklılıklar sonucunda süslemeler çeşitli gruplara ve başlıklara ayrılırlar. Süslemeleri, appoggiatura varyasyonlu süslemeler ve tril varyasyonlu süslemeler olmak üzere iki kategoriye ayırmak mümkündür.

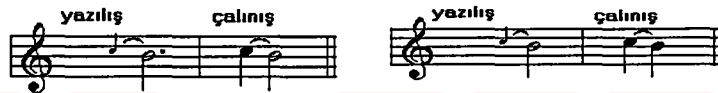
2.3.2.1.Appoggiatura varyasyonlu süslemeler

a-) Kısa appoggiatura

Süslenen sestem önce kısa bir süre için tınlar. Bach'ın dahil olduğu Barok Dönem'de, appoggiatura, zaman zaman süslenen sesin zamanı içerisinde tınlatılmıştır. Klasik Dönem'den itibaren günümüzde ise, alternatifsiz olarak, süslenen sesin zamanından önceki vuruşun zamanından çalarak tınlatılmaya başlanmıştır. Yazımı aşağıdaki gibidir.



b-) Uzun appoggiatura



Uzun appoggiaturanın icrası, önüne konulduğu notanın değerine göre farklılıklar gösterir. İki vuruşlu notanın önüne konulduğunda o notanın yarısı kadar, üç vuruşlu notanın önüne konulduğunda ise o notanın üçte ikisi kadar tınlatılır.

c-) Çift appoggiatura ve Schleifer

Süslenen sestem önce gelen ve birkaç sestem meydana gelen süslemelerdir.



2-3-2-2.Tril varyasyonlu süslemeler


a-) Basit tril



Süslemenin olduğu sesle, üst komşu ses arasında hızlı bir şekilde gidilip, gelinmesiyle oluşur. Süresi, süslemenin olduğu notanın uzunluğuna göre değişir. tr..... işaretiyle gösterilir.


b-) Kısa tril= Pralltriller = Yukarı mordent




Süslemenin olduğu notadan hızlı bir şekilde üst komşu notaya gidilip gelinmesiyle oluşur. Vurgu ilk sestedir  işaretiyle gösterilir.

c-) Aşağı mordent

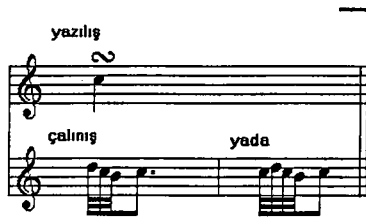


Süslemenin olduğu notadan hızlı bir şekilde alt komşu notaya gidilip gelinmesiyle oluşur. Vurgu ilk sestedir  işaretiyle gösterilir.

d-) Grupetto

Süslemenin olduğu notanın hem üst komşu, hemde alt komşu nota tarafından kuşatılmasından oluşan ses kümesiğine denir,  işaretiyle gösterilir.

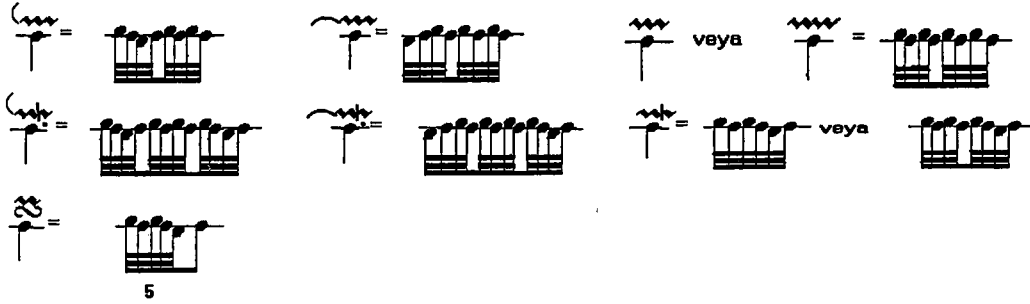
Notanın tam üstüne yazıldığı takdirde şu şekilde icra edilir:



Notadan hemen sonra yazıldığı takdirde şu şekilde icra edilir:



Süslemeler en temel haliyle yukarıda anlatılanlar gibidir. Fakat bu demek değildir ki süslemeler yukarıda belirtildiği üzere 7 adettir. Özellikle tril varyasyonlu süslemeler, daha bir çok şekilleriyle günümüze kadar ulaşmışlardır. Aşağıda bunlara örnekler görülmektedir.




Görüldüğü üzere süslemelerin ifadeleri ve çalınlarında üzerine kesin ve ortak bir kanı, ne bundan yüzyıllar önce ne de günümüzde bir standarda oturtturulamamış, en fazla bir takım sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. Bu belirsizlikten dolayı olsa gerek, Barok Dönem'den günümüze değin süsleme sembollerinin kullanım sıklığı azalmış ve hatta günümüzde bu işaretleri kullanma yerine, istenilen süsleme bir işaretle tipik bir kalıba oturtturulmaktan çok, açık ve net bir şekilde notalamaya gidilmiştir. Nedeni ise, bu yöntem her zaman için daha net ve daha az kafa karıştırıcı olarak benimsenmiştir. Fakat şuda unutulmamalıdır ki, süsleme sembolleri her zaman için günümüze Barok Dönem'den bir çok ipucu taşımış ve bu sürece kendine has bir özgünlük katmıştır.

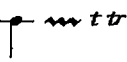
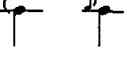





















2.4.J. S. Bach'ın org ve klavsen eserlerindeki süslemeler

2.4.1.J. S. Bach'ın kullanmış olduğu süslemelerin stili

Bach'ın süslemeleri kullanırken hangi stilden etkilendiğine dair bir çok görüş vardır. Bahsi geçen görüşlerden biri, Bach'ın Fransız stiline dışına çıkmadığı ve diğer stilleri kuvvetli bir şekilde reddettiğidir. Diğer bir görüşte, Fransız stiline yanı sıra bazen de İtalyan süslemelerini tercih ettiğidir. Bir diğer görüş ise, Alman, Fransız ve İtalyan süslemelerini kendisine has bir üslupla harmanlayıp kullandığıdır. Mesela Bach'ın tril

sembolü için kullanmış olduğu işaretler “tr ve t”dir. Oysa ki bu işaretler Fransız kökenli olmayıp, İtalyan kökenlidir ve Almanya’da da o dönemde sık tercih edilen işaretlerdendir. Öte yandan Bach’ın sıkça tercih ettiği  işaretide Alman kökenlidir. Tüm bunlar göz önüne alınacak olunursa, Bach’ın son derece katı bir biçimde Fransız stilini sahiplenip, diğerlerini ciddi bir ön yargıyla reddettiği doğru değildir. Fakat şuda bir gerçektir ki, Bach’ın süsleme stiline oluşmasında Fransız stiline yoğun etkisi yadsınamaz.

Bach’ın sıklıkla kullanmış olduğu süslemelerin tablosu aşağıdaki gibidir:

1-Tril, kısa tril, pralltriller 	2-Üst appoggeatura 	3-Mordent 	4-Grupetto 	5-Slayt çalınışı 	
6-Appoggiatura+tril 	Alt appoggeatura 	nadir kullanılmıştır 	nadir kullanılmıştır 	7-Grupetto+tril 	
8-Slayt+tril 	9-Appoggiatura+grupetto+tril+mordent (çok nadir) 	10-Tril, mordent 	11-Appoggiatura+tril+grupetto (çok nadir) 	12-Grupetto+tril+mordent 	
13-slayt+tril+mordent 	14-Appoggiatura+mordent 	15-Grupetto+mordent 	16-Slayt+mordent 	17-Uzun tril 	yada 
18-Uzun mordent 					

Bach’ın notasyonlarındaki triller kısalıklarına ya da uzunluklarına göre adlandırılırlardı. Kısa tril günümüzde zaman zaman pralltriller olarak isimlendirilebilir. C. P. E. Bach’ın zamanından önce kısa trilin teoride ve pratikte, kendine özgü bir sembolü olmamasına rağmen uzun bir varoluş göstermiştir. Bach ve çağdaşlarıda pralltriller

tanımlamasına oldukça yabancı kalmışlardır. Günümüzde bile hala pralltriller terminolojik bir karışıklığın içerisinde. Bach'ın klavyeli çalgılar için yaptığı çalışmaların doğru kopyalarında, pralltriller için kısa dalgalı çizgi; t yada tr için ise, uzun dalgalı çizgi kullanılmıştır. Bach, kendi çalışmalarında iki ifadesi yada iki türlü icrası olan süsleme işaretleri üzerinde oldukça durmuş ve doğrusuna ulaşmak için çok çaba sarfetmiştir. Clavier-Übung'ün bazı kopyalarındaki hataları bizzat kendisi, karısı ya da yakın öğrencileri düzeltmişlerdir.

Bach'ın el yazmalarındaki süslemeler ve sonradan çoğaltılan edisyonlardaki süslemeler arasında zaman zaman tutarsızlıklar görülebilir ve semboller sık sık yer değişmiş olarak ortaya çıkabilir. Süslemeler konusunda yüzyıllardan beri süre gelen bu karmaşa içerisinde en doğrusuna ulaşmak için çabalamak, her zaman için güç bir mücadeledir. Bach'ın el yazmalarındaki süslemeler konusundaki ip uçları ilk bakışta oldukça güvenilir gibi gözükebilir fakat, bu el yazmalarının asla basılmamış olması, öğrencileri ve ilgilenenleri tarafından yine el yazması olarak kopyalandığı unutulmamalıdır. Bu kopyalamalar esnasında süslemelerin zaman zaman orijinalliğinin bozulduğu aşikardır. Bu nedenle Bach'ın kullanmış olduğu süslemeler üzerine yapılan tartışmalar hiçbir zaman dinmemiş ve dincecek gibide gözükmemektedir. Bazı müzikologlar Bach'ın çalışmalarında varolan süslemelerin ve süsleme tablolarının, süslemeler konusundaki tüm problemlerin çözümüne kafi geleceğini düşünmektedirler. Fakat şuda bir gerçektir ki bazı önemli Bach süslemeleri bazı tablolarda bulunmamaktadır.

Bach, tercih ettiği süslemelerin tablosunu, d'Anglebert'in tablosundan kendisine kopya etmiştir. Buradan Bach'ın Fransız süsleme stilinden etkilendiği görüşü çıkarılabilir. Öte yandan, Bach'ın "Explication" adı verilen ünlü süsleme tablosuyla, d'Anglebert'in tablosu arasında gözle görülür farklılıklar vardır. Bu farklılıkların sebebi, Bach'ın "Explication" adındaki tablosunu, oğlu W.F.Bach için pedagojik amaçlı yazdığıdır.

Bundan dolayı Bach'ın "Explication" tablosu, d'Anglebert'in tablosuna göre, daha sade ve özet bir tablodur. Fakat bu sadeliğe ve özet bir bilgilendirme biçimine rağmen, "Explication" tablosu süslemeler konusunda günümüzün vazgeçilmez bir kaynağıdır.

D'Anglebert'in süsleme tablosu

J.S.Bach'ın, oğlu W.F.Bach için yapmış olduğu, ünlü "Explication" adlı tablosu

Bu farklılığa somut bir örnek verilecek olunursa; uzun mordent Bach'ın tablosunda yoktur, d'Anglebert'in tablosunda vardır. Bunun iki sebebi olabilir:

- 1-) Bach zaten uzun mordenti kendi çalışmalarında çok nadiren kullanmıştır.
- 2-) Bach, bu tabloyu oğluda dahil olmak üzere, 9-10 yaşlarındaki çocukların seviyesine inmek için yazmıştır.

Özellikle 2. Maddeden ötürü, Bach'ın bu tablosu, Bach'ın süslemelerini anlamak adına tek başına ölçüt olarak alınmamalıdır.

2.4.1.1.J. S. Bach'ın pralltrilleri

Pralltrillerin 17.yy dan, 20.yy la kadar olan gelişimi özet olarak incelendiğinde, bu süslemenin iki formu ile karşılaşılır.

- 1-) Ana notadan başlayan pralltriller :



- 2-) Komşu notadan başlayan pralltriller:




Bu iki formun hangi dönemlerde kullanıldığı incelenecek olunursa;


- Bach'dan önce:
- Ana notadan başlayan rövaşta
 - Komşu notadan başlayan çok az kullanılmış,
 - kullanıldığı zamanda, birkaç alternatifle kullanılmış.
- Bach zamanında:
- Ana notadan başlayan rövaşta,
 - Komşu notadan başlayan hemen hemen hiç yok.
- Bach'dan sonra:
- Ana notadan başlayan rövaşta,
 - Komşu notadan başlayan nadiren.
- 1930'lardan sonra ise:-
- Ana notadan başlayan azalmaya başlıyor,
 - Komşu notadan başlayan artmaya başlıyor.

Aşağıda pralltrillerin çeşitli icraları görülmektedir. Bunların içerisinde en doğrusunun C.P.E. Bach'inki olduğu düşünülebilir.


orjinal



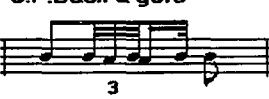
Marpurg'a göre



"Explication" tablosuna göre

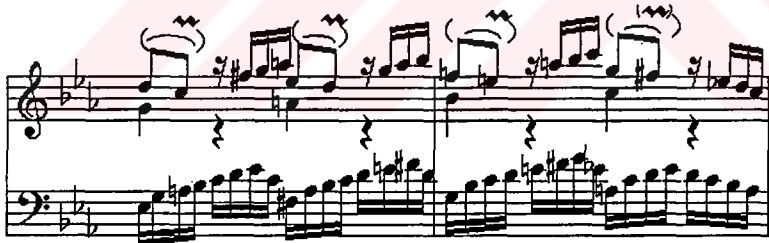


C.P. Bach'a göre



Bach'ın eserlerindeki süslemeler günümüze ulaşana değin orijinalliklerini zaman zaman kaybetmişlerdir. Pralltrillerde bunlardan biridir. Mesela aşağıdaki örnekte parantez içerisine alınan pralltriller ve hatta legato bağları sonradan eklenmiştir. İlk edisyonlarda yoktur.

Partita No:2, BWV 826, Allemande, 9. ve 10. ölçü



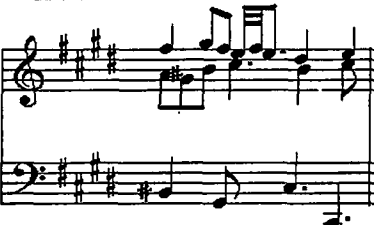
Aşağıdaki örnekte, Bach'a ait bir prelüde, pralltriller tatbiki görülmektedir:

WTC II, do# minör prelüd, 4. Ölçü

orjinal



tatbiki



Pralltriller, Bach'ın oldukça sık kullanmış olduğu süslemelerden biridir ve süslemeler arasında üzerinde çok tartışıldığı ve bir o kadarda fikir yürütüldüğü için farklı bir yeri vardır. Bach'ın çağdaşları tarafından da sıklıkla kullanılmıştır. Bu nedenle üzerinde durulması gereken bir süslemedir.

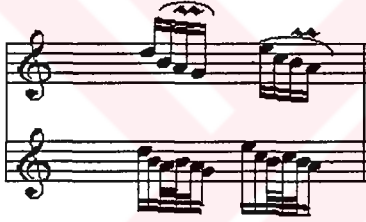
a-) Pralltriller, güçlü ses üzerinde ise:

Uyumsuz bir sestem uyumlu bir sese çözüm esnasında uyumlu ses üzerinde sesin daha çok vurgulanması amacıyla pralltriller kullanılıyorsa;

* Bu desteklemenin dahada belirginleştirilmesi için, pralltriller ana notadan başlatılmalı.

* Pralltriller legato bağı içerisinde çalınmalı.

Marpurg



Günümüzde halen bazı Bach yorumcuları pralltrilleri non legato çalış tekniğiyle komşu notadan başlatırlar. Bu oldukça yanlış bir uygulamadır. Oğlu olması dolayısıyla, Bach'ı en iyi anlayabilen ve dönemin çok iyi bestecilerinin yanında kuramcılarında da biri olan C.P.E. Bach'a görede, pralltriller her zaman ana notadan başlatılmalı ve bir legato bağı içerisinde olmalıdır.

C.P. Bach



Uyumlu sesi vurgulamak adına kullanılan pralltriller, eski Alman org ve harpsikot geleneğinden gelmiştir. Bach'ın etkilendiği birçok Alman orgçu olduğu düşünülürse, Bach'ında bu tip pralltrilleri neden çok sık tercih ettiği rahatlıkla anlaşılabilir.

b-) Pralltriller, art arda tekrarlanan iki aynı notanın ikincisinde ise:

Partita No:6, BWV 830, Tokkata



Bu şekilde kullanılan pralltrillerde, art arda aynısından iki nota geldiği için, akla gelen ilk şey, bu tekdüzeliğe bir renk vermek amacıyla pralltrilleri komşu notadan başlatmak yüksek bir olasılıktır. Bu şekilde kullanılan pralltriller;

* Ana notadan başlatılmalıdır.

* Legato bağı içerisinde olmalıdır.

Bu tarzda kullanılan bir pralltrillerin, üst komşu notadan başladığı düşünülürse, pralltrillerin başlangıç sesi ile, kendisine eşlik eden ses arasında, beşli yada sekizli aralığın oluşması ve bu oluşumun kendisinden bir önceki sesle paralellik oluşturması ihtimali oldukça yüksektir. Bazı müzisyenlere göre sonuç bu şekilde olduğu takdirde, pralltrillerin komşu notadan başlamasına kesinlikle göz yumulamaz. Ya da radikal bir çözüm olarak, pralltrillere vuruştan önce gelen bir appoggiatura ile başlamak önerilebilir. Fakat bu öneri hemen hemen hiç uygulanmamıştır.

İnversion No:15, BWV 786, 14. ve 15. ölçü



Yukarıdaki örnekte pralltriller üst komşu notadan başlatıldığı takdirde, beşli paralellik oluşacaktır, bu nedenle en doğrusu ana notadan başlanmasıdır. Aşağıdaki örnekte ise sekizli paralellik oluşacaktır, bu nedenle burada da en doğrusu, ana notadan başlatılmasıdır.

İki harpsikot için Do Majör konçerto, BWV 1061, 42. ve 43. ölçü



Bir kontrpuan ustası olan Bach için, bu durum, hiçte hoş olmasa gerek. Bu nedenle Bach, bu tip pralltrillerde komşu notadan başlatıldığı takdirde paralellik olasılığı çok yüksek olduğu için, her zaman ana notadan başlatılması taraftarı olmuştur.

c-) Pralltriller, çoğaltma bağı ile bağlanmış notalarda ise:

* Art arda gelen aynı iki notanın ikincisinde kullanılan pralltrillerde yaşanan problem, bu tip pralltrillerde de ortaya çıkacağı için:

* Ana notadan başlatılmalıdır.

* Legato bağı içerisinde çalınmalıdır

Çünkü sonuçta çoğaltma bağından dolayı yine aynı nota üzerinde meydana gelecektir. Dolayısıyla paralellik problemi bu tip pralltrillerde de oluşacaktır. Bu nedenle bu tip pralltrillerde de başlangıç ana nota olmalıdır.

Org Sonatı No:3, BWV 527, I. Bölüm, 1. ve 2. Ölçü



Bu pralltrillerin aşağıdaki tatbikinde 8'li paralellik oluşacaktır.



Doğru olan uygulama ve alternatifi aşağıdaki gibidir:



d-) Pralltriller, kısa süreli bir notanın ardından gelen aynı nota üzerinde ise:

Bu tip pralltrillere ise üst komşu notadan başlanmalıdır. Ana notadan başlandığı takdirde paralellik oluşması muhtemeldir. Müzikallik anlamında da düşünülecek olunursa, üst komşu notadan başlamak oldukça yumuşak bir uyum duygusu vereceği için:

* Üst komşu notadan başlatılmalıdır.

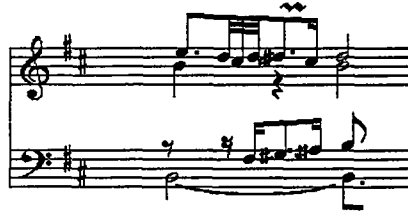
* Legato bağı içerisinde çalınmalıdır.

Kromatik Fantezi, 55. ölçü



Aşağıdaki örnekte, pralltrillerin ana notadan başlatıldığı düşünülürse, sol eldeki sol# ile sağ eldeki re# arasında tam beşli aralık oluşacak, arkasından gelen sol eldeki fa# ile do# arasında da tam beşli oluşmasıyla, paralellik oluşacaktır. Bu nedenle üst komşu notadan başlamak en doğrusudur.

Partita No:5, BWV 828, Uvertür, 7. ölçü



Fransız stili bir pralltriller uygulaması



e-) Pralltriller, gruppettonun üzerinde ise:

Gruppettolu pralltriller, Couperin tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Bach bu süslemeyi pek tercih etmemiştir ve sadece iki yerde kullanmıştır. (küçük cm prelüde BWV 933, Partita No:3 Allemande)

Sonuç olarak Bach'daki pralltriller;

- * Bazı kural dışı durumlar harici ana notadan başlatılmalıdır.
- * Müzikal anlamda normal trile oranla, daha hızlı ve keskin çalınmalıdır.
- * Her zaman legato çalınmalıdır.
- * Üzerine konulduğu notanın süresi içerisinde çalınmalıdır.

2.4.1.2.J. S. Bach'ın appoggiaturası:

18.yy da iyice yaygınlaşmaya başlayan bu işaretin kisası ve uzunluğuna üzere iki tipi vardır. Bach'daki appoggiaturenın icrası esnasında dikkat edilmesi gereken noktalar şunlardır:

- * Appoggiaturanın uzunmu yoksa kısamı olduğunun tespiti.
- * Appoggiaturanın vurgusu.
- * Appoggiaturanın yazıldığı notanın süresi içerisinde yoksa süresinden öncemi çalınması gerektiği.

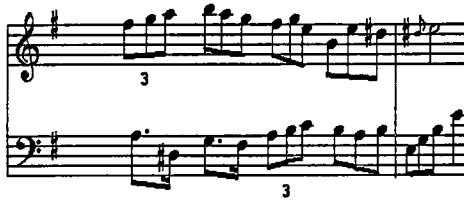
a-) Uzun appoggiatura

Aşağı yukarı tüm appoggiatura çeşitlerinde olduğu gibi, uzun appoggiatura da, uyumsuz bir bekleyiş ile uyumlu bir notaya çözülür. Bach, uzun appoggiaturayı eserlerinde sıklıkla kullanmıştır.

Goldberg Varyasyonları, Aria



Partita No:6, BWV 830, Gavotte, 31. Ve 32. Ölçü



Goldberg varyasyonları örneğindeki appoggiatura, vurgulu bir şekilde çeyrek yada yarım vuruşluk nota şeklinde çalınabilir. Partita No:6'daki appoggiatura ise, bazı edisyonlarda yarım vuruşluk nota şeklinde, çok eski edisyonlarda ise küçük bir çengel şeklinde gösterilmiştir.

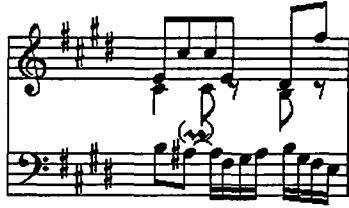
Goldberg Varyasyonları, Aria, 8. Ölçü



Yukarıdaki örnekte, R.Kirkpatrick'e göre appoggiatura çalımı görülmektedir. Bu örnekte appoggiatura önüne konulduğu notanın yarı değeri kadar çalınmıştır.

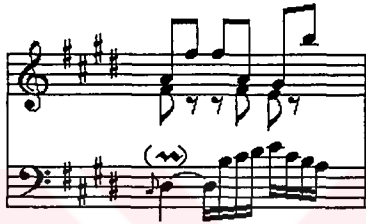
Bach, zaman zaman eserlerinde appoggiatura etkisini veren, normal nota değerliklerini de kullanmıştır. Aşağıdaki Mi Majör ve sol# minör prelüd, Bach'ın bu tercihinin somut bir örneğidir.

WTC II, Mi Majör prelüd, 21. ölçü



Yukarıdaki örnekte, süslemeden önce yarım vuruşluk bir si notası vardır.

WTC II, Mi Majör prelüd, 43. Ölçü



Yukarıdaki örnekte ise, süslemeden önce uzun appoggiatura vardır. Bu her iki örnek, yazım olarak oldukça farklı görülse de, icra olarak aynıdır.

Benzeri bir durum, aşağıdaki sol# minör prelüt örneğinde de vardır. Bu örneğin 2. ve 4. ölçüsünde uzun appoggiatura kullanılmış, 16. ölçüde ise yarım vuruşluk normal nota kullanılmıştır

WTC II, sol # minör prelüd, 1-4. ölçü



WTC II, sol# minör prelüd, 16. ve 17. ölçü



Yukarıda ki örneklerde görülen, uzun appoggiatura ile yarım vuruşluk notanın tartım olarak denkliği, ister istemez akıllara, “bu tartım denkliğine rağmen, neden kullanımı tercih edilmiş?” sorusunu getirmiş olabilir. Bu soruya cevap olarak şu gerekçe düşünülebilir:

Bu özdeşlikten kasıt sadece standart ve matematiksel bir tartım anlamındadır. Fakat nihayetinde appoggiatura bir süsleme işaretidir ve orijini doğaçlamadır, bundan dolayı yoruma daha açık olması ve daha esnek düşünülebilmesi adına tercih edilmiş olabilir. Öte taraftan yarım vuruşluk bir notanın, hele de sarsılmaz bir ritim unsuru taşıyan Bach’ın eserlerinde, tartım anlamında bir esnekliği kaldırarak bir durumu ya da hiçbir şekilde appoggiatura gibi tartım alternatifi yoktur. Bu incelikler sebebiyle zaman zaman appoggiatura, zaman zamanda bu appoggiaturaya matematiksel ve standart tartım anlamında denk düşecek notalar tercih edilmiş olabilir.

Öyleyse bu örneklerdeki appoggiaturalı notalar, daha şiddetli ve güçlü bir anlatımla çalınmalı, appoggiaturanın çözüme ulaşmada köprü olarak kullanılan bir süsleme olduğu çeşitli vurgu ve yorum oyunları ile hissettirilmelidir.

1750’li yıllarda appoggiatura süslemesine ait en karakteristik özelliklerden biride, appoggiaturalı notanın ardından bir es geldiği zaman oluşur. Bu durumda appoggiatura, üzerinde olduğu notanın süresinin tamamını kaplar, ana nota ise daha ileride olan sus işaretinin süresini kaplar. Aşağıdaki örnekte, bu özellik görülmektedir.

WTC II, Mi b Majör, 1. ve 2 ölçü

tatbiki veya

b-) Kısa appoggiatura:

Kısa appoggiatura özellikle Geç Barok Dönem’de, ve vokal müzikte sıklıkla kullanılmış ve o dönemde “couleé yada tierre couleé” olarak adlandırılmıştır.

Quantz'a göre tatbiki

Kantat No:137, III. Bölüm, 42. ölçü

yanlış tatbiki doğru tatbiki

gelei.....tet dich

gelei- tet freund.....

Fransız süiti, No:5, BWV 816, Loure, 1. ölçü

tatbiki veya

Kısa appoggiaturanın yorumu iki biçimde şekillenir:

* Bekleyen appoggiatura:

Notanın süresi içerisinde çalınmaz, notadan bir önceki vuruşun içerisinde başlar.

Yani ana notanın süresi sadece kendisine aittir.

* Geçiş appoggiaturası:

Ana notanın vuruşu içerisinde çalınır. Yani ana nota, süresini, appoggiatura ile paylaşır. Bach, icralarında, bekleyen appoggiatura ağırlıklı olmak üzere her ikisini de kullanmıştır.

Noel Oratoryosu, No:42, 12. Ve 13. ölçü



Ana notanın süresi içerisinde çalınan geçiş appoggiaturası, 18.yy da hiç tercih edilmemiş ve hatta icracı adına ciddi bir hata olarak bile kabul edilmiştir. Ana notanın süresinden önce başlayan, bekleyen appoggiatura çalımı sıklıkla tercih edilmiştir.

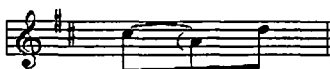
İnversion, No:3, BWV 774, 1-2 ölçü



Yukarıdaki örneğin 2. ölçüsünde Bach, Clavier Büchlein albümünde, aşağıda görüldüğü şekilde, appoggiatura yerine normal bir nota kullanmıştır.



1723'de bizzat kendi yazmış olduğu el yazmasında, normal bir nota yerine küçük bir çengel kullanmıştır.



Aşağıdaki örnekte ise en uygun icrası görülmektedir.



2.4.1.3.J. S. Bach'ın uzun trili

17.yy sonu ve 18.yy başlangıcında, trilin tatbiki üzerine bir çok varyasyonlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Özellikle 18.yy'ın son yarısında, o zamana kadar hep ana notadan başlatılan Fransız trili, derece derece bir artışla komşu notadan başlatılmaya başlanmış ve artık bu çeşit triller “moda” diye tanımlanmaya başlanmıştır. O dönemde ve hatta günümüzde de komşu notadan başlayan trilde uygulanan en geçerli formül şudur:

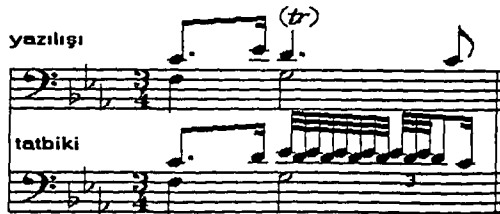
Bach'da son dönem eserlerindeki trilleri, komşu notadan başlatma eğilimi içerisinde olmuştur. Bach'daki bu yöneliş Fransız stilinin etkisi olarak kabul edilebilir.

Kromatik Fantezi ve füg, Fantezi bölümü, 69. Ölçü



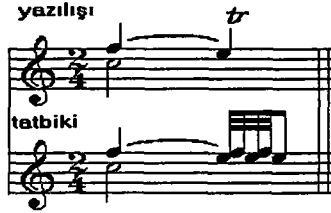
Trilin başlangıç notasının tespitinde başlıca dikkat edilmesi gereken şey; pralltriller konusunda da değinildiği gibi, süslemenin başlatıldığı nota diğer partiyonlarla beraber, bir önceki vuruştaki notalarla arasında paralellik yaratmamalıdır.

Çello Süiti, No:4, BWV 1010, Sarabande, 18-20 ölçü



Yukarıdaki örnekte, trilin ana notadan başlatıldığı düşünülürse, fa, do ve sol, re arasında beşli paralellik oluşacaktır. Bu durum oldukça büyük bir hatadır.

Bir tril uyumsuz bir sestem sonra çözüm notası üzerinde başlatılıyorsa, çözüm duygusunun tesirini arttırmak amacıyla ana notadan başlatılabilir.



Yukarıdaki örnekte, Bach'ın "Explication" tablosundan destekle bu tip triller üzerine çalım önerisi görülmektedir.

Bir tril yeden seste başlatılıyorsa, bir an önce çözüme ulaşma duygusunun tesirini arttırmak amacıyla üst komşu notadan başlatılabilir.

Partita, No:6, BWV 830, Gigue, 1. ve 2. ölçü



tatbiki:



Yukarıdaki tema, Gigue'nin ikinci bölümünde ters çevrilmiş ve bu ters çevrilmenin sonucunda, aşağıda görüldüğü üzere, alt komşu notadan başlatılmıştır.



tatbiki:



Aşağıdaki örnekte ise, trilin başlangıcı, eserin müzikal gidişatı ve duyusuna göre değerlendirildiğinde, üst komşu notadan başlatılması uygun bulunur.

WTC I, Mi b Majör Füg, 1-2 ölçü

yazılışı

tatbiki

Görüldüğü üzere Bach, trilinin stilini oluştururken;

* Sadece Fransız stilini değil, her stilin bir parçasını kendi stilinde birleştirmiştir.

* Trillerde başlangıç notası tespitinde, bahsi geçen bir takım kuralları ihlal etmemek kaydıyla, hiçbir şekilde tutucu davranmamıştır.

İnversion, No:7, BWV 778, 9. ölçü

yazılışı

tatbiki

a-) Tırmanan tril:

Bu tril tipi, Bach'ın "Explication" tablosunda da tanımlanmıştır. Hem Barok Dönem'de hemde Bach'ın eserlerinde sıkça meydana gelir, normal trilin alternatif varyasyonları olarak kabul edilir.

Fransız Süiti, No:5, BWV 816, Allemande, 1. ve 2. Ölçü

Aşağıda bu süitin iki farklı versiyonu görülmektedir:

ilk versiyon

sonraki versiyon

tatbiki

veya

10

10

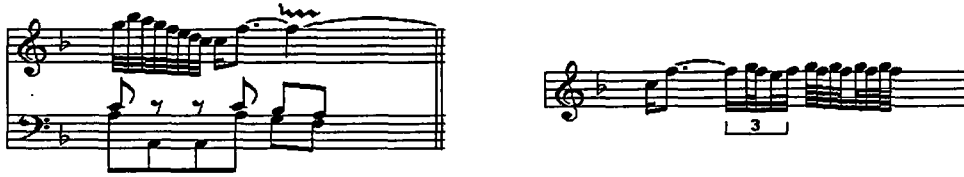
Bu tip triller, daha sonraki jenerasyon bestecileri tarafından da oldukça sık tercih edilmeye başlanmıştır.

b-) Alçalan tril:

Bu tip trili, C.P.E. Bach, eski moda olarak nitelendirmiştir. Tırmanan trile oranla çok az sıklıkla kullanılmıştır.


C.P.E. Bach'a göre tatbiki aşağıdaki gibidir:

İtalyan Konçerto, II. Bölüm, 17. ve 18. ölçü



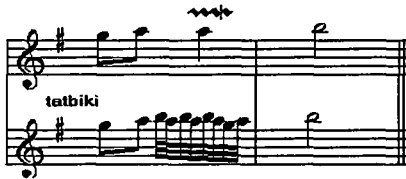
c-) Ekli tril

Bach tarafından nadiren kullanılmıştır. Buna rağmen rağbet edilen bir tril tipi olmuştur. Bach, bu tip trili kullandığı zamanlarda iki şekilde notalamıştır.

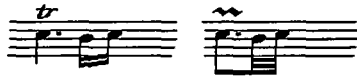
*.“Explication” tablosunda da görüldüğü üzere  şeklinde simgelenmiştir.

Aşağıdaki örnekte, tatbiki görülmektedir.

Partita, No:6, BWV 830, Air, 3. ve 4. Ölçü

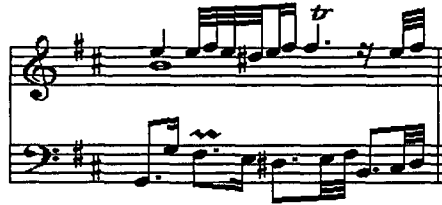


* Trilli notanın önüne iki nota eklenmiş şekliyle tanımlamıştır.



Aşağıda, Bach'ın, aynı eserinin farklı varyasyonlarında geçen ekli trillere örnekler görülmektedir. Bu örneklerde, ekli trillerin, iki farklı alternatifle yazıldıkları görülmektedir.

Fransız Uverturu, BWV 831, 8. ölçü



Fransız Uverturu, BWV 831, 8. ölçü (do minör versiyonu)



2.4.1.4.J. S. Bach'ın mordenti

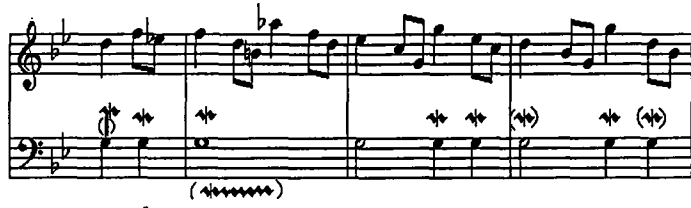
Mordent sıklıkla pralltrillerle karıştırılır fakat pralltrillere benzemez. Sadece tuşlu çalgılar müziğinde kullanılır. Ana notayı vurgulayan ve belirten bir süslemedir. 18.yy da kısa trilin aynadan yansıması olarak kabul edilmiş ve alt komşudan başlatılmıştır.

Bach'ın mordentleri ana notadan başlar. Bach, "Explication" tablosunda her ne kadar uzun mordente yer vermesede, mordentin temelini ve mantığını net bir şekilde belirtmiştir. Mordent, özellikle Fransız müziğinde kullanılmıştır. Bach'ın Fransız stiline etkisinde yoğun bir şekilde kalmış olduğu düşünülürse, mordentin, Bach'ın süsleme stilinde önemli bir yer tuttuğu rahatlıkla görülebilir.

İngiliz süiti, No:6, BWV 811, Gigue, 6. ve 30. ölçü



İngiliz süiti, No:3, BWV 808, Gavotte, 18-21 ölçü



C.P.E. Bach'a göre mordent;

- * Notaları birbirlerine bağlamak ve ana notayı belirginleştirmek adına çok esaslı bir süslemedir.
- * Anlatımı doldurur ve parlaklık verir.
- * Çok atik ve keskin çalınmalıdır.
- * Keskinlik her zaman, vurgulanmak istenen notada yani ana notada olmalı, diğer geçiş notaları biraz daha yumuşak çalınmalıdır.
- * Bach'ın mordentlerinin en karakteristik özelliği, sık sık motif başlarında meydana gelmiş olmasıdır.

İtalyan Konçerto, II. Bölüm, 4. ölçü

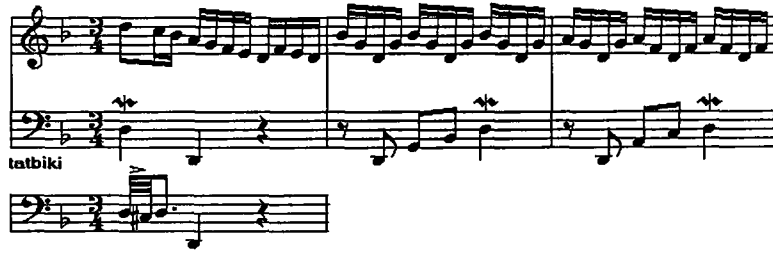


C.P.E. Bach'a göre tatbiki aşağıdaki gibidir:



- * Motif başında meydana gelen mordentler, süslemesiz başlayan ezgilere kıyasla, melodiye, başlar başlamaz bir parlaklık verir.
- * Mordentler, aşağıdaki örnekte görüldüğü üzere, diğer süslemelerden farklı olarak, bas seslerde sıklıkla meydana gelir. Bas seslerde kullanılan mordent, olabildiğine keskin, agresif ve hızlı çalınmalıdır.

WTC II, re minör prelüd, 1-3 ölçü



Mordent, Bach için tuşlu çalgılar müziğinde vazgeçilmez bir süslemedir. Hemen hemen her eserinde bolca kullanmıştır.

Partita, No:6, BWV 830, Allemande, 13. ve 14. Ölçü



3.MATERYAL VE METODLAR

Bu araştırmada kuramsal bilgilere ulaşabilmek için literatür taraması yapılmış, aynı zamanda internet üzerinden de konuyla ilgili kaynaklara ulaşılmaya çalışılmıştır. Piyano eğitimi üzerine uzman kişi ile gürüşülmüş ve tecrübelerinden yararlanılmıştır. Ünlü piyano yorumcularının konuyla ilgili müzik CD'leri dinlenerek de bir takım pratik bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Literatür taraması esnasında konuyla ilgili Türkçe kaynak sayısı son derece yetersiz olduğun için, çoğunlukla yabancı kaynaklardan yararlanılmıştır. Konuyla ilgili notalara, farklı edisyonlardaki J.S.Bach albümlerinden ve internetten faydalanılarak ulaşılmıştır.

Tüm bu yöntemlerin ışığında, J.S.Bach'ın piyano müziğindeki süslemeler baz alınarak, süslemelerin tarihsel ve teknik gelişimi incelenmiş, J. S. Bach'ın tuşlu algılar üzerine yapmış olduğu eserlerinin önemli kısımları üzerinde, kendisinin tercih etmiş olduğu, dönemin ünlü kuramcılarını ve eğitimcilerinin de desteklediği (C.P.E.Bach, Marpurg, Fischer, Rameu, Muffat, d'Anglebert) süsleme tatbikleriyle, bu süslemelerin ne şekilde ve nasıl çalınması gerektiği incelenmiştir.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu çalışmada, araştırılan konunun, tarihsel gelişimi incelenmekte, teknik gelişimi ise, Barok Dönem ve J.S. Bach'ın org ve klâvsen eserleri içerisinde kullanılmış olan süslemeler incelenerek sınırlandırılmaktadır. Yapılan bu incelemeler ışığında elde edilen bulgu ve yorumlar aşağıdaki gibidir:

4.1. Süslemelerin Tarihsel ve Teorik Gelişimine Dair Bulgular ve Yorumlar

*Süslemeler, müziğe anlatım ve renk vermek amacıyla bir arayışa girilerek ortaya çıkmış müziksel kavramlardır.

*Somut anlamda çıkış noktasındaki kilit düşünce ve arayış; müziğin, gerek çalgı tınısı anlamında gerekse anlatım anlamında oldukça yalın ve sade olduğu dönemlerde, süslemelerin renklendirici ve zenginleştirici unsurlarından vazgeçerek müziği, çıplak ve cansız bırakmak kaygısıdır.

*Süslemeler aynı zamanda o dönemler için, özellikle klâvsen gibi, uzun süreli notalarda tınısı oldukça erken sönen çalgılarda bir anlamda tınıyı istenilen süreye kadar devam ettirmede kullanılan bir çözüm yoludur.

*Soyut anlamda ise, süslemelerin çıkış noktasındaki güç, had safhasına ulaşmış bir bilimsel arayış değildir. Süslemeler, müziğin ve müzikalliğin doğal akışı içerisinde bir bakıma kendi kendilerine meydana çıkmıştır. Bu gün hiç müzik bilmeyen bir kişinin şarkı söyleyişi incelendiğinde, bu kişinin bilinçsizde olsa şarkısını bir takım süslemelerle renklendirmeye çalıştığı rahatlıkla gözlemlenebilir.

*Bu durum göz önüne alınacak olursa, süslemelerin zaten müziğin doğasında bir yerlerde, müzik varolduğu andan itibaren varolduğu ve keşfedilmeyi beklediği bir gerçektir. Keşfedildiği anda ise bunlardan vazgeçilememiş ve bilimsel bir platforma oturtturabilmek için, üzerlerinde çok fazla kafa yorulmuş, belli standartlara oturtturulmaya çalışılmıştır.

*Oldukça göreceli bir kavram olduğu içinde yüzyıllardan beri, asla bir fikir birliğine varılmamış, karşıt görüşler her zaman çarpışmış, her dönemin, her ülkenin ve hatta her bestecinin kendine has bir uslubu ve stili oluşmaya başlamıştır. Sadece çok temel ve genel anlamda uzlaşılabilinmiştir.

*Bu dönemsel, yöresel ve hatta kişisel farklılıklar, süslemeleri işin içinden çıkılmaz bir duruma itmiş ve belli bir standarda oturturma gerekliliği getirmiştir. Teoride, bu farklılıklar, günümüzde bile, çok büyük olmamak kaydıyla devam etmektedir. Örneğin her hangi bir Bach eserinin farklı birkaç edisyonu incelendiğinde, süslemeler konusunda farklılıklara rastlamak olağandır ve hatta yadırganacak bir durumu bile yoktur.

*Süslemeler zaten en temel durumuyla ve genel hatlarıyla bellidir. Diğer incelikleri, dönemin ve bestecinin stiline bakmakta ve hatta genel hatların ve kuralların dışına çıkmamak kaydıyla birazda icracıya bırakılmaktadır.

*Bach'ın eserlerindeki süslemelerde, Fransız stili ağırlıklı olmak üzere, Alman ve İtalyan stilinin sentezi görülür. Zaten teoride, günümüze kadar uzanan süsleme standardı da, bu üç stilin sentezidir.

*Süslemelerin, herhangi bir notanın adı yada süresi gibi kesin ve tavizsiz bir yanı olmadığı için, bu konu üzerine tartışmalar her zaman olacaktır. Bundan dolayı, eğitimcilerin ve öğrencilerin tek bir doğruya ulaşma çabaları anlamsızdır. Çünkü süslemeler konusunda tek bir doğru yoktur. Amaç, en mantıklı, eserin müzikal akışını bozmayan ve en çok tercih edilen tatbikine ve yorumuna ulaşmak olmalıdır.

4.2. Süslemelerin Pratikte Oturmuş Olduğu Çalış Biçimleri

Günümüzde en çok tercih edilen süslemeler ve onların yorumları aşağıdaki tabloda görülmektedir:

özelle, uzun appoggiaturanın kullanılmış olduğu görülür. Trilin, her dönemin en moda ve en geçerli süslemesi olduğu, dolayısıyla J.S.Bach'ın da org ve klâvsen eserlerinde bu süslemeyi sıklıkla kullandığı görülmektedir. Gruppettoya J.S.Bach tarafından pek rağbet edilmemiştir. Barok Dönem'de (Couperin hariç) nadiren kullanılmış olduğu, Klâsik Dönem'de ise çok tercih edilmiş olduğu görülmektedir. J.S.Bach'ın org ve klâvsen eserlerinde de birkaç kez kullanılmıştır.

Süslemelerin, Romantik Dönem'de sembolik olarak yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladığı, sembollerin yerini açık notasyonların aldığı görülmektedir. Günümüz bestecilerinin eserlerine de bakılacak olursa, süslemelerin yerini yavaş yavaş açık notasyonlara bıraktığı görülür.

Süslemelerin Rönesans'tan günümüze uzanan tüm bu gelişimleri ve değişimleri göz önüne alındığında, günümüzde hâlen net bir standarda ve ortak bir kanıya varılamaması anlaşılabilir. Bu belirsizlik, tabiki müzik eğitimi veren tüm kurumlarda dolayısıyla da birçok eğitimcide ve öğrencide de mevcuttur.

5.2. Öneriler

Süslemeleri en iyi şekilde anlamamanın ilk yolu, edisyon seçimine dikkat etmek, en iyi ve en profesyonel edisyonları bulup, eseri o edisyonlardan tanımaya ve anlamaya çalışmak olabilir. Tüm iyi edisyonların hepsinde, eserde kullanılan süsleme işaretlerinin en uygun tatbikini, sayfanın alt köşelerinde yada süsleme işaretinin hemen üstünde alternatifleriyle beraber verilmiştir. Günümüzde, J.S. Bach'ın eserleri için önerilen en iyi edisyon, Urtex'dir. Edisyonun iyi ve açıklayıcı olması, eğitimci ve öğrencinin sorularına cevap vermek adına büyük bir adım olacaktır. İyi ve bilinçli bir dinleyici olmak bile, süslemeler konusunda kafalarda oluşabilecek olası problemleri ve belirsizlikleri kısmen bile olsa çözmek için bir yol olabilir. Günümüzde profesyonel bir ekiple hazırlanmış hangi kaynağa bakılırsa bakılsın, ufak tefek ve hatta önemsiz farklılıklarla birbirinin benzeri bir süsleme tablosuna rastlamak mümkündür. Bu ufak farklılıklar,

eğitimcinin ve öğrencinin kafasını karıştırmamalı, yüzyıllar öncesinden beri bu belirsizliğin günümüze kadar süre geldiği unutulmamalıdır. Bu nedenle bu sembollerin tek bir doğru tatbiki olduğu düşüncesi yanlıştır, amaç, en çok tercih edilene ve kurallara en doğru uyan tatbiklerine ulaşmak olmalıdır.

Bir süslemenin nasıl anlaşılması konusuna gelince:

* Bach'da, doğru bir süsleme tatbikine ulaşabilmek için, Bach'ın kendi eliyle, oğlu için yazmış olduğu, salt eğitim amaçlı "Explication" tablosundan faydalanmak önerilebilir.

* Öğrencinin ilk etapta süslemenin matematiksel açılımını kavraması oldukça önemlidir.

* Özellikle J.S.Bach'da bu matematiksellik oldukça önemlidir ve esas tutulmalıdır.

* Bach'ın süslemelerine, öğrencinin, tartımsal anlamda kendinden bir şeyler katma çabası oldukça yanlıştır.

* Yorumsal anlamda öğrencinin bir şeyler katma çabası ise, süslemeyi matematiksel anlamda algıladıktan ve pratik ettikten sonra olabilir.

Süslemelerin, teknik olarak nasıl çalışılması gerektiği konusuna gelince:

* Günümüze kadar ve günümüzde en çok tercih edilen; süslemelerin, hızlı, parlak ve keskin çalınması fikridir.

* Hızlı çalınan bir süsleme, yavaş çalınan bir süslemeye oranla daha müzikaldir ve daha çok tercih edilebilir.

* Bu hıza, parlaklığa ve keskinliğe ulaşmak, sabırlı ve gayretli bir çalışmanın ürünü olacaktır.

* J.S.Bach'da, süslemelerdeki matematiksel oynama, en fazla, süslenen notanın süresinin dışına taşmadan ve süslemenin temel matematiksel açılımının katları şeklinde, metronomu etkilemeyen bir hızlanmayla olabilir.

* Bunun dışında süslemelerde, J.S.Bach'ın dakik ritim unsurunu sarsarcasına yapılan ritardandolar yada gitgide hızlanmalar oldukça yanlış olacaktır.

- * Bu tip bir matematiksel oynama, Bach'ın sadece yavaş tempolu ve dramatik eserlerinde, belli belirsiz, son derece narin ve ustalıklı yapılabilecekse denenebilir.
- * Öğrenci herhangi bir süslemeyi çalışırken, ilk etapta, süslemenin en temel ve matematiksel tatbikini yeterince pratik etmesi önerilir.
- * Kol ağırlığı, süslemeyi pratik eden parmaklara bölüştürülmeli, parmakların tuşeye olabildiğince yakın olması sağlanmalı ve kaslar oldukça rahat olmalıdır.
- * Bu şekilde yeterince tatbik edilen süsleme, muntazam bir şekilde adım adım hızlandırılmalı, kasların rahatlığını kaybettiği hissedildiği an hızlandırma durdurulmalı, aksi takdirde süsleme, pürüzlü, tutuk, vurgulu ve anlamsız bir hâl alacaktır.
- * Ne kadar çok bilinçli pratik yapılırsa, süslemelerin icrasında bir okadar anlam ve güzellik kazanacaktır.
- * Parmakların anatomik yapıları birbirlerinden farklıdır. Özellikle 4. ve 5. Parmakları aynı anda kullanmak süslemelerin düzgün icraları konusunda problem yaratacaktır. Bu nedenle süslemeleri icra ederken 1. 2. 3. ve zaman zaman 4. parmağı kullanmak önerilebilir.

KAYNAKÇA

1. BADUCA, Paul. 1993, **“Interpreting Bach At The Keyboard”**, Ctacendon Press Oxford, London, pp. 300-347
2. BENJAMIN, Thomas. 1986, **“Caunterpoint In The Style Of J. S. BACH”**, Collier Macmillan Publishers, London, pp. 9-11
3. GÖKBUDAK, Z. Seçkin. 1996, **“Piyano Eğitiminde Süslemeler Teorik ve Pratik”**(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Semineri) S.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya ,ss. 1-4
3. İLYASOĞLU, Evin. 1999, **“Zaman İçinde Müzik”**, V. Baskı, Altan Matbaacılık Ltd. Şti. İstanbul, ss. 25-27
4. MARSHALL, Robert Lewis. 1972, **“The Compositional Procers Of J.S.BACH”**, Volume II. Princeton University Press, New York, pp 150-155
5. MARSHALL, Robert Lewis. 1989, **“The Music Of J.S.BACH”**, Schirmer Books, A Division Of Macmillan, New York, pp. 9-11
6. PARAŞKEV, Hacıev. 1999, **“Temel Müzik Teorisi”**, Pan Yayıncılık, İstanbul, ss. 165-169
7. SAY, Ahmet (ed). 1985, **“Müzik Ansiklopedisi”**, Senem Matbaacılık, Ankara, s 1150
8. SAY, Ahmet (ed). 1995, **“Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları”**, Umut Matbaacılık, Ankara, ss. 209, 193, 220
9. SAY, Ahmet. 2001, **“Müziğin Kitabı”** , Söksezen Matbaası, Ankara, ss.158-159
10. SÖZER, Vural. 1986, **“Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi”**, Volüm I., Evrim Matbaacılık Ltd., İstanbul, s. 86
- 11.TARCAN, Hülya. 1987, **“Johann Sebastian Bach Üzerine bir Çalışma”** , Pan Yayıncılık, İstanbul, s 66

12.YENER, Faruk. 1991, "Müzik Kılavuzu" , Demircioğlu Matbaacılık, Ankara, ss. 27-

28



T.C. YÜKSEK RETEM KÜTÜPHANESİ
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında Hatay'ın İskenderun ilçesinde doğdu. 1993 yılında, İstanbul Büyükçekmece Lisesini, 1997 yılında ise, Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nü bitirdi. Öğrenciliği esnasında, çeşitli konserlerde solist, korist ve eşlikçi olarak görevler aldı.1997 güz döneminde aynı üniversitede Yüksek Lisansı kazandı. İki yıl özel bir dershanede çalıştıktan sonra, bir yıl Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı'nda dışarıdan ücretli olarak çalışmaya başladı. 2000 yılından itibaren halen aynı üniversitede, Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.