

**“BAROK DÖNEMDEKİ TÜRLER VE
BİÇİMLERİN BİÇİM BİLGİSİ İÇİNDEKİ
YERİ VE BİÇİM BİLGİSİ DERSİNİN
GEREKLİLİĞİ”**

130135

BARIŞ ERDAL

130135

T.C
Dokuz Eylül Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü

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

Danışman

Yard. Doç. Dr. Sermin BİLEN

Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı İçin Öngördüğü

YÜKSEK LİSANS TEZİ

olarak hazırlanmıştır

İZMİR

2003



**TC. YURSEKURU VE TIBBİ KURUMLAR
DOKÜMAN YAKIN MERKEZİ**

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Barok Dönemdeki Türler ve Biçimlerin Biçim Bilgisi İçindeki Yeri ve Biçim Bilgisi Dersinin Gerekliliği” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve kaynak olarak yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..../..../2003

Barış ERDAL

Eğitim Bilimleri Enstitüsü M¼d¼rl¼đ¼ne

İşbu alışma, j¼rimiz tarafından

..... Anabilim Dalı

..... Bilim Dalında

Y¼KSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan :..... Yet. Noş: Dr. Sermin Bilen

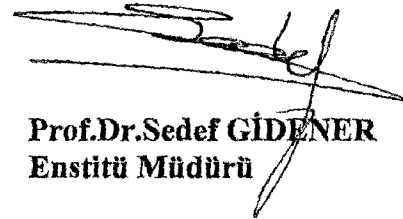
¼ye :..... Prof. Memduh Özkemal

¼ye :..... Prof. Zeynep Kızılcıbaş

Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen ¼ğretim ¼yelerine ait olduğunu onaylıyorum.

15.12.2003


Prof. Dr. Sedef GİDENER
Enstit¼ M¼d¼r¼

TC Y¼KSEK ¼LİSANS TEZİ KURULU
DOK¼MANTASYON MERKEZİ

ÖNSÖZ

“Barok Dönemdeki Türler ve Biçimlerin Biçim Bilgisi İçindeki Yeri ve Biçim Bilgisi Dersinin Gerekliliği” konulu araştırmamda, müzik eğitiminde biçim bilgisinin önemini vurgulayıp Barok dönemde oluşan tür ve biçimlerin müziğin tarihsel gelişim sürecindeki yerini saptamaya çalıştım. Araştırmam süresince bana yol gösteren danışmanım Yrd. Doç. Dr. Sermin Bilen’e, fikirlerinden yararlandığım Prof. Memduh Özdemir ve Prof. Önder Kütahyalı’ya, çevirilerde yardımlarını esirgemeyen dostum Atakan Sarı’ya, tez tekstinin bilgisayara aktarılmasında büyük yardımlarını gördüğüm meslektaşlarım Özlem Özaltunoğlu ve Serdar Çelik’e çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
Önsöz.....	i
İçindekiler.....	ii
Tablo Listesi.....	vi
Özet	vii
Abstract	viii

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ	1
1. 1. Problem Durumu.....	1
1. 1. 1. Sanatın ve Sanat Eğitiminin İnsan Yaşamındaki Yeri ve Önemi ..	1
1. 1. 2. Müziğin ve Müzik Eğitiminin İnsan Yaşamındaki Yeri ve Önemi	3
1. 1. 3. Müzik Eğitiminde Müzik Öğretmeninin Önemi ve Niteliği.....	6
1. 1. 4. Kuramsal Müzik Eğitiminin Müzik Öğretmeninin Niteliğine Etkisi.....	7
1. 1. 5. Tarihsel Gelişimi İçerisinde Müzik Dönemlerine Genel Bir Bakış.....	11
1. 1. 6. Barok Dönemin Müzik Tarihindeki Yeri ve Önemi.....	14
1. 1. 7. Tür ve Biçim.....	17
1. 1. 8. Barok Dönem Tür ve Biçimleri.....	18
1. 1. 8. 1. Air	18
1. 1. 8. 2. Anthem.....	18
1. 1. 8. 3. Aria (Arya).....	19
1. 1. 8. 4. Arioso.....	20
1. 1. 8. 5. Canzone (Kanzon).....	20
1. 1. 8. 6. Concerto (Konçerto).....	20
1. 1. 8. 7. Chacone (Şakon).....	22
1. 1. 8. 8. Çeşitleme.....	24
1. 1. 8. 9. Envansiyon.....	25
1. 1. 8. 10. Fantasia (Fantezi).....	29

	Sayfa No
1. 1. 8. 11. Fuga (Füg).....	29
1. 1. 8. 12. Ground (Gurond).....	34
1. 1. 8. 13. Kanon.....	35
1. 1. 8. 14. Kantata (Kantat).....	35
1. 1. 8. 15. Korál.....	37
1. 1. 8. 16. Korál Prelüd.....	38
1. 1. 8. 17. Koro.....	38
1. 1. 8. 18. Madrigal.....	38
1. 1. 8. 19. Masque (Mask).....	39
1. 1. 8. 20. Missa.....	39
1. 1. 8. 21. Motet.....	40
1. 1. 8. 22. Opera.....	42
1. 1. 8. 23. Oratoryo.....	44
1. 1. 8. 24. Passacaglia (Pasakalya).....	45
1. 1. 8. 25. Passion (Pasyon).....	46
1. 1. 8. 26. Prelüd.....	46
1. 1. 8. 27. Risercare (Riserkar).....	49
1. 1. 8. 28. Reçitatif.....	49
1. 1. 8. 29. Rondo.....	51
1. 1. 8. 30. Sinfonia (Sinfoni).....	54
1. 1. 8. 31. Sonat.....	54
1. 1. 8. 32. Süit.....	56
1. 1. 8. 32. 1. Allemande (Alemand).....	57
1. 1. 8. 32. 2. Courante (Kurant).....	58
1. 1. 8. 32. 3. Sarabande (Saraband).....	58
1. 1. 8. 32. 4. Gigue (Jig).....	59
1. 1. 8. 32. 5. Menuet (Menüe).....	59
1. 1. 8. 32. 6. Gavotte (Gavot).....	59
1. 1. 8. 32. 7. Passepied (Paspiye).....	60
1. 1. 8. 32. 8. Gaillarde (Geyyard).....	60
1. 1. 8. 32. 9. Pavane (Pavan).....	60
1. 1. 8. 32. 10. Bourrée (Bure).....	60
1. 1. 8. 32. 11. Rigaudon (Rigodon).....	60

	Sayfa No
1. 1. 8. 32. 12. Tambourin (Tamburen).....	60
1. 1. 8. 32. 13. Musette (Müzet).....	61
1. 1. 8. 32. 14. Polonaise (Polonez).....	61
1. 1. 8. 32. 15. Forlane (Forlan).....	61
1. 1. 8. 32. 16. Branle (Branl).....	61
1. 1. 8. 32. 17. Hornpipe (Hornpayp).....	61
1. 1. 8. 32. 18. Canarie (Kanari).....	61
1. 1. 8. 32. 19. Loure (Lur).....	62
1. 1. 8. 32. 20. Sicilienne (Sisilyen).....	62
1. 1. 8. 32. 21. Badinerie(Badinri).....	62
1. 1. 8. 32. 22. Ecossaise (Ekosez).....	62
1. 1. 8. 33. Toccata (Tokata).....	62
1. 1. 8. 34. Uvertür.....	65
1. 2. Problem.....	65
1. 3. Alt Problemler.....	65
1. 4. Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	65
1. 5. Sınırlılıklar.....	65
1. 6. Sayıtlar.....	66
1. 7. Tezde Sıkça Kullanılan Sözcüklerin Türkçe Karşılıkları.....	66

İKİNCİ BÖLÜM

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR.....	67
-----------------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. YÖNTEM.....	70
1. 1. Araştırmanın Modeli.....	70
1. 2. Evren ve Örneklem.....	70
1. 3. Veri Toplama Aracı.....	70
1. 4. Verilerin Çözümü.....	71

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM.....	72
------------------------	----

BEŞİNCİ BÖLÜM

1. SONUÇ TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	79
1. 1. Sonuç ve Tartışma.....	79
1. 2. Tartışma.....	80
1. 3. Öneriler.....	81
KAYNAKÇA	82
İNTERNET KAYNAKÇASI	84
EKLER.....	90



TABLO LİSTESİ

	Sayfa No
Tablo 1. Biçim Bilgisi Dersinin Önemi.....	73
Tablo 2. Biçim Bilgisi Dersinde Kullanılan Kaynaklar	74
Tablo 3. Biçim Bilgisi Dersinin Gerekliliği	75
Tablo 4. Biçim Bilgisi Dersinde Barok Dönemin Tarihsel Yeri	76



ÖZET

Araştırma Adı: Barok Dönemdeki Türler ve Biçimlerin Biçim Bilgisi İçindeki Yeri ve Biçim Bilgisi Dersinin Gerekliliği

Araştırmacı Adı: Barış Erdal

Bu araştırmada amaç, biçim bilgisi dersinin müzik öğretmenliği eğitiminde yeri ile ilgili bir takım saptamalarda bulunmak ve Barok Müzik döneminin tarihsel süreçteki önemine bağlı olarak tür ve biçimlerini belirlemektir. Çalışmada Barok Dönemde oluşan tür ve biçimlerin tarihsel gelişim süreçleriyle biçimsel yapılarının bir sentezi oluşturulmuştur. Bu anlamda Barok Dönem tür ve biçimleriyle ilgili bir kaynak özelliği göstereceği ve eğitime katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Bu çalışmada literatür tarama ve nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Verilerin çözümlenmesinde ise betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır.

Araştırmanın sonunda Barok Dönem tür ve biçimleri belirlenmiş, günümüz müzik eğitimi bölümleri anabilim dalları ders programında biçim bilgisi dersinin gereken önem ve kapsamda uygulanmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler

- 1. Barok Dönem**
- 2. Türler ve Biçimler**
- 3. Müzik Eğitimi**

ABSTRACT

Name of the research: "The Place of The Genres and Forms in The Study of Form in Baroque Era and Then Necessity of The Form Course "

Name of the researcher: Barış Erdal

The aim in this research is to determine the place of form course in the education of music teaching and to determine its genres and forms with regard to the importance of the era of Baroque music in history. A synthesis of historical development process and formal structures of genres and forms which formed in Baroque Era. In this research, it has been thought to be a kind of source about the genres and forms of Baroque Era and to contribute education.

In this work literary research and qualitative research method has been used. In analyzing the data, method of descriptive analysis has been used.

At the end of research, the genres and forms of Baroque Era is determined. We come to the conclusion that the form course is not applied with necessary importance and scope in the syllabus of department of music teaching.

Keywords

- 1. Baroque Era**
- 2. Genres and Forms**
- 3. Music Education**

**EC YÖNETİMİ VE İZLENİMLERİ
MÜHÜRÜ**

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

1. 1. Problem Durumu

1. 1. 1. Sanatın ve Sanat Eğitiminin İnsan Yaşamındaki Yeri ve Önemi

İnsanı doğadaki diğer canlılardan ayıran temel özelliği, kendisi de dahil olmak üzere bütün varlıkları, kendi içinde soyutlayabilme yeteneğidir. İnsana özgü olan dil ve düşünce, bu soyutlama yeteneğinin en belirgin sonucudur. Doğayla etkileşerek kendini dolayısıyla dilini ve düşüncesini üretmesi, toplumsal evrimin bütün süreçlerinde, hem toplumsal gerçeğin pratikteki yansıması olan bilimi hem de estetik bir yansıması olan sanatı üretmesini sağlamıştır.

Diğer entellektüel ve zihinsel üretim süreçlerinde olduğu gibi, bireyin varoluş koşullarını belirleyen toplumsal süreç ve ilişkiler içinde gerçekleştirdiği bir soyutlama, soyutlayarak yaratma eylemi biçiminde de tanımlayabileceğimiz sanat kavramı geçmişten günümüze farklı anlamlara sahip olmuştur. Bugün sanat sosyolojisi, sanatı toplumsal yapıya bağlı bir üstyapı ürünü olarak değerlendirmektedir. Toplumların yüzyıllar içinde yaşadıkları (özellikle üretim biçimiyle ilgili) gelişim ve değişim göz önüne alınırsa, sanat kavramının yer ve zamana göre birbirinden değişik anlamlar taşımasını doğal karşılamak gerekir. Nitekim "Sanatın Toplumsal Tarihi" adlı çalışmasında Avrupa sanat tarihi ile sosyolojiyi ilişkilendiren A. Hauser, Ortaçağ'da teolojinin, 17.yy'da felsefenin, 18.yy'da ekonominin sanat üzerinde etken olduğunu belirterek, bu etkilerin sanatçıyı yönlendirdiğini dolayısıyla, sanat eserinin gelişim sürecinde toplumsal tarihin önemli bir rolü olduğunu söyler. Sanatın işlevsel açıklamasının yapılabilmesi için, onu toplumsal çerçevelere bağlı olarak ele almak gerektiğini söyleyen Armağan (1992: 9) ise bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Bir üst yapı ürünü olarak sanatsal yaratılar, hem toplumun ekonomik alt yapısından, hem de toplumun üst yapısını oluşturan bilişsel dizgenin farklı öğelerinden etkilenir. Ancak sanat yaratıları da toplumsal işlevleri nedeniyle hem üst yapıyı hem de bir oranda alt yapıyı etkiler. Başka bir deyişle, toplumsal yaratı ile sanat yaratıları arasında işlevsel ilişkiler vardır. Toplumsal yapıyı bilmeden bir toplumun sanatını anlamak ve açıklamak ne denli olanaksızsa, sanatsal yaratıların toplumsal işlevini çözümlenmeden sanatın toplumsal yapı ve toplumsal değişime üzerindeki etkilerini saptamak ve değerlendirmek de olanaksızdır.

Sanat ilkel toplumdaki gelişmiş kapitalist toplumlara kadar özellikle üretim biçiminin değişmesine koşut olarak değişik anlam ve işlevlere sahip olmuştur.

İlkel dönemlerde sanat büyü ve din ile içiçedir. İlkel insan, gizlerini çözemediği doğa karşısında toplumsal yaşam koşullarını kolaylaştırmak ve kendinden üstün olana gücünü göstermek için sanatı büyüsel bir silah olarak kullanıyordu.

İlkel insan sanatı yaratmakla gücünü arttırmada, yaşayışını zenginleştirmede kendine gerçek bir yol buldu. Ava çıkmadan önceki çılgın toplu dans, topluluğun güven duygusunu gerçekten arttırıyordu; yüze sürülen savaş boyaları, atılan savaş çığlıkları savaşçıyı gerçekten daha karalı yapıyor, düşmanı ürkütülebiliyordu. Mağaralara yapılan hayvan resimleri avcıya gerçekten bir güven, avına karşı bir üstünlük duygusu veriyordu (Fischer, 1993: 34 – 35).

Feodal dönemde sanat, dönemin egemen sınıfı olarak tanımlanabilecek soyluların ve din adamlarının etkisi altındadır. Aristokrasi hem sanatın bir tür koruyucusu hem de temel tüketicisi konumunda, sanatçı ise üretimini sürdürüebilmek için saraylara, soylu sınıfa dayanmak zorundadır. Bu dönemde sanatın temel görevi din olgusunun hizmetinde insanları eğitmek ve yönlendirmek olmuştur. Feodal üretim biçiminden kapitalist üretim biçimine geçişle birlikte sanat görece özgürleşmiş, teknoloji ve bilimin gelişimine paralel olarak metalaşmış bir endüstri dalı haline gelmiştir. Bu anlamda popüler kültür unsuru olarak hem verili durumun sürekliliğini sağlayan bir araç olmuş, hem de piyasaya arz edilen her mal ya da hizmet gibi kendi pazarını, tüketicisi ve dağıtım kanallarını yaratmak durumunda kalmıştır. Sanat günümüzde de insanın toplumsallaşmasını sağlayan önemli bir etkidir ancak özellikle sanayi ülkelerinde farklı toplumsal tabaka ve kesimlerin beklentilerine göre kurgulanmakta, şekillenmektedir.

Geçmişten bugüne sanatın anlamı, işlevi ve insan yaşamındaki yerine ilişkin görüşler ileri süren birçok kuram ortaya çıkmıştır. Topluların kompleks yapısı içinde birbirini tamamlayan ya da birbirine alternatif olan bu sanat kuramları dört ana kategoride toplanmaktadır. Bu kuramların ilki ve en eskisi olan yansıtma kuramına göre sanatı sanat yapan özellikler eserin dış dünya ile olan ilişkisidir (Sanat gerçek içindir). Sanat eseri insanı, hayatı ve toplumu yansıtan bir ayna olmalıdır. Anlatımcı sanat kuramına göre ise gerçekliğin sanatçıda uyandırdığı duygu, düşünce, tasarım ve izlenimler önemlidir (Sanat sanatçı içindir). Sanat gerçekliği değil sanatçının gerçeklikten aldığı düşünce ve izlenimleri anlatır. Paylaşmacı sanat kuramına göre de sanatın özü sanat tüketicisinde uyandırdığı estetik haz ve heyecandır. (Sanat toplum içindir).

Özellikle 20. yüzyılda büyük ilgi görmüş olan biçimci kurama göre ise sanatın özü, eseri oluşturan yapı, biçim ve kurgu arasındaki ilişkilere dir. Amaç yapıyı oluşturan öğeler ve bu öğeler arasında kurulan düzen, uyum ve dengeyi sağlamaktır (Sanat sanat içindir).

Sanatın insan yaşamındaki yeri, gerçekte hep insanın gereksinimlerine göre şekillenmiştir. Buna paralel olarak sanatın işlevlerini Armağan (1992: 30) şöyle sıralamaktadır: “Sanatın estetiksel haz verme işlevinin yanında, iletişimsel bir işlevi, eğitimsel bir işlevi, kültürel bir işlevi, bir bilinçlendirme işlevi, bir aydınlatma işlevi ve genelde bir toplumsallaştırma işlevi vardır.”

Bütün bu işlevlerin uzantısında elbette çağdaş toplum insanının sanat eğitiminden uzak olması düşünülemez. İnsanlık için bilim ve teknoloji ne kadar gerekli ise sanatta aynı oranda önemlidir. Sonuçta, yaşamın ayrılmaz bir ögesi olarak sanatın anlaşılması ve doğru tüketilmesi belirli bir bilinç düzeyini gerektirir.

Bir sanatsal hazza ulaşmak isteniyorsa, yalnızca bir sanatsal üretimin sağladığı ürünü kolay ve rahat yoldan tüketmek asla yeterli değildir; bunun için üretim sürecinin kendisinde rol almak, belli ölçüde üretken olmak, belli bir hayal gücünü işe koymak, kendi deneyimini sanatçının deneyimine eklemek ya da kendi deneyimiyle sanatçının deneyimine karşı çıkmak zorunludur (Brecht, 1999: 160).

1. 1. 2. Müziğin ve Müzik Eğitiminin İnsan Yaşamındaki Yeri ve Önemi

Tarihsel süreçte varola gelmiş bütün toplumlar için büyük ve özel bir anlama sahip olmuş müzik, yüksek düzeyden bir iletişim ve etkileşim aracı olması itibarıyla vazgeçilmez bir kültür öğesidir. İlkel çağlardan bu yana, müziğin çok yönlü toplumsal işlevleri değişik yaşam alanları içinde yer almıştır. Genel bir bakışla denebilir ki, günümüze kadar çeşitlenerek oluşmuş müzik türleri kendi tanımları içinde müziğin işlevlerini de ifade ederler. İlkel müzik, törensel müzik, oyun ve dans müziği, dinsel müzik, halk müziği, uluslararası sanat müziği gibi. Sonuçta müzik türleri geçmişten günümüze, toplumdan topluma değişse de, değişmeyen şey müziğin insanın duygularına ve aklına hitap ettiğidir. Bununla birlikte müziğin anlamının ne olduğu hep sorgulanmıştır. Felsefeci Schopenhauer şöyle söylemektedir:

Müzik gizli öykülerini, irade ve sistemin en ince amaç ve devinimlerini yansıtır. Mantığın, sağduyunun en geniş ve olumsuz anlamda duygu olarak tanımladığı ve soyutlamalarına dahil edemediği şeyleri... Müzik, şu ya da bu sevinci, elemi, acıyı, öfkeyi, ya da taşkınlığı ve neşeyi anlatmaz. Yansıtılan sevincin, tasanın, acının, öfkenin ya da taşkınlığın ve neşenin, ya da iç huzurun kendisidir... Müzik, dünyanın özünü dolaylı olarak simgeler. Dünyanın özü, istem, irade ve tasarımıdır. İstem ve irade insanın özündeki tüm dürtüleri, heyecanları,

kımlandırları ve eylemleridir. Ruh hallerinin tümünü betimleyen müziğin gücü ve etkisinin benzersizliği bundan ötürüdür (Pamir, 1989: 176).

Alman besteci Richard Wagner ise müziğin anlamını benzer bir yaklaşımla açıklamaktadır:

Müziğin ifade ettiği şey sonsuz ve ideal olandır. Herhangi bir kişinin tutkusundan, aşkından, özleminden söz etmez. Tutkunun, aşkın, özlemin kendisini anlatır. Bu anlatım müziğin kendine özgü temel niteliklerinden kaynaklanır. Ve her dile yabancı olan, hiçbir dile ifade edilemeyen sayısız düşünceyi ve edimleri (motivasyon) içerir (Pamir, 1989: 176).

Müziğin, insanın zihinsel – coşkusal tavırları üzerindeki etkisi ve sonuçları, diğer sanat dalları içerisinde kendine özgü bambaşka bir yeri olduğunu göstermiştir. Belki de sanatlar içinde insanı kendinden geçirmeye, olmayacak şeyleri yaptırmaya en elverişli olanı müziktir. Böylesine bir etkiye örnek olarak, orta çağda dinsel kurumların müziğin bu özel gücünden nasıl yararlandığı, Fischer'in Hegel'den yaptığı alıntıda şöyle dile getirilmektedir:

Eski kilise müziğinde, sözelimi İsa'nın çarmıha gerilişinin temsilinde, İsa'nın çektiklerini, duyduğu kutsal acıyı, ölümlünü ve gömülüşünü anlatan ana düşünce öylesine tasarlanmıştır ki, bu olay karşısında yalnız öznel bir acıma duygusu ve kişisel bir acı denilen, derin anlamıyla bu olayın kendisi dile gelir. Bu durumda bile, müziğin uyumu ve ses düzeni dinleyeni duygulandırma amacı güder. İnsan çarmıha gerilme ve gömülme olayını yalnız algılamakla, bu olayla ilgili genel bir fikir edinmekle kalmaz. Amaç, bu ölümlü ve tanrısal acıyı varlığımızın derinliğinde duyarak yeniden yaşamamız, gerçekliğini yaşantımızın bir parçası yaparcasına özümlememiz, bütün duyarlılığımızı yalnız ona adamamızdır (Fischer, 1993: 187).

Ortaçağ Avrupa'sında topluma hakim mutlak din gücü, egemen sınıf tarafından sanatın insanlar üzerindeki duygu ve fikir egemenliğini kendi istekleri doğrultusunda yönlendirmek amacıyla kullanılmıştır. İnsanın tanrı için yaptığı her sanat eseri, tanrıya bağlılıktan öte tanrının cezalandırıcı ilahi gücünün insanlara ihtişamlı hatırlatılmasına hizmet etmiştir. Böylece insanların yüreğine ilahi korku salan mutlak din olgusu toplum üzerindeki iktidarı sağlama alma ve koruma yöntemlerinden biri olmuştur. Buradan şu sonuç çıkarılabilir; müziğin insan duysal yaşamına etkisi o kadar fazladır ki, müzik ilerici ya da gerici toplumsal çıkarlar yönünde insan davranışlarını etkileyecek kadar güçlü bir sanat dalıdır.

Günümüzde müziğin, insanın zihinsel ve duygusal tavırlarına etkisini inceleyen araştırmalar yapılmaktadır. Hollanda Utrecht üniversitesinden Prof. Andre Aleman ve asistanlarının yaptığı bir çalışmada (<http://www.Music.hole.com>), bir müzik çalgısı çalan ve çalmayan öğrenciler üzerinde müziğin düşünce gücünü nasıl etkilediği araştırılmıştır. Yapılan testlerin sonucunda çalgı çalan öğrencilerin daha çabuk öğrendikleri, hatta konuşma yeteneklerinin çalgı çalmayanlara göre daha gelişkin olduğu görülmüştür.

Her insan az ya da çok müzikle ilgilidir. İnsanın müzikle etkileşiminin dolayısıyla müziği hatırlama ve öğrenme kabiliyetinin çok erken yaşlarda başladığı artık bilinmektedir. Yedi aylık bebekler üzerinde yapılan bir araştırmada, bebeklere on dört gün boyunca Mozart'ın seçme piyano sonatlarından bir bölüm her gün on dakika dinletilmiştir. Bu süreç bittikten sonra, uzun süreli hafızayı test etmek amacıyla müzik iki haftalığına durdurulmuştur. Ardından laboratuarda ilk dinletilen müzikten bir parça ve Mozart'ın benzer sonatlarından bir parça verilerek test edilmiştir. İlk dinlenen ile yeni verilen müziği çalan iki değişik hoparlöre doğru çocukların kafalarını çevirme süreleri evde dinledikleri müziği hatırladıklarını ortaya çıkarmıştır. Hatta bebekler ilk dinlenen müziğin başından mı yoksa ortasından mı çalındığını farketmişlerdir. Bilimsel çalışmalar için zor ve karmaşık olan konulardan birisi de müziğin duygusal anlam (neşe, üzüntü, kızgınlık vb.) çağrıştıran yönüdür. Yakın geçmişteki çalışmalarda müziğe karşı verilen duygusal tepkilerin gerçek olduğu, müziğin farklı duygulanımlara göre kalp ve kan basıncını etkileyerek fizyolojik değişiklikler yarattığı anlaşılmıştır (<http://www.Music.hole.com>).

Müzik, sanatların en soyutu ve en biçimselidir. Diğer sanat dallarında olduğu gibi müzik sanatında da, gerçek bir birikime ve deneyime sahip olunmadıkça doğru bir değerlendirme yapmak mümkün değildir. Dolayısıyla, gerek müziğin insan yaşamındaki yeri gerekse zor kavranan bir yapısının oluşu müzik eğitimi gereksinimini ortaya çıkarır.

Müzik insanı etkiler ve bu etki insanı müzikten anlamaya götürür. Öbür yandan, müzikten hoşlanma genel olarak, bilinçsiz hoşlanma ve bilinçli hoşlanma olmak üzere iki ana basamağa ayrılır. Bilinçsiz hoşlanma ilkindir, müziğin varlığından hoşlanma daha çok bu türe girer. Bilinçli hoşlanma ise gelişiktir, müziğin niteliğinden hoşlanma daha çok bu türe girer. Görülüyor ki müzikten hoşlanma ile müzikten anlama arasında, müziğin niteliğinden etkilenme ve müziğin niteliğinden hoşlanma temelinde başlayan ve bilinçli hoşlanma ile belirginleşen, yakın ve sıkı bir ilişki vardır (Uçan, 1997: 119).

Çağdaş toplum anlayışına göre bireylerin eğitimi, bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yönleriyle bir bütün halinde, en üst düzeyde yetişmelerini gerektirir. Müzik, insan yaşamı için onsuz edilemeyen bir olguysa, müzik eğitimi de önemli bir gereksinim olarak karşımıza çıkar. İnsanları müziğin varlığından hoşlanma aşamasından, nitelikli müzikten hoşlanma aşamasına geçirmek müzik eğitimi ile mümkündür.

Müziğin insan yaşamına sağladığı çok yönlü yararlar şöyle sıralanabilir: Müzik eğitimi yoluyla; bireyin davranışında oluşan değişmeler toplumu, toplumdaki değişmeler bireyi etkiler; birey ile doğal, toplumsal ve kültürel çevresi, o arada sanatsal ve özellikle müziksel çevresi arasındaki iletişim ve etkileşimin daha düzenli, daha sağlıklı, daha etkili ve verimli olması beklenir.

Müziğin işlevleri, özü bakımından estetik temelli olup, bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel nitelikler taşır. Bu nedenle müzik hem çok yararlı- kullanışlı bir eğitim aracı, hem çok etkili bir eğitim yöntemi, hem de çok önemli bir eğitim alanıdır.

Müziğin eğitimsel işlevi, bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomik işlevlerinin düzenli, etkili, verimli ve yararlı bir biçimde gerçekleşmesini sağlayıcı davranışlar geliştirmeye dönük müziksel öğrenme – öğretme etkinliklerini ve bunlara ilişkin düzenlemeleri kapsar (Uçan, 1999: 30-36).

Sonuç olarak müzik, insan yaşantısında doğumundan ölümüne kadar şu veya bu şekilde önemli bir yere sahiptir. Hem sağlıklı ve dengeli bireylerin yetişmesi hem de çağdaş bir sanatsal kalkınma için diğer sanat dalları gibi müzik eğitimi de gereklidir. Bireyin gelişimini olumlu etkileyecek iyi bir müzik eğitiminin gerçekleştirilmesini belirleyen etkenlerden birisi de müzik öğretmenin niteliğidir.

1. 1. 3. Müzik Eğitiminde Müzik Öğretmenin Önemi ve Niteliği

Sanat ancak, sanat kültürü almış insanların bulunduğu toplumlarda, rahat soluk alır ve gelişir. Elbette bir toplumda, bu kültürü insanlara verecek, geliştirecek ve yaygınlaştıracak olan kurum eğitimidir. Eğitim kurumunun niteliğini belirleyen unsurların başında ise eğitimciler gelir.

Müzik eğitimi, örgün ve yaygın olarak düzenlenir, genel ve mesleki olmak üzere iki ana çerçevede planlı bir şekilde gerçekleştirilir. Genel müzik eğitimi, okul öncesinden yüksek eğitim düzeyine kadar verilen müzik eğitimidir. Mesleki müzik eğitimi ise, müziği meslek edinecek bireylere verilen, bestecilik, yorumculuk, müzik araştırmacılığı ve müzik öğretmenliği gibi alanları kapsayan eğitimidir.

Genel müzik öğretimi, temel – genel müzik bilgi, beceri, anlayış ve yaklaşımlarını kazandırır. Bu ise, müziksel işitme, okuma, yazma, müziksel dinleme, çalma, söyleme, müziksel bilgilenme, bilinçlenme, müziksel duyarlılaşma, yaratma – yorumlama, müziksel beğeni ve kişilik geliştirme ve kendini gerçekleştirme boyutlarından oluşur (Say, 1996: 110).

Sıralanan genel müzik öğretiminin bu özellikleri, müzik öğretmeninin ne kadar donanımlı ve yetkin olması gerektiğinin bir göstergesidir. “Müzik öğretmeni, örgün müzik eğitimi sürecinin temel bir ögesi olarak, öğrencide, müzik eğitiminin hedefleri doğrultusunda belirli davranış değişiklikleri oluşturmakla görevlidir ve bu görevin üstesinden gelebilmesi için belli niteliklere sahip olmak zorundadır.”(Uçan, 1994: 177).

Yukarıda değinilen genel müzik öğretiminin kapsamı dahilinde, müzik öğretmeninde olması gereken üç temel özellik şöyle sıralanabilir: Uygulamalı müzik eğitiminin yapısı göz önüne alınarak, söyleyen, çalan ve bu nitelikleri destekleyen kuramsal bilgi sahibi bir müzik öğretmeni. Müzik eğitimcisinin sahip olması gereken genel niteliği üzerine de Gedikli şöyle söylemektedir:

Bu günün müzik eğitimcisi hiçbir müzik türüne önyargı ile yaklaşmayan, her müzik türünü kendi ölçütleri içinde değerlendirebilecek ve iyi örneklerini müzik eğitiminde kullanabilecek nitelik ve anlayışta, daha da önemlisi kendi müziğimizi kuram ve teknik yapısıyla iyi bilen, çağdaş bir eğitim ve sanat anlayışına sahip olacak biçimde yetiştirilmelidir (Gedikli, 1999: 87).

1. 1. 4. Kuramsal Müzik Eğitiminin Müzik Öğretmeninin Niteliğine Etkisi

Müzik eğitiminde, uygulama ve kuramsal bilgi bir bütündür. Uygulamalar kuramsal bilgilerle desteklenir güçlenir, kuramsal bilgi ise uygulamalarla anlam kazanır. Hatta çoğu zaman uygulama için kuramsal bilginin öncelik taşıdığı söylenebilir. Ancak bu durum birinin diğerinden üstün olduğu anlamına gelmez. Her ikisi de bir bütünün birbirinden ayrılmaz-kopmaz bir parçasıdır. Denilebilir ki, ne kuramsız bir uygulama ne de uygulamasız bir kuram tek başına düşünülemez.

Müzik eğitimi, en temelde bir müziksel bilgilendirme ve bilinçlendirme eğitimidir. Müzik eğitimi yoluyla öğrenilen/öğretilen, kazanılan/kazandırılan her müziksel davranış belli bir müziksel bilgi ve bilinç temeline oturur. Müziksel bilgi ve bilinç temeli, müziksel uygulama ile müziksel kuramlamanın hem çözülme ve ayrışma, hem birleşme ve kaynaşma, hem de kesişme ve bireşme yeridir (Uçan, 1994: 167).

Sanatsal nitelikli müzik kuramları şöyle sıralanabilir: Temel müzik bilgisi, genel müzik bilgisi, müzik terimleri bilgisi, müzik yazımı bilgisi, çalgı çalma bilgisi, armoni bilgisi, kontrapunt bilgisi, biçim bilgisi, stil bilgisi, müziksel iletişim bilgisi, besteleme bilgisi, seslendirme – yorumlama bilgisi, eser çözümleme bilgisi. Müzik eğitiminde kuram

bilgisi eğitimi, verilen eğitimin içeriğine, düzeyine ve türüne göre farklılıklar gösterir. Müzik öğretmenliği eğitiminde yukarıda sıralanan kuramsal derslerin amaçları ise şöyle özetlenebilir: Müziği oluşturan temel öğelerin ve bu öğelerin ilişkileri hakkında bilgilendirilmesinde, karşılaşılan müziksel sorunların çözülmesi ve anlaşılmasında, duyuşsal müzik yeteneğinin daha iyi tanınıp kullanılmasında, bir müziği dinlemek, değerlendirmek ve eleştirebilmek için gerekli bakış açısının kazandırılmasında, çeşitli müzik türlerine ilişkin belli bir düzeyde fikrin oluşabilmesi için gerekli alt yapının verilmesinde ve sonuçta bütün bu sayılanları kapsayan, kuramsal bir müzik kültürünün oluşturulmasında etkindir.

İnsan, varlığının başlangıcından bu yana, gerek diliyle gerekse düşüncelerinin estetik bir yansıması olan sanatla kendisini ifade etmek istemiştir. Bir sanat dalı olarak müziğin de yüzyıllardan bu yana çeşitlenerek gelişmesi, bu kendini ifade etme isteğini, dahası, kendini daha iyi ifade edebileceği tarzları bulmak için gösterdiği çabayı yansıtır. Öyleyse, müzikte diğer sanat dalları gibi bir ifade aracı, kendine has özellikleri olan bir dildir. Temel malzemesi sesler olan bu sanatın insan düşüncesini yansıtması, elbette normal kavramlarla değil müziksel düşünceler aracılığı ile olacaktır.

Öncelikli felsefi bir kategori olan içerik ve biçim, sanat kavramına bağlı olarak, estetik kategorisinin de birbirinden ayrılmaz kopmaz parçalarıdır. Doğada bulunan her varlığın nasıl bir biçimi varsa, yüzyıllar boyunca güzel sanatlar da kendine özgü biçimler yaratarak gelişmiştir. “Sanatsal biçim, sanatsal içeriğin dolayimsız varlık ve düzenleme biçimi olduğu kadar, tarihsel gelişme biçimidir de. Biçim aracılığıyla, sanatsal içerik, kendi varlığına kavuşmakla kalmaz aynı zamanda biçim yoluyla düzene de girerek kendine özgü yapısına kavuşur...” (Çalışlar, 1991; 333).

Güzelin yasalarını arayan sanatta karmaşaya yer yoktur. Sanatsal niteliğin en önemli iki ögesi olan bütünlük ve anlaşılabilirlik ilkesi, tutarlı bir ifade oluşturabilmenin temel gereğidir. Denebilir ki sanatsal bir anlatım gücüne ulaşmak için, belirli bir düzen anlayışı içinde çokluğa dayalı bir birliğin oluşturulması amaçlanır. Alman besteci Anton Webern (1986; 60) bu durumu felsefi bir yaklaşımla ele almaktadır: “Bütünlük şüphesiz, anlam yaratabilmek için zorunlu bir şeydir. Çok genel olarak bütünlük, bir şeyin tüm bileşenleri arasında mümkün olan en fazla ilişkiyi kurmaktır. O halde müzikte de, insanın dile getirdiği her şeyde olduğu gibi amaç bütünlüğü oluşturan parçalar arasındaki ilişkileri mümkün olduğunca açık hale getirmektir...”

Anlaşılabileceği üzere müziğin temel yapısal gerecinin sesler olması, biçim sorunsalını diğer sanat dallarına kıyasla önem bakımından daha farklı bir noktaya taşımaktadır. R. Schuman genç müzisyenleri düşünerek kaleme aldığı ‘Kügsel Ev ve Hayat Kuralları’ adlı

öğütlerinin 65. maddesinde, ancak biçimin apaçık anlaşıldıktan sonra ruhun kavranabileceğini söyler. Nitekim, gerek plastik sanatlarda olsun gerek tiyatral ya da edebi sanatlarda, içerik ve biçim ilişkisi sanat eserinin temel boyutunu oluşturur. Esas olan ne biçimin içeriğe, ne de içeriğin biçime üstünlüğüdür. Haçnerlioğlu'nun deyişiyle "Gerçek sanat, biçime en uygun bir içerikle içeriğe en uygun bir biçim dengesidir." (Haçnerlioğlu, 1993; 342).

Biçim bilgisi eğitiminin gerekliliğini tartışmadan önce, müzik sanatında biçim bilgisinin yerine dair bir takım açıklamalar yapmak yerinde olacaktır. Öncelikle, müziğin kuramsal boyutunun bir parçası olarak nedir biçim?

Müzik dili üç önemli elemandan oluşur: Ritm, ezgi ve armoni. Ritm hareket ve devingenlikle ilintilidir. Doğada belirli bir düzenle hareket eden her şeyin bir ritmi olduğunu söyleyebiliriz. Müziğin karakterini ritm verir. En az iki ses süresi ard arda söylendiği zaman bir ritm elde edilmiş olunur. Ezgi müzikal bir cümledir. Basit bir ifadeyle ardı sıra dizilmiş inişli-çıkışlı sesler topluluğudur, müziğin konuşan kısmıdır. Armoni ise müziğin ifadesine renk katan, zenginlik veren, farklı bir deyişle bütün içerisinde seslerin uyumunu ya da uyumsuzluğunu sağlayan yardımcı öğedir. Peki müziğin sıralanan bu temel elemanları müziğin oluşması için yeterli midir? Bu durum, bir bina yapmak için gerekli kum, çimento, tuğla gibi malzemelerin bulunup da, inşaatın ne şekilde nasıl bir planla çatılacağı sorusu ile benzerdir. "Bir müzik cümlesi ne denli güzel olursa olsun anlatımının en yüksek noktasına ancak dolayındakilerle tam bir uyuşum içinde olduğunda varır. Ne bir süreklilik, ne bir yapı, ne de bağlantılarında bir mantık olmayan, rast geleliğin ve keyfegöreliliğin en düşüğüne bağlı bir eser nasıl bir eser olabilir?" (Hodeir, 1971; 6).

İşte çoksesli müzikte, ritm, ezgi ve armoninin birliğinden doğan, müzikal fikirlerin koordinasyonunu ve bütünlüğünü sağlayan dış yapı unsuruna biçim denir. "Biçim, bir eserin birlik ve bütünlüğe erişme yoludur. Bunun içine ne denli çok çeşitlilik girerse biçim o denli zengindir; ele alınan çeşitli değişiklikler bir bütün içinde ne denli düzenli iseler eser de o denli kusursuz olur." (Hodeir, 1971; 7).

Görülüyor ki, biçim ve biçim bilgisinin en başta çoksesli müziğin oluşturulması sürecinde tartışılmaz bir gerekliliği vardır. Bunun yanı sıra, mesleki müzik eğitiminin bir parçası olan müzik öğretmenliği eğitiminde, temel müzik bilgisi, armoni bilgisi, eser çözümleme bilgisi, stil ve biçim bilgisi eğitimi bir bütün oluşturur. Öğretmenlik eğitimi süresince içeriği belirlenen gereksinime göre sınırlandırılarak verilen bu derslerde amaç, müziğin uygulamalı yönüne bir alt yapı sağlayacak kuramsal birikimi oluşturmaktır. Bu noktada sanatsal nitelikli müzik kuramlarının ve biçim bilgisinin gerekliliği iki açıdan

değerlendirilebilir. 1- Öğretmenin kendisine yönelik bilgi ve becerisi 2- Öğretmenin öğreteceklerine yönelik bilgi ve becerisi.

İdeal olan bir bakış açısıyla söylenebilir ki, öğretmen adayı ya da öğretmenin bilgi ve becerisi öğretecekleriyle sınırlı kalmamalıdır. Müzik öğretmenliği eğitiminde gerek ses gerek çalgı eğitimi müziğin uygulama alanlarıdır. Öğrenme sürecinde bu uygulamaların içselleştirilmesi için yapılacak çalışmalar, müziğin çok yönlü yapısı düşünülürse olabildiğince kapsamlı olmalıdır. Çalışılan ses ya da çalgı müziği eserin belirli bir düzeyde incelenip değerlendirilmesi ve anlaşılması doğal olarak kuramsal bilgi gerektirecektir. Şu halde biçim bilgisi, özellikle armoni ve eser çözümlenme ile birlikte bir bütünün parçasıdır. Yapılan incelemelerle, hem eserin üslubuna, bestecisine, dönemine dair bilgi edinmek, hem doğru icraya yaklaşmak, hem de genel olarak müziğe bakış açısını genişletecek bir deneyim elde edilmiş olacaktır. Diğer yandan bir müzik öğretmenin uygulamada kullanabileceği kuramsal birikime başka durumlarda da gereksinim duyması oldukça olağandır. Tek ya da çok sesli bir esere uygun bir eşlik yazabilmek, tek sesli bir eseri gerektiğinde çok seslendirebilmek, bir okul şarkısı besteleyebilmek ve sonuçta bütün bunları doğru icra edebilmek, diğer kuramsal bilgilerin yanında biçim bilgisi gerektirir.

Uçan'a (1994: 61) göre müzik eğitimi; "bireyin müziksel davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla belirli değişiklikler oluşturma, bireye belirli müziksel davranışlar kazandırma" sürecidir. Bu bağlamda bireylerin, ilk öğretimden lise sona kadar kademeli olarak genel müzik eğitimi çerçevesi içinde: Şarkı söyleme, çalgı çalma gibi becerileri, en genel amaç olarak da müziksel beğeni ve yaratıcılığın geliştirilmesi hedeflenir.

Şarkı söyleme özellikle müzik eğitiminin başlangıcında önemli bir uygulamadır. Önceleri daha çok, nota okumadan işitme yoluyla yapılmasına karşın, zamanla müziğin yapısına ilişkin yeni bilgiler edinildikçe öğretilen şarkıların türü ve çokseslilik boyutu derinleşir. Günümüz müzik eğitiminde kullanılan okul şarkılarını üç genel kategoride toplanabilir; Yerli bestecilerin Türk Müziğini temel alarak bestelediği özgün yerli şarkılar, yabancı ülkelerin veya bestecilerin ezgilerinden yapılan uyarlama ve düzenlemeler, amaca göre halk müziğinden alınmış türküler.

Şarkı öğretiminde şarkının özelliğine göre sözünden, ezgisinden ya da ritminden yola çıkılarak müziğin bir bütünlük içinde ele alınması gerekir. Bu noktada müzik öğretmenin seçtiği okul şarkısı, ister özgün olsun, ister düzenleme-uyarlama ya da halk müziği ezgisi olsun, öğrencinin yaşına, psikoloji ve düzeyine uygun olmak zorundadır. Seçilen şarkı, eğitici niteliği yüksek, ezgi-söz uyumunu (prozodi) doğru, ses sınırı öğrencilerin ses genişliklerini aşmayan, öğrenci çalgıları ile eşlikler yapmaya elverişli bir yapıda olmalıdır.

Öğretilen şarkıların seviyeye göre açılımlarının yapılması amaçlanır. Örneğin, çalışılan şarkının sözlerinin konuşma cümlelerine ayrılması, bu cümlelerin müzik cümleleri ile benzerlikleri, müzik cümlelerinin bütün içerisinde soru ve yanıt olarak bölünmesi bu cümlelerdeki ezgi kümelerinin (motif) belirlenmesi, motiflerin müzik cümlelerinde yerlerine göre sınıflandırılması (başlangıç ve bitiş motifi) gibi. Elbette burada da uygulamaların sağlıklı ve doğru gerçekleştirilebilmesi belirli bir düzeyde kuram bilgisi gerektirmektedir.

Görüldüğü üzere genelde müzik kuramları bilgisi ve özelde bu kuramların bir parçası olan biçim bilgisi, müzik eğitiminin önemli bir ögesi, vazgeçilmez bir boyuttur. Müzik öğretmeninde olması gereken nitelikler göz önüne alınarak rahatlıkla söylenebilir ki, müzik öğretmeni kuramsal bir müzik kültürüne de sahip olmak durumundadır.

1. 1. 5. Tarihsel Gelişimi İçerisinde Müzik Dönemlerinin Oluşum Sürecine Genel Bir Bakış

Sanat tarihinde dönemler birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılamazlar. Çünkü her dönem, kendisinden önce gelen dönemin sonucu, kendisinden sonra gelecek döneminse hazırlayıcısıdır. Orta çağın sonu ile Yeni çağın başlangıcı arasında bir köprü olan Rönesans (yeniden doğuş) hareketi, Orta çağ karanlığından sonra düşünce, bilim ve sanat alanlarında başlayan köklü değişimlerin zeminini oluşturur. Yeni çağın ilk adımlarında genel görünüm şöyledir: 14. Yüzyılın sonlarına doğru kilise etkinliğini yitirmeye başlamıştır. Kilisenin ekonomik gücünün zayıflaması feodalizmin dayanaklarını zayıflatmış, kentli orta sınıfın oluşmaya başlayan yeni yaşam biçimi kiliseden uzaklaşan yeni bir eğitim sistemine yönelmiştir. Ekonomideki olumsuz gelişmeler savaflara yol açmış, Orta çağın din devletleri ulusal devletlere dönüşmeye başlamıştır. Yaşanan bütün bu gelişmeler yeniden doğuş hareketinin çıkış noktasıdır. Rönesans'la birlikte yeni bir insan anlayışının yanında, yeni bir felsefe, yeni bir hukuk, yeni bir devlet, yeni bir sanat, yeni bir din anlayışı hareketin temel karakterini oluşturur. Müzik sanatı da bu yeni arayışlar içinde şekillenmiştir.

Rönesans'ta ses müziği çalgı müziğine göre daha baskındır. Reform hareketinin etkisiyle madrigal, motet, missa gibi dinsel ve dinsel olmayan ses müziği türlerinde, gerek halk müziği melodileri gerek sözlerin daha rahat anlaşılabilmesi için halk dili kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca bu türler daha önce görülmemiş düzeyde armonik ilerilik ve yenilikler gösterir. Ses müziğindeki gelişimin çalgı müziğini de yönlendirmesi çalgı metotlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle org ve lavtanın kullanım alanı artmış, çeşitleme, ricercare, passion, ground, marş, süit gibi tür ve biçimler bu dönemde ortaya çıkmıştır.

Müzik teorisi açısından en önemli gelişme ise kilise makamlarının majör ve minöre doğru dönüşümü için temel zeminin hazırlanmasıdır. Ancak bütün bu bahsedilen gelişmelerden daha önemlisi baskı makinesinin icadıdır. Rönesans'ın müziğe getirdiği katkılar nota basımı sayesinde daha da geliştirilmiştir. Müzik tarihinde ilk nota basımı 1476'da Roma'da yapılmıştır. Sonuç olarak Rönesans'ta, gerek ses müziği gerek çalgı müziği Orta çağın kısırlığını aşmış, özellikle çalgı müziği alanında müziksel ifadenin belirtilmesi ağırlık kazanmaya başlamıştır. Barok çağın başlangıcı kabul edilen 17. yüzyılda, felsefe ve bilimin kilise ve soylu sınıfın egemenliğinden sıyrılarak büyük ilerlemeler kaydetmesi her alanda araştırma ve girişimlerin artmasını sağlamıştır. Bu gelişmelere paralel olarak

...feodal lordların gücü sönmekte, buna karşın krallarınki artmaktadır. Tecim gelişmekte, bunun sonucu deniz aşırı ülkelere yönelmeler artmakta, sömürgecilik alıp yürütmektedir. Bunların yanında Newton, yerçekimi yasasını sunmakta, Galileo, ilk teleskop üzerine çalışmakta, John Locke, kişinin yaşama, özgürlük ve mal sahibi olma haklarından söz etmekte, Descartes, Hobbes, Milton gelecek yüzyılların düşüncesinin temeli olacak düşüncelerini açıklamaktadırlar (Mimaroglu, 1995: 33).

Avrupa müzik tarihinde sonraki yüzyılları en fazla etkileyen dönem Barok dönemdir. Bunun en baştaki nedeni kilise makamlarının yerini majör ve minör dizilerin almasıdır; Bach tempore sistemini oluşturmuştur. Bu dönemde çalgı ve ses müziği çok büyük atılımlar yapmıştır. Başta opera, süitten çıkan sonat, konçerto olmak üzere bir çok tür ve biçim ortaya çıkmış ardından çalgı müziği ve çalgılar hızlı bir gelişme sürecine girmiştir. İlk opera evlerinin kurulmasıyla müziğin halka yönelimi Barok dönemde başlar. Teoride kontrapunt sanatı doruğa çıkmış, armonik yazının önem kazanmaya başlamasıyla birlikte klasik dönemin zemini oluşmuştur. J. S. Bach'ın ölümüyle (1750) birlikte 18. yüzyılın ikinci yarısı Klasik dönemin başlangıcı kabul edilir. "Yüzyılın ilk yarısında, egemenliklerini babadan oğula, hem de halkın sırtından geçinerek sürdüren Bourbon'ların, Hohenzol'lerin baskısına karşı tepkiler bir yandan toplumun 'alt yapı'sında, öte yandan aydınlar arasında kendini göstermeye başlamıştır. Artık düşünüş çağı, özgürlük çağı açılmış demektir." (Mimaroglu, 1995: 50) Yüzyılın ikinci yarısında özgürlük, eşitlik ve kardeşlik gibi kavramların giderek önem kazanması bütün dünya tarihini etkileyecek olan Fransız devriminin habercisidir. Klasik dönem aydınlanma çağıdır. Sanat soyluların tekelinden çıkmış orta sınıfın eline geçmiştir. "Sanat ve kültür tarihinde önderliğin bir sınıftan diğerine bu denli kesin bir biçimde geçmesi ender rastlanan bir olaydır. Orta sınıf tamamıyla soyluların yerini alması süslemeciliğin yerini alan ifadeciliği yeğleyen beğeni farkı şimdiye kadar bu denli belirgin olmamıştır." (Hauser, 1984: 22) Klasik dönemde bütün düşünsel alanlarda sanat teorisinde yeni araştırmalar hız kazanmıştır. Saray geleneğinin bir parçası olarak görülen

LC YÜZESERİ
BOKÜ MANTOLU ON MESALE

Barok sanat aşağılıarcasına dışlanmış, Barok dönemin keskin biçimciliği yerini doğallık, sadelik ve içtenliğe bırakmıştır.

Klasik kavramı, müzik yapıtlarında örnek olabilecek, evrensel bir mükemmelliği, tarihsel akımların bireşimini, üslup ve biçim özdeşliğini, orantıyı, saltlığı, temizliği, açık seçikliği içerir... Klasik biçim Barok'un statik, durağan biçimine karşı dinamik olmalı, müzik maddesinin içerdiği diyalektik karşıtlıklar bütüne varıp, optimal bir dengeye getirilmiş olmalıdır (Pamir, 1989: 28).

Klasisizm aynı zamanda formların da klasikleşmesi anlamına gelir. Barok'da gelişimi başlayan sonat 18. yüzyılın ikinci yarısında kesin ve oturmuş biçimine kavuşmuştur. Çalgısal müzik alanında senfoni, quartet ve konçerto, sonat biçiminin temelinde yükselmiş bu dönemde büyük gelişim göstermişlerdir. Ayrıca uluslararası sanat müziğinin gözde çalgısı piyano ilk olarak bu dönemde 1771 yılında yapılmıştır. Dönem bestelerinin genel karakteristik özelliği melodik ve armonik düşüncenin ön planda olmasıdır. Müzik tarihinde Romantik dönemin Beethoven'in ölümü ile başladığı kabul edilir. 19. yüzyıl Romantizm çağıdır. Fransız devriminden sonra Avrupa ülkelerinde ulusal bilincin yükselmesi bununla birlikte sanayinin gelişimi, 19. yüzyılda bütün toplumsal yapıyı temelden etkileyen başlıca unsurlardır. Gerçekçilik, doğalcılık ve maddecilik gibi akımlar Romantizmin bütününde önemli bir yere sahiptir. Romantizm bireysellik temeline dayanır. Klasisizmin akılcılığı karşısına tepki olarak öznel duygu çıkmıştır. Sanat 18. yüzyılda belli bir seçkin sınıfın siparişleri üzerine şekillenirken, 19. yüzyılda bestecinin kendini anlatma gereksinimi daha önemlidir. Bu dönemde artık sanat tamamıyla orta sınıfın egemenliğindedir. Romantik müziğin diğer dönemlerden ayrılan özellikleri şöyledir:

Uzun, duygulu müzik cümlelerinin anlatımcı niteliği; uyumlu aralıklara dayalı geniş atlamalar; renkli bir armoniye ve çalgılama yapısına önem verme; ritimde özgürlük; biçimde katı kalıplardan arınmışlık; ses paletinin farklılığını duyurabilmek için yeni çalgılar yaratmaya kadar varan arayışlar; tonalitenin müziğin temel düzeni olarak yayılması. Klasik bestecinin gözettiği denge, oran ve ılımlı yaklaşım, romantik müzikte abartı, düşlem ve coşkuya dönüşür. Klasikçinin biçimi özü yönetirken, Romantiğin özü biçime karar verir (İlyasoğlu, 1994: 81).

Romantik dönem bestecileri kendilerinden önceki tür ve biçimleri devralmalarına karşın özgün yenilikler getirmişlerdir. Örneğin klasik sonat biçimi parçalanmış onun yerine fantezi, rapsodi, emprovizasyon, etüt gibi küçük lirik parçalar önem kazanmıştır. Dönemin armonik anlayışı klasik armoninin bütün sınırlarını zorlayarak atonal müziğin temellerini atmıştır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinden günümüze uzanan yeni müzik, kendisinden önceki dönemlerle bağıni büyük ölçüde koparmış, A. Schönberg'in oluşturduğu dizisel yöntem ile bambaşka bir yola girmiştir. Gerek bilim ve teknolojiye gerek toplumsal yaşam biçimlerinde devrimci gelişmelerin olması yeni çığırar açılmasına olanak tanımıştır. Sanat alanında

deneysel çabaların yoğunluk kazanması müzikte de yansımaları bulmuştur. Bu yüzyılda müzik hem teknolojinin gelişimiyle hem de ortaya çıkan birçok akımın etkisinde çeşitlilik gösterir. On iki ton müziği, elektronik müzik, raslantısal müzik; akımların etkisiyle çıkanlar anlatımcılık, gelecekçilik ve yeni klasiklik gibi. 20. yüzyıl müziğinin genel karakteristiği uyumsuz seslerdir. “Teknik bir sorun gibi gözükken uyumsuz seslerin kullanımı, yeni bir estetik kavrayıştan kaynaklanır. Artık müzik güzel ve uyumlu olanı değil, gerçeği yansıtmakla, yani gerçeğin çirkin tarafını yansıtmakla da görevlidir.” (Say, 1995: 468) Tonal anlayış yerini atonale bırakmıştır. Ritm eskiden olduğu gibi ezgi ve armoniye yardımcı öğe değil, eserin bütününde önemli bir anlatım aracı olmuş, kilise makamları, antik makamlar, pentatonik diziler kullanılarak ezginin tamamen ortadan kaldırılması düşünülmüştür. Eski biçimlerin ruhu korunmasına karşın yapısal olarak değişikliğe uğratılmışlardır. Anlaşılacağı üzere uluslararası sanat müziğinde oluşan her dönem kendisinden sonra gelen döneme zemin oluşturmuştur. İşte Rönesans’tan günümüze uzanan bu süreçte Barok dönemin, sonraki yüzyılları derinden etkilemesi itibarıyla farklı bir önemi vardır.

1. 1. 6. Barok Dönemin Müzik Tarihindeki Yeri ve Önemi

Rönesans devrinin ardından gelen ve yaklaşık 1600 ile 1750 yılları arasında kapsayan dönem müzik tarihinde *Barok çağ* olarak kabul edilir. Resim, heykel, mimarlık gibi sanat dallarının tarihinde de kullanılan bu terim, 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra bu dönemi küçümseyen sanat eleştirmenleri tarafından kullanılmıştır. Portekizce *barocco* sözcüğünden alındığı sanılır ve “çarpık inci” ya da “düzensiz biçimdeki inci” anlamına gelir. Aslında Barok en kısa tanımıyla *Rönesans sanatının süslendirilmiş biçimidir*.

17. Yüzyıl Avrupa müzik yaşamına egemen ulus İtalyan’lardır dolayısıyla barok üslup İtalya’da doğmuş, İspanya, Belçika, Avusturya ve Güney Almanya’da yaygınlaşmıştır. Özünde “saray sanatı” olan Barok sanatın özelliklerini Say şöyle özetliyor:

Varlıkların güzelliğinden duygusal bir etkilenim ön plandadır ve barok anlayış bu etkiyi ince ayrıntılarla göz alıcı bir biçimde işler. Dolayısıyla gösteriş ve görkeme düşkündür, abartmalı bir biçimcilikten yanadır; işçiliğe, sanatta ustalığa önem verir. Yaşamdan tat alma isteğini yansıtan ayrıntılı süslemelerle devrim duygusu arasında dinamik bir gerilim vardır. İnsanın ölümlü bir varlık, ya da evrende bir noktacı olması, barok sanatı başlıca çelişmesine götürür: *Hiçlik duygusu...* (Say, 1995: 174).

Müzik sanatı için Barok, yeni kapıların açıldığı, devrimci gelişmelerin yoğunluk kazandığı, müziğin temel öğelerinden armoni ve melodinin farklı boyutlara uzandığı bir

çağdır. “Müzikte Barok çağını Rousseau 1767’de ve Koch 1802’de birbirine çok yakın bir tanımla özetlemişlerdir: Barok müziği, armoni bilimindeki tırmanışı, dizonans’ın artışı, melodinin daha da ağırlık kazanışını ve süslemeci anlayışın önemsenmesini yansıtır.” (Say, a.g.e: 174)

Barok dönemde müzik sanatının gösterdiği belli başlı ilerlemeler şöylece özetlenebilir: Başlangıcı 16. yüzyılın ikinci yarısına rastlayan opera ve oratoryonun gelişimi büyük bir ivme kazanmıştır; kilise makamlarının yerlerini majör ve minör diziler almıştır; kontrapuntun yerini dikey yazı, armonik müzik almaya başlamıştır; yeni arayışlar çalgı yapımına da yansımış bunun sonucunda çalgı müziği biçimlerinde büyük gelişmeler olmuştur; usta çalgıcı ve şarkıcılar gerek saray gerek kilise hizmetkarlığı rollerinden sıyrılmaya, Avrupa’nın müzik yaşantısında önemli kişiler olmaya başlamışlardır. Dahası halka açık opera salonlarında gösterilerin düzenlenmeye başlamasının yanı sıra, ilk özel salon konserlerinin verilmesi bu döneme rastlar.

Müzik ve tiyatronun bir birleşimi olan ilk opera denemeleri Floransa’lı Kont Giovanni Bardi’nin sarayında başlamıştır. Ancak, opera sanatının doğuşu dönemindeki ilk denemelerle, Barok çağı müzik tarihinde başlatan Claudio Monteverdi’nin (1567-1643) bu sanata kazandırdıkları arasında büyük farklar vardır.

Monteverdi bu yeni sanatı, Peri ve Caccini’nin elindeki ilkel durumdan kurtarmış, müzik ile tiyatroyu eşitleştirme çabasını göstermiş, bu yeni biçimin olanaklarını araştırmış ve geleceğin opera bestecileri için önder olmuştur. Bundan başka, ilk operaların pek ilkel durumda olan çalgı eşliğini zenginleştirmiş, otuz kişiden fazla üyesi olan orkestralar kullanmış, çalgı müziğinin dramla kaynaşmasını sağlamış, yalnız recitative biçimine saptanıp kalmamış, aria, duet, trio gibi ses müziği biçimlerini de kurmuştur (Mimaroglu, 1995: 35).

Monteverdi’den sonra opera besteciliği büyük bir yaygınlık göstermiş, İtalya artık Avrupa’da operanın öncüsü konumuna gelmiştir. Dinsel içerikli, sahnede oynanması gerekmeyen opera olarak tanımlanabilen oratoryo barok dönemde köklü değişikliklere uğramıştır. Bu biçimi büyük ölçüde geliştiren besteci Giacomo Carissimi’dır (1605-1674). Carissimi oratoryoya bir anlatıcı getirmiş, sahne hareketi, dekor ve kostümden vazgeçmiştir. Diğer bir İtalyan besteci Alessandro Scarlatti ise oratoryodaki recitativo’ların yanına aria’lar koyarak bu biçime yeni bir yön vermiştir.

Antik Yunan’da sistemleştirilen makamsal müzik, çağlar boyunca gelişen çoksesli müziğin kaynağıdır. Ancak bu müzikte armoni biliminde olduğu gibi, dikey ya da kontrpuanı içeren bir çokseslilik yoktur. Kilise makamlarının tam ses aralıklı kalıplarının parçalanması, yani bir dizinin içine diyez ve bemollerin girmesi 14. yüzyıla rastlar. Bir oktavın 12 eşit aralığa bölünmesi, 12 majör, 12 minör tonda matematiksel bir düzenle

kesinliğe kavuşması ise dönemin en büyük yaratıcılarından J.S. Bach'ın (1685-1750) katkıları ile olmuştur.

Orta çağda, bilim, felsefe ve sanatın gelişimi büyük bir durağanlık yaşamıştı. Hıristiyanlığın yalnız sese dayanan müziği destekleyip çalgı müziğini göz ardı etmesi, çalgılara özgü bir müziğin büyümesini oldukça geciktirmiştir. 17. Yüzyıl, bilim, felsefe ve sanat hayatının gelişimine paralel olarak çalgı müziği alanında da büyük ilerlemelerin kaydedildiği bir çağdır.

17. Yüzyılda orkestranın gelişmesi, orkestrada kullanılan çalgıları yapanların daha ileri yapım yöntemleriyle çalışmaları, çalgıcının gitgide eşlik görevinden ayrılıp tek başına ya da çalgı toplulukları içinde çalabilme yetisini kazanması, bestecilerin özellikle çalgılar için artan sayıda müzik yazmaları ve bu müziğe yeni biçimler kazandırmaları, bu çağa daha sonraki yüzyılların müzik evrimi açısından büyük önem kazandırmaktadır (Mimaroglu, 1995: 38).

İtalyan çalgı yapımcıları Antonio Stradivari (1644-1737), Andrea Amati (1520-1611), Nicolaus Amati (? – 1684), Andrea Guarneri (? – 1698) gibi ustalar yaylı çalgılar ailesini eskisine oranla kıyaslanamayacak derecede geliştirmişler, bunun uzantısında yaylı çalgılar ailesine ve özellikle kemana olan ilgi artmış, Arcangelo Corelli (1653-1713), Antonio Vivaldi (1678-1741), Guiseppe Torelli (1660-1708) gibi kemancı bestecilerse keman çalma tekniğine çok değerli yenilikler getirmişlerdir. Bu dönemdeki çalgı müziğinin yaygınlığı, Barok müziğin en önemli yansıma ortamı olan klavsen ve orgun gelişimini de olumlu etkilemiştir. Ayrıca Almanlar'ın geliştirdiği yan flüt, klarinet ve hangi ulustan çıktığı belli olmayan korno bu süreçte orkestralarda kullanılmaya başlamıştır.

Barok dönemde ortaya çıkıp şekillenen ve sonraki yüzyılların çalgı müziğine yön veren iki temel biçim vardır; süit ve sonat.

Süit özellikle Barok çağda kullanılan bir biçimdir. Kökeni halk danslarına dayanan ve 16. yüzyıldan itibaren saraylarda benimsenmeye başlayan bu biçimin başlıca kullanıldığı alanlar klavsen ve lavta müziğidir. Dönemin süitleri ülkelere göre farklılıklar göstermekle birlikte zamanla belli bir düzene kavuşmuş, sonradan ortaya çıkacak senfoniye zemin olmuştur. Klasik sonattan farklı bir yapıya sahip olan Barok sonat biçimi ise süitle doğrudan ilişkilidir. “*Sonata da camera* terimi ilk olarak Venedik'te yetişmiş Alman besteci Johan Rosenmüller'in (1620-1680) bestelediği süitlerde kullanılmıştır.” (Say, 1995: 213)

Aynı dönemde, çalgısal bir tür olan *Concerto* İtalyanlar tarafından ortaya çıkarılmış, örneğin müzik tarihinde ilk keman konçertosu G. Torelli tarafından yazılmıştır.

Sonuç olarak denilebilir ki “klasik” ve “romantik” çağ, son kerte de 20. yüzyıl müziği, barok dönemde atılmış temeller üzerine kurulmuştur. Bu dönemde olan gelişmeler elbette

yukarıda sözedildiği kadar değildir. Barok dönem Tür ve Biçimleri başlığı altında daha geniş bilgi verilecektir.

1. 1. 7. Tür ve Biçim

Güvenç (1995: 63), bütün türleriyle insanların duygu ve düşüncelerini yansıtan, insan ve toplumlar arası iletişimde en etkili sanat dalı olan müziği, doğrudan kültürle etkileşimine bağlayarak değerlendirmektedir.

Müzik, bir kültür ögesi olarak içinde oluşup biçimlendiği kültürün (yaşama biçiminin) özelliklerini taşır. İnsanın kültürel yaşamında geçmiş ile şimdi, şimdi ile gelecek ve böylece de geçmiş ile gelecek arasında bağ kurar. Bunun doğal sonucu olarak ta belli kültürel özelliklerin görelî sürekliliğini sağlar. Bireyler, kümeler, topluluklar ve toplumlar arasındaki benzerlik ve ayrılıkların ortak nedeni kültürdür.

Yukarıda ifade edildiği gibi müzik türlerinin de, bir arada yaşayan insan topluluklarının kültür yapıları, değer yargıları, inanç sistemleri, dünya görüşleri ve yaşam biçimleriyle doğrudan etkili olarak bu alandaki gereksinimlerini gidermeye yönelik geliştiğini düşünmek gerekir. Farklı estetik anlayışı olan, kültürel yapılarında farklılıklar olan toplumların yaşamlarında yer verdikleri müzikler de doğal olarak etnik, kültürel, dinsel, geleneksel ve sınıfsal gereksinimlerinden dolayı farklılıklar gösterecektir. Müzik tarihinde türler ve biçimler tıpkı kültür gibi geçmişten gelen mirasın üzerinde şekillenerek gelişimlerini sürdürmüşlerdir.

Genel olarak tür “1. ortak özellikleri olan bireylerin tümü, 2. kendi içinde bir birim olan ve üzerinde bir cins kavramının bulunduğu mantık kavramı”; müziksel açıdan ise “1. bir eserin tasarlanmasında en başta gelen öz, 2. aralarında yeterli nitelik uyumlulukları gösteren biçimlerin aynı öbekte toplanması,” olarak tanımlanmaktadır. Hodeir’e göre türlerin ayrımları öz bakımından (dinsel müzik, din dışı müzik) ya da teknik bakımdan olabilir (ses müziği, çalgı müziği). Biçim ise yapı kavramıyla yakından ilişkilidir.

Yapı ilişkilendirildiği duruma, pozisyona bağlı olarak değişik anlamlara sahiptir. Biçim ve yapı birbirine bağlı iki kavramdır. Müziğin içindeki yapı ya da müziğin yapısı (biçimi). İlk kombinasyonda yapı çok geneldir. Müziğin de karmaşık sesler topluluğu olmadığı, diğer bütün sanatlar gibi formül oluşturulabilen pek çok açık ilkelere göre düzenlenmiş sesler içerdiğini söyleyebiliriz. Bu anlamda yapı müzik için gereklidir. En basit bir melodi bile farklı ses yüksekliklerine, belirli bir ritme ve cümlelere sahiptir. Bu da demektir ki melodi bir yapıya sahiptir. İkinci kombinasyona göre bestelenen eserin

omurgasını oluşturan ve müzik tarihinin çeşitli dönemlerinde kullanılan füg ve sonat gibi planlar belirli bir müzik biçimini tanımlar. Biçim ve yapı kavramlarının karmaşıklığı bir örnekle açıklığa kavuşturulabilir. Ses materyalini vücudun derisi ve hücreleri olarak düşünersek, biçim materyalini bu bütünü tutan ve şekil veren bir destek olarak tanımlayabiliriz. İlki kemiklere ve kasa bağlı kompleks bir yapıyı oluşturur “kompozisyon içindeki yapı”. Diğer de deri gibi dış yüzeyi oluşturur “kompozisyonun yapısı” (Apel, 1951: 277).

Boris de Schloezer’in tanımına göre: yapı, değişik parçaların bir bütün meydana getirmek üzere çatılış yolu, biçim de bir birlik olarak ele alınan bu bütünü ta kendisidir. Hodeir’in tanımına göre de biçim bir eserin birlik ve bütünlüğe erişme yoludur.

1. 1. 8. Barok Dönem Tür ve Biçimleri

1. 1. 8. 1. Air

Türkçe’ye şarkı ya da şan parçası olarak çevrilen air, aryadan daha küçüktür. 16. ve 18. Yüzyıllar arasında varlığını sürdürmüş olan bu tür Hodeir’e göre, önceleri yalnız lavta eşliğinde, sonralarıysa sürekli basla söylenen pastoral ve kadınsı nitelik taşıyan şarkılardır. Aynı zamanda çalgısal bir türdür. Bach, süitlerinde air’e yer vermiştir. “Air, asıl manası şan parçası demek olan ve adını oradan alan bir saz eseri çeşididir. Şarkı formunda yazılmış, lirik karakterli melodik kompozisyonlar üzerine başlık olarak ‘air’ sözünü yazarlar. Bach süitlerinin airleri , bazen melodik olmaktan ziyade, yanlarındaki ağırca danslardan birini hatırlatırlar.” (Koray, 1957: 173).

Yapısal bakımdan çeşitlemelere dayanır. “Bir ya da birkaç çeşitlemesi vardır. Bu çeşitlemeler çok kez doğaçtan söylenen, şarkıcının ustalığını ortaya dökmeye yarayan çeşitlemelerdir. Çalgısal ön ezgi konulur ya da konulmaz.” (Hodeir, 1971: 8).

1. 1. 8. 2. Anthem

Anthem dinsel bir ses müziği türüdür. İngiltere’de ortaya çıkmış olan bu türün Almanya’daki karşılığı motet ve kantatdır. “İlk anthemler akşam dualarının sonunda okunacak ilahiler olarak 1550’de İngiltere’de resmen kabul edilmiştir. Sözleri İngilizce incilin metinlerinden alan anthemler genellikle dört partili, kontrapuntal yazıya ve taklitlere dayanan bir yapıdadır.” (Sadie, 1996: 76). Zaman içinde bir çok değişiklikler gösteren anthem’in uzunluğu belirli değildir. 17. Yüzyılın ikinci yarısından sonra İngiliz bestecilerden Byrd, Tomkins, Weelkes ve Gibbas antheme büyük bir dramatik çarpıcılık

kazandırmışlardır. Anthemin başlangıçtaki yapısı, çalgı ve şarkının nöbetleşmesi üzerine kuruludur. 16. Yüzyılın sonlarında benzetmelerle gelişen polifon moteti andırır oldu, gittikçe de kantata benzedi. Bu bakımdan çalgısal eşliği olan ya da olmayan full anthem'le bir, iki yada üç solocunun başta geldiği monodik verse anthem birbirinden ayrıldı. Full anthem with verse her iki biçimin bir çeşit birleşimidir. (Hodeir, 1971: 8).

1. 1. 8. 3. Aria (arya)

17. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmış bu türün gelişimi operanın gelişimi ile yakından ilgilidir. Türkçe kelime anlamı "hava" olmakla birlikte müzikte kullanılan anlamı daha farklıdır. Genellikle, üç bölümden oluşan, uzunca ve gelişmiş, ses ya da çalgı için yazılmış, orkestra eşlikli büyük çapta ezgidir. Aryanın önemi, şarkılı müzik türleri olan opera, kantat ve oratoryoda kendini gösterir. Kimi besteciler bu türde sözsüz yapıtlar da vermişlerdir. (Bach'ın Re minör süitinin aryası gibi) Ancak çalgısal süit içinde kullanılan aryalar dans niteliği taşımayan ezgilerdir. Başlıca arya çeşitleri şunlardır: Aria cantabile, aria di portamento, aria di mezzo crattere, aria di bravura, aria senza accompagnamento, aria da chiesa, aria d'entrata, aria fugata, aria tedesca, aria buffa, aria aggiunta.

17. Yüzyılın sonlarında A. Scarlatti ve diğer İtalyan bestecileri tarafından aryanın biçimi şöyle saptanmıştır:

Enstrümantal giriş, birinci vokal parça (parçanın ana ses perdesi ile başlayıp biter), ardından kısa bir enstrümantal geçiş, ikinci vokal parça (birincisinden değişik bir perde de ve genellikle bundan daha modülasyonlu), üçüncü vokal parça, birincinin aynen tekrarı (fakat genellikle enstrümantal giriş tekrar edilmez), üçüncü bölüm genellikle tekrar yazılmaz ve Da Capo (baştan) ile birinci kısma dönülür (Say, 1992: 93).

Aryanın sıralanan bu yapısı şematik olarak A-B-A şeklindedir. Ancak dönemin bazı bestecileri tarafından üç bölmeli, A-B-C biçiminde de ele alınmıştır.

Üç bölmeli, A-B-C biçiminde gösterilebilecek aryalar da vardır, özellikle J.P.Rameau'da. Burada bütünlük yerine değişiklik gözetilmiştir. Gene de, ton yapısı ile bir çeşit bütünlüğe varılmış olur: A, ana tonda başlayıp dominant tonda biterse; B, ana tondan kaçınıp akraba tona gitmiş olur (akraba ve dominant tonları yer değiştirebilir de: A, akraba tona gider, B dominant tonuna gider); üçüncü C bölümünde kesin olarak ana tona dönülür, ana tonun egemenliği yeniden kurulmuş olur (Hodeir, 1971: 10).

Arya, başta opera olmak üzere Barok dönemden sonra da ilgili ses müziği türlerinde varlığını sürdürügelmiştir.

1. 1. 8. 4. Arioso

Arya gibi olmakla birlikte arioso sayılmayan arioso, belli bir ölçüye ve ezgiye sahip eşlikli reçitatif olarak tanımlanabilir. 18. Yüzyılın başlarında yazılmış opera ve oratoryolarda çok sık kullanılmış bir türdür. Aryadan daha kısadır ve salt bir reçitatifin başında veya sonunda yer alır. Biçim olarak bölmesiz bir yapıdadır.

Ezgi bakımından arioso eşlikli reçitatiften daha geniş alınmıştır; ritim yapısı daha köşeli, ölçü içine girer gibidir. Bazı yönlerinden aryaya yaklaşmakla birlikte uzun olmayıp, bölmesiz oluşuyla aryadan uzaklaşır... J.S. Bach'ın Ermiş Matta Passion (pasiyon)'unda oldukça kesin bir doku kazanabilmiştir. Bu eserde ezgi özgürce gelişir ama eşlik orkestrasının çizdiği ton değiştirimlerine uymak zorundadır. Bu eşlikte çok belirgin, kısa yapılı ezgisel bir çizgi ele alınır. Böylece ton değiştirimlerle gelişen ritim çekirdeğinin arioso'ya, ileri ve uzak ton değiştirimleri içinde bile büyük bir bütünlük sağlar (Hodeir, 1971: 9).

1. 1. 8. 5. Canzone (Kanzon)

Bu türün birkaç anlamı vardır. En yaygın kullanılan anlamıyla kanzon, İtalyan halk şarkılarına verilen genel addır. Kanzon ses müziğinde olduğu kadar, Madrigali andıran, iki ya da üç sesli çalgı müziğini tanımlamak için de kullanılmıştır. İtalyanca adıyla canzone da sonar (sonar = çalmak) 16. yüzyılda ses için yazılmış parçaların org ve lut gibi çalgılara uyarlamalarıdır. 17. yüzyılla birlikte, üvertür, sonat ve konçerto grosso'nun gelişimine temel olmuştur. "Kanzon birbirine bağlı füğ deyişinde bölmelerden kurulur. Kanzon'da üç ve dört vuruşlu bölmeler ardarda gelir; üç vuruşlu bölmeler dört vuruşluların çeşitlemeleridir." (Hodeir, 1971: 12).

1. 1. 8. 6. Concerto (Konçerto)

Latince *concertus* kelimesinden gelen konçerto, ayrı partilerin, ayrı seslerin birlikte tınlaması ve birlikte etki yaratması anlamındadır. Terimi ilk olarak 17. yüzyıl başlarında Ludovico Viadana, insan sesleri ve org için yazdığı ve *concerti ecclesiastici* adını verdiği motetlerde kullanmıştır. Dönemin konçertoları sonatla bir kabul edilmekle birlikte, bu türün ilk çalgısal örneklerini Torelli, Corelli ve Gemini vermiştir. 17. yüzyılda konçerto, orkestra ile birden fazla çalgının karşıtlaşarak eseri icra etmesi demektir.

17. Yüzyılın sonlarında konçerto terimi, Corelli, Torelli ve zamanın ünlü kemancı – besteci ekollünün öteki üyeleri tarafından, küçük bir solo gurubunun büyük bir orkestra grubu ile değişimli olarak icra ettiği kompozisyonlar için kullanılmıştır. Bu dönemde her iki grup birleştiriliyordu ve konçerto terimi bu anlamı veriyordu. Bu düzen içinde büyük gruba *ripieno* (bütün), küçük gruba ise *solı*, *konçertino*, *konçertato* veya *koncerdance* deniyordu (Say, 1992: 735).

Orkestranın karşısında bir veya birden fazla çalgının oluşu değişik konçerto türleri ortaya çıkarmıştır. İlk olarak insan sesi için yazılması itibariyle ses konçertosu, orkestraya karşı bir grup solocunun bulunduğu konçerto grosso ve bir solocunun bulunduğu sololu konçerto. Kilise konçertosu olarak da bilinen ses konçertosunun kantat türüyle ilişkisi vardır. Örneğin Bach kantatlarına *concerti* demiştir. Dönem içinde pek önemsenmeyen bu tür, yazılan örnekleriyle sınırlı kalmıştır.

İlk olarak örgütlü ve bir bütün halinde A.Corelli tarafından 1712’de yazılmış Concerto Grosso, dönemin müzik çevrelerinde büyük ilgi görmüştür. Grosso büyük demektir ve orkestranın karşısında, soloyu bir grup çalgının icra ettiğini ifade eder. Yerini daha sonra konçertomsu senfoniye bırakacak olan bu türe en güzel örnek Bach’ın Brandenburg Konçertoları gösterilebilir.

Klasik ve Romantik çağlarda büyük bir dağara ulaşacak olan ilk sololu konçertonun örneğini 18. yüzyılda G. Torelli vermiştir. Torelli’den sonra yaygınlaşan bu tür Vivaldi, Handel ve Bach gibi bestecilerin elinde büyük gelişim göstermiştir.

Konçerto geleneksel olarak üç bölümlüdür ve her bölümde solocunun doğaçtan çaldığı parlak kadanslar olur. Dönemin konçertolarının sonattan tek farkı, orkestradan kaynaklanan renk zenginliği ve hacimsel büyüklüktür. Yapısal açıdan ise birinci serim, orta kısım ve ikinci serim olarak biçimlenir.

Birinci serim: Temanın tutti tarafından ana tonda duyurulması – solist tarafından çalınan ara kısım – temanın aynen veya kısmen tutti tarafından tekrarlanması.

Orta Kısım : Temanın tutti tarafından parça parça ve değişik tonlarda, kah solist kah tutti tarafından işittirilmesi – bazı yeni elemanların katılması

TC YEREL YETKİLİLERİN İÇİŞİLERİ VE İLİŞİMLER BAKANLIĞI
MÜHÜR

İkinci serim : Baş kısmın aynen tekrarı. Burada tema, daha çok füğ teması gibi işlenmiştir. Fügde olduğu gibi, tonal bağlılık, bir kadans oluşturacak biçimde uygulanır. Bu büyük tonal kadans, ikinci serimden önce beşinci derecede bir durak yapar ve solist, burada, doğaçtan bir kadans çalar (Fenmen, 1991: 59).

Bu türü diğer tür ve biçimlerden ayıran en belirgin özellik, tuttinin başta ve sonda temayı tekrar etmesidir.

1. 1. 8. 7. Chacone (şakon)

16. Yüzyıl sonlarında İspanya'da ortaya çıkmış Meksika kökenli ağır bir dandır. Ancak barok dönemde Buxtehude, Bach, Couperin, Handel gibi bestecilerin elinde çalgısal bir tür olarak büyük bir önem kazanmıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda özellikle Fransız operasında balenin bitiriş parçası olarak çok sık kullanılmıştır. Şakon bir çeşitleme türüdür. Üç vuruşlu ve sekiz ölçüden oluşan bir tema, temasal geliştirmeler ilkesine dayanarak çeşitlemelere uğratılır. "Ölçüsü 3/4' tür; ikinci vuruştan başlar. Tema, iki bölümlü bir şarkı formu; bazen de, yalnız sekiz ölçülük bir cümle yahut da bir periyottur. Temanın sona ermesiyle, birbiri arkasına arasız olarak eklenen çeşitlemelerin uzun sırası başlar." (Koray, 1957: 164).

Diğer bir müzik türü olan pasakalya ile benzerlikleri olan şakon, armonik bir anlayışa sahip olması nedeniyle farklılaşır. "Şakon teması bir bas değildir. Bir takım uygular dizisidir. Bu uyguların üzerinde sürekli değişen bir dizi ezgiler oluşur. Bir bas partisi olmakla birlikte, bu değişmeyen bir bas ezgisi değil, armoninin yinelenen basıdır." (Say, 1992: 281).

Bu türe verilebilecek en güzel örnekler, Handel sol minör org konçertosu, Bach re minör keman için partitanın şakon bölümü ve Rameau'nun Dardanus operasının finalidir.

CHACONNE

Violin

Tema J.S.Bach

f

6

11

15

19

23

1. Çeşitleme

mf

2. Çeşitleme

pp

cresc. *f* *p*

3. Çeşitleme

1. 1. 8. 8. Çeşitleme

Çeşitleme eski çağlardan bu yana müziğin içinde varolagelmıştır. En yalınından bir tema ya da melodinin basit süslemelerle tekrarı bile çeşitlemeye girer. Bu yönüyle, insanlık tarihinde oluşmuş hemen her çeşit müzikte çeşitlemenin varolduğunu düşünmek yanlış olmaz. Çoksesli müzikte, bir temanın ritmik, melodik, armonik ya da kontrpuantal yönden değişikliklere uğratarak yinelenmesine çeşitleme diyebiliriz. Hodeir çeşitlemeyi daha yetkin bir kavrayışla ele alıyor: “Bakılan açıya göre çeşitleme bir biçim ve tür de olabilir, bir yöntem de; kimi zaman her ikisi birden. Bir temayı çeşitlemek demek, onu ya süsleyerek ya ondan uzaklaşarak ya da eşlik eden çizgilerini öne çıkararak, aslını değiştirmeden, ona yeni görünüşler vermek demektir.” (Hodeir, 1971: 13).

Çoksesli müzikte bilinen en eski çeşitleme yöntemi eksiltmedir. “Eksiltme, kontrapunt cümlesinin notalarını, tema çizgisinden ayrılmayarak daha küçük değerde, ama karşılık sayıları arttırılan notalarla değiştirmektir.” (Say, 1992: 467).

16. ve 17. yüzyıllara gelinceye kadar, gerek Gregorius şarkılarında gerek Cantus Firmus’lu polifonik ses müziği türlerinde çeşitleme tekniğine baş vurulmuştur. Özellikle 17. yüzyıl İngiliz Virginalist’leri çeşitleme tekniğini geliştirmişlerdir.

İngiliz Virginalist’leri ile çeşitleme türü, ilk kez parlak çağına ulaşmıştır. Bu çeşitleme tekniğinde tema, bütün figür olanakları ve daima değişen süslemelerle donatılmıştır. Burada istenen şey, tema ezgisi ve ses sürelerinin kısaltılarak, ya da ana seslerin etrafında dolaşarak değişikliğe uğramasıdır. Armoninin akışı aynı kalmaktadır (Cangal – Erdener, 1976: 102).

Çeşitleme, bir eserin bir bölümünde kullanılan yöntem olmasının yanı sıra şakon, kanzon, koral, pasakalya gibi başlı başına bir tür olarak da karşımıza çıkar. Nitekim bu türler Barok çağda en olgun dönemlerini yaşamışlardır. Denebilir ki gerek ritmik, gerek armonik - polifonik çeşitleme tekniği bu türlerin gelişiminde önemli bir yer tutar.

Ritm değişikliği, 16. yüzyıl danslarında ortaya çıkmıştır... Çalgı çeşitlemesinde, kendiliğinden kadanslı olan tanınmış motifler, birkaç notalık cümleler haline gelecek kadar sadeleştirildi. Bu sayede sayısız ritm ve çeşitleme dizileri yaratma olanağı veren türler ortaya çıktı... 17.yüzyılın başlarında, melodi çeşitlemesi tarzı, çalgılara da uygulandı. Bu dönemde çalgı müziğinde klasik süit biçimi ortaya çıktı. Süit’de, melodik ve armonik çeşitleme üslubuna yöneldi (Say, 1992: 411 – 412).

Sonuçta çeşitleme, geçmişten günümüze kadar bir tür ve biçim olarak, klasik dönemde, romantik dönemde ve 20. yüzyılda besteciler tarafından sıklıkla kullanılan bir

yöntem olagelmıştır. Hodeir Fransız besteci Vincent d'İndy'ye dayandırarak çeşitlemeyi üç kategoride incelemektedir:

Ezgisel – ritimsel süsleme: Bu çeşitleme yönteminde tamamen asıl yapısı bozulmamak koşuluyla, fazladan sesler, fazladan ritimsel katmalarla tema, içinden değiştirilir. Gregorius şarkısında da kullanılmış olan bu yolla tamamen başlıca vurgu yerleri, tam ya da yarım kalıplar, çokluk görüldüğü gibi de, ezginin en ince ve en kalın sesleri yerinde kalır.

Polifon çeşitleme: Ezgisel – ritimsel çeşitlemenin tersine, yalnız dış görünüşü değiştiren bu çeşitlemede tema genellikle hiç değişmez; yapılan şey temayla birlikte başka ezgi çeşitlerinin duyurulmasıdır. Pasakalya türünde kullanılan çeşitleme yöntemi budur.

Temayı değiştirme: Bu çeşitleme hem içten hem dıştan değiştirmedir; daha önceki çeşitlemelerden çok daha ustacadır. Tema tam anlamıyla ortada yoktur; çok kez onu hatırlatacak bir çizgi bile kalmamıştır. Bununla birlikte temayla çeşitleme arasında her zaman gizli bir yakınlık vardır (Hodeir, 1971: 14 – 15).

1. 1. 8. 12. Envansiyon

Terimi ilk kez İtalyan besteci A. F. Bonporti (1714) kullanmıştır. Latince icat, buluş anlamına gelir. Karakteristik bir ezginin füg ve kanona göre daha serbest bir kontrapuntal yazıyla işlenmesiyle oluşturulan biçimdir. Yaklaşık fügde olduğu gibi motif, motifin taklit ve tekrarları, motifin konrapuntal eşlikleri, ara müzikleri ve kalıplar envansiyonun belli başlı öğeleridir. J. S. Bach klavyeli çalgılar için metodik amaçla 15 iki sesli 15 üç sesli envansiyon yazmıştır. Genel kuruluşuysa şöyle sıralanabilir:

BİRİNCİ BÖLÜM

Ana tonda duyurulan motif alt ya da üst partide olabilir; genellikle yalnız duyurulursa da önemsiz bir eşlik partisiyle birlikte duyurulabilir.

İlk taklit bir envansiyonda genellikle sekizlide yapılır; bazen beşlide de olabilir. Bundan başka herhangi bir aralık da olabilir.

Bundan sonra motif genellikle bir kez daha duyurulur. Sekizliden ya da beşliden gelir. Bu arada ilk parti konrapunt partisi olarak işitilir.

Bu ikinci işitilişten sonrası pek belirli olmayabilir. Motifin durulması – taklitler – ara müzikler – kesitin gideceği ana tona doğru gidiş – bu yeni tonun yerleştirilmesi ve yeni tonda kalış.

Yukarıda sayılanların genel amacı değişiklik sağlamaktır. Bu, motifden fazla uzaklaşmadan sağlanır ve motif genellikle aynı partide armoni yürüyüşü olarak duyurulması ile elde edilir (Usmanbaş, 1974: 151).

Bölümün bundan sonraki kısmında amaç gidilecek yeni tonu net olarak belirlemektir. Genellikle, eser major tonda ise ilgili minörüne, minör tonda ise ilgili majorüne gidilir.

İKİNCİ BÖLÜM

Daha gevşek örgütlenmiştir. Motifin yeniden duyurulmasıyla başlayabileceği gibi bir ara müziğiyle de başlayabilir.

Sonra örneğin motifin ters çevrilmesi ya da bazı yeni özelliklerini ortaya koyan örgenlerle tüm yeni ara müzikler sürdürülebilir (a.g. y. –152).

Envansiyon üç bölümden oluşuyorsa bu son bölümde amaç, ana tona dönmek ve küçük bir kapanışla eseri tamamlamaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Üçüncü bölüm parçanın en yüksek notası olsun olmasın önceki bölümlere göre daha ilginç olmalıdır. Bu yüzden taklitlerde bir zenginlik aranır ve genellikle sıkı taklit yapılır.

Kalış asıl tonda yapılır; bazı durumlarda bu kalış bir kırık kalışla uzayabilir ve sona kısa bir kodetta konulmuş olur. (a.g.y. – 153)

Allegro

Motif

Kontrapunt

p

cresc.

f Motifin tekrarı

Motifin ikizi

Kontrapunt

Motifin Armoni Yürüyüşü

Kontrapunt

Motifin

Kontrapunt

1. Kalış

dim.

Armoni Yürüyüşü

1. Kalış

18

p

cresc.

poco a poco

Ters Çevrilmiş Motif

Motifin Armoni Yürüyüşü

24 Ters Çevrilmiş Motif Motif Serbest Armoni Yürüyüşü

Kontrapunt

30 Motif Motif Motif

Kontrapunt

36 2. Kalış Kontrapunt Motif

Kontrapunt

42 Kontrapunt Kontrapunt Kontrapunt

Kontrapunt

48 Ters Çevrilmiş Motif Kodetta

Kontrapunt

1. 1. 8. 9. Fantasia (Fantezi)

16. Yüzyılda ortaya çıkmış bir türdür. Biçim ve anlam bakımından özgür bir şekilde yazılan çalgısal eserlere fantezi denir. 16. yüzyılda riserkarın bir türü olarak ortaya çıkan fantezi, 17. yüzyılda İngilizler tarafından *fancy* adıyla kullanılmıştır. Sonraları Alman ve İtalyan polifon bestecilerin de benimsemesiyle, 17. ve 18. yüzyıllarda polifon çalgısal eserlere giriş müziği olarak yazılan prelüdün yerine kullanılmaya başlanmıştır. Bach'ın Kromatik Fantezi'si bu türün seçkin örneklerindendir. "Fantezi, füğden ya da riserkardan gevşek dokunmuştur ama tokataya göre daha ince örgütlenmiştir. Bu türün yapısı besteciler, dahası eserlere göre değişmektedir." (Hodeir, 1971: 17).

Bu türün 19. ve 20. yüzyıllarda kullanılan fantezi ile hiçbir ilişkisi yoktur.

1. 1. 8. 10. Fuga (Füg)

Latince 'kaçmak' anlamındadır. Genel bir tanımla; karakteristik bir temanın, kanon ve taklitler aracılığıyla kontrapuntal stilde işlenmesiyle oluşturulan biçimdir. Kökeni, 16. ve 17. yüzyıllarda kontrapuntal stilde yazılan fantezi, kanzon gibi polifon türlere, ama özellikle riserkara dayanır. "Kökeni Orta çağa uzanan füğ kavramı Barok dönemin ilk zamanlarında kanon anlamına geliyordu. 16. yüzyılla birlikte füğsel yazım çağdaş anlamını polifonik çalgı ve ses müziğinde bulmuştur. Foreberger ve Buxtehude'nin klavye tokatalarından alınan fügler daha sonraları prelüd ve füğün birleşik bir yapıda kullanılmasına öncü olmuştur." (Sadie, 1996: 211). Barok dönemde polifon geleneğin ulaştığı en olgun ve üstün biçimdir. Böyle olmakla birlikte, dönem içinde yazılan her fügle bir diğeri arasında yapısal farklılıkların bulunması, Barok fügen belirli kesinliğe ulaşmış bir müzik biçimi olarak tanımlamayı engeller. Bu yüzden günümüzde birçok yetkin müzikolog, füğ biçimi yerine 'füğsel yöntemler' ya da 'füğ dokusu' gibi kavramları kullanmaktadır.

Füğün genel çerçevesine geçmeden önce, fügen oluşturan parçaların Türkçe Müzik Terminolojisindeki karşılıklarını belirtmek yerinde olacaktır. Nitekim Türkçe'ye çevrilmiş ya da Türkçe yazılmış kaynaklarda terimlerin birbirinden farklı kullanıldığı görülmektedir.

- **Exposition** : Serim ya da sergi **Sujet** : Tema, konu ya da soru
- **Réponse** : Cevap **Contresujet** : Karşı tema ya da karşı konu
- **Divertissement** : Ara müzikleri **Stretto** : Sıkışma ya da yığılışma

Füğ, en az iki sesli olmak üzere genellikle üç, dört ya da daha fazla ses çizgisi barındıracak şekilde yazılır. Burada ses çizgisinden kasıt, soprano – alto ya da tenor – bas

gibi ses partileridir. Karakteristik bir temayla başlayan füg, serim - gelişme - sonuç olarak üç bölümde geliştirilir. Hemen belirtmek gerekir ki, her tema füg teması olamaz. Bir füg teması oluşturmanın kesin kuralları olamasa da, iyi bir temanın genel geçer özelliklerini Koray (1957: 111) şöyle sıralıyor:

- Kontrapuntlamaya çok elverişlidir;
- Belirli bir tonalite çevresinde kalır;
- Kesin bir kadansla biter;
- Her tema gibi, hususi bir karaktere sahiptir;
- ,Ekseriya tonalitenin birinci ya da beşinci derecesiyle başlar;
- Bitiş sesi, tonalitenin tam kararında, temel ses ya da, bunun üçlüsüdür; yarım kararlarla dominant tonalitesi kararında ise, beşinci derece ya da bunun üçlüsüdür.

Füg iki türdür: Okul fügen ve serbest fügen. Okul fügen dört sesli yazılır, eğitim amaçlıdır ve serbest fügen ayrı tutmak gerekir. Genel bir bakışla okul fügenün bölümleri şöyledir:

Sergi: Sergi, 'baş kısım' ve 'kuyruk kısmı' olarak, karakteri birbirinden farklı iki parçadan oluşan temanın belirmesiyle başlar. Hemen ardından çoğunlukla dominant tonalitesinde cevap gelir; cevap ile birlikte birinci partide devam eden ses çizgisi karşı temayı oluşturur; sonra bir üçüncü partide tema tekrar iştilir ve yine dördüncü bir partide üçüncünün cevabı duyulur. İşte temanın girişiyile birlikte, tema – cevap – tema – cevap şeklinde gelişen bu bütüne sergi denir. Hodeir (1971: 18-19) sergi bölümünü tonallıkları ile açıklıyor:

Sergi bölmesi şöyle yapılmıştır: Konunun ilk duyuruluşu; bir başka seste buna cevap; konunun bir başka partide yeniden gelmesi; buna yanıtın bir başka partide gelmesi. Cevap konunun güçlü tonunda duyulmasına denir; bu ton değiştirmede koşulunun her zaman gerçekleştirilmemesi – konudaki güçlü sesi cevapta tonik sesi olur (dörtlüye aktarma), ya da, konudaki tonik cevapta güçlü sesi olur (beşliye aktarma) – konu ezgisinin cevapta bazı değişikliklere uğramasını doğurur; bu değişiklikler gene de ezginin genel çizgisini bozmayacak gibi önemsiz kalır. Konunun ikinci gelişiyile birlikte (cevapla birlikte) konunun ilk duyurulduğu parti cevap kontrapuntu (ya da konu karşıtı) denen bir ezgi duyurur; konu güçlü tonundan ana tona geçtiğinde bu kontrapunt da ton değiştirir ve gerekli değişikliklere uğrar.

Uzun fügenlerde sergiden sonra bir karşı sergi (Contre – Exposition) kullanılabilir. Karşı sergi, serginin tamamen cevap – tema – cevap - tema şeklinde ters çevrilmiş halidir.

Gelişme: Bu bölümde, çeşitli tonlara örneğin dördüncü ya da beşinci derecelere modülasyon yapan ara müzikler vardır. Yeni tonlardan yapılan tema girişlerini belirginleştirmek için bir veya daha fazla partide uzun suslar kullanmak yaygındır. Pedal genellikle füğün son bölümünde olmasına karşın, bazen esas tonaliteye hazırlanmak veya tonaliteyi kuvvetle belirlemek üzere son bölüme geçişten önce kullanılabilir.

Sergi bölmesinde yalnız tonik ve güçlü tonları duyurulur; gelişme bölmesinde konu, kontrapuntu ile birlikte dört komşu tonda işittirilir. Konunun her girişi arasında Divertimento ya da ara müziği denilen, konudan ya da kontrapunttan alınan öğelerle yapılmış taklitli bölmeler konur. Gelişme bölümü genel olarak ana tona dönüşü hazırlayan bir güçlü pedali üzerinde son bulur (Hodeir, 1971: 19).

Sonuç: Son bölüm füğün zirvesidir ve genellikle iki parçadan oluşur. Stretto ve pedal. Stretto sıkışmak anlamındadır. Esas tonalitede beliren tema tamamlanmadan bir ikinci partide cevap duyulur ve bu böylece diğer partilerde de sürer. Burada amaç gerginliği en üst noktaya çıkarmak, yoğunluğun her bakımdan artmasını sağlamaktır. Ancak stretto'da tema yığılımları farklı şekillerde de olabilir: "İki ve daha çok partili tema yığılımları vardır. Bunlarda, tema cevap ile; tema tema ile; hatta cevap cevap ile karşılaşabilirler." (Koray, 1957: 121).

Pedal, üst partiler yürüyüşlerini sürdürürken genellikle bas partisinde bir veya daha fazla sesin uzamasıdır. Sıklıkla ya esas tonalite ya da beşinci derece üzerinde kullanılır. Pedalden sonra küçük bir koda ile füg sona erer.

Sıkışma bölümü füğü bitiren bölmedir. Konunun ve cevaplarının kanon taklitli, gittikçe daha sıkışık gelen girişlerinden yapılmıştır. Bu kanonlar ve sıkışık girişler – konu cevap sıkışmasının dışında – konu ezgisinin bütünüyle yapılmayabilir. Sıkışma bölümünde füğün kontrapuntal yoğunluğunu ve yapı özelliğini belirten her çeşit yazı oyunları kullanılır: Değerlerin büyültülmesi, küçültülmesi, ters ve çevirme hareketler, temaların ya da parçalarının aynı zamanda duyulması vb. Tonal bakımdan sıkışma bölümü ana ton çerçevesi içine yerleştirilmiştir (Hodeir, 1971: 19).

J. S. Bach'ın Eşit Düzenli Klavye için yazılmış Prelüd – Füglerinden birinci defterdeki 16 numaralı füg, okul füğüne en çok yaklaşan örneklerden birisi olarak kabul edilir.

Andante con moto.

SERĞİ

mf

Cevap

Konu

cresc.

Baş Kısım

Kuyruk Kısım

Kontrapunt

Cevap Kontrapunt

f

Cevap

Konu

Kontrapunt

GELİŞME

Konu

Kontrapunt

Konu

Kontrapunt

cresc.

Kontrapunt

Konu

Ara Müziği

Cevap

Kontrapunt

Konu

Cevap

Ara Müziği

First system of musical notation, featuring treble and bass staves. The bass staff includes the labels "Konu" and "Ara Müziği" above it.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves. The word "cresc." is written in the bass staff.

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves. The word "STRETTO" is written in the bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves. The words "cresc." and "f" are written in the bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves. The words "ff" and "rall." are written in the bass staff.

1. 1. 8. 11. Ground (Gurond)

17. yüzyılda gözde olmuş çalgı müziği türlerinden birisi de gurond'tur. İnatçı bas olarak da bilinen gurond, öncelikle bir yazı yöntemidir. Denilebilir ki, bir yazma yöntemi oluşu bu türün ortaya çıkmasında en önemli etkindir. Sonraları önemini yitiren bu tür, 20. yüzyılda bir yazı yöntemi olarak tekrar kullanılmaya başlanmıştır. "Gurond'ta boyuna tekrarlayan bir inatçı bas üzerinde, bu basın koşulladığı armonisel ve ezgisel bir gelişme vardır. Bu gelişme basın her gelişinde ayrı ayrı cümlelerin bağlanmasından ortaya çıkar." (Hodeir, 1971: 21).

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef. The first system is labeled "ground motifi=inatçı bas" and shows a repeating bass line. The second system is labeled "sekizli yukarıdan" and shows a sequence of chords. The third system continues the sequence. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

* (Usmanbaş, 1974: 71)

1. 1. 8. 13. Kanon

Kanon kontrapuntal taklide dayanan bir yazı yöntemidir. Temel kural, taklit partisinin asıl temayı herhangi bir değişiklik yapmadan tekrarlamasıdır. Kanonda ilk duyulan partiye *öncül*, sonrasında öncülün taklidini yapan partiye *artçıl* denir. Kanon türleri artçıl partinin giriş özelliğine göre adlandırılır. Artçıl partinin girişi öncülün başladığı sestten olabileceği gibi, tam dörtlü tam beşli ya da oktavından da olabilir. Dörtlü, beşli ya da sekizli kanon gibi. Kanonlar hem eşlikli hem eşsiksiz yazılmakla birlikte, yukarıda bahsedilen kuralın dışında yapı özelliklerine göre, artçıl partinin nota sürelerini arttırarak ya da eksilterek yazılan *Arttırma – Eksiltme* kanonları da vardır. Ayrıca *Sürekli Kanon* ve 17. – 18. yüzyıllarda çok kullanılan *Çember Kanon* başlıca kanon çeşitleridir.

Çember kanon en eski kanon türüdür; üç, dört sesli yazılır; genellikle 8’li ya da sesdeş taklitte girer. Öncü genellikle dört ölçülük (daha çok olabilir) bir ezgiyle başlar; bu cümle sonunda ‘Artçı’ bu ezgiyi sesdeşte ya da 8’lide taklit eder; bu sırada Öncü buna bir kontrapunt yaparak yanıt verir; ikinci Artçı girdiğinde birinci artçı ilk kontrapuntu sürdürürken Öncü yeni bir kontrapunt yapar. Her bir kontrapunt ilkil cümlenin doğal bir sonucudur, ayrıca öbür partilerden başkadır; ikinci Artçı’dan sonra Öncü gene başlangıca döner. Kanon genellikle son Artçı’nın bütün ezgiyi tamamlaması ile ya özel kalış yerlerinde ya da sona katılan küçük bir bitiriş ile sona erer (Usmanbaş, 1974: 195).

Örnek olarak Bach’ın Füg Sanatı’nda ve Goldberg Çeşitlemelerinde bulunan kanonlar incelenebilir.

1. 1. 8. 14. Kantata (Kantat)

Barok dönemde ortaya çıkan en önemli ses müziği türlerindedir. Sözcük anlamı ses için yazılmış eser olan kantat, çalgı müziğindeki sonat’ın karşılığıdır ve hareketsiz, dekorsuz şarkılı sahne eseri olarak tanımlanabilir. Rönesans çağındaki İtalyan madrigallerinden doğan bu türün, oda müziği, kilise ve konser müziği olarak hazırlanan dinsel veya dinsel olmayan çeşitleri vardır. Bu türe kantat adını veren ilk besteci Alessandro Grandi olmuştur. Terimi ilk kez “Cantata e Arie a Voce Sola” adlı derlemesinde kullanmış ve bu derlemeler Giovanni Battista Bononcini (1670-1747) tarafından Cantate di Camera (oda kantatı) başlığı altında yayımlanmıştır.

Almanya’da ise 1638’de Caspar Kittel bu terimi ilk olarak kullanmış, Caccini, Cesti, Vivaldi ve A. Scarlatti bu türü geliştirerek yaygınlaştırmışlardır. Ancak kantat asıl

gelişimine Bach, Handel, Telemann gibi bestecilerin çalışmalarıyla ulaşmıştır. Bu gelişim kilise kantatı olarak belirginleşmiştir ve yapı olarak oda kantatından farklıdır. “Dinsel kantat, bir dinsel tören müziğidir. Bu müziğin en önemli ögesi *koral*’dır. İçinde koro bölümleriyle solo reçitatifler, ariyalar, trio ve kuartetler nöbetleşir.” (Say, 1992: 692).

Kantat genellikle org veya çalgı eşliklidir. Bünyesinde bulunan bölümlerin düzenlenişi farklılıklar gösterir.

Kantatın düzenleniş tarzı çok çeşitlidir. Bach’ın 200 küsur kantatı arasında *O Jesu Christ, meine Lebens Licht* gibi bir tek cümle üzerine ve yalnız dört sesli karma koro ile nefesli sazlar eşliği için yazılmış olanları bulunduğu gibi; mesela aşağıdaki *Sie werden aus Saba Alle Kommen* adlı kantatı gibi Koro, sololar ve orkestra için düzenlenen ve çok çeşitli bölümleri birarada bulunanları da vardır:

Giriş korusu: *Sie werden aus Saba Alle Kommen*

Koral : *Die Kön’ge aus Saba*

Bas reçitatif : *was dort Jesias vorhergesehen*

Bas ariyası : *Gold und Ophir ist zu schlecht*

Tenor reçitatif : *Vershemah nicht du meiner Seelen Licht*

Tenor ariyası : *Nimm mich dir zu eigen hin*

Koral : *Ei nun mein Gott* (Koray, 1957: 187).

17. yüzyılın başlarında ortaya çıkmış olan bu türün gelişimi sürecinde, insan sesi ve orkestra eşliğinin düzenlenişi besteciden besteciye farklılıklar göstermekle birlikte, bu türü doruğa çıkaran J.S. Bach olmuştur. Bach’ta üç farklı kantat yapısı görülüyor;

Geleneksel kantat katmalı bir türdür, ayrı türlerin bir örgüt altında toplanmasıdır. İlk kantatlarda ariya, arioso, reçitatif kullanılmaktaydı; daha sonra ikili, üçlü topluluklar en sonrada koro ve Alman kantatlarında koral kullanılmaya başlandı. Bu türün en önemli bestecisi olan Bach’ta üç ayrı kantat örneğine rastlıyoruz: Tek sesler için kantat; bunda ariya, arioso, reçitatif vardır ve bazen de ikili, üçlü topluluklar bulur. (51.kantat); Koralli kantat: Bunda bir koral dolayında örgütlenmiş topluluklar vardır (Pasakalya kantatı); Üçüncü örnekte bu iki örnek birleştirilmiş olur (Din Devrimi kantatı) (Hodeir, 1971: 23).

1. 1. 8. 15. Koral

16. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmış bir türdür. Dinsel içerikli kantat ve oratoryolarda kullanılan ilahilere koral denir. Kaynağı Alman halk şarkıları olmakla beraber, yabancı halk ezgileri ve Gregorius ilahileri bu türün oluşumunu önemli ölçüde etkilemiştir. “İlk korallerin tekstleri ve müzikleri değişime uğramış hymn’lerden ve kutsal şarkılardan uyarlanmıştır. Luther’in ölümünden sonra yayımlanan çok sayıda hymn kitapları, koralı kilise ayinlerinin vazgeçilmez bir parçası haline getirmiştir. 1600’lerden sonra Crüger ve diğerleri tarafından yazılan melodilerde koral besteciliği yeni tekst arayışları içine girmiş, bu yeni tekstlerle yazılan korallerin dört sesli olması anlayışı ön plana çıkmıştır.” (Sadie, 1996: 147). Protestanlığın ortaya çıkmasından sonra gelişimi ve yaygınlaşması ivme kazanmış, başlarda tek sesli olmasına karşın armoni ve kontrapunta uygun bir yapısının oluşu çok sesli koraller yazılmasına olanak tanımıştır. 17. yüzyıl bestecileri D. Buxtehude, J. Pachelbel ve S. Scheidt bu türü çok çeşitli biçimlerde ele almışlardır.

Koral, en yüksek aşamasına J. S. Bach ile birlikte ulaşmış, yetkin bir duruma gelmekle kalmayıp, çalgı müziğinde de kullanılan bir tür olmuştur. Bach’ın, koralı, ses müziği, org müziği ve çalgısal müzik alanlarında kullanması bir çok koral çeşidi ortaya çıkarmıştır. Çalgısal koraller: Konturapuntal koral, füglü koral, işlenmiş koral, kanonlu koral, süslemeli koral, çeşitlemeli koral; ses müziği için yazılan koraller: Armonilenmiş koral, parafazlı koral, yarı füglü yarı işlemeli koral, üç ve dört sesli koral. Bach dört yüz kadar eski koral parçayı yeniden düzenlemiş ve otuz koral beste yapmıştır.

Bu tür ile ilgili bir özellik de, esere geçilmeden önce usulen bir prelüd çalınmasıdır. Eski koralin özgün, yalın ritimsel yapısı, barok dönemle birlikte sağlam ve köşeli bir şekle girmiştir.

Koralı polifon dokudan ayrı olarak düşünmek gerekir. Yalnız başına koral tek sesli bir ilahidir. Bu durumuyla da çok yalın bir yapısı vardır: Az ya da çok bakışık dönemlerden yapıma, aralarında uzun duraklar bulunan bir ezgidir. İlk iki dönem (AB AB BCDEF) biçiminde tekrarlanır. 17. Yüzyıldan sonra gittikçe ölçüye giren, daha tonlulaşan yapısıyla da Gregorius şarkısından tüm ayrılmaya başlar (Hodeir, 1971: 25).

1. 1. 8. 16. Koral Prelüd

Büyük Bach'ın öncülleri olan Buxtehude, Sweelinck, Scheidt ve Böhm bu türün gelişmesine önemli katkılar getirmişlerdir. Barok dönemde koral prelüdün en olgun örneklerini Bach vermiştir. Koraller seslendirilirken, her koralin arasında bir org prelüdü çalma geleneği giderek bu türün oluşmasını sağlamıştır. Koral prelüd, koralin birkaç notasının çeşitleme yoluyla işlenmesinden geliştirilir. Bu türe Bach' tan sonra 20. yüzyıla kadar ilgi duyulmuştur.

1. 1. 8. 17. Koro

En bilinen anlamıyla koro, tek ya da çok sesli bir müzik yapıtını seslendirmek için bir araya gelen topluluktur. Ancak 17. ve 18. yüzyıllarda, genellikle düo'ların, trio'ların nota düzenlemelerini gösteren terim olarak kullanılmıştır. Ayrıca oratoryolarda solo icraya karşıt olarak bulunan şarkıcı grubu da korodur. "Madrigal, koral ve polifon şanson gibi belli bir türe girmeyen parçaya koro denir. Ne belli bir yapısı ne de belirli bir deyişi vardır." (Hodeir, 1971: 27).

1. 1. 8. 18. Madrigal

En genel tanımıyla madrigal, doğa sevgisini anlatan lirik şiirlerin bestelenmesi ile ortaya çıkan, din dışı, ses için yazılmış şarkılardır. Aslında bir İtalyan şiir türü olan madrigal, 13. yüzyılın sonlarına doğru İtalyan bestecilerin bu türü müziğe dönüştürme çabalarından ortaya çıkmıştır. İlk örnekleri iki sesli olmakla birlikte sonraları, polifon deyişte beş sesli, çalgı eşliği olmayan bir yapıya dönüşmüştür. Ancak bu yapı, 16. ve 17. yüzyıl madrigallerinden çok farklıdır. 17. Yüzyılın başlarında C. Monteverdi'nin buluşçu kişiliği sayesinde polifon yapının yerini tek ezgi ve sürekli bas anlayışı almıştır. Barok dönemle birlikte farklı anlamlara kavuşan madrigalin başlıca çeşitleri şunlardır: Kromatik madrigal, anlatımlı madrigal, eşlikli madrigal ve oyunlu madrigal. Bu dönemde anlatımlı ve oyunlu madrigal önemli bir yaygınlık göstermiştir.

Anlatımlı madrigal Fransız polifon şansonundan çok daha özgür olmasıyla ayrılır. Sözü daha yakından izlediği için polifon bölmeler yanında hece üzerine kurulmuş armonisel geçitler büyük bir özgürlükle yan yana gelmektedir. Oyunlu madrigal ise reçitatif deyişin,

ikili, üçlü geçitlerin, tek ezgili bölmelerin çevresine konan kantata yakın sayılır (Hodeir, 1971: 30).

Reçitatifin yaygınlaşıp gelişmesiyle giderek müzik dünyasından silinen madrigal, günümüzde geleneksel madrigallerin dışındaki müzik eserlerini ifade etmektedir.

1. 1. 8. 19. Masque (Mask)

16. ve 17. yüzyıllarda, İngiliz saraylarında düzenlenen, şiir, oyun, dans, müzik ve tiyatro gibi öğelerden oluşan eğlencelerin genel adıdır. Düzenlenen bu eğlenceler zamanla kendine özgü bir müzik türü olan maskın ortaya çıkmasına neden olmuştur. İçeriğinde alaylı, masalımsı sahneler vardır, müzik ve bale ile anlatıma canlılık kazandırılır. İngilizler'in büyük bestecisi H. Purcell (1659-1695) bu türde bir çok eser bestelemiştir.

16. yüzyıl maskı polifon deyiştir. Korolar madrigal anlayışında yazılmıştır. 17. yüzyılda artık eşlikli tek ezgi deyişle yürütülür. 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra doğacak olan İngiliz operasının ilk adımları sayılır. Ne var ki ne mask ne de bir süre sonra doğacak olan İngiliz operası 18. yüzyıla dek yaşamayacaktır (Hodeir, 1971: 30).

1. 1. 8. 20. Missa

Ses için yazılmış, bölümlerden oluşan, en önemli dinsel müzik türüdür. Missanın ortaya çıkışı Hıristiyanlığın başlangıcına kadar uzanır ve Katolik Hıristiyanların yaptığı en kutsal ayinlerdendir.

Latince *geri dönme* demektir. Hıristiyan inançlarına göre İsa, nasıl çarmıhta kendini kurban ettiyse, bu törende de öylece kendini kurban etmektedir. Bu ayin, Yunanca *eukharistia* adıyla da anılır. İsa'ya vekalet ettiğine inanılan papazın ekmekle şarabı tanrıya sunmasına *offertorium*, ekmekle şarabın Hıristiyanlarca yenilmesine *communio* denir ki, bunun bir inan birliği sağladığına ve Hıristiyanları hem İsa'ya, hem de birbirlerine bağladığına inanılır (Hançerlioğlu, 1993: 334).

İşte yapılan bu törende ayini yöneten papazın, İsa'nın yerine onun sözlerini ve hareketlerini tekrarlayarak okuduğu adayış duasına missa denir. Missa beş temel şarkıdan oluşur: Kyrie, Gloria, Crelo, Sanctus - Benedictus ve Agnus Dei. Bu şarkılardan ilk olarak Kyrie ve Gloria bestelenmiştir.

İlk polifon missalar İtalya ve Tourvai'de derlenmiştir. Machast tarafından yazılan Messe de Nostre Dame (1350) hala bilinen en eski polifon missa özelliğini korumaktadır. 14. yüzyılın İngiliz bestecilerinden Dunstable yazdığı missalara ayrıca bir tenor partisi eklemiştir ki bu missalar Cantus Firmus olarak adlandırılır. 15. yüzyılın sonlarında missa, besteciliğin merkezi durumuna gelmiştir. Dönemin en önemli missa bestecilerinden Dufay hem kutsal hem geleneksel melodileri kullanarak Gregorius missası denilen türün oluşmasını sağlamıştır. 16. ve 17. yüzyıllarda dindışı ezgilerin sıklıkla kullanılması, kontrapunt sanatında yapaycılığa varan aşırılıklar missa bestecilerinin dini otoriteler tarafından büyük tepki görmesine neden olmuştur. 18. ve 19. yüzyıllarda çalgısal bölümlerin iyiden iyiye yaygınlaşması missayı kiliselerden çıkarmış konser salonlarına taşımıştır. En bilinen dört missa çeşitinin yapısal özelliklerini Hodeir (1971: 34) şöyle açıklamaktadır:

Gregorius missası: Tek seslidir, çalgısızdır. Beş bölümün bütünlüğü aynı makamın seçilmesiyle elde edilir.

Polifon missa: Yazısı çok karmaşıktır ancak yapısı çok yalındır. Kontrapuntal benzetleme üzerine kurulmuştur. Eserin kuruluşu şu sözlerden çıkar; Kyrie üç müzik cümlesine ayrılmıştır. Kyrie – Christe – Kyrie. Bunların her biri temadan çıkarılmış ezgiye bağlanır. Her bölme bir çeşit füg serisi gibidir; sesler ardarda ve benzetleme ile girerler. Fügde olduğu gibi her cümlelerin kalış yerinde öbür cümlelerin başlangıcı girer. Gloria ve Credo bölümleri uzundur. Her müziksel öge bestecisinin daha önce yazmış olduğu bir moteten alınmadır.

Cantus Firmus missası: Düz şarkıdan alınma bir temadır; bu tema her partide işittirilir ya da bir koral teması gibi uzun değerlerle tek bir partide duyurulur. Kaldı ki bu missa çeşiti bazı korallerin dahası çeşitlemenin kaynağı olarak alınabilir.

Konçertomsu missa: Bu missa çeşiti kantata çok yaklaşıyor ama içinde reçitatif ve koral yoktur. Eser çok büyük çapta alındığında gelenek olan beş yada altı bölüm yerine her ayet ayrı bir parça olarak işlenir ve aynı duanın öbür ayetlerinden ayrı bir biçimde ele alınır.

1. 1. 8. 21. Motet

Ses için yazılmış, eşlikli ya da eşsiksiz söylenen, hem dinsel hem de dindışı olabilen çoksesli müzik türüdür. Oluşum süreci 12. yüzyılın sonlarına kadar uzanan bu tür, diğer birçok tür gibi barok çağda olgunluğa erişmiştir. Önceleri Tenor ve Motetus denilen iki bölümden oluşuyordu. Motesus sözlerin olduğu bölüm, tenor ise bir Gregoryen şarkıdan alınmış birkaç notaya dayanıyordu. Daha sonraları Motetus'a *duplum* (ikinci), *triplum* (üçüncü) ve *quadruplum* (dördüncü) sesler de eklenerek motetin çoksesli bir yapıya

kavuşması sağlanmışır. 16. ve 17. yüzyıllarda dini törenlerde kullanılan motet, artık ayinin gerçek anlamını yansıtan çoksesli bir eserdir. 17. yüzyılda motetin yapısında Kantata türünde olduğu gibi reçitatifler, ariyalar, ikililer ve üçlüler kullanılması bu türü biçim olarak kantata yaklaştırmıştır. J. S. Bach'ın Motet – Kantata buna verilecek en iyi örneklerdendir.

A cappella motet genel olarak dört ya da beş seslidir ve günlük duadan alınan latince sözlerin yapısına uygulanmıştır. Fransız – Felemenk ve Roma okulu bestecilerinde eserin yapısını sözler belirler. Tamamlanmış anlamı olan bir cümle ya da parçası üzerine özgürce türetilmiş bir ezgi cümlesi uygulanmıştır; bu cümleyi her bir ses o çağın kontrapuntal yazı anlayışına göre sırayla yankılar. Böylece aynı makam üzerine kurulu olmaktan, aynı deyiş kullanmaktan ve birbirine kenetlenmiş olmaktan başka aralarında bağ bulunmayan bölmelerden oluşmuş motet ortaya çıkar... (Hodeir, 1971: 35).

Bu tür Barok çağdan sonra önemini giderek yitirmiştir.

The image shows a musical score for a motet, likely by J.S. Bach, consisting of five staves. The lyrics are in Latin and are written below the notes. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The lyrics are: "coe non ti bus il lis ac ce pit je su po nem", "coe non ti bus il lis ac ce pil Je sus po ne mac ce pit Je sus po", "Coe non ti bus il tis oc ce pit Je sus po", "Coe non ti bus", and "Coe non".

* Hodeir (1971: 35)

1. 1. 8. 22. Opera

Avrupa'da Rönesans hareketinden sonra gelişimi büyük bir ivme kazanan bilim ve sanat, sonraki yüzyılları şekillendirecek çok yönlü bir evrim sürecine girmiştir. Müzik türlerinin pek çoğu gibi operanın da bu dönem içerisinde ortaya çıkması, müzik sanatının Barok çağda gösterdiği gelişime önemli bir örnektir. En genel tanımıyla opera; müzikli tiyatrodur. Müzik tarihinde ilk örneklerine 16. yüzyılın sonlarına doğru rastlanmakla birlikte, kimi müzik araştırmacıları Ortaçağ müzikli dinsel oyunlarını ilk opera örnekleri olarak kabul eder. Müzik tarihçilerinin birleştiği ortak nokta, makam anlayışının yerini ton, kontrapunt anlayışının yerini eşlikli ezginin almaya başladığı bir dönemde, Floransa'da Kont Giovanni Bardi'nin sarayında toplanan müziğe ve edebiyata gönül vermiş aydınların, Klasik Yunan dramını yeniden canlandırma çabalarının sonucu olarak opera düşüncesinin ortaya çıktığıdır. "Opera , yani bestelenmiş olan tiyatro eseri, 16. yüzyılın sonlarında Floransa ve Venedik'de şiirin daha önce şarkı biçiminde söylendiği Klasik Yunan dramının yeniden dirilişi biçiminde, ilk çağın güçlü kültürünün verdiği hızla ortaya çıkmıştır..." (Say, 1992: 989)

İlhan Mimaroglu ise bu durumu şöyle açıklıyor;

Kont Bardi'nin sarayı, yeni bir müzik biçiminin doğum yeri olması bakımından özel bir önem taşır. Bardi'nin CAMERATA grubunun üyeleri, Yunan söyleme sanatını (declamation) müzik ile birleştirdiler; amaçları şiirin etkisini yükseltmekti; bundan *stilio rappresentativo* (operanın başlıca öğelerinden, biçimlerinden biri olan *reçitativo*), sonra da *dramma Per musica* (müzikli dram) adı verilen opera ortaya çıktı (Mimaroglu, 1995: 34).

Camerata grubunun üyeleri arasında ünlü fizikçi ve astronom Galilei'nin babası Vincenzo Galilei, şair Ottavio Rinuccini, şarkıcı-besteci Jacopo Peri, besteci Giulio Caccini ve Emilio de Cavalieri bulunuyordu. Müzik tarihinde ilk opera olarak bilinen *Dafne*'nin, sözleri O. Rinuccini tarafından yazılmış, müziği J. Peri ve Corsi tarafından bestelenmiştir ancak bu ilk operanın notaları kaybolmuştur. Bir süre sonra Paris'ten bir düğün için verilen sipariş üzerine Peri yine Rinuccini'nin *Euridice*'sini bestelemiş, çağdaşı Caccini de aynı metni müziklendirmiştir. Bu ilk dönem operaları için müzik tarihçi K. Sachs; " 1600'lerin ilk otuz yılında yazılanlar, 1597'deki *Dafne* ile beraber, bir sürekli bas üzerinde, arada sırada bazı şarkılarla kesilmiş bir *reçitatif* ezgisiyle, sonunda kısa bir baleden ibaretti. Orkestra sahne çukurunda değil, üstünde, yanların arkasına gizlenmiş olarak bu sürekli basın armonilerini doldururdu." (Say, 1995: 169) açıklamasını yapmaktadır.

Ortaya çıkan dönem operalarının seslendirildiği yerlerde büyük ilgi uyandırması, operayı kısa zamanda kontların, düklerin, soyluların gözdesi haline getirmiştir. Rinuccini'nin

Euridice'sini Manvuta Dükü'nün tekrar bestelemesi için C. Monteverdi'ye sipariş vermesi, opera tarihinin ilk başyapıtı sayılan *La Favola d'Orfeo*'nun doğmasını sağlamıştır. Büyük başarı kazanan bu yapıtla birlikte opera besteciliği İtalya'da iyiden iyiye yayılmıştır. Monteverdi'nin operalarına canlılık kazandırmak için çeşitli müzikal gereçlerden yararlanması, örneğin yeni şarkı ve dansları operaya katması, orkestrayı zenginleştirmesi, dönem opera besteciliğini köklü bir şekilde etkilemiştir. "Monteverdi, öncü bestecilerin yaptığından çok daha iyisini yaptı. Peri ve Caccini'nin kuru ve sıkıcı bir reçitatifle yollarını yitirdikleri yerde o, madrigalin bu baş ustası, bu çeşit bir müziğe nasıl güç ve güzellik verileceğini, az rastlanan, ileri ton değiştirimleriyle iç coşkunluğunun nasıl anlatılacağını bildi..." (Say, 1995: 170).

Dönemin opera besteciliğine kazandırdığı yeniliklerle kendisinden sonra gelen bestecileri de etkileyen Monteverdi, Venedik Okulu'nun üyeleri olarak bilinen Pietro Cavalli (1602-1676), M. Antonio Cesti (1618-1669), Alessandro Scarlatti (1658-1725) gibi önemli müzisyenlerin hocalığını yapmıştır. Aynı dönemde İngiltere'de H. Purcell (1659-1695); Fransa'da J.B. Lully (1637-1687) ve J.P. Rameau (1683-1764); Almanya'da G.F. Handel (1685-1759), H. Schütz (1585-1672) ve R. Keiser (1674-1739); Avusturya'da J.J. Fux (1670-1741) gibi besteciler İtalyan Okulu'nun etkisinden kurtulamamakla birlikte ulusal anlamda bu ülkelerden nispeten Fransız operası bir özgünlük gösterebilmiştir. "Fransız operaları İtalyanlar'ınki gibi madrigale, ya da kutsal oyunlara değil şarkılarla süslenmiş dansa dayanır..." (Mimaroglu, 1995: 37).

Avrupa'da İtalya dışındaki ülkelerde gösterilen çabalar, Barok çağda operanın yeterince yaygınlaşması ve gelişmesi için yeterli olmamıştır. Böyle olmasına rağmen Lully'nin operanın başına yazılan uvertür biçimini sağlamlaştırması, A. Scarlatti'nin İtalya'da bu biçimin özelliklerini belirginleştirmesi klasik dönem senfonisinin önceli olması açısından önemlidir.

Eski opera yapısal açıdan Klasik ve Romantik dönem operalarına göre farklılıklar gösterir.

Operanın yapısı sözlerine bağlıdır. Sözlerde geçen kişilere, bu kişilerin davranışlarına göre partitur, arya, reçitatif, arioso ve koro gibi parçaların sıralanışına uymak zorundadır. Anlaşılacağı üzere opera kantat gibi bir çok parçaların yan yana gelmesiyle asıl yapıları basit olan parçalardan kurulur. Bununla birlikte konunun kesintisiz akışı reçitatifle arioso'yu operada daha zorunlu kılar. Eski operada ya da numaralı operada parçalar birbirlerinden ayrılmıştır; bu parçaların her biri kendi başına bir bütündür...Her numaradan sonra bir *reçitativo secco* vardır ve bu sürede konu gelişmeye devam eder... (Hodeir, 1971: 37-38).

1. 1. 8. 23. Oratoryo

Kökleri eski çağların dinsel törenlerine dayanan bu tür; Barok çağda Hıristiyan inancının duyarlılığını arttıran ve temsil eden dinsel ayinlerin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. En kısa tanımıyla Oratoryo, konusunu Tevrat veya İncil'den alan, insan sesi ve çalgı için yazılmış bir dram müziği türüdür. Başlangıcı, 16. yüzyılda yaşamış Floransa'lı bir papaz olan ermiş Filippo dei Neri'nin düzenlediği dinsel sahne oyunlarına kadar uzanır. "Oratoryo İtalyanca'da duacının yeri anlamına gelir. Bu sahne oyunlarının genel amacı hıristiyanlar arasındaki kutsal kardeşlik bağına güçlendirmektir." (Sadie, 1996: 368). Eski oratoryoların sahnede oynanışları itibariyle dönem operalarına benzemesi ilginçtir. "Emilio del Cavalieri'nin (1550-1602) 1600 yılında Roma'da sunulan *La rappresentazione di anima e di corpo* oratoryosu aslında, tam anlamında bir kutsal operaydı. Nitekim ilk oratoryolar operadan ancak konularıyla ayrılırlardı. Yoksa onlar da opera gibi dekor, kostüm, sahne hareketi ve gerekirse bale ile birlikte sunulurdu, oynanırdı." (Mimaroglu, 1995: 36).

İtalyan besteci G. Carissimi (1605-1674) ile birlikte oratoryo önemli değişikliklere uğramıştır. Carissimi, kostüm, dekor ve sahne hareketi gibi unsurları kaldırarak bunların yerine konuyu anlatan bir anlatıcı (*historicus* ya da *testo*) getirmiş, oratoryoya bugün bildiğimiz şeklini vermiştir. "Sahnede bir hareket olmadığına göre, bir sözcü (*historicus* – *testo*), olanı biteni anlatır. Genellikle *testo* tek bir şarkıcıdır, ya da bazen solo şarkıcı olarak kanon halinde söylerler; bazen de bütün koro *testo*'yu söyler..." (Say, 1995: 189).

Carissimi'nin getirdiği yeniliklerden sonra oratoryo, konser sahnelerinde yer almaya başlamakla birlikte, ancak Bach ve Handel döneminde doruk noktasına ulaşmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra ise dinsel içerikli olmayan oratoryolar yazılmaya başlanmıştır.

Yapısal olarak oratoryo kantat türü ile büyük benzerlikler gösterir. "Yapı bakımından oratoryo, kantat gibi birleşik bir formdur. Kantattaki elemanlar burada da bulunur: *aria*, *arioso*, *reçitatif*, *duo*, *trio*, koro gibi. Orkestranın rolü, kantata nazaran daha önemlidir. Orkestraya bazen uzun ifadeli ara müzikleri verilir." (Say, 1992: 998).

Yukarıdaki alıntıda sözü edilen, orkestranın bölüm arası müziklerine Hodeir, Handel'in İsa'nın yaşantısını anlatan *Mesih* Oratoryosunu örnek veriyor: "Handel'in *Mesih*'i 18. yy. oratoryosuna bir örnektir; İsa'nın hayatı üç bölümde anlatılmıştır. Bazı oratoryolarında Handel ya polifon ya da homofon bir deyişte sadece koroyu kullanır... Oratoryoyu oluşturan parçalar arasına orkestra araları da konabilir. (Pastoral Senfoni bölümü)" (Hodeir, 1971: 40).

1. 1. 8. 24. Pasakalya

Bu tür şakona benzerliğiyle bilinir. Tam olarak ne zaman ortaya çıktığı bilinmemekle birlikte kimi kaynaklara göre 16. yüzyılın başlarında, kimilerine göreyse 16. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmış, ancak sanat müziğine 17. yüzyılın ilk yarısında girmiştir. Pasakalya, genellikle 3/4 seyrek olarak da 3/2'lik ölçüde yazılan İspanyol kökenli bir danstır. Belirleyici özelliği, ele alınan temanın kontrpuanlanarak, çeşitlemeler yoluyla eserin sonuna kadar farklı partilerde duyurulmasıdır. "Pasakalyanın temel fikri, basta gelen ağır, gayet vakarlı ve saygıdeğer sekiz ölçülük bir cümledir. Bu temel temayı bas, daima ve ısrarla eserin sonuna kadar devam ettirdiği sırada, üst partilerde, durmadan gelişerek sökün eden ritmik ve melodik değişimler yer alır." (Koray, 1957:167).

Bu türe verilebilecek en güzel örneklerden biri Bach'ın org için do minör pasakalyasıdır. Fransız bir besteciden alınıp geliştirilmiş tema yirmi kez işlenmiştir ve eser boyunca on beş çeşitlemede, farklı partilerde hiç değişmeden yinelenmektedir. Hodeir yapısal açıdan pasakalyayı şöyle açıklamaktadır:

Polifon deyişte bir parça olan pasakalyanın şakon ve gurondla yakın ilişkisi vardır. Bütün bu biçimlerde bir temayla bu temanın ya kendisinin ya da öteki partilerin çeşitlenmiş tekrarı yapılır... Şurasını gözden kaçırmamak gerekir ki hem zorunlu bas yöntemi hem pasakalya yapısı tonal kuruluş bakımından ton değiştirime pek elverişli değildir (Hodeir, 1971: 48).

Pasakalyanın, yukarıdaki alıntıda belirtilen türlerle yakın ilişkisinin yanı sıra belirgin farklılıkları da vardır. "Pasakalyada üst partilerin işlenişi polifondur. Bu pasakalyayı şakondan ya da genel 'çeşitleme' den ayırır. Böylelikle her çeşitleme için yeni bir motif çizgisi basın ya her tekrarında ya da iki tekrarında işlenir." (Usmanbaş, 1974: 74).

17. yüzyılda saray oyunları arasına giren, sonraları opera ve balelerin bitiriş bölümlerinde çalgı ve ses müziği olarak rol almaya başlayan pasakalya, Bach'tan Schönberg'e kadar bir çok besteci tarafından işlenmiştir.

J.S.Bach'ın Do minör org için pasakalya'nın teması:



* (Hodeir, 1971: 47)

1. 1. 8. 25. Passion (Pasyon)

Geçmiş 12. yüzyıla dayanan, 15. yy'dan sonra çoksesli bir yapıya kavuşan pasyon, oratoryo gibi dinsel içerikli bir türdür. Oratoryodan farkı, konusunun İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında çektiği acıları işlemesidir. İşlenen konu İncil'den alınan kutsal metinlerden oluşur. Hodeir'e göre pasyon, kimi zaman motete kimi zaman oratoryoya yaklaşır. Asıl kişiliğini Handel, Telemann ve Bach'ın çalışmalarında bulmuştur. Büyük Bach'ın Mattheus Passion ve Johannes Passion'u bu türe verilebilecek en olgun örneklerdir. "18.yy. pasyonu yapı bakımından kantat ve oratoryodan pek farklı değildir. Bach'ta eşlikli eşliksiz reçitatif vardır (reçitatif Havari'nin sözlerini söyler), arioso, arya, armonilemeli ve işlemeli koral vardır. Bütün bu biçimler yetmiş sekiz ayrı parçalık koskoca bir fresko meydana getirir..." (Hodeir, 1971: 49).

Barok çağdan sonra giderek önemini yitirmiş olan bu türün Bach'tan sonra yazılmış kayda değer bir örneği yoktur.

1. 1. 8. 26. Prelüd

Kökene 16. yüzyıl lavta müziğine dayanan bu tür başlangıçta, yazılan çalgısal bir esere giriş yapmak, eserin tonalitesini belirlemek için genellikle doğaçtan çalınan birkaç akordan oluşuyordu. Zamanla sonat, süit ve füglerde kullanılan, belirli bir kalıbı olmayan yazılı eserlere dönüşmüştür. "Prelüd, esas olarak tonal olmak zorundadır; belirli bir planı yoktur; fakat hemen hemen her zaman bütün parça boyunca tekrar eden kısa ve ritmik bir öğe üzerine kurulmuştur." (Dandelot, 2001: 23).

Fantezi, tokata, uvertür gibi türlerle büyük benzerlikler gösteren prelüd, genellikle tek tema ya da bir motif üzerine tek bölüm halinde yazılır. Ancak temasız prelüdlere de rastlamak mümkündür. "Prelüdü bazen teması bile yoktur. O takdirde devamlı bir melodik çizgi halinde kesin bir tonalitenin dereceleri içinde tonal bir kadans gösterecek şekilde dolaşır." (Fenmen, 1991: 50).

Diğer bir çok türde olduğu gibi prelüd de, Bach'ın elinde çeşitli şekillerde işlenmiş, en yüksek olgunluğuna ulaşmıştır. Klavyen ve Org için yazdığı eserlerin büyük kısmı bir prelüdle başlar nitekim iki ciltlik Well-Tempered Clavier albümünde, bu türün birbirinden farklı karakterde en güzel örneklerine rastlamak mümkündür.

17. Yüzyılda prelüd oldukça gevşek bir biçimdedir; yazılı bile olsa doğaçtan çalınan parça etkisi bırakır. Bu dönemde çoğu zaman ölçü çizgisi bile kullanılmaz. Ard arda sıralı

cümleler vardır; bunların aralarındaki tek bağ ton bağından başka bir şey değildir; Bach'ın çembalo ve org müziğinde türlü prelüd çeşitlerine rastlanır; En çok rastlananı da *bicinium* çeşidi prelüd'dür (ters kontrapuntayla yürütülen iki sesli prelüd); bundan önce basta duyulan öğeler ilerde soprano partisinde duyulur. Bir başkası ki tokatayı çok ansır – tokatada olduğu gibi dikey uygu yazısını kullanır ama oldukça parlak etkiler verir (Hodeir, 1971: 50).

Yukarıda sıralananların yanı sıra, tamamen kontrapunt tekniğiyle yazılmış ya da basit bir armonik anlayıştan yola çıkarak baştan sona arpejlerden oluşan prelüdlere de vardır. *Bicinium* prelüde örnek aşağıda verilmiştir.



Preludio XX.

Andante molto espressivo *ve* *pp* J. S. BACH

The musical score consists of four systems of piano notation. Each system has a treble and bass clef staff. The first system is marked *pp* and *legatissimo sempre*. The second system has a *cresc.* marking in the treble staff and a *pp* marking in the bass staff. The third system has a *f* marking in the treble staff. The fourth system has *p* and *f* markings in the treble staff and a *pp* marking in the bass staff. The piece is in C major, 3/4 time, and consists of 16 measures.

* (Bach 1993: 104)

1. 1. 8. 27. Ricercare (Riserkar)

Kökeni 16. yüzyılın başlarına dayanan bu tür, füğün atasıdır. Riserkar araştırmak anlamına gelir. Önceleri motet, madrigal gibi ses için yazılmış çok sesli ezgileri, özellikle organistlerin repertuarlarını geliştirmek amacıyla doğaçlayarak işlemesiyle ortaya çıkmıştır. Zamanla özgür kuruluşlu, kontrapuntal yapıda çalgısal eserlere dönüşerek füge öncülük etmiştir.

Kaynağına dayandığı motet gibi ricercare taklitli konrapuntal yazıyı kullanır. Her biri kendi motifini geliştiren birbirine bağlı ayrı ayrı dönemlerden oluşmuştur. Yazının bütünlüğü ancak ton ve ölçü birliği ile sağlanmış olur. Bu çeşit ucu ucuna tema bağlanması, müziği götüren sözleriyle motette anlaşılıyorsa da ricecare'de bu durum daha az haklı görülebilir. Bu bağdaşmazlık ricercare'yi oldukça kusurlu bir biçim yapmıştır (Hodeir, 1971: 54).

Bu tür füge dönüşmesiyle birlikte ortadan kalmıştır.

1. 1. 8. 28. Reçitatif

Bu tür, opera, oratoryo ve kantat ile yakından ilişkilidir. Özellikle operanın başlıca öğelerinden biridir. Doğal olarak opera ile birlikte, İtalyan bestecilerin şarkı müziğinin belirli bölümlerinde şiirin sözlerini daha ön plana çıkarmak isteğinden doğmuştur. "Reçitatif bir çeşit şan bestesidir. Genellikle tek bir ses içindir. 16. yy reçitatifinin notasyonunda ritmik kesinlik, dinamik bir yapı ve melodik bir çizgi vardır amaç sözcüklerin etkili bir biçimde işlenmesini sağlamaktır." (Sadie, 1996: 228).

Reçitatifde müzik cümlelerinden çok, sözcüklerin anlamı ve ritimsel vurgularını ortaya çıkarma düşüncesi ön plandadır. "Düzgün şarkı biçimleri her zaman düşünce ve duygudaki çabuk değişimlere ayak uyduramaz. Reçitatif müziğin işlevi budur. Örneğin operada belirli bir düşünce ya da duygunun ifadesi için arya kullanılır. Buna karşın, dramatik sahnelerde, öykünün anlatımında ve diyaloglarda kullanılan müzik biçimi reçitatifdir." (Say, 1992: 1084).

17. yüzyıl operalarında kullanılan reçitatifler vuruş bakımından büyük bir özgürlüğe sahiptir. Şarkıcı partisini söylerken çalgısal sürekli bir bas eşlik eder. Burada yalnız çalgısal eşliğin görevi şarkıcının ses doğruluğunu sağlamaktır. Ancak bestecilerin kullandıkları uyaklı şiirin yapısı, zamanla bestecileri ritm ve ezgi bakımından daha örgütlü reçitatifler

yazmaya yönelmiştir. Reçitetivo Secco ve Obligato reçitatif (eşlikli reçitatif) başlıca reçitatif türleridir.

Reçitatif, ilkesi gereği her türlü müziksel yapının dışında kalır. Bunda, konuşulan dil cümlesi ile müziksel cümlenin tam bir birleşmesi konudur her şeyden önce. İtalyanca, hızı ve güçlü vurguları ile hızlı *reçitativo secco*'ya, konuşma diline en yakın bu reçitatile çok uygundur. Genellikle yalnız çembalo eşliğinde olan bu reçitatif, bazı kalış kalıpları ile biten ezgi kalıplarından oluşmuştur.

Buna karşılık, eşlikli reçitatif ya da öbür adıyla *obligato reçitatif*, daha anlatımsaldır; çoğunlukla monolog olarak yürür. Sürekli basın yerini burada orkestra devralmıştır. Salt reçitatifle eşlikli reçitatifin nöbetleşe geldikleri de olur. Bach'ın Mattya'ya göre pasyonunda, sözü İsa'nın aldığı bölümde salt reçitatif yaylı eşliğinde bir eşlikli reçitatif olur (Hodeir, 1971: 52 – 53).

Örneklere eşlikli ve sık sık ölçü değişimine başvuran eşliksiz Fransız reçitatifini verilmektedir.

Bois e pais re dou ble ton om bre: tu ne sau

rais etre as sez som bre, Tu ne peux trop ca cher mon mai heu reux a mour

* (Say, 1995: 206)



1. 1. 8. 29. Rondo

Kökeni 13. yüzyıla kadar uzanan rondo çalgısal müziğe girmeden önce, içinde solo ve korocuların bulunduğu şarkılı bir danstır. “Rondo’yu, aslında bir dans formu olarak kabul edenler, dans eden çift anlamına gelen ‘couplet’ sözünden hareketle, rondo temasında toplu dans edildiğini, kuplelerde ise topluluktan ayrılan ve her defasında değişik bir çiftin yalnız dans ettiğini ileri sürerler.” (Koray, 1957: 49).

Zamanla çalgısal müziğe girmiş özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda popüler olmuştur. Barok rontosu Klasik sonat rontosuyla ilişkili olmakla beraber tamamen Klasik rondonun öncüsü sayılmaz. “İngiliz besteci Purcell, Almanlardan Bach ve Muffat Fransız form ve tekniklerinden esinlenmişler ve böylelikle 18. yüzyılın ortalarında Fransız rondonları dönem rondonlarının şekillenmesinde önemli bir etken olmuştur.” (Sadie, 1996: 263).

Rondo, başlangıçta giren bir temanın kendisinden sonra gelen fikirlerle nöbetleşerek sık sık yinelenmesiyle oluşan biçime denir. Tema A harfi ile tanımlanırsa, ABACADA rondonun biçimini oluşturur. Dönem rondonlarının teması sekiz ya da on altı ölçümlük cümlelerden meydana gelir ve couplet denen ara temalar çoğun ana temanın öğelerinden oluşturulur.

Barok çağın sonuna değin yazılan rondonların ara temaları, çok kez rondo temasının öğeleriyle kurulduğundan ana temayla benzerlik gösterirler. Bunun için yapıtta tek tema görünümü vardır. Sekiz ölçüden oluşan bir bölümlü şarkı formundaki rondo temasına, Barok çağı rondonlarında daha çok rastlanır. Bu sekiz ölçü, çok kez dönüş işaretiyle tekrar edilir ya da küçük değişikliklerle iki kez yazılır (Cangal – Erdener, 1976:111 - 122).

Barok rontosu özellikle sütünlerde kullanılmıştır. Fransız okulundan Couperin ve Rameau bu biçimi geliştiren başlıca bestecilerdir.

* (Hodeir, 1971: 51)

Rondeau.

Fr. Couperin. Rondeau.

The first system of the musical score is for the 'Rondeau' section. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often marked with a fermata. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

Couplet I.

Rondeau.

The second system of the musical score is for the 'Couplet I' section. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often marked with a fermata. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

The third system of the musical score is for the 'Rondeau' section. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often marked with a fermata. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

Couplet II.

The fourth system of the musical score is for the 'Couplet II' section. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often marked with a fermata. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

Rondeau.

Couplet III.

Rondeau. ~

* (Cangal, Erdener 1976: 107-108)

1. 1. 8. 30. Sinfonia (Sinfoni)

Klasik senfoniye zemin hazırlayan türlerden birisidir. 17. ve 18. yüzyıllar arasında varlığını sürdüren bu tür tam bir tanıma sahip olmamakla birlikte, genel olarak dönem uvertürlerini ve senfoniden küçük orkestra yapıtlarını tanımlar. Bununla birlikte Bach çembalo için yazılmış üç sesli envansiyonlarına sinfonia demiştir.

Başlangıçta homofon uygulamalarla yazılan bir parçadır. Yüzyılın ortasına doğru yapılan yeni bir ayrımla bir partitanın ya da bir operanın başına konan bir çeşit sonat olmuştur. Lulli'den sonra sinfonia terimi ile İtalyan uvertürü terimleri birbirine karışıyor. Daha sonra biraz daha geniş tutularak bir ya da birkaç bölümlü parçalara sinfoni denmeye başlanıyor (Hodeir, 1971: 59).

1. 1. 8. 31. Sonat

Barok dönem sonatı klasik sonatın önceli olmakla beraber yapısal olarak bir takım farklılıklar gösterir. Genel bir tanımla sonat, arasında tonal ilişkiler bulunan iki veya üç bölümden oluşmuş, bir ya da daha fazla çalgı için yazılmış çalgısal eserlerdir. Terim Latince'de tınlamak anlamına gelen *sonare* sözcüğünden türemiş, İtalya'da çalgısal müziğin gelişme sürecinde ortaya çıkmıştır.

17. yüzyılda insan seslerine eşlik için kullanılan çalgıların, çoğunlukla viollerin (bugünkü yaylı çalgıların ilkel durumları), madrigalleri insan sesinden bağımsız olarak, kendi başlarına çaldıkları oldu. Görüldü ki violer, insan sesi için çok güç olan bazı partileri kolaylıkla çalabilmektedirler. Bu gözlemin uygulanmasıyla *çalgılar için şarkı* diye tanıtılabileceğimiz, çalgı *kanzon*'ları, bir tür oda müziği olarak yayılmaya başladı. Bir süre sonra ise insan sesi için parçaları en az andıran bu parçalara sonat adı verilmeye başlandı (Mimaroglu, 1995: 41).

Klasik döneme kadar iki yüz yıllık bir süreçte şekillenen sonat önceleri iki türdür. İlki *sonata da camera* (oda sonatı) diğeryse *sonata da chiesa* (kilise sonatı). İtalyanlar süite sonata da camera diyorlardı dolayısıyla Haydn, Mozart ve Beethoven döneminde gerçek biçimini alan sonatın öncüsü *sonata da chiesa*'dir. İtalyan besteci Giovanni Gabrieli'nin (1557 – 1612), türlü çalgılar ve org için yazdığı deneysel nitelikteki *canzoni per sonar* adlı çalışması, kilise sonatının ilk örneklerinden birisi olarak kabul edilir. Bununla birlikte sonat gelişimi sürecinde türkelere göre farklı kullanım alanları ve anlamlara sahip oluyor:

16. yüzyılın sonlarına doğru İtalyan'lar *canzone da sonar* diye çalgılar, org ya da bakırlar için yazılmış türlere diyorlardı. Ancak gittikçe *sonata* terimi polifon nitelikte, çalgısal bir parçayı belirtir oldu. 17. Yüzyılın başlarında ise sonat ikinci derecede bir türdür. Bir ses eserine, bir kantata ya da bir operaya giriş parçası olarak kullanılır. 1650'lere doğru Almanlar süitlerinin ya da partitalarının başlarına bunu koyar olmuşlardır. Bir süre sonra da dans düşüncesi taşımayan birkaç bölümlü parçalara sonat demeye başlamışlardır (Hodeir, 1971: 59).

17. yüzyıl başlarında sonat, yazılan eserlerin biçiminde belirli bir dengeye ulaşma çabalarıyla giderek gelişiyor. Özellikle D. Scarlatti ve A. Corelli sonat biçiminin gelişmesine önemli katkılar getirmişlerdir ancak yazılan sonatlar dönem süitlerinin yapısı ile kısmen benzerlikler gösterir. Nitekim dönem bestecileri süitte görülen ikili biçimden henüz ayrılmamışlardı, dolayısıyla yüzyılın ikinci yarısına doğru yazılan bu eserler *ikili sonat* biçimindedir. İkili sonat ile üçlü sonat biçimi arasındaki farkı Dandelot (2001: 17) şöyle açıklamaktadır:

İkili sonat ile üçlü sonat arasındaki esas fark; birincisi iki bölümde geliştiği halde, diğeri üç bölümde gelişir. Ama diğer önemli bir fark da ikili sonatın yalnızca bir tek temasının olduğudur. Bu tema ritmiktir, genellikle onaltılıklardan oluşur ve birinci bölüm boyunca aşağıdaki sıralama ile sürer:

Birinci bölüm:

- Esas tonda temanın Ekspozisyonu
- Dominant (veya akraba) tonuna götüren ara müziği
- Bu son tonda Koda

İkinci bölüm :

- Temanın Dominant (veya akraba) tonunda Reeksposizyonu; tema değiştirilmiş ya da 'ters hareket'le alınmış olabilir
- Tonik tonalitesine götüren yeni ara müziği
- Bu son tonda Koda.

Barok dönemde çalgısal müzikteki en başlıca gelişmelerden biri üçlü sonat biçimidir. Birden sekiz çalgıya kadar yazılabilen ve çeşitli bölümlerden oluşan bu biçim sonraları daha kuralcı bir şekilde dönüşmüştür. Bestecilerin genellikle trio formunda besteledikleri sonatların bu şekilde adlandırılmasının nedeni üç partili olmak zorunda oluşlarıydı. Dönemin trio sonatları aslında dört değişik çalgı tarafından seslendirilmekle birlikte sürekli bası sağlamak

için iki tiz sesli çalgı (keman, flüt, obua), klavsenle çello (aynı anda) veya fagot kullanılıyordu. Üçlü biçimin kuruluşu Corelli'nin örnek bir sonatında şöyle açıklanmaktadır:

Corelli'nin E minör op. 3 no: 7 Trio sonatı Barok Üçlü sonata iyi bir örnektir. Sonat dört kısa bölümden oluşur; yavaş – hızlı – yavaş - hızlı. Bunların hepsi aynı ton içerisinde. Fakat uzunluklarıyla, karakterleriyle ve tempolarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Her ayrı bölüm kendi başına bir karakter teşkil eder.

- Ciddi ağır başlı bir yavaş bölüm sonatın ilk bölümünü başlatır. Temel motif hemen bölümün başında birinci keman tarafından sunulur ve diğer çalgıcılar tarafından bölüm bitmeden birçok kere tekrarlanır.
- Fügsel ikinci bölümler trio sonatlarının karakteristik özelliğidir.
- İkinci bölüm füg tarzında, hareketli ve sebare ölçüdedir. Üçüncü bölüm yavaş, şarkı formunda ve 3/4lük ölçüdedir. İki keman, aşağı oktavlarda yürüyüşünü sürdüren basa karşı cümle tamamlanana kadar tiz oktavlarda yürüyüşünü sürdürür.
- Sonat formunun en hafif bölümü olan sonuç yani allegro, dans havasında 3/4, 6/8lik ölçülerde A-A-B-B formundadır. B bölümü her zaman için A'nın iki katı uzunluktadır. Corelli'nin yaptığı gibi B fikri sadece ufak bir nüans değişikliğiyle tekrarlanıp, bir yankı gibi sonuçlandırılır (Kamien, 1994: 98).

1. 1. 8. 32. Süit

Süit, özellikle 17. ve 18. yüzyılda çalgısal müziğin en önemli biçimlerinden birisidir. Kökeni orta çağa kadar uzanır. Birbiri ile tonal bağları ve her birinin kendine has özellikleri olan ardı sıra dizilmiş danslardan oluşur. Barok dönem çalgısal müziğinde sıklıkla kullanılmıştır. "Yalnız piyanoya olduğu kadar, piyano ile kemana, piyano ile çelloya, yalnız orkestraya, orkestra ile nefesli sazlara yazılabilir." (Koray, 1957: 183).

Gelişimi sürecinde ülkeden ülkeye farklı adlara sahip olmuştur. İtalyan'lar süite *Sonata da Camera*, Alman'lar *Partita*, Fransız'lar ise *Ordre* demişlerdir. Genel olarak bütün bölümleri ikili biçimde, orta ya da ağır hızlı danslarla hızlı dansların peşi sıra dizilmesi temeline oturmakla birlikte, İtalyan, Alman ve Fransız süitleri farklılıklar gösterir. Örneğin Alman geleneğine göre süiti oluşturan diğer parçalar birinci parçadan çıkarken Fransız *Ordre*'leri çoğunlukla bir uvertür ile başlayan oldukça özgür kuruluşlu bir yapıya sahiptir. Bach, Corelli, Couperin, Frescobaldi, Froberger, Schein, Lully, Locke, Purcel bu biçimi geliştiren başlıca bestecilerdir.

Süiti oluşturan parçalar ikili biçimde yazılır. İkili biçimi Hodeir şöyle açıklıyor:

İki bölmeli biçim bir parçanın aşağı yukarı eşit iki kanada bölünmesiyle kendini belli eder: Parçanın ortasına doğru bir dolap çift çizgisi konup her bir bölmenin iki kez çalınacağı belirtilmiş olur. İlk yarısı güçlü tonda kalışla son bulur. Çift çizgiden sonra ters yönde bir işlem başlar; ana tona dönerken komşu tonlara da uğranır; bu ikinci bölmenin tema gereci birinciden alınmıştır. Bölmelerin sonlarında bitiriş kalıplarının benzetilmesi kaçınılmaz bir kuraldır. Başlangıç motifinin benzetilmesine de çok rastlanır.

A) BİRİNCİ BÖLME

Güçlü ya da benzer tona doğru gelişir.

B) İKİNCİ BÖLME

Çeşitli ton değişimlerinden

geçerek ana

tona döner (Hodeir, 1971: 70).

Süiti oluşturan parçaların kökeni sonraları saraylarda benimsenecek olan halk danslarına dayanır. "Süitin aslı eskiden iki dansın birbirine bağlanmasından gelir; pavan ve geyyar; biri ağır diğeri canlı harekette. Zamanla diğer danslarda bunlara eklendi." (Dandelot, 2001: 18)

Diğer dansların eklenişi Say'ın (1995: 209) müzik tarihi kitabında şöyle açıklanmaktadır:

16. yüzyılda pavane (ağır) ve geyyar (hızlı), pavane ile Saltarello yapılanması, 17. yüzyılda alemand (4/4'lük ağır) ile kurant (3/4'lük hızlı)'a dönüşmüştür. Yine 17. yüzyılda İspanyol dansı saraband (3/2'lik ağır ve gösterişli) ve İngiliz dansı jig (6/8 ya da 12/8 hızlı), süitin çekirdek bölümleri arasına girmiştir. Böylece bu form en az dört bölümden oluşmaya başlamıştır.

Süit sırasıyla başlıca şu danslardan oluşur: alemand-kurant-saraband-jig. Alemand süitin ilk parçası olmasına karşın bazen bir prelüd, fantezi, tokata ya da uvertür ile açılış yapılabilir. Besteci isteğine göre bu dört temel dansın aralarına diğer geleneksel danslardan yerleştirebilir. Süitte kullanılan ve daha önce açıklandığı için burada ele alınmayan diğer türler şunlardır: Arya, şakon, fantezi, pasakalya, prelüd, rondo, tokata ve uvertür.

1. 1. 8. 32. 1. Allemande(Alemand)

Adından da anlaşılacağı gibi Alman kökenli bir danstur. Genellikle süitin ilk parçasıdır. 2/2, 2/4 veya 4/4'lük olabilir. Ritmik özelliği, zayıf vuruşta başlamasıdır. Neşeli bir karakteri olmakla birlikte orta hızdadır. Sonatın ilk bölümünün biçimlenmesine temel olması nedeniyle de ayrı bir öneme sahiptir. Alemandın ikili biçimini Dandelot şöyle açıklıyor:

Birinci bölüm Tonik'ten Dominant'a gider, ikinci bölüm Dominant'tan Tonik'e döner.

Birinci Bölüm:

- Tema'nın Ekspozisyonu: Tonik tonunda
- Dominant veya Akriba tonalitesine (eğer ton minörse) götüren modülasyonlu ara müziği
- Dominant veya akriba tonunda Koda.

İkinci Bölüm:

- Temanın yeniden Ekspozisyonu (Dominant – Akriba ton değişiklik yapabilir veya ters hareketle alınabilir)
- Tonik tonalitesine yönelmeye yarayan yeni ara müziği
- Tonik tonunda Koda (Dandelot, 2001: 18 – 19).

1. 1. 8. 32. 2. Courante (Kurant)

Fransız kökenli bir danstır ancak İtalyan ve Fransız kurantı olarak iki çeşidi görülür. Çalgı müziğine 17. yüzyılda girmiştir. Kurant akıcı, canlı üç zamanlı bir danstır ve süitlerde alemanddan sonra gelir. 3/2, 3/4 ender olarak da 6/4'lük olabilir.

Fransız kurantı üç zamanlıdır ve kontrapuntal bir doku içerir. Ama asıl ilgi çekici özelliği, ölçü düzenlerinin özellikle kalıplarda sık sık birbiriyle yer değiştirmesi, giderek karma biçimde kullanılmasıdır. Bunun sonucu olarak ölçü içindeki vurgu düzeni yer değiştirir; bu da, ritmik bakımdan bir belirsizliğe yol açar. Bu yazı biçimine *poliritmik* yazı denebilir. (Karolyi, 1995: 115)

Kuranttan sonra çoğu zaman double (çift) denen bir çeşitleme ya da saraband gelir.

1. 1. 8. 32. 3. Sarabande (Saraband)

Ağır hareketli bir İspanyol dansıdır. Ancak bazı kaynaklarda asıl kaynağının doğu kökenli ve erotik figürlerle oynanan ağır bir dans olduğu belirtilir. 3/4 ya da 3/2'lik olabilir.

“Çift sayılı ölçülerin ikinci vuruşlarının vurgulanması, geniş ezgisel hatların oluşu, akorlarla armonik yapısının sağlanması ve asil bir dans oluşu sarabandın başlıca özellikleridir.” (Cangal-Erdener, 1976: 68). Sonatın Adagio bölümünün temeli ve hazırlayıcısı sarabandır.

1. 1. 8. 32. 4. Gigue (Jig)

İngiliz ya da İrlanda kökenli bu dans 16. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Genellikle süitin kapanış parçasıdır. Coşkulu, canlı ve neşeli bir karaktere sahiptir. 3/8, 6/8, 12/8, sık olmamakla birlikte 6/4 ve 6/12 ölçülerde yazılabilir. Bach'da 4/4'lük ya da sebare ölçülü jiglere de rastlanır. "Formu, ilk hali ile iki bölümlü idi, daha sonra ikinci bölüm bir gelişme bölümü şekline dönüştü. Ana temanın benzetimli (imitation'lu) girişleri ikinci bölümde ters çevrilerek devam etmeye başladı." (Cangal – Erdener, 1976: 68).

1. 1. 8. 32. 5. Menuet (Menüe)

Fransız kökenli bir danstır. 17. ve 18. yüzyıllarda popüler olmuş varlığını Klasik dönem sonatlarında da sürdürmüştür. 3/4 lük ölçü düzeninde yazılır. Barok dönem menüesi orta hızda, zarif bir danstır. Sonraları temposu hızlanmış ve şkertzoya dönüşmüştür. Yapısal olarak süitin hemen bütün parçaları ikili biçimde olmasına karşılık menüenin genellikle bir trionsu bulunur. Dolayısıyla süitlerde genellikle katlı şarkı biçimindedir.

Trio, menüe ile menüenin tekrarı arasında yer alır. Eskiden yalnızca üç müzisyenin çalmasından dolayı bu dansa trio denmiştir. Triolu menüe biçimi kabataslak şöyledir.

A1 *Menuet*: İki ya da üç bölmeli olabilir; ana tonda başlar, ana tonda biter.

B *Trio*: Menuet'dekinden daha farklı bir müzik malzemesi ile kurulur; kendi içinde iki ya da üç bölmelidir. Çoğunlukla yeni bir tonda yazılır.

A2 A1'in tekrarı. Bazen bir koda eklenebilir (Karolyi, 1995: 118).

1. 1. 8. 32. 6. Gavotte (Gavot)

Fransız kökenli bu dans da 17. yüzyılda çalgı müziğine girmiştir. 2/2'lik neşeli ve zarif bir danstır. İkili biçimdedir, ölçünün zayıf zamanında başlar kuvvetli zamanında biter.

1. 1. 8. 32. 7. Passepied (Paspiye)

İngiliz kökenli olduğu sanılmaktadır. 17. yüzyılın ortalarında çalgı müziğine girmiştir. Üç zamanlıdır, 3/8, 3/4 bazen de 6/8'lik olabilir. Menüeden daha canlıdır ve üçüncü zamanda başlar.

1. 1. 8. 32. 8. Gaillarde (Geyyar)

İtalyan'ların Saltarello veya Romenesca isimli danslarının gelişmiş halidir. Canlı ve neşeli bir danstır, 3/4 ya da 3/2'lik olabilir.

1. 1. 8. 32. 9. Pavane (Pavan)

Süitte kullanılan en eski danslardandır. İtalyan kökenli bu dans ağır, ciddi ve soylu bir karaktere sahiptir. 2/2, 2/2 ya da 4/4'lük olabilir.

1. 1. 8. 32. 10. Bourrée (Bure)

Eski bir Fransız dansı olan bure 17. yüzyılın en gösterişli danslarından. İki zamanlı ve üç zamanlı olmak üzere iki çeşidi vardır. Neşeli ve canlı bir karakteri olan burenin iki zamanlısı 2/4, 4/4 ve sebare, üç zamanlısı 3/4, 6/8'lik olabilir ve zayıf zamanda başlar.

1. 1. 8. 32. 11. Rigaudon (Rigodon)

Fransız kökenli bir danstır. Adını Rigaud isimli bir dans ustasından aldığı sanılır. Hızlı, hareketli yapıdadır, 2/4 ve 2/2'lik ölçü düzeninde olabilir.

1. 1. 8. 32. 12. Tambourin (Tamburen)

İskoç kökenli bir danstır. Aynı isimli çalgı eşliğinde oynandığı için bu adı almıştır. Neşeli ve oynak bir karakterdedir ve 2/2'lik ölçü düzeninde yazılır.

1. 1. 8. 32. 13. Musette (Müzet)

Müzet, aslında bir gayda türüdür. Bu dansın yapısı gavot ile aynıdır. Başlangıcında bir tonik pedalı bulunur, iki ya da üç zamanlı olabilir.

1. 1. 8. 32. 14. Polonaise (Polonez)

Eski bir Polonya dansıdır. 3/4'lüktür, zarif bir karakteri vardır, ağır, orta ve canlı tempolarda olabilir.

1. 1. 8. 32. 15. Forlane (Forlan)

İtalya'nın Friuli bölgesinden çıkmıştır. Neşeli ve canlı bir danstır. 6/8, 6/4'lük ölçülerde yazılır.

1. 1. 8. 32. 16. Branle (Bronl)

16. ve 17. yüzyıllarda kullanılmış, neşeli karakterde 2/2'lik ölçüde yazılan bir danstır.

1. 1. 8. 32. 17. Hornpipe (Hornpayp)

İngiliz kökenli, 17. ve 18. yüzyıl bestecilerinin kullandığı bir danstır. Adını aynı isimli eski bir İngiliz üflemeli çalgıdan almıştır. 3/2'lik ölçüde yazılır ancak zamanla 4/4'lük ölçüde yazılmaya başlamıştır.

1. 1. 8. 32. 18. Canarie (Kanari)

Adını Kanarya adalarındaki yerlilerin dans etme tarzlarından almış bir Fransız dansıdır. 3/8, 6/8 ve 12/8'lik ölçülerle yazılır.

1. 1. 8. 32. 19. Loure (Lur)

Ağır tempoda bir Fransız dansıdır. 17. yüzyıl sonunda çalgı müziğine girmiştir. 6/4'lük ölçüde yazılır.

1. 1. 8. 32. 20. Sicilienne (Sisilyen)

Sicilya kökenli ağır bir danstır. 6/8 ve 12/8'lik ölçülerde yazılır sevimli bir karakteri vardır.

1. 1. 8. 32. 21. Badinerie (Badinri)

Coşkulu, alaycı karaktere sahip hızlı bir danstır. İki zamanlı yazılır.

1. 1. 8. 32. 22. Ecossaise (Ekosez)

İskoç kökenli bir danstır. Başlarda 3/2 ya da 3/4'lük ölçülerde yazılırken sanat müziğine girmesiyle, 2/4'lük ölçüde canlı ve neşeli bir karaktere sahip olmuştur.

1. 1. 8. 33. Toccata (Tokata)

Prelüd, fantezi, riserkar ve uvertür gibi tokatada çalgısal bir giriş müziğidir. İtalyanca değmek, dokunmak anlamına gelen *toccare* kelimesinden türemiştir. “Çalgısal parça olarak başlangıcında gevşek dokulu, belirli bir biçim ve yazıya girmeyen tokata genellikle kısa bir motifin çoğun polifon ve envansiyona yakın bir yazı içinde ele alınan daha çok da bir bölümü homofon olan parçadır.” (Usmanbaş, 1974: 164).

Bir tür olmasının yanı sıra org, çembalo ve piyano gibi klavyeli çalgılarda tuşeye belirli bir sitle dokunmayı da ifade eder. “Notaların seslendirildikleri sırada sanki hiç çalınmamış gibi hızlı bir şekilde kesilmelerine tokata ismi verilir.” (Say, 1992: 1182).

Tokatanın tam olarak ne zaman ortaya çıktığı bilinmiyor ancak yazılı kaynaklarda rastlanan ilk kullanımı 16. yüzyıl ortalarında bir lut eserine yazılmış giriş müziğidir. 17. ve 18. yüzyıl tokatanın en parlak dönemidir. Bach bir çok org fügüne giriş müziği olarak tokata yazmıştır.

Tokatanın kesin bir yapısı yoktur. Denebilir ki kuruluş gözetilmeyen çalgısal türlerden biridir. Bildiğimiz en eski tokatalar, parçanın başlarında dikey bir yazıyla parmak ustalığına dayanan geçitlerin ve zaman zaman taklitli polifon dönemlerin zıtlığına dayanır. Frescobaldi ve ardılları tokatayı içe dönük bir doğaçtan çalma parçası yapmışlardır. J. S. Bach bunu zıtlıklarla dolu parlak bir parça olarak düşündüğü gibi oldukça sağlam kuruluşlu bir prelüd olarak da ele almıştır (Hodeir, 1971: 71).

1. 1. 8. 34. Uvertür

Barok dönemde uvertür; opera, operet ve oratoryo gibi geniş soluklu eserlere yazılan, boyutu yerine göre değişen, orkestra için düzenlenmiş çalgısal bir açılış müziğidir. Bu dönemde bilinen ilk örneği Monteverdi'nin Orfeo'sunu başlatan bakır üflemeliler ve org için yazılmış giriş müziğidir. Sonraki İtalyan A. Cesti ve özellikle A. Scarlatti gibi ünlü bestecilerin yazdıkları operalarda bir giriş müziğine yer vermeleri bu türün yaygınlaşmasında etken olmuştur.

Dönem içerisinde iki çeşit uvertür gelişmiştir: İtalyan Uvertürü ve Fransız operasına damgasını vuran J. B. Lully'nun etkisiyle şekillenen Fransız Uvertürü. "Scarlatti'nin yaygınlaştırdığı İtalyan uvertürü; çabuk – yavaş – çabuk diye üç muvmandan oluşuyordu. Lully'nun yaygınlaştırdığı Fransız uvertürü ise; yavaş – tekrar – çabuk ve yavaş, (ya menüe gibi yavaş bir dans müziği, ya da ilk yavaşın tekrarı) olarak dört muvmanı kapsıyordu." (Say, 1992: 1244).

Gerek İtalyan gerek Fransız uvertürünün hızlı – yavaş – hızlı olarak dans niteliğinde parçalardan oluşması, uvertüre küçük bir süit havası vermektedir. Bu durum itibariyle Almanların bazı süitlerine uvertür adını koymasına ilginçtir. Örneğin Bach orkestra süitlerine *ouvertures* demiştir. 18. Yüzyıldan sonra İtalyan uvertürünü benimseyerek geliştiren Alman besteciler Handel, Gluck, Hasse, Keiser, Fransız Ramaeu'nun Klasik dönemde uvertürün bir sonat allegro'suna dönüşmesinde önemli etkileri vardır.

Uvertürün yapısı ele alınan örneğe göre değişir. A. Scarlatti'de olduğu gibi İtalyan uvertüründe ağır bölümün iki yanında iki hızlı bölüm vardır ve bunlar birbirine kesintisiz bağlanır. Lully'nin kullandığı Fransız uvertürü de üç parçalıdır ama bunda iki ağır bölüm (grave) bir hızlı bölümün iki yanındadır. Ağır bölümler beş partili yazılır – bu belki de madrigalden kalmadır – ve bunlarda noktalı ritimler kullanılır...

Ramaeu ile Fransız uvertüründe iki grave bölümün kaldırılmış olduğunu görüyoruz. Birinci ağır bölüm güçlü tona doğru gelişir, hızlı bölüm asıl tonda biter (Hodeir, 1971: 72).

1. 2. Problem

Yeniden yapılandırma programı kapsamında biçim bilgisi dersinin önemine nasıl yaklaşmıştır ve Barok dönemin tür ve biçimlere getirdiği yenilikler nelerdir?

1. 3. Alt Problemler

Bu araştırmada aşağıdaki soruların yanıtları aranmıştır:

- Yeniden yapılandırma programında biçim bilgisi dersinin önemine nasıl yaklaşmıştır?
- Müzik öğretmenliği eğitiminde biçim bilgisi dersi gerekli midir?
- Biçim bilgisi dersinde kullanılan kaynaklar gereksinime yanıt verebilmekte midir?
- Biçim bilgisi dersinde Barok Dönem tür ve biçimlerinin özel bir yeri var mıdır?

1. 4. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Kuramsal müzik derslerinin bir parçası olan biçim bilgisi dersi, yeniden yapılandırma programının uygulanmasıyla programdan kaldırılmış, müzik teorisi ve işitme eğitimi dersi kapsamına alınmıştır. Türkiye’de Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında biçim bilgisi dersi için kullanılan kaynaklar sayıca az olmakla beraber bu kaynakların yeni basımı yapılmadığı için bir çoğuna ulaşmak mümkün değildir. Bu araştırmada amaç, biçim bilgisi dersinin müzik öğretmenliği eğitiminde yeri ile ilgili bir takım saptamalarda bulunmak ve Barok Müzik döneminin tarihsel süreçteki önemine bağlı olarak tür ve biçimlerini belirlemektir. Çalışmada biçim bilgisi dersinde kullanılacak yeni bir kaynak oluşturma amacı güdülmemiştir. Barok Dönemde oluşan tür ve biçimlerin tarihsel gelişim süreçleriyle biçimsel yapılarının bir sentezi oluşturulmuştur. Bu anlamda Barok Dönem tür ve biçimleriyle ilgili bir kaynak özelliği göstereceği ve eğitime katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

1. 5. Sınırlılıklar

Bu araştırma kapsam olarak Barok dönem tür ve biçimleriyle sınırlandırılmıştır.

1. 6. Sayılılar

Görüşleri alınan uzmanlar düşüncelerini içtenlikle ifade etmişlerdir.

1. 7. Tezde Sıkça Kullanılan Sözcüklerin Türkçe Karşılıkları

Benzetleme: Taklit

Cantus Firmus: Eski polifonik eserlerde bas kısmındaki melodi

Dizonans: Uyuşumsuz

Dominant: Dizinin beşinci sesine verilen ad

Edim: Eylem, hareket, yapma

Hymn: Şarkılı dua, İlahi

Kadans: 1. Duruş, kalış. 2. Konçertolarda virtüözün çalgı üzerindeki hakimiyetini gösterdiği bölüm

Kontrapunt: Noktaya karşı nokta

Modülasyon: Ton Değişimi

Muvman: Bölüm

Polifoni: Dikey çokseslilik

Poliritmik: Çok ritimlilik

Sebare: İki zamanlı ölçü sistemi (Alla Breve)

Tempore: Eşit Düzenlilik

Tonik: Dizinin birinci sesine verilen ad

Virginal: Çembalonun atası

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Ülkemizde, öz eleştirel bir bakışla değerlendirildiğinde özellikle Uluslararası Sanat Müziğiyle ilgili araştırma ve çalışmaların çok yetersiz olduğu görülecektir. Yapılan literatür taraması sonucu, Barok müzik üzerine yüksek lisans tezi olarak hazırlanmış üç adet akademik araştırma bulunmuştur. İlki Dağdelen'in (1995) "Bach'ın Yedirimli Klavye İçin 48 Prelüd Füg'ünden Beş Örnek" başlıklı araştırmasıdır. Bu çalışmada her iki kitaptan seçilen beş prelüd ve füg, piyano tekniğinin çeşitli özellikleri açısından irdelenmiş, eserlerin çalışılması sırasında çıkabilecek güçlüklerle çözüm önerileri getirilmiştir. Benzer bir araştırma ise Atal'ın (1993) "J. S. Bach, 24 Prelüd Füg'ün Karşılaştırmalı Araştırması ve Yorumlaması" başlıklı çalışmasıdır. Burada da 24 prelüd fügün teknik bakımdan benzerlikleri incelenmiş, eserlerin nasıl yorumlanacağına ilişkin bir takım açıklamalar getirilmiştir.

Son araştırma ise Şensoy'un (1996) "Karşılaştırmalı olarak 17. ve 20. yy'lar Arasında Türk Müziğinde ve Avrupa Kökenli Müzikte Kullanılan Formların Birbirlerine Benzerlikleri" adlı çalışmasıdır. Barok dönemi kısmen içeren bu çalışmada, üç yüzyıllık bir süreçte oluşmuş Türk ve Avrupa kökenli müzik biçimleri benzerlikleri açısından incelenmiştir.

Barok dönemle ilgili yabancı kaynaklı araştırmalar oldukça kapsamlıdır. Tarihsel müzikoloji, müzik tarihi, ses müziği türleri (dinsel ve din dışı), çalgısal müzik (org ve klavyeli çalgılar, oda müziği vb.), bestecilik yöntem ve teknikleri, yapı ve biçim, stiller, müzik teorisi (armoni, kontrpuan) gibi alanlarda bir çok araştırma yapılmıştır. Bulunan yaklaşık 400 araştırmadan dönemle ilgili seçilenler şunlardır:

Tarihsel müzikoloji alanında yapılan araştırmalar: Tharal Borgir'in "17. yy. Süresince İtalya'da Sürekli Bas" California Üniversitesi(1971); David M. Bridges'in "Roma'da Oda Müziği 1667 – 1700" George Peabody Koleji (1976); Brigitte Carstensen'in "Fransız Trio Sonatları 1680 – 1750" Frankfurt Üniversitesi Müzikoloji; Michael Lamla'nın "Barok'da Kanon Sanatı" Saarlanders Üniversitesi; Curt E. Steinzor'un "İtalya'da Notası Yayınlanan Danslar 1600 – 1640" New York Bufala Üniversitesi(1996).

Gerek besteleme özellikleri gerek yapı ve biçim ile ilgili, dindışı ve dinsel ses müziği üzerine yapılan araştırmalar: Laura damuth'un "A. Scarlatti'nin Opera ve Kantatları

Arasındaki Bağlantılar” Kolombia Üniveristesi (1993); Lydia A. Morrongiello’nun “J. S. Bach’ın Seçilmiş Kantat ve Koral Prelüdlерinde Sembolizm” Kolombia Üniversitesi (1975); Massimo M. Ossi’nin “C. Momteverdi ve Konçertato Prensibi: Madrigal Konçertatolarından Bir Çalışma” Harvard Üniversitesi (1989); Julia Hassler’in “Bach’ın Missalarında Kyrie ve Gloria” Münih Üniversitesi; William Schempf’in “17. yy. Magnifikatları” Rochester Üniversitesi (1960); Sheila M. Allen’in “Alman Barok Opera ve Seçilmiş Soprano Aryalarından Uygulamalı Bir Edisyon” Rochester Üniversitesi (1974); Charles Rodwen’in “Bologna’da Opera 1680 – 1720” Illions Üniversitesi; Monte Atkinson’un “17. yy. İngiltere’inde Orkestral Antemler” Illions Üniversitesi; Tomas Bolton’un “Barok’da İtalya Dışı Solo Ses Motetlerinin Tarihine Genel Bir Bakış” Kuzey Texas Üniversitesi (1980); Robert Ellinwood’un “İngiltere’de Solo Ses için Antemler 1660 – 1800” Rochester Üniversitesi (1979); Daniel Melamed’in “Bach ve Alman Motetleri” Kenneth Miller’in “Seçme Barok Oratoryolardan Bir Çalışma” Kuzey Western Üniversitesi (1963); Wesley Morgan’in “1660’den 1750’ye Koral Motetler” Kaliforniya Üniversitesi (1956).

Yapı ve biçim, sitiller ve müzik teorisi alanlarında çalgısal müzik üzerine araştırmalar: Stuart Cheney’in “Fransız Solo Çalgısal Müziğinde Çeşitleme Tekniği 1630 – 1720” Maryland Üniversitesi; Dennis B. Collins’in “Kanonda Müzik Teorisi 1550 – 1800” Stanford Üniversitesi (1992); Stephen Crist’in “Bach’ın Ses Müziği Çalışmalarında Arya Biçimleri” Brandeis Üniversitesi (1988); Rober Marshall’ın “Sonat ve Kanzonlarda Söz Dizimi, Tür ve Biçim 1621 – 1635” Kaliforniya Berkeley Üniversitesi (1991); Mildred Pearl’in “Barok Stil ve Süit İlişkisi” New York Üniversitesi (1957); Harriet Chasse’nin “Almanya, İtalya ve Hollanda da Fügün Öncüleri 1600 – 1722” İndiana Üniversitesi (1970); Carol Marsh’ın “İngiltere’de Fransız Saray Dansları 1706 – 1740” New York Üniversitesi (1985); William H. Presser’in “Bach’dan Önce Füg” Rochester Üniversitesi (1947); Jane T. Johonson’ın “İngiliz Fantezi ve Süitleri 1620 – 1660” Kalifoniya Berkeley Üniversitesi (1971); Paul Prévost’un “17. ve 18. yy.’larda Lut ve Klavyeli Çalgılar İçin Yazılmış Ölçsüz Prelüdlер” Paris Ulusal Müzikoloji Okulu (1978); Jörg Dehmel’in “Bach’ın Org Müziğinde Tokata ve Prelüd” Hamburg Müzikoloji (1987); Robert Douglass’ın “Barok Dönemde Klavyeli Çalgılar İçin Risekar” Kuzey Texas Üniversitesi (1963); Grace Fitzgerald’ın “1650’ye Kadar Almanya’da Klavye Fügünün Gelişimi” Louisiana Devlet Üniversitesi; John Mueller’in “G. Frecobaldi’nin Fantezi, Riserkar, Kapris ve Kanzonları” Boston Üniversitesi (1969); Susan C. Peryy’nin “İtalyan Org Tokatalarının Gelişimi 1550 – 1750” Kentucky Üniversitesi (1990); Kenneth G. Pawell’ın “Kuzey Almanya’da Org Tokataları 1650 – 1710”

Illions Üniversitesi (1969); Gary L. Zwicky'nin "17.yy.'da Taklitli Org Fantezileri" Illions Üniversitesi (1965); Joseph O. DeLage'nin "17. yy.'da İtalyan Operalarında Üvertür" Florida Devlet Üniversitesi (1961).



BÖLÜM III

1. YÖNTEM

1. 1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada literatür tarama ve nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konulmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” (Yıldırım ve Şimşek, 2000: 19) olarak tanımlanmaktadır.

1. 2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalları, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümleri ve Devlet Konservatuarları oluşturmaktadır. Örneklem olarak ise Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Anabilim Dalı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Anabilim Dalı, Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Hacettepe Devlet Konservatuarı seçilmiştir.

1. 3. Veri Toplama Araçları

Bu araştırmada veri toplama aracı olarak literatür tarama ve görüşme formu uygulanmıştır. Literatür tarama aşamasında, yerli ve yabancı kaynaklara İnternet ve kütüphanelerden ulaşılmıştır. Görüşme soruları, görüşmeden önce uzmanlara gösterilmiş ve uzmanlar görüşme sorularının araştırmanın amacına uygun olduğunu onaylamışlardır. Soruların yanıtlanmasında öğretim elemanlarıyla yüz yüze görüşülmüş ve yanıtlar teybe kaydedilmiştir. Daha sonra teyp kayıtları yazılı kayıtlara dönüştürülmüştür.

1. 4. Verilerin Çözümlemesi

Verilerin çözümlemesinde betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analizde “Elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır... Görüşülen ya da gözlenen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verilir. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır.”(Yıldırım - Şimşek, 2000: 158).

Uzmanlara yöneltilen sorular dört kategoriye ayrılmış, verilen yanıtlar bu kategorilerin başlıkları altında yer almıştır. Kategorilere göre yanıtlar yazılırken örnek cümleler araştırmanın önemini vurgulayacak benzer ve farklı görüşlerden seçilmiştir. Kategoriler ve ilgili sorular aşağıda verilmiştir:

- Birinci sorunun yanıtı “Biçim bilgisinin önemi” kategorisinde;
- İkinci ve üçüncü soruların yanıtları “Biçim bilgisi dersi ile ilgili kaynaklar” kategorisinde;
- Dördüncü, beşinci, altıncı ve yedinci soruların yanıtları “Biçim bilgisinin gerekliliği” kategorisinde;
- Sekiz ve dokuzuncu soruların yanıtları ise “Biçim bilgisi dersinde Barok Dönemin tarihsel yeri” kategorisinde gösterilmiştir.

BÖLÜM IV

1. BULGULAR VE YORUM

Görüşme verileri belirli kategoriler altında organize edilmiştir. Görüşülen bireylerden doğrudan alıntılara yer verilerek yapılan betimlemeler zenginleştirilmiştir. Araştırmanın amacına yönelik olarak hazırlanmış sorular şu şekilde sıralanmıştır:

1. Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarındaki yeniden yapılanma programı kapsamında biçim bilgisi dersinin önemine nasıl yaklaşmıştır?
2. Müzik Eğitimi Fakültelerinde verilen biçim bilgisi dersinde kullanılan, Türkçe kaynakların sayısı ve içeriği ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?
3. Biçim bilgisi dersinde kullanılan kaynaklar gereksinime yanıt verebilmekte midir?
4. Biçim bilgisi, müzik öğretmeninin niteliğini nasıl – ne oranda etkiler?
5. Biçim bilgisinin müziği algılama ve anlamadaki yeri nedir?
6. Müzik öğretmenliği eğitiminde, müziğin uygulamalı boyutu olan çalgı ve ses eğitimi süresince biçim bilgisinden nasıl yararlanılmalıdır?
7. Biçim bilgisinin yaratıcılığın gelişimine sağladığı yararlar var mıdır? – nelerdir?
8. Kuramsal müzik kültürünün bir parçası olan biçim bilgisinin, müzik öğrenimine sağladığı yararları bağlı olarak tarihsel gelişim sürecinde incelenmesi gerekli midir?
9. Barok dönemde oluşmuş tür ve biçimler, biçim bilgisi dersinin içeriğinde sizce özel bir yer oluşturmakta mıdır?

Tablo 1. Biçim Bilgisi Dersinin Önemi

KATEGORİLER	ÖRNEK CÜMLELER
Biçim Bilgisi Dersinin Önemi	<p>“Genel olarak dışlanmış. Ders saati olarak işitme ve solfej eğitiminin içine sıkıştırılmıştır...”</p> <p>“...Bu ders tamamen öğretim elemanın anlayışına bırakılmış durumda, öğretim elemanı bunu ancak bir ünite içine alarak işleyebilir. Ders tanımında böyle bir şey yer almadığı için de istismar edilebilir...”</p> <p>“...eskiden ayrı dersler olarak bulunan armoni, kontrpuan, stil gibi derslerde biçim bilgisi dersinin konularydı. Ben bu tanımın içinde müzik biçimi terimini veya kavramını görmüyorum. Sonuçta biçim bilgisi dersi erimiştir...”</p> <p>“... Bu ders müzik teorisi ve işitme eğitiminin konuları içine alınmıştır. Ancak biçim bilgisi zaten, işitme eğitimi ve solfej, armoni – kontrpuan derslerinde işlendiği için biçim bilgisi konularına ya çok az ya da hiç zaman ayırmak mümkün olmamıştır. Yeniden yapılandırma programından sonra bu derse önem verilmemiştir.”</p> <p>“Biçim bilgisi dersinin önemine gereken duyarlılıkta yaklaşılmamıştır.”</p>

Tablo 1’de görülen yanıtlara göre,

- Biçim bilgisi dersinin müzik teorisi ve işitme eğitiminin içine alınması genel olarak bu dersin dışlandığını göstermektedir.
- Müzik teorisi ve işitme eğitimi kapsamına alınan bu ders tamamen öğretim elemanının anlayışına bırakılmıştır.

Tablo 2. Biçim Bilgisi Dersi İle İlgili Kaynaklar

KATEGORİLER	ÖRNEK CÜMLELER
Biçim Bilgisi Dersi İle İlgili Kaynaklar	<p>“Genelde Türkçe kaynaklar yok ancak İlhan Usmanbaş ve Nurhan Cangal’ın Biçim bilgisi ile ilgili kitapları en sık kullanılan kaynaklar.”</p> <p>“Şu ana kadar kullandığımız kaynakların içinde en önde gelenlerinden birisi Nurhan Cangal ve Yıldray Erdener’in hazırladığı müzik formları adlı çalışma. Bundan başka İ. Usmanbaş’ın çevirdiği müzikte türler ve biçimler. Ancak bunların çok da yeterli olduğunu söylemek mümkün değil...”</p> <p>“...müzik eğitimi ana bilim dallarının özelliklerine uygun Türkçe kaynak olarak, bir zamanlar N. Cangal ve Y. Erdener tarafından hazırlanan çalışma önemli bir kaynak olma özelliğini hala koruyor. Ayrıca İ. Usmanbaş’ın Müzikte Biçimler adlı çeviri çalışması genel olarak ihtiyaca cevap veriyor.”</p> <p>“Eğer işlenen konuyla ilgili örnekleri kendiniz çoğaltırsanız yeterli olabiliyor...”</p> <p>“...özellikle eğitim müziğinde kullanılacak nitelikte kaynaklara ihtiyaç var.”</p> <p>“Kaynak yetersizliğini hemen söylemek zor ama mutlaka varolan kaynaklar güncelleştirilmeli, günümüzün gereklerine göre yeniden oluşturulmalı çünkü bu gün güncel müziklerle ilgili konu ciddi bir sorundur...”</p> <p>“...İ Usmanbaş’ın A. Hodeir’den yaptığı çeviri ve Hacettepe Konservatuvarının kompozisyon bölümü için derlediği dört ciltlik Müzikte Biçimler adlı çalışma elimizde bulunan önemli kaynaklar. Usmanbaş’tan sonraki bestecilerin yeni çalışmalar yapması gerekiyor.”</p> <p>“Fuad koray’ın Müzik formları, İlhan Usmanbaş’ın Müzikte biçimler ve Türler ve biçimler isimli kitapları sık kullanılan kitaplar. Ayrıca G. Dandelot’un Müzikal Kuruluş çevirisini de kullanmaktayım.”</p> <p>“Biçim bilgisi dersi için kullanılan kaynakların hem sayısı azdır hem de içeriği yeterli değildir.”</p> <p>“Bu kadar az sayıda kaynak gereksinime ancak belirli bir oranda cevap verebilir”</p>

Tablo 2’de görülen yanıtlara göre,

- Biçim bilgisi dersi için kullanılan kaynaklar günümüzde basımı yapılmayan ve güncel olmayan kaynaklardır.
- Özellikle eğitim müziğinde kullanılacak nitelikte kaynakların az olması müzik eğitiminin yeterince gerçekleşmesini engellemektedir.

Tablo 3. Biçim Bilgisi Dersinin Gerekliği

KATEGORİLER	ÖRNEK CÜMLELER
Biçim Bilgisi Dersinin Gerekliği	<p>“...Basit bir okul çocuk şarkısını öğretirken bile motifinden cümlesine müziğin temel yapı taşlarının, müziğin doğru öğretilmesi için bilinmesi gerekir.”</p> <p>“Biçim bilgisi çok önemli çünkü öğretimde hedeflenen amaçların gerçekleştirilmesi için bütünü görülebilmesi gerekir...”</p> <p>“Öncelikle bir öğrenci ana bilim dalında ki öğrenimi süresince öğrendiği tüm müziksel konularda bu bilgiye ihtiyaç duyar. Ses ya da çalgı için çalıştığı etütlerde, parçalarda dinlemeden analize kadar, müzik öğretmeni müziği biçimsiz düşünemez düşünmemelidir...”</p> <p>“...Müziği doğru algılamanın ve yorumlamanın en önemli anahtarlarından birisi biçim bilgisi dersinin iyi uygulanmasıyla mümkün.”</p> <p>“Müziksel anlatımı doğru gerçekleştirebilmek için gereklidir, olumlu etkiler.”</p> <p>“... Müzik dağarcığının ve kültürünün artmasında etkindir...”</p> <p>“Biçim bilgisi müzik eğitiminin bir çok alanında gerekli...”</p> <p>“...Tek tek motiflerin, cümlelerin, soru ve cevap, öncül ve soncul cümlelerin anlaşılması, örneğin A – B – A kuruluşu olan bir parçada majör olarak gelen A bölümüne karşılık minör olarak gelen B bölümü farkedilmeli ki seslendirirken, birisinin eril diğerinin dişil ya da majör ve minörün farklı renkleri olduğu hissedilebilir.”</p> <p>“...Algıladığımız şey kaynağı itibariyle biçimsiz görünse bile algılandığı andan itibaren beynimizde bir biçime kavuşur. Algılamanın doğasında biçimle biçimlendirme mutlaka vardır dolayısıyla biçim bilgisinin önemini algılamayla birlikte düşünmek gerekir...”</p> <p>“Biçim bilgisi sanatsal ifadenin gerçekleştirilmesinde en önemli etkenlerdedir.”</p> <p>“... Bir müzikçi çalıştığı eserde neyin nerede olduğunu bilmek durumundadır...”</p> <p>“...Çalgı çalmadan şarkı söylemeye uygulamalar çözümlenmelerle desteklenmeli.”</p> <p>“...Biçim bilgisini bilen bir öğrenci bir parçayı seslendirirken müziğin bütünü ve parçaları arasındaki ilişkileri anlayabilir.”</p> <p>“Müziği gerek küçük cümleler, gerekse bölümler halinde algılayabilmek bütünü anlayabilmenin koşuludur...”</p>

Tablo 3. Biçim Bilgisi Dersinin Gerekliği

KATEGORİLER	ÖRNEK CÜMLELER
Biçim Bilgisi Dersinin Gerekliği	<p>“...Çalışırken, bütünü parçalarken, zor kolay yerleri ayırırken ve zorlukları aşarken müziğin biçimsel yapısı yol göstericidir. Bu bakımdan biçim bir kılavuздur, hem bir çıkış noktasıdır hem bir varış noktasıdır hem de parçalama ayırıştırma ve bütünleştirmede pusula görevi görür...”</p> <p>“...Özellikle besteleme çalışmaları için, örneğin bir şarkı besteliyorsanız iki bölümlü mü üç bölümlü mü ya da katlı mı olacağını bilmelisiniz...”</p> <p>“...Özellikle müziksel işleme ve okuma sırasında öğretmenin çözümlenmeleri sürekli geliştirmesi, bir süre sonra öğrencinin yaratıcılık boyutunda motif oluşturabilmesini, motifler arasında ilişkiler kurup cümleye döneme rahatça varmasını sağlayacaktır.”</p> <p>“Müzik öğretmeni formasyonu alan kişinin çalgı ve ses eğitimi süresince çalıştığı eserin biçimi ve türü hakkında mutlaka bilgilenmiş olması gerekir. Tersi durumda eserin gerçek karakterini yansıtmak mümkün olmaz.”</p> <p>“...Her yaratı biçimiyle varlık bulur. Kim ne yaratırsa yaratsın ona eninde sonunda bir biçim vermek zorundadır. Bu biçim ya baştan tasarlanır ya da yaratma sürecinde yaratı kendi biçimine kavuşur. Biçimsiz bir yaratının kalıcı olması düşünülemez.”</p> <p>“... Müziğin profesyonel olarak, hem estetik açıdan hem de bütünsel açıdan doğru değerlendirilebilmesini sağlar...”</p> <p>“Biçim bilgisi ile yaratıcılığın doğrudan ilişkisi vardır... Müziğin yaratılması sürecinde melodik, tartımsal ve armonik öğelerin planlı bir örgü içerisinde geliştirilmesi ile anlamlı bir bütüne ulaşılabilir.”</p>

Tablo 3’ de görülen yanıtlara göre,

- Müzik eğitiminde biçim bilgisi dersi önemli bir gereksinimdir.
- Müzik dağarı ve kültürünün artmasından, bir müzik eserinin çalışılması, öğretilmesi ve dinlenmesine kadar, bütünü oluşturan diğer kuramsal dersler gibi biçim bilgisi dersi de önemli bir etkidir.

Tablo 4. Biçim Bilgisi Dersinde Barok Dönemin Tarihsel Yeri

KATEGORİLER	ÖRNEK CÜMLELER
Biçim Bilgisi Dersinde Barok Dönemin Tarihsel Yeri	<p>“... Bütün dönemler ve bu dönemlerin gelişimi, farklılıkları açısından incelenmesi önemli.”</p> <p>“...dönemler içinde oluşan biçimler arasında ilişkiler kurulabilmek bütüncül bir anlayışa sahip olmak için gereklidir.”</p> <p>“...Genel bir müzik kültürüne sahip olmalarını amaçladığımız ilköğretim çocuklarının ve lise gençlerinin de çok kabaca, en azından müzik biçimlerinin evrimi konusunda nereden nereye gelmiş nerelere doğru gidilebilir çok genel bir bilgiye, duyarlılığa sahip olmalarında yarar var...”</p> <p>“...müzik eğitimi açısından biçim bilgisi, tarihsel gelişimiyle birlikte en kolaydan zora doğru öğretilmeli...”</p> <p>“...Elbette tarihsel gelişim sürecinde incelenmesi önemli, örneğin eğitim müziğinde bazı biçimler anlatılırken Barok tür ve biçimlerinden yararlanılabilir..”</p> <p>“Çok sesli müzikte günümüze uzanan biçimler Barok dönemde oluşmaya başladığı için elbette özel bir yere sahip.”</p> <p>“Tabi, örneğin Barok döneme ait biçimlerden süit kavranabilmeli ki bizim danslarımızla birebir karşılaştırmak ve ilişki kurmak mümkün olsun sağlıklı bir öğrenme gerçekleştirilebilsin.”</p> <p>“...Klasik ya da Romantik dönemdeki esnemeleri anlamak için, çağdaş dönemdeki bir takım arayışların kökenine inmeniz için Barok dönemin bilinmesi gerekiyor...”</p> <p>“Tabi oluşturmalı, müfredat ve amaç göz önüne alınarak muhakkak öğretilmeli...”</p> <p>“Biçim bilgisinin tarihsel gelişim sürecinde incelenmesi kesinlikle yararlıdır. Hatta bu biçimlerin hangi sosyo – ekonomik şartlar sonucunda ortaya çıktığı rasyonel olarak incelenmelidir.”</p> <p>“Bütün dönemlerin birbirleri ile ilişkisi olduğu düşünülürse elbette gereklidir.”</p> <p>“Özel bir yer oluşturmaktadır. Barok dönemde oluşmuş tür ve biçimler daha sonraki dönemlerde oluşan tür ve biçimlere ya örnek olmuş ya da esin kaynağı olmuştur. Örneğin süit biçiminin Allemande’ı giderek klasik dönemdeki sonat biçiminin ilk bölümünü oluşturan sonat Allegro’suna dönüşmüştür.”</p>

Tablo 4' de görülen yanıtla göre,

- Çoksesli müzik kültürünün gelişim sürecinde şekillenen tür ve biçimler Barok dönemde devrimci ilerlemeler göstermiştir.
- Uzmanlar Barok dönemin müzik tarihindeki önemine ilişkin olarak, “biçim bilgisi dersinin gereken ölçülerde Barok dönemi kapsamı” görüşünde birleşmektedirler.



BÖLÜM V

1. SONUÇ TARTIŞMA VE ÖNERİLER

1. 1. Sonuç

Günümüz Türkiye'sindeki Eğitimi Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında, önceleri ders programında bulunan biçim bilgisi dersi yeniden yapılandırma programıyla birlikte programdan çıkarılmış, kuramsal müzik derslerinin bir parçası olan müzik teorisi ve işitme eğitimi kapsamına alınmıştır. Ancak programda yapılan tanımda biçim bilgisi dersinin açık seçik yer almadığı görülmektedir. Görüşlerine başvuru alan uzmanlar, amaçlanan hedefler doğrultusunda müziğin kuramsal yanından uygulamalı boyutuna kadar, çözümlenmesi, icra edilmesi, değerlendirilmesi ve bütünsel bir anlayışla kavranabilmesi için biçim bilgisinin gerekliliği noktasında uzlaşmaktadırlar.

Biçim bilgisi dersinin müzik teorisi ve işitme eğitimi kapsamına alınmış olması, genel olarak bu dersin dışlandığını, müzik öğretmeni yetiştirme programlarında önemine uygun biçimde ve kapsamda yaklaşmadığını göstermektedir. Bu ders tamamen öğretim elemanının anlayışına bırakılmıştır.

Programda açıkça bulunması gereken bu derse yönelik, Nurhan Cangal ve Yıldırım Erdener'in Müzik Formları, ayrıca yine aynı isimle hazırlanan Fuad Koray'ın Müzik Formları, İlhan Usmanbaş'ın farklı kaynaklardan derleyerek oluşturduğu Müzikte Biçimler ve A. Hodeir'den çevirdiği Türler ve Biçimler gibi artık günümüzde yeni basımı yapılmayan az sayıda kaynak en sık kullanılanlarıdır. Bu belli başlı kaynakların yanında özel çabalarla hazırlanmış ama basılmamış kitap niteliğinde çalışmalar ve kapsamı dar çeviriler bulunmaktadır.

Barok döneme ait gelişmelerin kendisinden sonraki dönemleri etkilemesi ve şekillendirmesi, çok sesli müzikte kullanılan bir çok biçimin ve türün bu dönemde ortaya çıkması, sonraki dönemlerin gelişimi ve farklılıklarının incelenmesi – anlaşılması için bu dönemin araştırılması gerekmektedir. Bu durum biçim bilgisinin Barok dönemdeki tarihsel yeri açısından, uluslararası müzik tarihinin evrimi sürecinde özel bir öneme sahip olduğunu göstermektedir.

1. 2. Tartışma

Görüşmeler sonunda uzmanlar, önceleri açık bir tanımla programda yer alan biçim bilgisi dersinin başka bir ders kapsamına alınmasını onaylamamaktadırlar. Mesleki müzik eğitiminde ulaşılması düşünülen hedefler göz önüne alınırsa, uygulamalar kadar kuramsal derslerinde önemli bir gereksinim olduğu çok açıktır. Şu noktada biçim bilgisi dersinin neden programdan çıkarıldığı tartışma konusudur. Bunun yanı sıra, hemen her yıl günümüzün gereksinimleri düşünülerek yapıldığı söylenen lisans, yüksek lisans ve doktora programlarında ki değişiklikler, müzik anabilim dallarında uygulanan ders programlarının genel amaçları belirlense bile hala tutarlı bir çizgi oluşturulamadığını göstermektedir.

Araştırma sonuçları incelendiğinde biçim bilgisi dersi için kullanılan kaynakların sayıca ve içerik yönünden yeterli olmadığı söylenebilir. Ülkemizde, Cumhuriyetten günümüze müzik eğitimi alanında yapılmış çalışmaların kapsamına oranla, müzik eğitiminin farklı dallarında kullanılan kaynakların genellikle eskiden yazılmış – çevrilmiş artık yeni basımı dahi yapılmayan kitaplar olması, bir yönüyle de müzik eğitime verilen önemin giderek nitel bir kayba uğradığını göstermektedir. Bunun nedeni genel olarak toplumsal yapının ekonomik, siyasal, politik ve kültürel durumuna, özelde ise hem politik çıkarlar doğrultusunda üniversite kurumunu etkilemeye çalışan siyasi odaklara hem de kurumun işleyişini yönlendiren yeterli nitelikte bilim insanı olmamasına bağlanabilir.

Müzik tarihinde Barok dönemin önemine paralel olarak, bu dönemin biçim bilgisi dersinin kapsamında yer alması uzmanların görüş birliğine vardığı diğer bir noktadır. Bütüncül bir anlayışla sağlıklı değerlendirmeler yapabilmek için, bütütün parçaları iyi tanınmalıdır. Çoksesli müziğin gelişim süreci ve dönemleri ders programlarının amaçlarına göre gerekli detaylar gözetilerek ele alınmalıdır. Ancak üç yarıyıl uygulanan müzik teorisi ve işitme eğitimi dersinde, kotarılması gereken solfej, dikte, deşifre, teori, kontrapunt gibi ünitelere ek olarak biçim bilgisi konularına nasıl zaman ayrılacağı düşündürücü bir sorundur.

1. 3. Öneriler

- Müzik hem kuramsal yanıyla hem uygulamalı yanıyla bir bütündür. Bu bütünü oluşturan parçalar arasında sağlıklı ve doğru ilişkiler kurabilmek, anlayabilmek, değerlendirebilmek ve öğretebilmek için diğer kuramsal derslerin yanında biçim bilgisi dersinin de bulunması gerekmektedir.
- Yeni programda belirsizleştirilen biçim bilgisi dersi programa yeniden açık seçik bir tanımla alınmalıdır.
- Gerek çalgı gerekse ses eğitiminde biçim bilgisinden aktif bir şekilde yararlanılmalı, çalışılan eserin analizi yapılırken biçimsel yönü gözardı edilmemelidir.
- Biçim bilgisinin yaratıcılığa sağladığı yararlar düşünülerek ele alınmalı bu yönde çalışmalar yapılmalıdır.
- Elde bulunan kaynaklar belirli bir oranda gereksinime yanıt vermekle birlikte yeterli olduğunu söylemek olanaksız görünmektedir. Günümüz eğitim ve öğretim amaçları düşünülerek güncel yeni kaynakların hazırlanmasına gereksinim vardır. Bu alanda özellikle bestecilerin yapacağı çalışmalar büyük önem taşımaktadır. Bestecilerimiz ülkemizde müzik eğitimi veren kurumların amaçlarına yönelik yeni kaynak kitaplar hazırlamalıdır.
- Eskiden basımı yapılmış ama bulunması mümkün olmayan kaynakların yeterli sayıda çoğaltılmasına gereksinim vardır. Bu durum ilgili kurumlara iletilmeli kaynak kitaplar gereksinim oranında çoğaltılmalıdır.
- Biçim bilgisi kapsamında, uluslararası sanat müziğinin bütün dönemleri amaca göre belirli bir oranda ele alınmalıdır.

KAYNAKÇA

- APEL, W. (1951) “**Harvard Dictionary of Music**” England: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- ARMAĞAN, İ. (1992) “**Sanat Toplumbilimi, Demokrasi Kültürüne Giriş**” İzmir: İleri Kitapevi.
- BRECHT, B. (1999) “**Sanat Üzerine Yazılar**” Çev. ŞİPAL, K. Ankara: Cem Yayınevi
- CANGAL, N. ERDENER, Y. (1976) “**Müzik Formları**” Ankara: Yaykur Açık Yükseköğretim Dairesi Yayınları
- ÇALIŞLAR, A. (1991) “**Milliyet Sanat Ansiklopedisi**” İstanbul: Milliyet Basım.
- DANDELLOT, G. (2001) “**Müzikal Kuruluş**” Çevr. ÖZDEMİR, M. İzmir.
- FENMEN, M. (1991) “**Müzikçinin El Kitabı**” Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- FISCHER, E. (1993) “**Sanatın Gerekliliği**” Çevr. ÇAPAN, C. Ankara, Yorum Basın Yayın
- GEDİKLİ, N. (1999) “**Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği**” İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi
- GÜVENÇ, B. (1995) “**Kültür ve Eğitim**”, Ankara: Gündoğan Yayınları.
- HANÇERLİOĞLU, O. (1993) “**Toplumbilim Sözlüğü**” İstanbul: Remzi Kitapevi
- HANÇERLİOĞLU, O. (1993) “**Dünya İnançları Sözlüğü**” İstanbul: Remzi Kitapevi
- HAUSER, A. (1984) “**Sanatın Toplumsal Tarihi**” İstanbul: Remzi Kitapevi
- HODEİR, A. (1971) “**Türler ve Biçimler**” Çevr. USMANBAŞ, İ. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

- İLYASOĞLU, E. (1998) **“Zaman İçinde Müzik”** İstanbul: Pan Yayınevi
- KAMIEN, R. (1994). **“Music an Appreciation”**, Newyork: McGraw-Hill Inc.
- KAROLYI, O. (1995) **“Müziğe Giriş”** Çevr. NEMUTLU, M İstanbul: Pan yayınevi
- KORAY, F. (1957) **“Müzik Formları”** İstanbul: Maarif Basımevi
- MİMAROĞLU, İ. (1995) **“Müzik Tarihi”** İstanbul: Varlık Yayınları
- PAMİR, L. (1989) **“Müzikte Geniş Soluklar”** İstanbul: Ada Yayınları
- SAY, A. (1992) **“Müzik Ansiklopedisi”** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- SAY, A. (1993) **“Müzik Öğretimi”** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- SAY, A. (1995) **“Müzik Tarihi”** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- SADİE, S. (1996) **“The Grove Concise Dictionary of Music”** London: Macmillan Press Ltd.
- SCHUMANN, R. (1964) **“Küğsel Ev ve Hayat Kuralları”** Çevr. ORANSAY, G. Ankara: Küğ Yayını
- UÇAN, A. (1996) **“İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi”** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- UÇAN, A. (1997) **“Müzik Eğitimi”** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- USMANBAŞ, İ. (1974) **“Müzikte Biçimler”** İstanbul: İstanbul Milli Eğitim Basımevi
- WEBERN, A. (1998) **“Yeni Müziğe Doğru”** Çevr. BUCAK, A. İstanbul: Pan Yayınevi

YILDIRIM, İ. ; ŞİMŞEK, A. (2000). "Nitel Araştırma Yöntemleri" Ankara: Seçkin yayınları.

İNTERNET KAYNAKÇASI

<http://www.music.hole.com> (son erişim tarihi 11.03.2003)

ALLEN, S. (1974). "German Baroque Opera (1678-1740) with a Practical Edition of Selected Soprano Arias" England: D.M.A., Performance, University of Rochester, xii, 187 p. *illus., mus. exs., append., bibliog.*; DDM Code: 41opAllS; RILM no.: 74:2028dd.

ATKINSON, M. "Orchestral Anthems in Eighteenth-Century England" USA: D.M.A., Music, University of Illinois. Research director: Nicholas Temperley; DDM Code: 41saAtkM.

BOLTON, T. (1980). "A History and Survey of the Baroque Solo Motet for One Solo Voice Outside of Italy" Texas: Ph.D., Musicology, North Texas State University. xvi, 366 p. Research director: Cecil A. Adkins; DDM Code: 41saBolT.s

BORGIR, T. (1971) "Basso continuo in Italy during the Seventeenth Century" California: Ph.D., Musicology, University of California at Berkeley; DDM Code: 41bcBorT; DA no.: RILM no.: 76:15193dd.

BRIDGES, D. (1976) "Musica da Camera in Rome: 1667-1700" USA: Ph.D., Musicology, George Peabody College, 1976. 203 p.; DDM Code: 41chBriD; DA no.: 37/04:1861; RILM no.: 76:9547dd; UM no.: 76-21,617

CARSTENSEN, B. "Die französische Triosonate von 1680-1750" Frankfurt: Ph.D., Musicology; DDM Code: 41chCarB.

CHASE, H. (1970). "German, Italian, and Dutch Fugal Precursors of the Fugues in the Well-Tempered Clavier I, 1600-1722" Indiana: Ph.D., Theory, Indiana University, 293 p.

CHENEY, S. **"Variation Techniques in French Solo Instrumental Music, 1630-1720"**

USA: Ph.D., Musicology, University of Maryland; DDM Code: 41cmCheS.

COLLINS, D. (1992). **"Canon in Music Theory from c.1550 to c.1800"** Ph.D.,

Musicology, Stanford University. 2 vols., xiv, 465 p. *fac.*, *mus. exs.*, *transcr.*, *bibliog.*

Research director: Karol Berger. DDM Code: 49cpColD.

CRIST, S. (1988). **"Aria Forms in the Vocal Works of J. S. Bach, 1714-24"** Ph.D.,

Musicology, Brandeis University. xv, 337 p. *illus.*, *tbls.*, *append.*, *bibliog.*, *ind.* DDM

Code: 49srCriS.

DAMUTH, L. (1993). **"Interrelationships between the Operas and Datable Cantatas of**

Alessandro Scarlatti" Columbia: Ph.D., Musicology, Columbia University; DDM Code:

41cmDamL. DDM Code: 41cpChaH; DA no.: 31/09:4814; RILM no.: 70:347dd; UM no.:

71-6830

DEHMEL, J. (1987). **"Toccatà und Präludien in der Orgelmusik von Merulo bis Bach"**

Hamburg: Ph.D., Musicology; DDM Code: 41keDehJ.

DELAGE, J. (1961). **"The Overture in Seventeenth-Century Italian Opera"** USA: Ph.D.,

Theory, Florida State University. 231 p.; DDM Code: 41opDelJ; DA no.: 22/08:2816-7;

RILM no.: UM no.: 61-5636

DELL'ANTONIO, A. (1991). **"Syntax, Form, and Genre in Sonatas and Canzonas,**

1621-1635" California: Ph.D., Musicology, University of California at Berkeley, iv, 378

p. *mus. exs.*, *bibliog.* Research director: Anthony Newcomb; DDM Code: 41imDelA; DA

no.: RILM no.: UM no.: 92-03,544

DOUGLASS, R. (1963). **"The Keyboard Ricercar in the Baroque Era"** Texas: Ph.D.,

Musicology, North Texas State University, 2 vols., 575 p. Research director: Lloyd

Hibberd DDM Code: 41keDouR; DA no.: 24/10:4222; UM no.: 64-3800

- DRUMMONDS, G. (1970). **"Stylistic Features of the German Concerto in the Earlier Eighteenth Century"** England: Ph.D., Music, St. Hugh's, Oxford; DDM Code: 41imDruG.
- ELLINWOODSS, R. (1979). **"The Anthem for Solo Voice in England, 1660 to c. 1800"** England: D.M.A., Performance, University of Rochester. DDM Code: 41saEllR.s
- FITZGERALDS, G. **"The Development of the Keyboard Fuga in Germany to 1650"** USA: Ph.D., Musicology, Louisiana State University. Research director: Wallace McKenzie DDM Code: 41keFitG.
- HALL, F. (1978). **"The Polyphonic Italian Madrigal: 1638 to 1745"** Kanada: Ph.D., Musicology, University of Toronto. 3 vols., iv, 438 p. *mus. exs., transcr., works lst., append., bibliog.* Research director: C. Morey. DDM Code: 41voHalF; DA no.: 39/07:3906.
- HÄSSLER, J. **"Die Kyrie - Gloria - Messen von J. S.Bach"** Almanyá: Ph.D., Musicology, München. Research director: Theodor Göllner; DDM Code: 41luHasJ.
- JOHNSON, J. (1971). **"The English Fantasia-Suite, ca. 1620-1660"** California: Ph.D., Musicology, University of California at Berkeley, 526 p. *mus. exs., transcr., thematic cat., append., bibliog.* DDM Code: 41enJohJ; DA no.: RILM no.: 71:451dd.
- LAMLA, M. **"Kanonkunst im barocken Rom"** Saarlandes: Ph.D., Musicology, Universität des Saarlandes. Research director: W. Braun DDM Code: 41cpLamM.
- MALINOWSKI, S. (1978). **"The Baroque Oratorio Passion, [with] Part II: An Edition of the St. Matthew Passion of Johann Valentin Meder"** Ph.D., Musicology, Cornell University. 2 vols., vii, 595 p. *facs., mus. exs., append., bibliog.* Research director: Neal Zaslaw. DDM Code: 41saMalS; DA no.: 39/01:15; UM no.: 78-09,506
- MARSH, C. (1985). **"French Court Dance in England, 1706-1740: A Study of the Sources"** New York: Ph.D., Music, City University of New York, ix, 354 p. *illus., plts.,*

tbls., facs., mus. exs., transcr., works lst., append., bibliog. DDM Code: 41daMarC; DA no.: 46/02:296; RILM no.: UM no.: 85-08,713

MELAMED, D. (1989). "**J. S. Bach and the German Motet**" USA: Ph.D., Musicology, Harvard University. xi, 333 p. *tbls., facs., mus. exs., bibliog.* Research director: Christoph Wolff. DDM Code: 41saMeID.

MILLER, K. (1963). "**A Study of Selected German Baroque Oratorios**" Ph.D., Music, Northwestern University. 377 p. DDM Code: 41saMilK; DA no.: 25/01:523; UM no.: 64-5858.

MORGAN, C. Presser, W. (1947). "**The Fugue before Bach**" England: Ph.D., Theory, University of Rochester, 2 vols., 557 p.; DDM Code: 41cpPreW; UM no.: UR 5428

MORGAN, W. (1956). "**The Chorale Motet from 1650 to 1750**" California: Ph.D., Musicology, University of Southern California. vi, 468 p. *illus.* DDM Code: 41saMorW.

MORRONGIELLO, L. (1975). "**Music Symbolism in Selected Cantatas and Chorale Preludes of J. S. Bach**" Columbia: Ed.D., Music Education, Columbia University, 184 p. DDM Code: 41cmMorL; DA no.: 36/03:1158; RILM no.: 76:9758dd; UM no.: 75-20,213

MUELLER, J. (1969). "**Girolamo Frescobaldi (1583-1643): Fantasie, Ricercare, Capricci, and Canzone**" Boston: D.M.A., Performance, Boston University; DDM Code: 41keMueJ; DA no.: 32/06:33554; RILM no.: 76:9760dd; UM no.: 72-00,289

OSSI, M. (1989). "**Claudio Monteverdi and the Concertato Principle: A Study of His Concertato Madrigals**" USA: Ph.D., Musicology, Harvard University, Research director: Christoph Wolff; DDM Code: 41cmOssM.

PEARL, M. (1957). "**The Suite in Relation to Baroque Style**" Ph.D., Music, New York University. 286 p. DDM Code: 41stPeaM; DA no.: 18/02:607; UM no.: 24-880

- PERRY, S. (1990). **"The Development of the Italian Organ Toccata: 1550-1750"** USA: D.M.A., Music, University of Kentucky. ix, 249 p. *tbls., mus. exs., append., bibliog.* Research director: Rey M. Longyear DDM Code: 41kePerS.
- PIMMER, H. **"Die süddeutsche Chaconne und Passacaglia in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts"** Eichstätt: Ph.D., Musicology, Research director: H. Unverricht; DDM Code: 41cmPimH.
- POWELL, K. (1969). **"The North German Organ Toccata (1650-1710)"** USA: D.M.A., Performance, University of Illinois. v, 115 p. *tbls., mus. exs., append., bibliog.* DDM Code: 41kePowK; DA no.: 30/08:3496; RILM no.: 76:9788dd; UM no.: 70-00,951
- PREVOST, P. (1978). **"Les préludes non mesurés chez les luthistes et les clavecinistes aux XVIIe et XVIIIe siècles"** Paris: Ph.D., Musicology, École nationale des Chartres; DDM Code: 41imPreP.
- ROSAND, E. (1971). **"Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli"** New York: Ph.D., Musicology, New York University. x, 390 p. *tbls., mus. exs., bibliog.*; DDM Code: 41opRosE; DA no.: 32/07:4050; RILM no.: 71:2254dd; UM no.: 72-3120
- ROWDEN, C. **"Opera in Bologna (1680-1720)"** USA: Ph.D., Musicology, University of Illinois. DDM Code: 41opRowC.
- SCHEMPF, W. (1960). **"Seventeenth-Century Magnificats"** England: Ph.D., Musicology, University of Rochester. 2 vols., 664 p.; DDM Code: 41luSchW.
- SHANY, T. **"Issues of Style and Form in Italian and German Solo Keyboard Sonatas, 1720-60"** Israel: Ph.D., Musicology, Tel-Aviv University. Research director: Bathia Churgin; DDM Code: 41keShaT.
- STEINZOR, C. (1996). **"Dance Music Published in Italy, 1600-1640"** New York: Ph.D., Musicology, State University of New York at Buffalo, xii, 399 p. *tbls., mus. exs., works lst., bibliog.* DDM Code: 41daSteC.

ZWICKY, G. (1965). **"The Imitative Organ Fantasia in the Seventeenth Century"** USA:
D.M.A., Performance, University of Illinois. 284 p.; DDM Code: 41keZwiG; DA no.:
26/05:2798; UM no.: 65-11,901



EKLER



T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
BUCA EĞİTİM FAKÜLTESİ

SAYI : B.30.2.DEÜ.0.36.00.01-500/
KONU : Kayıt yenileme

Buca / İZMİR

15.01.02 0208

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMÜ BAŞKANLIĞINA

Bölümünüz Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin 2001-2002 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılı kayıt yenileme işlemleri 04-08 Şubat 2002 tarihleri arasında yapılacaktır. Bölümünüzün ekte gönderilen intibak programı dışına çıkacağı dersler var ise Dekanlığımıza bildirilmesini, yok ise intibak programı dışına taşılmamasını, ayrıca; danışman öğretim elemanlarına ekte gönderilen intibak programının çoğaltılarak dağıtılması hususunda gereğini rica ederim.

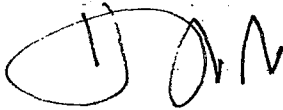
DEKAN ADINA



Prof.Dr.Nevzat KAVCAR
DEKAN YARDIMCISI

EKİ : D.E.Ü. Buca Eğitim Fakültesi Öğretim Planları
Müzik Eğitimi Anabilim Dalı İntibak Çizelgesi (2 sayfa)

17.01.02



BUCA EĞİTİM FAKÜLTESİ
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS PROGRAMI

KALDIRILAN DERS**İNTİBAK YAPTIRILAN DERS****Birinci Yıl**

Güz Yarıyılı			Güz Yarıyılı		
Kodu	Dersin Adı	T U	Kodu	Dersin Adı	T U
MZE 101	Yaylı Çalgı Eğitimi I	2 0	GMS 103	Bireysel Çalgı Eğitimi I	1 0
MZE 103	Piyano Eğitimi I	2 0	GMO 101	Piyano I	2 0
MZE 105	Şan Eğitimi I	2 0	GMO 109	Bireysel Ses Eğitimi I	2 0
MZE 107	Toplu Ses Eğitimi I	2 0	GMO 209	Toplu Ses Eğitimi I	1 2
MZE 113	Blok Flüt I	2 0	GMS 107	Okul Çalgıları I	2 0
MZE 109	İşitme Eğitimi ve Solfej I	4 0	GMS 105	Müzik Teo.ve İşitme Eğt.I	4 2
MZE 111	Temel Müzik Bilgileri I	2 0	GMS 107	Okul Çalgıları I	2 0

Bahar Yarıyılı			Bahar Yarıyılı		
Kodu	Dersin Adı	T U	Kodu	Dersin Adı	T U
MZE 102	Yaylı Çalgı Eğitimi II	2 0	GMS 104	Bireysel Çalgı Eğitimi II	1 0
MZE 104	Piyano Eğitimi II	2 0	GMO 102	Piyano II	2 0
MZE 106	Şan Eğitimi II	2 0	GMO 110	Bireysel Ses Eğitimi II	2 0
MZE 108	Toplu Ses Eğitimi II	2 0	GMS 206	Toplu Ses Eğitimi II	1 2
MZE 116	Blok Flüt II	2 0	GMS 108	Okul Çalgıları II	2 0
MZE 110	İşitme Eğitimi ve Solfej II	4 0	GMS 106	Müzik Teo.ve İşitme Eğt.II	4 2
MZE 112	Temel Müzik Bilgileri II	2 0	GMS 108	Okul Çalgıları II	2 0

İkinci Yıl

Güz Yarıyılı			Güz Yarıyılı		
Kodu	Dersin Adı	T U	Kodu	Dersin Adı	T U
MZE 201	Yaylı Çalgı Eğitimi III	2 0	GMS 203	Bireysel Çalgı Eğitimi III	1 0
MZE 203	Piyano Eğitimi III	2 0	GMO 201	Piyano III	2 0
MZE 205	Şan Eğitimi III	2 0	GMS 203	Bireysel Çalgı Eğitimi III	1 0
MZE 215	Toplu Çalma I	2 0	GMS 207	Okul Çalgıları III	2 0
MZE 207	Koro I	2 0	GMO 209	Toplu Ses Eğitimi I	1 2
MZE 211	Bağlama I	2 0	GMS 107	Okul Çalgıları I	2 0
MZE 213	Türk Halk Müziği I	2 0	GMO 309	Türk Halk Müziği	2 0
MZE 209	İşitme Eğitimi ve Solfej III	2 0	GMO 209	Toplu Ses Eğitimi I	1 2
MZE 217	Müzik Teorisi I	2 0	GMS 207	Okul Çalgıları III	2 0
MZE 219	Müzik Tarihi I	2 0	GMO 313	Müzik Kültürü	3 0

Bahar Yarıyılı			Bahar Yarıyılı		
Kodu	Dersin Adı	T U	Kodu	Dersin Adı	T U
MZE 202	Yaylı çalgı Eğitimi IV	2 0	GMS 204	Bireysel Çalgı Eğitimi IV	1 0
MZE 204	Piyano Eğitimi IV	2 0	GMO 202	Piyano IV	2 0
MZE 206	Şan Eğitimi IV	2 0	GMS 204	Bireysel Çalgı Eğitimi IV	1 0
MZE 214	Toplu Çalma II	2 0	GMO 212	Elektronik Org.Eğitimi	2 0
MZE 208	Koro II	2 0	GMS 206	Toplu Ses Eğitimi II	1 2
MZE 222	Okul ve Çocuk Çalgıları	0 2	GMS 108	Okul Çalgıları II	2 0
MZE 212	Bağlama II	2 0	GMO 210	Okul Bandosu	2 0
MZE 216	Türk Halk Müziği II	2 0	GMS 312	Müziksel Yaratma(Seç)	2 0
MZE 210	İşitme Eğitimi ve Solfej IV	2 0	GMO 310	Türk Sanat Müziği	2 0
MZE 218	Müzik Teorisi II	2 0	GMS 214	Türk Müziği Armonisi(Seç)	3 0
MZE 220	Müzik Tarihi II	2 0	GMS 208	Müzik Tarihi II	2 0

Üçüncü Yıl

Güz Yarıyılı			Güz Yarıyılı		
Kodu	Dersin Adı	T U	Kodu	Dersin Adı	T U
MZE 301	Seçmeli Anadal I	2 0	GMO 301	Piyano V	2 0
MZE 303	Seçmeli Yandal I	1 0	GMS 303	Bireysel Çalgı Eğitimi V	1 0
MZE 305	Orkestra I	2 2	GMS 307	Orkestra/Oda Müziği I	2 2
MZE 317	Seçmeli Koro I	2 2	GMO 305	Koro I	1 2
MZE 309	İşitme Eğitimi ve Solfej V	2 0	İntibak Sınıfı açılacak		
MZE 307	Müzik Teorisi III	2 0	GMO 313	Güncel/Popüler Müzik	2 0
MZE 313	Korrepitasyon I	0 2	GMO 311	Eşlik(Korrepitasyon)	1 0
MZE 319	Müzik Öğretim Yöntemleri I	3 0	GMO 312	Özel Öğretim Yöntemleri	2 2
MZE 321	Okul Deneyimi I	2 2	GMO 112	Okul Deneyimi I	1 4
MAT 303	Bilgisayar	2 2	BTÖ 207	Bilgisayar	2 2

Bahar Yarıyılı			Bahar Yarıyılı		
Kodu	Dersin Adı	T U	Kodu	Dersin Adı	T U
MZE 302	Seçmeli Anadal II	2 0	GMO 302	Piyano VI	2 0
MZE 304	Seçmeli Yandal II	1 0	GMS 304	Bireysel Çalgı Eğitimi VI	1 0
MZE 306	Orkestra II	2 2	GMS 308	Orkestra/Oda Müziği II	2 2
MZE 314	Seçmeli Koro II	2 2	GMO 306	Koro II	1 2
MZE 310	İşitme Eğitimi ve Solfej VI	2 0	İntibak Sınıfı Açılacak		
MZE 308	Müzik Teorisi IV	2 0	GMS 312	Müziksel Yaratma (Seç)	2 0
MZE 324	Korrepitasyon II	0 2	GMO 214	Müzik II	2 0
MZE 320	Müzik Öğretim Yöntemleri II	3 0	İntibak Sınıfı Açılacak		
MZE 322	Okul Deneyimi	2 2	PDR 320	Okul Deneyimi II	2 2

Dördüncü Yıl

Güz Yarıyılı			Güz Yarıyılı		
Kodu	Dersin Adı	T U	Kodu	Dersin Adı	T U
MZE 401	Seçmeli Anadal III	2 0	İntibak Sınıfı Açılacak		
MZE 403	Seçmeli Yandal III	1 0	GMS 401	Bireysel Çalgı Eğitimi VII	1 0
MZE 405	Orkestra III	2 2	GMS 405	Orkestra/Oda Müziği III	2 2
MZE 413	Seçmeli Koro III	2 2	GMO 403	Koro III	1 2
MZE 419	Müzik Toplulukları Yön.	0 2	GMS 409	Müzik Toplulukları Eğitimi(Seç)	2 0
MZE 421	Müziksel Yaratma	2 0	GMO 407	Oyun Dans ve Müzik	2 0
MZE 409	İşitme Eğitimi ve Solfej VII	2 0	İntibak Sınıfı Açılacak		
MZE 407	Eser Çözümleme I	2 0	GMS 317	Eser Çözümleme (Seç)	2 0
MZE 423	Müzik Biçimleri	2 0	İntibak Sınıfı Açılacak		
MZE 411	Korrepitasyon III	0 2	İntibak Sınıfı Açılacak		
MZE 425	Ortaöğretimde Müz.Öğret.I	2 2	GMO 406	Öğretmenlik Uygulaması	2 6

Bahar Yarıyılı			Bahar Yarıyılı		
Kodu	Dersin Adı	T U	Kodu	Dersin Adı	T U
MZE 402	Seçmeli Anadal IV	2 0	İntibak Sınıfı Açılacak		
MZE 404	Seçmeli Yandal IV	1 0	GMS 402	Bireysel Çalgı Eğitimi VIII	1 0
MZE 406	Orkestra IV	2 2	GMS 408	Orkestra/Oda Müz.ve Yön.	1 2
MZE 424	Seçmeli Koro IV	2 2	GMS 406	Koro ve Yönetimi	1 2
MZE 416	İşitme Eğitimi ve Solfej VIII	2 0	İntibak Sınıfı Açılacak		
MZE 410	Eser Çözümleme II	2 0	GMO 404	Eğitim Müziği Besteleme	2 2
MZE 426	Türk Müziği Armonisi	2 0	İntibak Sınıfı Açılacak		
MZE 412	Geleneksel Türk San.Müziği	2 0	İntibak Sınıfı Açılacak		
MZE 414	Korrepitasyon IV	0 2	İntibak Sınıfı Açılacak		
MZE 428	Ortaöğretimde Müz.Öğret.II	2 2	GMO 406	Öğretmenlik Uygulaması	2 6
MZE 430	Öğretmenlik Uyg.Semineri	2 0	PDR 416	Öğretmenlik Uyg.Semineri	2 0

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
Buca Eğitim Fakültesi Dekanlığı

Buca/İZMİR


YIL : B.30.2.DEÜ.0.36.00.01.500/
ONU : Öğretim Planları Hk.

26.08.02* 5251

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜM BAŞKANLIĞI
(Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Başkanlığına)

Üniversitemiz Senatosu'nun 10.07.2002 tarih ve 285/06 sayılı kararı ile kabul edilen ve 01.08.2002 tarih ve 4729 sayılı yazımızla gönderilen öğretim planlarında fark edilen hatalar düzeltilerek yeni öğretim planları ekte gönderilmiştir.

Bilgilerinizi ve ilgi yazımızla daha önce gönderilen öğretim planlarının iptal edilerek, ders programlarının ve programların yeni gönderilen öğretim planlarındaki derslere ve kodlara göre yapılmasını rica ederim.


Prof. Dr. Nevzat KAVCAR
Dekan Yardımcısı

28.08.02
T. Kavcar

k: yeni öğretim planı

Üçüncü Yıl

Güz Yarıyılı

<u>Kodu</u>	<u>Dersin Adı</u>	<u>T</u>	<u>U</u>
GMO 327	Piyano Eğitimi V	1	0
GMS 303	Bireysel Çalgı Eğitimi V	1	0
GMO 329	Müzik Biçimleri	2	0
GMO 331	İşitme Eğitimi ve Solfej V	2	0
GMO 333	Eser Çözümleme I	2	0
GMS 337	Orkestra /Koro I	2	2
GMO 335	Korrepitasyon I	1	0
BTÖ 319	Öğr.Tek.ve Mat.Geliş.	2	2

Seçmeli I

GMO 319	Mesleki Yabancı Dil	2	0
GRO 309	Sanat ve Toplum	2	0

Bahar Yarıyılı

<u>Kodu</u>	<u>Dersin Adı</u>	<u>T</u>	<u>U</u>
GMO 322	Piyano Eğitimi VI	1	0
GMS 304	Bireysel Çalgı Eğitimi VI	1	0
GMS 324	Orkestra/Koro II	2	2
GMO 326	İşitme Eğitimi ve Solfej VI	2	0
GMO 328	Eser Çözümleme II	2	0
EBB 302	Sınıf Yönetimi	2	2
GMO 330	Müzik Topulukları Yönetimi	2	0
GMO 332	Korrepitasyon II	1	0
GMO 312	Özel Öğretim Yöntemleri I	2	2

Seçmeli II

GMO 320	Mesleki Yabancı Dil	2	0
İSB 322	İnsan Hakları	2	0

Dördüncü Yıl

Güz Yarıyılı

<u>Kodu</u>	<u>Dersin Adı</u>	<u>T</u>	<u>U</u>
GMS 401	Bireysel Çalgı Eğitimi VII	1	0
GMS 421	Orkestra/Koro III	2	2
GMO 423	Müziksel Yaratma	2	0
GMO 407	Oyun, Dans ve Müzik	2	0
GMO 415	Özel Öğretim Yön.II	2	2
GMO 427	Eğitim Müziği Dağarı	2	0
GMO 413	Okul Deneyimi II	1	4
GMO 417	Mesleki Yabancı Dil	2	0
İFN 415	Sağlık Bilgisi	2	0
TRÖ 409	Güzel Konuşma ve Yazma	2	0

Bahar Yarıyılı

<u>Kodu</u>	<u>Dersin Adı</u>	<u>T</u>	<u>U</u>
GMS 402	Bireysel Çalgı Eğitimi VIII	1	0
GMS 412	Orkestra/Koro IV	2	2
GMO 414	Türk Müziği Armonisi	2	0
GMO 416	Geleneksel Türk Sanat Müziği	2	0
GMO 418	Popüler Müzik	2	0
GMO 406	Öğretmenlik Uygulaması	2	6
EBB 402	Rehberlik	3	0

Üniversitemiz Senatosu'nun 10.07.2002 tarih ve 285/6 sayılı kararı ile kabul edilen şekli.

MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS PROGRAMI

Birinci Yıl

Güz Yarıyılı

<u>Kodu</u>	<u>Dersin Adı</u>	<u>T</u>	<u>U</u>
GMO 111	Piyano Eğitimi I	1	0
GMS 103	Bireysel Çalgı Eğitimi I	1	0
GMO 113	Okul Çalgıları I	2	0
GMO 115	Bireysel Ses Eğitimi I	1	0
GMO 117	Toplu Ses Eğitimi I	2	0
GMO 119	İşitme Eğitimi ve Solfej I	2	0
GMO 121	Müzik Teorisi I	2	0
YD 101	Yabancı Dil I	3	0
TRÖ 111	Türkçe I: Yazılı Anlatım	2	0
AI 101	Atatürk İlk.ve İnk.Tarihi I	2	0
EBB 101	Öğretmenlik Mesleğine Giriş	3	0

Bahar Yarıyılı

<u>Kodu</u>	<u>Dersin Adı</u>	<u>T</u>	<u>U</u>
GMO 112	Piyano Eğitimi II	1	0
GMS 104	Bireysel Çalgı Eğitimi II	1	0
GMO 114	Okul Çalgıları II	2	0
GMO 116	Bireysel Ses Eğitimi II	1	0
GMO 118	Toplu Ses Eğitimi II	2	0
GMO 120	İşitme Eğitimi ve Solfej II	2	0
GMO 122	Müzik Teorisi II	2	0
YD 102	Yabancı Dil II	3	0
TRÖ 112	Türkçe II: Sözlü Anlatım	2	0
AI 102	Atatürk İlk.ve İnk.Tarihi II	2	0
GMO 112	Okul Deneyimi I	1	4

İkinci Yıl

Güz Yarıyılı

<u>Kodu</u>	<u>Dersin Adı</u>	<u>T</u>	<u>U</u>
GMO 213	Piyano Eğitimi III	1	0
GMS 203	Bireysel Çalgı Eğitimi III	1	0
GMO 215	Toplu Ses Eğitimi III	2	0
GMO 217	Bireysel Ses Eğitimi III	1	0
GMO 219	Toplu Çalma Eğitimi I	2	0
GMO 221	Türk Halk Müziği	2	0
GMO 223	İşitme Eğitimi ve Solfej III	2	0
GMO 225	Müzik Teorisi III	2	0
GMO 227	Müzik Tarihi	2	0
BTÖ 207	Bilgisayar	2	2
EBB 201	Gelişim ve Öğrenme	3	0

Bahar Yarıyılı

<u>Kodu</u>	<u>Dersin Adı</u>	<u>T</u>	<u>U</u>
GMO 220	Piyano Eğitimi IV	1	0
GMS 204	Bireysel Çalgı Eğitimi IV	1	0
GMO 222	Toplu Ses Eğitimi IV	2	0
GMO 224	Bireysel Ses Eğitimi IV	1	0
GMO 226	Toplu Çalma Eğitimi II	2	0
GMO 228	Bağlama	2	0
GMO 230	İşitme Eğitimi ve Solfej IV	2	0
GMO 232	Müzik Teorisi IV	2	0
GMO 234	Müzik Kültürü	2	0
EBB 202	Öğretim Plan.ve Değerl.	3	2

Üniversitemiz Senatosu'nun 10.07.2002 tarih ve 285/6 sayılı kararı ile kabul edilen şekli.

İC. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
BAŞKANLIĞI