



**JOHANN SEBASTIAN BACH'IN Mİ MİNÖR
FLÜT SONATININ TEKNİK VE İCRASAL
YÖNDEN ANALİZİ VE İCRAYA YÖNELİK
ETÜTLERLE İLGİLİ ÖNERİLER**

Ferhat ÇELİKOĞLU

**Yüksek Lisans Tezi
Müzik Bilimleri Anasanat Dalı
Doç. Dr. Cahit AKSU**

2015

Her Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANASANAT DALI

Ferhat ÇELİKOĞLU

JOHANN SEBASTİAN BACH'IN Mİ MİNÖR FLÜT SONATININ
TEKNİK VE İCRASAL YÖNDEN ANALİZİ VE İCRAYA
YÖNELİK ETÜTLERLE İLGİLİ ÖNERİLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Cahit AKSU

ERZURUM-2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

06/11/2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Johann Sebastian Bach'ın Mi Minör Flüt Sonatının Teknik ve İcrasal Yönden Analizi ve İcraya Yönelik Teknik Etüt Önerileri" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun 2 (iki) yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

06.11.2015

Ferhat ÇELİKÖĞLU



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr Cahit AKSU danışmanlığında, Ferhat ÇELİKOĞLU tarafından hazırlanan bu çalışma 06/ 11/ 2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr Cahit AKSU

Jüri Üyesi : Doç. Dr. M. Kayhan KURTULDU

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Emrah LEHİMLER.

İmza: 
İmza: 
İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 06/ 11/ 2015

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
TABLolar DİZİNİ	VII
ŞEKİLLER DİZİNİ	VIII
ÖNSÖZ.....	IX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM PROBLEM DURUMU

1.1. BAROK DÖNEM.....	3
1.1.1. Barok Dönem Müzik Anlayışı	3
1.2. JOHANN SEBASTIAN BACH.....	4
1.3. SONAT.....	11
1.3.1. Solo Sonat.....	12
1.3.2. Trio Sonat.....	12
1.3.3. Oda Sonatı (Sonata da camera)	12
1.3.4. Kilise Sonatı (Sonata da chiesa).....	13
1.4. FLÜT	13
1.5. FLÜT ESTRÜMANI İCRASINDA DİL TEKNİKLERİ	17
1.5.1. Tek Dil Tekniği	17
1.5.2. Çift Dil Tekniği	17
1.5.3. Üç Dil Tekniği.....	18
1.6. FLÜT EĞİTİMİ	18
1.7. PROBLEM CÜMLESİ.....	20
1.7.1. Alt Problemler	20
1.8. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	21
1.9. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	22
1.10. SINIRLILIKLAR.....	22
1.12. TANIMLAR	23

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. ARAŞTIRMA MODELİ	25
2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM	26
2.3. VERİLERİN TOPLANMASI	26
2.4. VERİLERİN ANALİZİ	26

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM	28
3.1.1. Eserin 1. Bölümü'nün (Adagio Ma Non Tanto) "Süre Değeri ve Sayıları"nın Analizi	28
3.1.2. Eserin 1. Bölümü'nün (Adagio Ma Non Tanto) "Ses Alanı ve Dizi" Analizi	29
3.1.3. Eserin 2. Bölümü'nün (Allegro) "Süre Değeri ve Sayıları"nın Analizi	30
3.1.4. Eserin 2. Bölümü'nün (Allegro) "Ses Alanı ve Dizi" Analizi	31
3.1.5. Eserin 3. Bölümü'nün (Andante) "Süre Değeri ve Sayıları"nın Analizi.	33
3.1.6. Eserin 3. Bölümü'nün (Andante) "Ses Alanı ve Dizi" Analizi	34
3.1.7. Eserin 4. Bölümü'nün (Allegro) "Süre Değeri ve Sayıları"nın Analizi	35
3.1.8. Eserin 4. Bölümü'nün (Allegro) "Ses Alanı ve Dizi" Analizi	36
3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	37
3.2.1. Eserin 1. Bölümü'ndeki (Adagio Ma Non Tanto) Seslerin Kullanım Sıklığı Analizi.....	38
3.2.2. Eserin 2. Bölümü'ndeki (Allegro) Seslerin Kullanım Sıklığı Analizi.	40
3.2.3. Eserin 3. Bölümü'ndeki (Andante) Seslerin Kullanım Sıklığı Analizi.	42
3.2.4. Eserin 4. Bölümü'ndeki (Allegro) Seslerin Kullanım Sıklığı Analizi.	44
3.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	46
3.3.1. Eserin 1. Bölümü'nün (Adagio Ma Non Tanto) Tartım Analizi.	46
3. 3. 2. Eserin 2. Bölümü'nün (Allegro) Tartım Analizi.	47
3.3.3. Eserin 3. Bölümü'nün (Andante) Tartım Analizi.....	47
3.3.4. Eserin 4. Bölümü'nün (Allegro) Analizi	48
3.3. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	49

3.4. BEŞİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	51
3.5. ALTINCI ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.	53
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	55
KAYNAKÇA	60
EKLER.....	63
EK 1. Ohann Sebastian Bach’ın Mi Minör Flüt Sonatının Adagio Ma Non Tanto Bölümü	63
EK 2. Johann Sebastian Bach’ın Mi Minör Flüt Sonatının Allegro Bölümü.....	65
EK 3. Johann Sebastian Bach’ın Mi Minör Flüt Sonatının Andante Bölümü	68
EK 4. Johann Sebastian Bach’ın Mi Minör Flüt Sonatının Allegro Bölümü.....	70
EK 5. Marcel Moyse “Ağızlık Hakimiyeti”	73
EK 6. Bernold “Ağızlık Hakimiyeti”	74
EK 7. Emil Prill “Ağızlık hakimiyeti”	75
EK 8. Brooke “Nüans Egzersizleri”	76
EK 9. Emil Prill “Artikülasyon Çalışması”	77
EK 10. Emil Prill “Artikülasyon Çalışması”	78
EK 11. Emil Prill “Artikülasyon Çalışması.....	79
EK 12. Sousmann “Artikülasyon Çalışmaları”	80
EK 13. Taffanel & Gaubert “Tek Dil Çalışması”	81
EK 14. Emil Prill “Çift Dil Çalışmaları”	82
EK 15. Emil Prill “Çift Dil Çalışmaları”	83
EK 16. Andersen “Mi Minör Egzersiz	84
EK 17. Taffanel & Gaubert “Appogiatura Uygulamaları”	85
EK 18. Tril Uygulamaları.....	86
EK 19. Taffanel & Gaubert “Tril Çalışması”	87
EK 20. Brooke “Tril Çalışması”	88
EK 21. Taffanel & Gaubert “Onaltılık Çalışması”	89
EK 22. 32’lik Nota Çalışması.....	90
ÖZGEÇMİŞ.....	91

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

JOHANN SEBASTIAN BACH'IN Mİ MİNÖR FLÜT SONATININ TEKNİK VE
İCRASAL YÖNDEN ANALİZİ VE İCRAYA YÖNELİK ETÜTLERLE İLGİLİ
ÖNERİLER

Ferhat ÇELİKOĞLU

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Cahit AKSU

2015, 91 sayfa

Jüri: Doç. Dr. Cahit AKSU (Danışman)

Jüri: Doç. Dr. M.Kayhan KURTULDU

Jüri: Yrd. Doç. Dr.Emrah LEHİMLER

Bu çalışma; birincil olarak Johann Sebastian Bach'ın BWV 1034 Flüt Sonatı'nın flüt tekniği ve icrasal yönden analiz edilmesi ile alanın bilgi birikimine bilimsel bir katkı sağlayacaktır. Ayrıca bu eserin icrası üzerinde çalışacak özellikle mesleki müzik eğitimi öğrenci ve öğretmenlerine yardımcı olacak bir ders materyalinin oluşturulması amacıyla yürütülmüştür. Ayrıca çalışmanın odak noktası ile ilgili kazanımları daha kolay ve daha az zamanda oluşturmaya yardım etmek amacıyla direkt eserle bağıntılı çeşitli etüdlerin hazırlanmasında dikkat edilecek noktaların neler olacağına ilişkin bazı öneriler oluşturmak ta çalışmanın bir diğer amacıdır. Araştırma Betimsel Araştırmalardan Tarama Modeli ile yürütülmüştür.

Çalışmadan; Bach'ın 'Mi Minör Flüt Sonatı'nın barok müziğin karakteristik yapısını yoğun olarak taşıırken kullanılan arpejler, diziler ve yüksek aralıklı birbirine ters atlamaların kulağa hoş gelen eğlenceli melodilerle kaynaştığı görülmektedir. Eserde kullanılan dizinin genişliği ve kapsadığı seslerin çeşitliliği, müzik cümlelerinin akıcı ve detaylı yapısındaki derin müzikal anlatımı ortaya koymaktadır. Eserde yoğun olarak modülasyonlar kullanıldığı, eserde en sık kullanılan ses alanının flütün parlak ve esnek seslere sahip ikinci oktav ses alanı olduğu görülmektedir. Eser bölümlerinin kurulumunda onaltılık ritm kalıplarının yoğun olduğu, Bestecinin eserin bütün bölümlerinde ana tonu belirleyen E5 (Mİ 5) sesini ağırlıklı olarak kullandığı sonuçları çıkmıştır.

Ayrıca eserin bölümlerinin icrasında yer alan karakteristik ritim kalıplarının; iki ve üç bağlı notalar, mordentli ve trilli motifler olduğu ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca mordentli ve trilli motiflerin bağlı çalımları, çift dil ve tek dil tekniğinin kullanıldığı tartımlar, sekizli notayı onaltılık notaya bağlayan tartım kalıpları, altmış dördlük ve otuzikilik notalardan oluşan kalıpların olduğuda tespit edilmiştir. Appogiatur (çarpma) tekniği, her süre ve değerinde legato çalımlar olduğu, Eserin birinci ve üçüncü bölümlerinde ağırlıklı olarak 'tek dil' tekniği, ikinci ve dördüncü bölümlerinde de ağırlıklı olarak 'çift dil' tekniğinin kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Eserde ağırlıklı olarak sırasıyla; forte, piano, mezzoforte, crescendo ve decrescendo nüans işaretlerinin kullanıldığı, eserde artikülasyon işaretlerinden "legato" tekniğinin daha sık kullanıldığına ilişkin sonuçlara ulaşılmıştır. Ayrıca bu bulgulardan hareketle etüdlerin hangi özellikleri taşıması gerektiğine ilişkin öneriler sıralanmıştır.

Anahtar Kelimeler: J.S. Bach, Flüt, Sonat, Analiz

ABSTRACT**MASTER THESIS****AN ANALYSIS OF JOHANN SEBASTIAN BACH'S E MINOR FLUTE
SONATA IN TERMS OF TECHNIQUE AND PERFORMANCE AND
SUGGESTIONS ABOUT ETUDES FOR PERFORMANCE****Ferhat ÇELİKOĞLU****Advisor : Assoc. Prof. Dr. Cahit AKSU****2015, page:91****Jury: Assoc. Prof. Dr. Cahit AKSU (Advisor)
Assoc. Prof. Dr. M.Kayhan KURTULDU
Asst. Prof. Emrah LEHİMLER**

This study firstly aims to analyse Johann Sebastian Bach's BWV 1034 flute sonata in terms of flute technique and performance. It also aims to create a scientific contribution to the fund of knowledge to the branch and course material to help both students and teachers who will work for performing this work. Besides, this study is carried out in order to help to create gains about the focal point of the study easier and in lesser time and form some suggestions about points to consider for preparing various etudes related to works directly. Descriptive survey model was used for this study.

It was concluded from the study that Bach's Mi Minor Flute Sonata intensely has baroque music characteristics, used arpeggios, sequels and high distent opposite jumpings swarm with melodies easy on ear and sequels used in the work have the width and the variety of sounds. It was also deduced that modulations were used intensely in detailed and fluent form of music sentences together with the deep musical expression, the fluently used sound field in the work is second octave voice field which has bright and flexible sound in flute, a sixteenth rhythm molds are intense in configuration of the parts of the work and the composer mainly used E5 (mi5) voice which determines main tone in all parts of the work.

Besides, it was concluded that characteristical rhythm molds, which were used in performing the parts of the work, were two or three tier notes, motives with trill and mordant, connected playing of motives with trill and mordant, rhythms with double reed and single reed techniques, rhythm molds which connect octuplicate notes with a sixteenth note, molds composed of a sixty-fourth and a thirty-second notes, appoggiatura technique and legato playing in any time and value. It was also deduced that while single reed and double reed techniques were mainly used in the first and third parts of the work; double reed technique was mainly used in the second and fourth parts of the work. It was found out that forte, piano, mezzoforte, crescendo and decrescendo hue marks were mainly and respectively used and legato technique of articulation marks were used more frequent. Moreover, based on these findings suggestions for which qualities the etudes should have were ordered.

Keywords: J.S. Bach, Flute, Sonata, Analyse

KISALTMALAR DİZİNİ

cresc.	: Crescendo
decresc.	: Decrescendo
mf	: Mezzoforte
f	: Forte
p	: Piano



TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 3.1. Eserin Birinci Bölümünde Kullanılan Ses Alanlarının Tablosu Dağılımı	29
Tablo 3.2. Eserin İkinci Bölümünde Kullanılan Ses Alanlarının Dağılımı Tablosu.....	33
Tablo 3.3. Eserin Üçüncü Bölümünde Kullanılan Ses Alanlarının Dağılımı Tablosu....	35
Tablo 3.4. Eserin Dördüncü Bölümünde Kullanılan Ses Alanlarının Dağılımı Tablosu	37
Tablo 3.5. Eserin 1. Bölümü'nün (Adagio Ma Non Tanto) Tartım Analizi Tablosu	46
Tablo 3.6. Eserin 2. Bölümü'nün (Adagio Ma Non Tanto) Tartım Analizi Tablosu...	47
Tablo 3.7. Eserin 3. Bölümü'nün (Andante) Tartım Analizi Tablosu.....	48
Tablo 3.8. Eserin 4. Bölümü'nün (Allegro) Analizi Tablosu.....	49
Tablo 3.9. Eserin 1. Bölümü'nde (Adagio Ma Non Tanto) Kullanılan Dil Teknikleri	49
Tablo 3.10. Eserin 2. Bölümü'nde (Allegro) Kullanılan Dil Teknikleri	50
Tablo 3.11. Eserin 3. Bölümü'nde (Andante) Kullanılan Dil Teknikleri.....	50
Tablo 3.12. Eserin 4. Bölümü'nde (Allegro) Kullanılan Dil Teknikleri	51
Tablo 3.13. Eserdeki Nüans İşaretlerinin Dağılımı Tablosu	52
Tablo 3.14. Eserin 1. Bölüm'ünde (Adagio Ma Non Tanto) Kullanılan Artikülasyon İşaretleri Tablosu	53
Tablo 3.15. Eserin 2. Bölüm'ünde (Allegro) Kullanılan Artikülasyon İşaretleri Tablosu.....	54
Tablo 3.16. Eserin 3. Bölüm'ünde (Andante) Kullanılan Artikülasyon İşaretleri Tablosu.....	54
Tablo 3.17. Eserin 4. Bölüm'ünde (Allegro) Kullanılan Artikülasyon İşaretleri Tablosu.....	54

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1. Mi Minör Sonat 1. Bölümün <i>Finale 2010</i> Nota Yazım Programındaki Görüntüsü	27
Şekil 3.1. Mi Minör Sonat 1. Bölümün Süre Değerleri ve Sayıları	28
Şekil 3.2. Flütün Ses Alanı	29
Şekil 3.3. Mi Minör Sonat 1. Bölümün Pesten Tize Dizisi	30
Şekil 3.4. Mi Minör Sonat II. Bölümün Süre Değerleri ve Sayıları	31
Şekil 3.5. Mi Minör Sonat II. Bölümün Pesten Tize Dizisi	33
Şekil 3.6. Mi Minör Sonat III. Bölümün Süre Değerleri ve Sayıları	34
Şekil 3.7. Mi Minör Sonat III. Bölümün Pesten Tize Dizisi	35
Şekil 3.8. Mi Minör Sonat IV. Bölümün Süre Değerleri ve Sayıları	36
Şekil 3.9. Mi Minör Sonat IV. Bölümün Pesten Tize Dizisi	37
Şekil 3. 10. Mi Minör Sonat 1. Bölüm Notaların Pestten Tize Kullanım Sıklıkları	39
Şekil 3. 11. Mi Minör Sonat 2. Bölüm Notaların Pestten Tize Kullanım Sıklıkları	41
Şekil 3.12. Mi Minör Sonat III. Bölüm Notaların Pestten Tize Kullanım Sıklıkları	43
Şekil 3.13. Mi Minör Sonat IV. Bölüm Notaların Pestten Tize Kullanım Sıklıkları	45

ÖNSÖZ

18.yy ilk dönemlerinde Johann Sebastian Bach flüt için solo ve eşlikli eserler bestelemeye başlamış ve bu besteler günümüzde flüt eğitiminde kullanılan flüt repertuarının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Gerek eserlerin yazıldığı dönem özellikleri gerek enstrümanın yıllar içerisinde gösterdiği değişim, eserleri icra ederken icracıya icra ve teknik yönden zorluklar çıkarmaktadır. Bu bağlamda araştırmada Johann Sebastian Bach'ın BWV 1034 numaralı "Mi Minör Flüt Sonatı teknik ve icra yönünden analiz edilmiş, çıkan sonuçlar doğrultusunda eserin çalımını kolaylaştırıcı teknik etüd özellikleri önerilmeye çalışılmıştır.

Bu bağlamdan hareketle, bu çalışmada bana akademik danışmanlık yapan başta danışmanım Doç. Dr. Cahit AKSU'ya, Doç. Dr. M. Kayhan KURTULDU'ya, yardımlarını esirgemeyen değerli bölüm hocam Yrd. Doç. Dr Emrah LEHİMLER'e, çalışmanın istatistiksel dağılım analizi aşamasında bana vakit ayıran ve yardımını esirgemeyen değerli bölüm hocam Yrd. Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ'ye, desteklerini hep yanımda hissettiğim tez dönemim boyunca tüm stresimi ve sıkıntımı benimle birlikte büyük bir sabırla çeken sevgili eşim Tuba ÇELİKOĞLU'na ve kızım Azra ÇELİKOĞLU'na sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ferhat ÇELİKOĞLU

Erzurum - 2015

GİRİŞ

Tarihin en eski dönemlerinden beri insanoğlu kendini hep geliştirmiş, hayatının içinde olan müzik de bu gelişimin içinde birçok aşamadan geçmiştir. Günümüzde teknolojinin de yardımı ile evrimini sürdürmeye devam etmektedir.

İlkçağ uygarlıklarında insanoğlunun içi boş kemiklere, boynuzlara, ağaç parçalarına, bambuya ya da deniz hayvanı kabuğuna doğada duyduğu sesleri hem korunma içgüdüğü hem de merak duygusuyla tesadüfen üflemesi flüt benzeri çalgıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ses elde etme mantığının tamamen doğa kanunları üzerine kurulu olduğu bir çalgı olan flüt aynı zamanda, mitolojinin, destanların ve masalların da içinde yer alan fantastik bir unsur olmuştur. Enstrüman müziğinin de gelişmeye başlaması ile flüt yumuşak ve etkileyici ses karakteri ile popüler bir enstrüman haline gelmiştir ve birçok besteci flüt için farklı biçimlerde eserler bestelemiştir.

Çalgı müziğinin gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla özellikle Fransa’da Lully’ nin 40 kişilik opera orkestralarında üflemeli çalgıların yeri önem kazanmaya başlamıştır. İtalyanlar’ın ve Almanlar’ın oda müziği alanında üflemeli çalgıları özenle kullanması, çalgıların gelişimindeki başka bir boyuttur. 18.yy’ın ilk yarısında keman ailesi gelişirken, düz flüt (blok flüt) gerilemiş yerine yan flüt çıkmıştır.

Barok dönem enstrümantal müziği çalgı stiline en önemli yanı virtüözitedir. Çalgıların gelişen teknolojik seviyeleri ile müzikal anlatım daha iyi ifade olanakları bulmuştur. Çalgı müziği; barok ile birlikte kendine özgü biçimlere kavuşur. Rönesans sonunda yalnız çalgılar için bestelenen, insan sesinden arınmış müzik biçimleri ortaya çıkar. Enstrümanların profesyonelleşmesi, bestecileri ve icracıları da harekete geçirmiş, barok dönemin özünde var olan süslü ve gösterişe yönelik eserler göze çarpmaya başlamıştır.

Bu eserler içinde sonatlar çalgısal form (Alm., İng.) (Fr. Forme; İt. Forma) Müzikte yapıcı ve organize edici unsurları belirleyen, bütünlüğü sağlayan kesin şekil, biçim; uyulması gereken taslak olmalarından dolayı diğer müzik biçimlerinin yanında önemli bir yere sahiptir. (Aktüze 2004, 202)

Bu sonatlar içinde de Johann Sebastian Bach'ın BWV 1034 numaralı Mi Minör Flüt Sonatı, incelenmeye değer niteliktedir..



BİRİNCİ BÖLÜM

PROBLEM DURUMU

Araştırmanın bu bölümünde problem durumuna ışık tutacağı düşünülen bilgiler literatür taraması sonucu genelden özele doğru aktarılmaya çalışılmıştır.

1.1. BAROK DÖNEM

Barok dönem denildiği zaman, 1600 ile 1750 yılları arasında kalan ve İtalya’da ilk opera denemeleriyle başlayıp, J.S. Bach’ın ölümüyle biten dönem anlaşılır. Barok kelimesi Fransa’dan, daha da eskilere gidildiğinde Portekiz’den gelir. Sözlük anlamıyla “barocco”; “biçimsiz inci” demektir. “Bu isime, yapı sanatı ile ilgili ilk tanımla, 1788 yılında ‘Encyclopédie méthodique’te karşılaşılmaktadır.”

Mimarlıkta, barok kelimesi ile tuhaflık ifade edilmek istenmiştir. Öyle anlaşıyor ki bu isim, dönemin başlangıcında resim ve heykel alanlarındaki çalışmalarda görülen farklılıklara gösterilen, şaşırmış tepkinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. O döneme kadar görülmemiş, garip karşılanan, ilginç eserler olduğu için böyle bir isim uygun görülmüştür. Zamanın eleştirmenleri, dönemin sonunda bile bu yeni ve garip akıma alışamamış, dönemin sanatçıları beceriksizlikle suçlamışlardır. (www.msxlab.org/forum/sanat/11446-barok.html)

1.1.1. Barok Dönem Müzik Anlayışı

Barok dönemin müziğini anlatmak için seçeceğimiz ilk sözcük ‘karşıtlık’ (kontrast) olmalıdır. Farklı tınılardaki çalgılar, birbirleriyle savaşarcasına karşıtlık oluşturarak, eserde yerlerini alırlar. Müziğin içindeki kontrast, çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilir: gürültülü ve kısık sesli (nüans), bir melodiden bir başkasına geçme, solo ve tutti, yüksek ve alçak (register), hızlı ve yavaş (tempo).

Bu müziğin her ögesinde karşıtlık oluşur; sonoritede (ses dolgunluğu), yapının yürüyüşünde, ritimde, anlatımda ve ruhsal derinlikte. Ses dolgunluğunda karşıtlık, çalgı topluluğunu ikiye bölerek elde edilir. Bu yöntem konçerto geleneğinin ilk adımıdır. Olgun Barok dönemindeki konçertolar, solo çalgı ve orkestra topluluğunun karşıtlığından doğmuştur. Tüm Barok bestecileri geniş düşünce ve duyularını, en canlı

şekilde müzikle anlatmak istemişlerdir. Coşkuyu, kahramanlık duygularını, derin düşünceyi, gizemi, arzuları, tutkuyu anlatmak için karşıtlıklardan yararlanmışlardır.

Müziksel ifadeyi güçlendirmek için kullanılan nüans işaretleri, Barok dönemde ortaya çıkan ve gelişen işaretlerle başlar. Ortaçağ ve Rönesans'ta ses şiddeti, hep aynı seviyede kullanılmaktaydı. Barok dönemde, 'Piyano (düşük ses)' ve 'forte (gür ses)' terimleri ile eserlerde ses şiddetinin önemi ve katkısı görülmeye başlar. Barok dönemin armonik yapısının temeli, 'Kontrpuan' tekniğine dayanır. Müzikal anlamı "noktaya karşı nokta" demektir. Kontrpuan artiden farklı olarak dikine bir çizgi yerine, yatay çizgiyi takip eder. Ancak; "Yeni kontrpuan anlayışı Rönesans'ınkinden çok farklıdır. 17.yy'da kontrpuan, sürekli bas çalgısının yönlendirdiği doğrultuda, çeşitli melodi çizgilerinin birleşmesidir. Armonik akorların, belirli bir çerçeveye bağlı yürüyüşü öngörülmektedir. Armonilerin belirlenmiş olması ve altta temiz bir doku oluşturmaları, bestecilere, giderek uyuşumsuz akorları rahatça kullanabilme fırsatı verir. 17. yy başında uyumsuz akorlar deneysel olarak kullanılır. Çağın sonunda ise artık belli bir tonal sistemin parçası haline gelen olumsuzluk amaçlı olarak, dramatik anlatıma katkıda bulunmaktadır. (İlyasoğlu, 2001: 26).

Barok dönem enstrümantal müziği çalgı stiline en önemli yanı virtüözitedir. Çalgıların gelişen teknolojik seviyeleri ile müzikal anlatım daha iyi ifade olanakları bulmuştur. Çalgı müziği; barok ile birlikte kendine özgü biçimlere kavuşur. Rönesans sonunda yalnız çalgılar için bestelenen, insan sesinden arınmış müzik biçimleri ortaya çıkar. Enstrümanların profesyonelleşmesi, bestecileri ve icracıları da harekete geçirmiş, barok dönemin özünde var olan süslü ve gösterişe yönelik eserler göze çarpmaya başlamıştır.

Bu eserler içinde sonatlar çalgısal form olmalarından dolayı diğer müzik biçimlerinin yanında önemli bir yere sahiptir.

1.2. JOHANN SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bach 1685 yılında Almanya'nın Eisanach bölgesinde doğmuştur.

"Yüzyılı aşkın bir süredir Almanya'nın Thüringen ve Saksonya bölgelerindeki şehirlerde "müzik işçileri" olarak çalışan bir aile, zaman içinde

oluşturdıkları piramidi neredeyse tamamlamışlardı. Piramidin tepe noktasını oluşturacak son taş da, 21 Mart 1685'te yerine yerleşti. Böylece, yüzyıllardır çeşitli kentlerde kantorluk, orgculuk, borazancılık ve saray müzikçiliği gibi görevlerde bulunan ve o dönem adlarını neredeyse “müzikçi” kelimesinin yerine kullanılan bu aile müzik tarihinin temeline yerleşti. Yüzyıl içinde sabırla oluşturulan bu dev yapı tüm müzikal birikimini zirveye taşımış ve en genç üyesi sayesinde ölümsüzlüğü yakalamıştı. Tüm aile üyeleri gibi müzikle uğraşacağına kesin gözüyle bakılan bu bebek, her zaman yapıldığı gibi doğumundan iki gün sonra 23 Mart'ta vaftiz edildi ve yine her zamanki gibi, bebeğe vaftiz babalarının ön isimleri verildi: Johann Georg Koch ve Sebastian Nagel'in isimlerini alan bu erkek bebek, kilise defterine Johann Sebastian Bach olarak kaydedildi” (Büke,2012:14).

Müzisyen bir ailenin içinde doğan Johann Sebastian Bach'ın müziğe olan yatkınlığı ve başarısının temelinde bu durumun yattığı ayrıca ilk müzik eğitimini de aile içinde aldığı söylenebilir.

“Küçük Bach, onu sürekli olarak dinleyebiliyordu. Çocukluğu ve gençliği tam bir müzik ortamında geçti. Bir kabile gibi geleneklerine bağlı olan aile, yıllık toplantılarda bir araya gelirdi. Sayıları bazen 120'yi bulan bireyleri gün boyunca müzik yaparlardı. Sonra, beğenilen eserler, ailenin özel arşivine kaldırılırdı” (Selanik,1996: 88).

“1694' te annesini ve bir yıl arayla babasını kaybeden besteci, ünlü Orgcu Pachelbel ve Froberger'le çalışan ağabeyinin yanına Ohrdruf'a gitmiştir. Ağabeyi tarafından Froberger ve Buxtehude'e ait örnek kitaplar, küçük Bach'ın tutkusuna biraz olsun gem vurma isteği ile saklanmış olsa da, bestecinin buna rağmen kitap alıp bastırması ve kopyalaması bütün tarih kitaplarınca bilinen bir olaydır” (Karagöz, 2011:37).

“Bach, Ohrdruf'ta, mükemmel bir öğretmen olan ağabeyinin gözetiminde org ve klavsen çalışmalarına devam eder ve bu enstrümanlarda kısa sürede ustalaşır. Ağabeyi, Bach'ı beste çalışmaları yapması için cesaretlendirir ve Jakob Froberger, JohannCaspar Kerll ve Pachelbel gibi Alman ustaların eserlerini çoğaltılmasına izin verir” (B. Coşkun, 2007:21).

Bach Ohrdruf'ta yaşadığı dönemde, Johann Froberger (1616-1667), Johann Pachelbel (1653-1706), Dietrich Buxtehude (1637-1707) gibi bestecilerin eserlerini inceleyip tanıma fırsatı bulmuştur.

“Bach’ın yaşam öykülerinin hemen hepsinde yer alan bir öykü Ohrdurfıllarına rastlar. Bu öykü aynı zamanda bestecinin öğrenme yöntemlerini de gözler önüne sermektedir. Anlatılanlara göre bestecinin ağabeyi Johann Christoph, çeşitli bestecilerin eserlerinin notalarını bir dolapta saklıyor ve kaybolmasına karşı kilit altında bulunduruyordu. Bach bu eserlere ulaşmak ve onları kopya ederek kendi kendine çalışmak istediği halde, ağabeyi Christoph kardeşini hala o olgunlukta görmüyordu. Sonunda Bach, eserleri gece herkes uyurken gizlice ele geçirmeyi ve ay ışığında kopya etmeyi denemeye başladı. Bu sayede müzik tarihinin büyük ustalarının nasıl beste yaptığını inceleme olanağı buluyordu. Ama bir süre sonra durumu farkederek ağabeyi Johann Christoph, kardeşini bu çalışmadan men etti. Bununla birlikte bu yöntem, tüm yaşamı boyunca Bach’ın en sevdiği ve en sık başvurduğu yol olacaktı. Sonraki yıllarda Vivaldi’nin eserleri başta olmak üzere kendinden önceki bestecilerin yapıtlarını hiç çekinmeden kopya etmiş, onları başka çalgılar için yeniden düzenlemiş ve onlardan öğrendiklerini kendi eserlerinde üstün dehasıyla yeniden işlemiştir. Bu, Bach’ın yarattığı her şeyi, akıl ve mantığın ışığında büyük bir sabırla ortaya çıkardığının en iyi örneğidir” (Büke,2012:28).

Lüneburg’a taşınan Bach burada Fransız müziği ile tanışmıştır. “Günümüze ulaşan, Bach’a ait en eski org besteleri bu dönemde yazılmış olan eserlerdir” (İlyasoğlu, 1996:39).

Bach, tüm Almanya’da ünlü olan orgcu Jan Adams Reinken’i dinleyebilmek ve o zaman kadar hiç görmediği en büyük kilise orgunu yakından incelemek için Hamburg’a gitmeye karar vermiştir. Daha önce birçok yolculuğunda yaptığı gibi maddi sıkıntılar dolayısıyla elli kilometrelik yolu yürümek zorunda kalmıştır. Hollandalı besteci Adams Reinken’in Almanya’da bu kadar tanınmasının en büyük sebebi doğaçlamaları ve uzun koral girişleri olmuştur. Bach, Reinken’in bu yönünü gördükten sonra doğaçlama konusunda daha da cesaretlenmiştir. Hamburg gezilerini sıklaştıran Bach, burada kazandığı tecrübelerle eğitimini tamamlamış olduğunu düşünüp büyük bir özgüvenle iş aramaya başlamıştır (Büke, 2012:30-33).

“Büyük bir yangında zarar gören Arnstadt’taki Bonifatius Kilisesi yenideninşa edilmiş ve kilise için yeni bir org yapımına Johann Friedrich tarafındanbaşlanmış. Bu dönemde alışlageldiği üzere yapılan orgun kullanılabilirliğinin bir jüri tarafından onay görmesi gerekmektedir. Kilise yöneticileri bu görev için Bach’ı ve Johann George Kallenberg’i davet etmişti. Bu davet Bach’ın kilise orgunda ne denli ustalaştığını göstermiştir. Kilise için yapılan bu yeni orgun denenmesi sırasında Bach’ın çalisından çok etkilenen kilise yöneticileri hiç düşünmeden Bach’ı kilise orgculuğuna getirmişlerdir. 14 Ağustos 1703’te Bach ilk ciddi görevine başlamıştır” (Pekdağ,2013:19).

“Arnstadt yılları Bach’ın ilk bestelerinin de ortaya çıktığı yıllardır. Bunlar çoğunlukla org için olmakla birlikte, içlerinde klavsen için bestelenmiş olan Capriccio ayrı bir yer tutar. BWV 992 numaralı eser Capriccio bestecinin programda Fransız Barok müzik eserlerinden nasıl etkilendiğini açıkça gözler önüne serer. En eski org bestelerini bu dönemde yazmıştır” (Büke, 2012:41).

“Kilise yöneticileriyle Bach arasında yapılan anlaşmaya göre alınan seksen gulden karşılığında kilise orgculuğunun yanında kiliseye bağlı öğrenciler için müzik eğitmenliği konusunda da anlaşma sağlanmıştır. Ancak bu durumun bestecilik yaşamını zorlaması Bach’ın Arnstadt’tan ayrılmasının en önemli sebeplerinden biri olacaktır. Genç yaşında kantorluk görevine getirilmesi ve kendinden yaşça büyük öğrencilerinin olması derslerde otorite kuramamasına neden olmuştur. Öğrencisiyle yaşadığı fiziksel boyutlara varan tartışmanın ardından kilise yöneticilerinin bu duruma tepkisiz kalması, bu görevde çok istekli olarak bulunmayan Bach’ın yeni görev yeri aramasına neden olmuştur. 1705 yılında tüm Avrupa’da tanınan Meryem Ana Kilisesi’nde orgculuk görevini yapan Buxtehude ile tanışmak için görev yerinden dört haftalık izin almış ve iki yüz kilometrelik yolu yürüyerek Lübeck’e gitmiştir. Ancak dört haftalık iznini aşarak dört ay Lübeck’te kalması kilise yöneticilerinin öfkelenmesine neden olmuştur. Bunun yanında öğrencileriyle de ilgilenmemesinden dolayı kiliseyle arası iyice açılmıştır. Bach, bu olaydan sonra Mühlhausen’deki St. Blasius Kilisesi orgcusunun ölümü üzerine başvuruda bulunmuş ve gösterdiği ıstakla görevi devralmıştır” (Pekdağ, 2013:20).

“Her şeyden önce Bach burada yepyeni ve çok modern bir orgla çalışma şansına sahip olmuştur. Devrin en gözde org yapımcısının elinden çıkan bu enstrüman, meslek yaşamının ilk basamaklarını çıkmaya başlayan delikanlı için büyük bir şanstı. Çok yoğun olmayan görevinden arda kalan zamanlarını daima orgunun başında geçiren Bach, bu piyangoğun en çok farkında olan kişiydi. Lübeck’e yaptığı gezive Buxtehude’nin yanında geçen günler onun eğitiminin son dönemlerini oluşturuyordu” (Büke, 2012:52).

“Haziran ayında Mühlhausen’e yerleşen besteci, ekim ayında da kuzeni Maria Barbara ile evlenmiştir. Bunun yanı sıra yeni seçimlerin yemin töreni için bestelediği kantat tüm şehir halkınca çok beğenilmiş ve bir anda kentte en çok konuşulan isim haline gelmiştir” (Pekdağ, 2013:21).

Org eserleri ile ünlü olan Bach burada vokal müzikte de kendini göstermeye başlamıştır. Mühlhausen döneminin Bach için sona ermesinin tek nedeni şehirdeki St.

Blasius ve Meryem Ana Kiliseleri arasındaki dini karşıtlıktır. Kilisede çalınan müziğin nasıl olacağı konusundaki karşıt düşünceler arasında kalan Bach işini yapamaz hale gelmiştir. Weimar'dan saray orgunun denenmesi için gelen davetin bu döneme denk gelmesi Bach için önemli bir şans olmuştur. Bach, bunun üzerine kilise görevlilerine yazmış olduğu dilekçeyle görevinden ayrılmak istediğini belirtmiştir (Büke, 2012:53-58).

“14 Temmuz'da Weimar'a giden Bach, dokuz yıl görev yapacağı saray orgunculuğuna başlamıştır. Weimar, org için yazdığı eserlerin verimli bir dönemidir. Prelüd ve fügleri, bildik koral ezgiler üzerine yazdığı koral prelüdlere, Buxtehude'den esinlenmiştir” (İlyasoğlu, 1996:39).

“Dört aylık hamile eşiyle geldiği Weimar'da yedi çocuk sahibi olan Bach ailesi o dönem çok yaygın olan bebek ölümleri nedeniyle üç çocuğunu kaybetmiştir. Hayatını devam ettiren çocuklarından Wilhelm Friedemann ve Carl Philipp Emanuel müzik tarihinde önemli bir yer edinmiştir” (Pekdağ, 2013:21).

Bach'ın Weimar'da kaldığı süre maddi durumunu düzeltmek için aynı zamanda da profesyonel kariyeri açısından faydalı bir zaman olmuştur. Bu bölgenin soylu insanları için çalıştığından dolayı maaşı kilisedeki maaşının iki katına çıkarılmıştır. İtalyan müziği ile karşılaşmış olması Bach için önemli bir başka olaydır. Dük Ernst August'un üvey kardeşi Prens Johann Ernst'in müziğe olan ilgisi bilgi birikimini arttırmak için gittiği Hollanda gezisinde Antonio Vivaldi'nin eserlerinin de arasında bulunduğu notaları fark etmesini sağlamıştır. Bunları çok beğenen prens ülkesine döndüğünde benzerlerini müzisyenliğine çok güvendiği Bach'tan istemiştir. Böylece Bach her zaman uyguladığı yöntemle İtalyan müziğinin de inceliklerini görme fırsatı bulmuştur. Kendi kontrpuan müziğine armonik planlama ve tematik gelişimi eklemek için bu konuya tam anlamıyla hakim olana kadar beklemiştir (Büke, 2012:60-70).

“J. S. Bach yaşamı boyunca Almanya sınırından hiç dışarı çıkmamış, yakın çevresindeki bestecileri incelemiş, fakat her ülkenin stiline çalışıp kendi müziğinde harmanlamayı başarmıştır” (İlyasoğlu, 1996:39).

Kendinden sonra gelenler (yani klasikler) gibi, hiçbir şekil tipine karşı tercih duygusu gütmemiştir; hepsini kullanmış ve durmadan yenilerini yaratmıştır. Bach, bu dönemde ününü Weimar dışına taşımıştır. Tarihte Bach'tan “Weimar'ın ünlü orgcusu”

olarak da bahsedilmiştir. Weimar'daki çalışma ortamından memnun olmasına karşın sarayın yönetimini elinde bulunduran iki soylunun karşılıklı çekişmelerinin işini yapmasına engel olacak hale gelmesi Bach'ın Weimar'dan ayrılma isteğinin başlıca nedenlerinden biridir. Bu sırada Bach'ın org konusunda uzmanlığını duyan Halle kenti yöneticileri Pazar Kilisesi için yapılacak yeni orgun yapımıyla ilgili fikir almak için Bach'ı davet etmişlerdir. Bach burada kaldığı iki haftalık süreçte Halle yöneticilerini çok etkilemiş ve görev yapması için teklif almıştır. Fakat Bach'a teklif edilen ücret Weimar'da aldığı ücretten daha az olduğu için bu teklifi geri çevirmiştir. Bach, Halle dönüşünden sonra konzertmeisterlik görevine getirilmiştir. Bu görev sayesinde Bach saray orkestrasının en yetkili kişisi haline gelmiştir. Ancak bir süre sonra Köthen'deki büyük saray orkestrasının basına geçme şansı bulan Bach sorumluluklarının artırılmasına rağmen uzun zamandır beklediği ve artık zamanının geldiğini düşündüğü müzik direktörlüğünün verilmemesi sonucunda Weimar'dan ayrılma kararı almıştır (Büke, 2012:70-80).

“1717 yılında Köthen'de başlayan orkestra yöneticiliği görevi onun en mutlu dönemi olmuştur. Bu dönemde birçok kent kilisesinden aldığı org inceleme teklifleri onun bu konuda uzman olduğunu bir kez daha göstermiştir. Yine böyle bir gezi sırasında eşinin ölümü gerçekleşmiş ve Bach Köthen'e döndüğünde eşinin mezarıyla karşılaşmıştır. Bir yıl içinde korist Anna Magdalena Wilcken ile evlenmiştir. Bach'ın yeni eşinden on üç çocuğu olmuştur” (Pekdağ,2013:23).

“1722'ye dek yaşadığı Köthen yılları Bach'ın en mutlu dönemidir. Keman konçertoları, İngiliz ve Fransız Süitleri, Brandenburg Konçertoları, Prelüd ve Fügler, İyi Tampere Edilmiş Klavsen, hep bu dönemin neşeli ürünleridir. Genç Prens Leopold müziksever ve yeniliklere açık bir patron, aynı zamanda bir Calvinist olduğu için Bach burada daha çok din dışı eserler yazmıştır. Çünkü, Kalvinizm mezhebinin törenlerinde müziğin çok az yeri vardır” (İlyasoğlu,1996:39).

Bach, bu sarayda kilise müziği yapmak zorunda olmadığı için çok sayıda oda müziği eseri yazma fırsatı bulmuştur.

“Prens Leopold'un evlendikten sonra müziğe olan ilgisinin azalması besteciyi çok fazla etkilemiştir. Prens'in orkestra üzerindeki bu olumsuz etkisi Bach'ın yeni eserler ortaya çıkarmamasına sebep olmuştur. Bunun yanında çocuklarının eğitimini de düşünen Bach, Köthen'den ayrılma kararı almıştır” (Pekdağ, 2013:24).

Leipzig'deki Saint Thomas Kilisesi Kantoru'nun 5 Haziran 1722'de ölmesinin ardından kantorluk seçimlerine katılan Bach, yazdığı iki kantatla jüriye kendini kanıtlamış ve bu görevinin başına getirilmiştir (Büke, 2012:81-94).

“Bach'ın Leipzig dönemindeki en önemli görevi yapılan ayinler için sürekli kantat yazmak olmuştur. Bu dönemde neredeyse haftada bir kantat yazmak zorunda olan Bach'ın bu dönemdeki koral kantatları müzik tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bach, koral kantatlarının ilk ve son bölümlerini metnin aynı sözleri üzerinebestelemeyi seçmiştir. Önemli Bach araştırmacılarından Christoph Wolff, bu metin sözlerinin Andreas Stübel'e ait olabileceğini öne sürmüştür. Bunun nedenini ise Stübel'in ölümünden sonra Bach'ın kantat yazmayı bırakmasıdır. Bach, kentteki Thomas Kilisesi'nin yanında Nikolai Kilisesi, Yeni Kilise ve Petri Kilisesi'nin de sorumluluğunu üstlenmiştir. Bu kiliselerde kantor ve müzik yöneticiliği görevleri Bach'ın sorumluluğu altında olmuştur. Ayrıca bu dönemde kentteki üniversite öğrencilerinden oluşan Collegium Musicum adlı orkestrayı çalıştırmaya başlamasıyla çalgı müziğine yeniden bir yönelme yaşamıştır” (Pekdağ,2013:24).

Leipzig'teki öğrencilerinin bazıları Barok dönemin önemli bestecileri arasına girmişlerdir. Bunlar arasında Johann Ludvig Krebs (1713-1780), Johann Phlipp Kirnberger (1721-1783), Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756), Carl Friedrich Abel (1723-1787) ve Johann Gottfried Mützel'i (1728-1788) sayabiliriz. Bu öğrencileri Bach'ın eserlerini kopyalayarak sonraki kuşaklara aktarmışlardır.

“Bach'ın yaşamındaki son on yılı, bestelenen eser sayısı göz önüne alındığında oldukça verimsiz gibi görünmekle birlikte, kendisi açısından tam bir zirvedir. Çoğunluğu belirli bir sipariş olmadan bestelenen bu yapıtlar, onun kendinden sonraki kuşaklara aktarmak istediklerini en yalın ve öğretici bir biçimde bir araya getirdiği örneklerdir. BWV 1079 Müzikal Sunu'yu bir anlamda sipariş olarak kabul etsek bile, BWV 1080 Füg Sonatı, BWV 232 Siminör Missa, BWV 870-873 İyi Düzenlenmiş Klavye II. Defter gibi yapıtları Bach'ın eserleri arasında çok özel bir yeri vardır” (Büke, 2012:160).

Hastalıklarla ve yaşlılıkla sağlık problemleri yaşamaya başlayan Bach artık kendisi için yaşamının sonuna geldiğini fark etmiştir.

“Özellikle bir org koralinin sözleri, yaklaşmakta olan sonu gözler önüne sermektedir: Tanrım tahtının önüne çıkan/ Benden, bu günahkar kulundan/ Yalvarırım esirgeme/ Bağışlayıcı yüzünü” (Büke,2012:177).

28 Temmuz 1750 salı günü saat 20.15'te, kendinden sonraki her çağda öncü olmuş, her çağın müziğine yol göstermiş, klasik müzik dünyasının büyük ismi Johann

Sebastian Bach hayata gözlerini yummuştur. Öldükten sonra uzun bir süre unutilan Bach, hak ettiği değeri ve saygıyı 1892 yılında besteci ve virtüöz Felix Mendelssohn, sayesinde bulmuştur. 1850 yılında Bach'ın bütün eserleri basılmıştır.

1.3. SONAT

Sonat terimi, latince tınlama, ses verme anlamına gelen “sonare” kelimesinden gelir.”(Mimaroğlu, 199: 40)

Sonatla bağlantılı olan kantata ise “şarkıyla söylemek için, sonata çalgıyla çalmak için anlamındadır.” (İlyasoğlu, 2001: 32)

Sonat formu, barok dönemin ilk zamanlarında ortaya çıkmış bir müzik tarzıdır. O çağınsonatı, klasik çağda Haydn ve Mozart gibi ustaların elinde günümüzdeki şeklini bulmuşolan sonat yapısıyla birbirinden farklıdır.

İtalya’da, çalgı müziğinin gelişmesine “madrigal” biçimi yol açtı. Madrigaller, 17.yy’da gitgide daha karmaşık olmaya başladıkça, insan seslerine eşlik için kullanılan çalgıların, çoğunlukla viollerin (bugünkü yaylı çalgıların ilkel durumları), madrigalleri insan seslerinden bağımsız olarak, kendi başlarına çaldıkları oldu. Görüldü ki violer, insan sesi için çok güç olan bazı partileri kolaylıkla çalabilmektedir. Bu gözlemin uygulanmasıyla, “çalgılar için şarkı” diye tanıtabileceğimiz, çalgı “canzone”leri, bir tür oda müziği olarak yayılmaya başladı. İnsan sesi için hazırlanmış parçaları en az andıran parçalara “sonat” adı verildi. Bu ara Giovanni Gabrieli’nin (1557–1612) “canzoni per sonar” adını verdiği, türlü çalgılar ve org için yazılmış parçaları, bu akımın başlıca örnekleri arasındadır (Mimaroğlu, 1999: 41).

Sonat çalgı için yazılan bir müzik biçimidir. Barok dönemde önceleri tek veya iki çalgı için yazılan sonat, olgun barok dönemine doğru sürekli basın girmesi ile beraber trio sonat biçimini de içine katmıştır (İlyasoğlu, 1994: 32).

Sonat formunun yaratıldığı yıllarda, müziğin toplum içindeki yerinde hızlı ve devrim niteliğinde değişiklikler görülmüştür. Artan halk konserleri Sonat formunun gelişimine eşlik etmiştir. Enstrümantal konserler için bilet satma geleneği 18. yy’da yavaş, yavaş yayılmaya başlamıştır ve bu konuda ülkelerin başını çeken İngiltere’dir. Temel A-B-A sonat formu basit sonat formunun başlıca olanıdır. 3 bölümlü olan bu

form'un en karakteristik özelliği de 1. ve 3. bölümlerinin yapısal olarak benzer özellikte olmasıdır. A-B-A şemasında A'nın tekrar etmesi sırasında işlendiği görülmektedir. 1. ve 3 bölümler tonik ile bitmektedir. Orta bölüm ise genelde kısa ve diğer bölümlere karşıt karakterdedir. Fonksiyonun içeriği ise serim, gelişme ve yeniden serimdir (Rosen, 1988: 16).

1. Bölüm: Bu bölüm çoğunlukla kompleks, yoğun içerik ve dokuya sahip sıkıorganize edilmiş bir bölümdür. Detaylı ve dramatik bir yapıdadır. Açılış kısmı sıkı bir tempo, karakteristik tema ve dokuyu içerir.
2. Bölüm: Bu bölüm genellikle yavaş tempodadır lirik ve duygusal bir anlatıma sahiptir.
3. Bölüm: Genellikle hızlı karakterde ve ilk bölümün detaylı bir işlenişle yansıması halindedir. 2 bölüm halinde fakat içinde 3 geniş cümle ya da periyod olan bir bölümdür. 2. ve 3. cümleler birleşik durumdadır ve yoğunlukla tonik veya dominant tonunda bir kadans içermektedir. (Rosen, 1988: 98)

1.3.1. Solo Sonat

Şifreli bas eşliğinde, bir solo çalgı için yazılmıştır.. En çok keman kullanılmıştır. Fakat viola, viola da gamba, flüt ve obua için de solo sonat yazılmıştır. (Mimaroglu,1999: 40)

1.3.2. Trio Sonat

Solo sonat gibi çeşitli bölümleri vardır. Genellikle iki solo çalgı ve sürekli bas partisi için yazılmıştır.. Daha sonraları iki keman, sürekli partiyi çalan çello veya viola da gamba ve gene sürekli partiyi çalan klavsen veya org gibi klavyeli çalgılar trio sonatları icra etmeye başlamışlardır.. İki yeni form, 17. yy'ın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. Oda Sonatı ve Kilise Sonatı. (Çelebioğlu, 1986: 33)

1.3.3. Oda Sonatı (Sonata da camera)

İtalya'da enstrümantal bir canzona türü olan ve 17. yy.'da 'Canzona Sonata'dan kaynaklanan, önceleri sarayda çalınan, genellikle dans başlıkları taşıyan stilize edilmiş, çabuk-ağır-çabuk sıralanan üç-dört bölümlü, bir ya da daha çok çalgı için, sürekli bas

eşlikli enstrümantal eserlerdir. Daha sonra “Sonata da Chiesa” ile kaynaşarak 18. yy.’da klasik sonat biçiminin doğmasına da neden olan bu türün ilk önemli örneği; Corelli’nin Op. 2 (1685) ve Op. 4 (1692) 2 Keman ve sürekli bas için Sonata da Camera’larıdır.. (Aktüze, 2004: 542)

1.3.4. Kilise Sonatı (Sonata da chiesa)

Haydn ve Mozart’ın kesinleştirdiği sonat biçiminin ilk çıkış şeklidir. “Yavaş-hızlı-yavaş-hızlı bölümleri vardır (Say,1997: 213)

Birbirine karşıt özellikte iki kesimden kurulmuştur. Bu iki karşıt kesim art arda birkaç kere tekrarlanmıştır. Daha sonra bu tekrarlar, ayrı hızda, birbirlerini izlemeyen bölümler halinde gelişmiştir. İtalya’da gitgide ilgi görmeye başlayan bu biçimi Alman bestecileri, önceleri özellikle org bestecileri kullanmaya başlamışlardır. Ama daha önce İtalya’da, Corelli bu biçimden, klasik sonatı hazırlayan dört bölümlü sonat biçimini çıkarmıştır (Mimaroglu,1999: 40)

Bu sonatlarda, parçaların dansla ilgili adları kaldırılmıştır. Yavaş yavaş dans edilenleri de yok olmuştur. Bunun yerine, daha sonra yer alan sonatın, özgür parçaları gibi parçalar, tempo terimleriyle adlandırılmıştır: Adagio, Allegro, Presto gibi.(Say,1997: 213)

Johann Sebastian Bach yaptığı müziği ve çağının üstünde zekası ile hiç kuşkusuz müzik tarihinin dönüm noktalarından biridir. Yaşadığı dönemin sanatsal ve dini anlayışını ileri düzeydeki müziksel zekâsı ile birleştiren Bach, ele aldığı formları zirvesine taşımıştır. Barok dönemin yoğun dini havasını da hayatında hisseden besteci, bu unsuru bestelerinde kullanmasının yanı sıra, modern ve akılcı yönlerden de müziğe çok önemli yenilikler katmıştır. Birçok alandaki ve farklı enstrümanlar ve enstrüman grupları için yazdığı eserlerin yanı sıra flüt ve klavsen için yazmış olduğu sonatlar da bestecinin farklı müzikal kişiliğini ve duygularını yansıttığı eserler arasında yer almaktadır.

1.4. FLÜT

İlk olarak Eski Mısır’ da görülen, 12.yy’ dan beri tanınmasına karşın 18.yy ortalarında önem kazanan, önceleri abanoz gibi sert ağaçlardan sonra da altın, gümüş

gibi değerli metallerden yapılan, orkestraya 1720' lerde katılan, yan tutarak çalınan, 7-14 delikli, çapraz flüt (Alman Querflöte; Fr. Flute traversière; İng. German flute; İt. Flauto traverso) adlı diğer tür, 18.yy'a kadar düz flüt (blok flüt) olarak kullanılıyordu. (Aktüze, 2004: 200)

Barok dönemde flüt yapımında atılan ilk adımlar 19. yüzyıl flüt müziğinde çığırılar açmıştır. Barok dönemden sonra 19. yüzyıla kadar birçok flüt icracısı ve flüt yapımcısı flüt yapımında deneyimlerde bulunmuş, en iyi entonasyonun nasıl elde edileceği, parmak sisteminde ne gibi rahatlık ve kolaylık sağlanacağı, tonu parlak ve pürüzsüz hale getirmek için hangi materyallerin daha iyi sonuç vereceği konusunda birçok çalışma yapmıştır. Bu çalışmaların en iyi sonucunu 19. yüzyılda yaşamış olan Alman flütçü ve flüt yapımcısı Theobald Boehm elde etmiş ve flüt müziğinin ilerlemesine, flütün virtüözlük ve solistlik derecesine ulaşmasına vesile olmuştur.

“Flütün tarih içinde iki ayrı çeşit olarak geliştiği bilinmektedir. Bunlar yere dikey tutularak üflenen flütler (blokflüt ailesi) ve yere paralel olarak tutularak üflenen flütler (yan flüt ailesi) dir. Blokflütlerle yan flüt arasındaki en önemli farklardan biri, blokflüte üflenen havanın tümünün sese dönüşebilmesi, yanflüte üflenen havanın ise sadece bir kısmının sese dönüşebilmesidir” (Tatu, 2006:5).

Flütün tarihsel gelişimini tarihsel sıralamaya koyarak inceleyebiliriz;

1320'de Tek parçadan oluşan ve re anahtarlı flütler,

1511'de Dar delikli ve altı parmaklı flütler,

1529'da Alto, tenor ve bas sese sahip flütler,

1620'de 2 oktav ses aralığına yükseltilmiş flütler,

1639'da Sol ve Re anahtarlı, yeni silindirik yapı ile ahşaptan yapılmış flütler,

1670'de Fransa'da Jean-Baptiste Lully'nin meşhur orkestrasında kullandığı üç parçalı ve re kalak (kuyruk) görülmüştür.(Ayrıca yerleştirme yapılabilen daha küçük ve birbirine yakın delikler oluşturulmuştur)

1720'de Orta eklem ikiye bölünmüştür, 2 perde daha eklenmiştir,

1722'de Ünlü flüt sanatçısı ve bestecisi Quantz, ağızlık bölümüne bir mantar koyarak akort sistemini geliştirmiştir ve kalak bölümüne Do notasını eklemiştir,

1760'ta Londra yapımcıları Florio ve Gedney tarafından, Sol diyez, Si bemol, Fa tuşlarına küçük eklentiler yapılmıştır,

1782'de J. H. Ribock kapalı Do tuşunu eklemiştir,

1806'da Claude Laurent, 3, 4 ve 7 perdeli cam flüt yapmıştır,

1812'de Tebaldo Monzani Ağızlık üzerinde çalışmalar yapmış ve geliştirmiştir,

1814'de James Wood 3 adet tril perdesi eklemiştir,

1821'de Rudall & Ross İngiltere'de 8 perdeli flüt yapmıştır,

1822'de Nicholsons (baba ve oğul) flüt delikleri üzerinde çalışmalar yaparak pozisyonları kolaylaştırması amacıyla deliklerin boylarını küçültmüşlerdir,

1824'de Pottgiessen, tutuş ve hakimiyet için halka delikli perdeler üretmiştir" (Karagöz, 2011:58-60).

Bütün bu gelişmelerin ardından ünlü Alman flütçü Theobald Boehm, sanatının zirvesine ulaştığı yıllarda, kullanılan yan flütlerin ihtiyaca cevap vermekte yetersiz kaldığını, besteciler sınır tanımazken, çalgıların yetersiz kaldığını görmüştür.

Bu düşünceden yola çıkan Boehm, 1831 yılında akustik bilgisi ile sanatındaki becerisini birleştirerek, bugünkü modern flütü geliştirmiştir. Bu flütün en büyük özellikleri; güçlü ve açık bir sese sahip olması, herkes tarafından kolay bir şekilde çalınabilir olması ve gelişmiş entonasyon kolaylıklarıdır. Yan flüt, bu yüzden "Boehm flüt" adıyla da bilinmektedir.

"Flüt ailesi dört çeşit flütten oluşmaktadır. Bunlar küçükten büyüğe; piccolo (küçük flüt), soprano flüt, alto flüt ve bas flüttür. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda yaygın olarak kullanılan flüt çeşidi soprano flüttür" (Gençel, 2005:7).

Yan flüt, orkestraların ve bandoların önemli bir melodi çalgısıdır. İlk zamanlarda abanoz ağacından yapıldı. Günümüzde ağaç flütler hâlâ kullanılıyor olmasına rağmen çok yaygın değildir. Bakır alaşımli, gümüş, krom ve nikel gibi paslanmaz madenlerle kaplanmış parlak metallere yapılanlar en çok kullanılanlarıdır. En değerlileri de gümüş ve altından yapılanlarıdır. Yan flütün iç çapı 1,9 cm, uzunluğu 67 cm'dir. Üç ana parçadan oluşmaktadır. Baş taraf hafif konik, orta ve uç kısmındaki parçalar silindirik boru şeklindedir.

Barok Dönemden önce kullanılmış olan flütlerle Barok Dönem flütlerinin resimlerine bakarak bile karşılaştırsak aralarında ki önemli değişiklikler fark edilebilir. Boyutları, tek parça yerine bir kaç parçadan oluşması göze çarpan bazı değişikliklerdir.

Üç Parçalı Flütler

XVII. yüzyılın ikinci yarısında flütte bir devrim meydana gelir. Enstrümanın alt ve orta kısımlarının konik bir boru biçimi alması, sağ el küçük parmağı için bir anahtar ilavesi ve daha gösterişli bir gövde yapmak yoluyla yapılan tüm bu önemli değişikliklerle Barok flüt doğar. Tamamıyla kromatik olmasına rağmen pratikte entonasyonu geliştirerek ve en kalın seslerde volümü artırarak seste büyük bir fark yaratır. Barok flütler birkaç boyda yapılırken en alışagelmış büyüklük, en kalın sesin “re” olmasıdır. Bunun sonucu olarak “forked fingerngs” denilen re majör serisi üretilir. Jean Baptise Lully’nin orkestrasında kullanılan bu flütler daha küçük delikleri sebebi ile çalarken kolaylıksağlar (F. Coşkun, 2010:17).

Dört Parçalı Flütler

Yaklaşık 1720’den başlayarak, flütlerin çoğu dört parçalı üretilir. Bunun sebeplerinden biri de 1730’dan itibaren üç parçalı flütlerin modasının geçmiş olmasıdır. Dört parçalı flütte alt parmak deliği iki orta birleşme noktasını ayırır ve bu durum sadece üç birleşme parçası olduğu gibi bir izlenim verebilir. Dört parçalı kontrüksiyon, flüt üretim ve bakım problemlerini kolaylaştırır. Parçalar daha kolay bozuk olanı bulmak, deliği doğru ölçülendirmek ve çap ölçerek deliği yapmak daha kolaydır. Fakat bu kontrüksiyonda birbiriyle değiştirilebilir mafsallar sağlanır ve böylelikle flüt farklı perdelerde çalınabilir. Ardı ardına gelen mafsalların uzunlukları arasındaki fark yaklaşık 5 mm’dir ve bu perdelerde yaklaşık 5 Hz bir fark yapar (F. Coşkun, 2010:18).

Do Kuyruk Flütler

Quantz’ın raporlarında yazdığı, do’ya kadar genişleyen flütler bir çift inç uzatılarak yapılır ve re üreten bir deliğin üzerini üreten geniş bir anahtar kullanılır. Böylelikle parmaklar tüm delikleri, sağ el serçe parmağı da yeni perdeyi kapattığı zaman do sesi çıkar. Bu flütlerin üzerinde Barok obuaya benzer şekilde do diyez yoktur. Quantz bu deneyimlerini bir başarı olarak görmez ve bu flütlerin tona ve entonasyona olumsuz etki ettiğini düşünür. İlk deneyimler için bu doğru olabilir ve flütün baş kısmında değişiklik ihtiyacı duyulur. Buna rağmen XVIII. yüzyılın dahageç dönemlerinde baş mafsalında do olan birçok mükemmel flüt yapılır. Flütist Jacop Denver’ın üç parçalı fildişi flütü şimdi Nuremberg müzesindedir ve iki son mafsala sahiptir. Biri normal bir re, diğeri ise iki anahtarlı bir do olan bu flütler 1720 olarak tarihlenmiştir. Prusya kralı Frederick’in flüt öğretmeni olan Quantz mekanizmaya getirdiği yenilikler ve yazdığı yüzlerce konçertoyla Avrupa’da flütün yaygınlaştırmasını hızlandırmıştır (F. Coşkun, 2010:20).

Flütlerinin entonasyon problemleri, flütler parçalara ayrılarak, bu sayede de her bir parçanın iç içe girip çıkma payı ile akortlanabilmesiyle aşılmaya çalışılmıştır. Fakat hem tahtadan yapılan flütlerin ısındıkça akortlarının değişmesi hem de çok çeşitli flüt üretiminin olması sorunun çözümünü engellemekteydi. Bütün bu tarihsel süreç ve denemeler sonunda, günümüzde kullanılan gümüş gövde üzerine perdeler eklenerek üretilen flüt son halini 1850'lerde almış ve 1860 yılında Paris Konservatuarı tarafından kabul edilerek onaylanmıştır. Günümüzde de yukarıda bahsedildiği gibi Boehm sistemi kullanılarak üretilen flütler kullanılmaya devam etmektedir

1.5. FLÜT ESTRÜMANI İCRASINDA DİL TEKNİKLERİ

1.5.1. Tek Dil Tekniği

“Nefesin son aşaması olarak dudaktan çıkmasından önce bu sesin oluşturacağı ifadeyi desteklemek ve belirginleştirmek için dil vuruşu kullanılır. Dil vuruş tekniklerinin başlangıcı olan teknik, tek dil tekniğidir” (Öner, 2011:95).

Tek dil tekniğinin kullanımında notalar birbirlerinden dil hareketleri ile ayrılırlar. Bu teknik çok hızlı pasajlar hariç genel olarak en çok kullanılan dil tekniğidir.

1.5.2. Çift Dil Tekniği

“Tek dil vuruşunu dil iki harekette tamamlamaktadır. Önce nefesin çıkışını durdurmak için dil ağız boşluğunun ön tarafını kapatmakta, daha sonra nefesin yolunu açmak için geri çekilmektedir” (Arı, 2008:168).

“İki harekette gerçekleşen bu dil vuruşu, hızlı pasajların seslendirilmesinde dilin çevikliğini engellemekte ve hızın azalmasına neden olmaktadır. Dilin ağız boşluğunda öne ve arkaya doğru bu gidiş geliş hareketlerinden yararlanma mantığıyla çift dil çalma tekniğinden yararlanılmaktadır. Çift dil çalma tekniğinde dilin öne gidiş hareketinde “tu”, arkaya geliş hareketinde de “ku” hecelerinden faydalanılmaktadır. Böylece tu-ku heceleriyle dil vurularak dilin iki hareketle hızlandırılması sağlanmaktadır” (Ataman, 2010:14).

“Çift dil tekniğinin uygulanışında, dilin ucu damağın ön kısmına vururken “tu” hecesini, dilin ortası ağızın arka tavanına vururken “ku” hecesini meydana

getirmektedir” (Galway, 1980:121).

“Çift dil tekniği hızlı tempolarda kullanılacak bir teknik olmasına karsın, sahip olduğu hızın yanında aynı zamanda akıcı ve bütünlük içinde duyulmalıdır. Bu sebeple çalınan müziğin türüne, hızına, nüanslarına ve ifade tarzına göre çift dil tekniğini, tu-ku, du-gu, ti-ki, di-gi gibi farklı hecelerle yapmak mümkündür, bu hecelerde dil ağzının içindeki şeklini ve vurduğu noktayı küçük farklılıklarla değiştirdiği için, elde edilen çift dil etkisi de farklılaşacaktır” (Öner, 2011:161).

1.5.3. Üç Dil Tekniği

Üç dil tekniği genellikle üçlü ritm gruplarının çalımını kolaylaştırmak amacı ile kullanılır. “Üçlü ritimlerde tek dil vuruşu kullanamayacak kadar hızlı olduğunda „te“ tempoyu azaltsın diye yeni bir birleşim oluşturulur. Bu telaffuz üç dil vuruşu olarak adlandırılır” (Taffanel and Gaubert, 1923: 108).

Üç dil tekniğinde ağız içinde dilin üç hareketi vardır: itme, çekme ve tekrar itmedir. Yapılan bu üç hareketin kopukluk oluşmadan belli bir uyum içerisinde birbirlerini bütünlemeleri için çabalanmalıdır.

“Üçlü dil hareketleri, dile düzgünlük sağlar ve mükemmelliği bütünler. İki ses arasında eşitliğe ulaşmayı mümkün kılar. Daha önceki alıştırımlarda geçen tam uyumluluk kavramlarını anlayacak düzeyde olmayan bir öğrenci, takip eden alıştırımları da anlayacak durumda olmayacaktır” (Gariboldi, bt: 37).

Çift dil tekniğinin öğretiminde kullanılan üfleme teknikleri üç dil tekniği öğretiminde de benzer şekilde kullanılmaktadır. Bunlar: “tu ku tu, tü kü tü, du gu du, dü gü dü” dür. Üçlemeleri staccato söyleyebilmek için; “dü gü dü” artikülasyonu kullanılır. Bu yumuşak artikülasyonu seçmekle, öğrencinin az çaba ile büyük gelişim göstermesi sağlanır. (Prill, bt: 19)

1.6. FLÜT EĞİTİMİ

Flüt eğitimi, “öğretmen ile öğrencinin, iletişim ve etkileşim içerisinde bulunarak gerçekleştirdiği eğitim sürecidir” (Şatana, 1997: 10)

Flüt eğitimi sürecinin verimli şekilde devam edebilmesi için öğretmene düşen görev büyüktür. İdeal bir flüt öğretmeni, flütte temel olan teknikleri ve müzikal becerileri öğrenciye kazandırabilmek için çalgısında yeterli, deneyimli, bilgili ve öğrencilere örnek olmalıdır. Aynı şekilde ideal bir flüt öğrencisinde de bulunması gereken temel unsurlar; ağzın yapısı, dişlerin düzgün olması, gelişmeye açık, enstrümanını istekli çalışması, aynı zamanda ders dışı etkinlikleri de takip etmesidir.

Yükseköğretim Kurulunca üniversitelerin müzik bölümlerinde verilen flüt eğitimi ve öğretiminde kazanılması beklenen temel beceriler; “Flütün öğelerinin tanınması, flüt çalmaya ilişkin temel bilgi ve becerilerin öğrenilmesi ve uygulanması. Flütü çalmaya uygun duruş ve doğru pozisyonu öğrenebilme, temel flüt tekniklerini kavrayabilme ve uygulayabilme” olarak belirtilmiştir. (Özay, 2005; Aktaran: Dural, 2007:10)

Temel beceriler elde edildikten sonra flüt eğitiminde kullanılacak etütler çalışmaya başlanmaktadır. Bu bağlamda etütler flütün teknik özellikleri bakımından uygun olmalı ve aynı zamanda eser çalmada yol gösterici olmalıdır.

İcracının çalgısı üzerindeki teknik gelişiminin sağlanması amacıyla yaratılan bir özel kompozisyon” olarak tanımlanabilen etüt kavramı, hemen her çalgıda olduğu gibi, flüt eğitimi ve repertuvarının da en önemli unsurlarından biridir. Etütler; bir ya da birkaç tekniğine yönelik yazılmış küçük çapta eserler olabildiği gibi; geniş, derin müzikal ifade biçimi olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Etütler, içerdikleri hedeflerle müziksel eserlerin teknik ve müzikal olarak doğru ve güzel seslendirilmesini/yorumlanmasını amaçlar. Her etüt, içerdiği bir ya da birden çok teknik hedefle, öğrenci/icracının repertuvarına aldığı eserlerde karşılaşılabileceği pek çok güçlüğün giderilmesinde önemli rol oynar.

Buna göre her eserin, “kapsadığı konu ya da teknik güçlükler” ve “sözkonusu güçlüklerin giderilme yöntemleri” temelinde, gerek analitik ve gerekse yaratıcı bir yaklaşımla irdelenmesinde büyük yarar olacağı açıktır.

Bu doğrultuda yapılan İlgili araştırmaları incelediğimizde;

Önver (2009) tarafından Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü’ne bağlı olarak hazırlanan **“Georg Phillippe Telemann’ ın Flüt ve Orkestra İçin AMoll**

Süiti'nin Form ve İcra Açısından İncelenmesi" isimli yüksek lisans çalışmasında, bu eser icra edilirken karşılaşılabilecek sorunların kolayca giderilmesi için yapılabilecekler incelenmiştir.

Coşkun (2007) tarafından Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü'ne bağlı olarak hazırlanan **"J.S. Bach Tarafından Flüt ve Klavsen İçin Yazılan Si Minör (BWV 1030) Sonat' ın Form, Analiz ve İcra Yönünden İncelenmesi"** isimli yüksek lisans çalışmasında, analiz ve icra edilmesinde karşılaşılabilecek problemlerin daha kolaylıkla giderilebilmesi için yapılabilecekler yönünden incelenmiştir. Eserin icrasını kolaylaştırmaya yönelik çeşitli analizler yapılmış ve örnekler ile anlaşılması sağlanmıştır.

İşbilen (2007) tarafından Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü'ne bağlı olarak hazırlanan **"Wolfgang Amadeus Mozart Re Majör Flüt Konçertosunun Form, Analiz Ve İcra Yönünden İncelenmesi"** isimli yüksek lisans çalışmasında, eserinin icrasında karşılaşılabilecek zorlukların verilen örneklerle somutlaştırılıp daha kolay anlaşılmasına ve icra edilmesine olanak sağlayacak analizler yapılmıştır.

Güzey (2006) tarafından Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü'ne bağlı olarak yılında hazırlanan **"Wolfgang Amadeus Mozart No:1 Sol Majör Flüt Konçertosunu Form, Analiz ve İcra Yönünden İncelenmesi"** isimli yüksek lisans çalışmasında, flüt için yazmış olduğu No:1 sol majör konçertosu form, analiz ve icra yönünden incelenmiştir.

1.7. PROBLEM CÜMLESİ

Bu araştırmanın problem cümlesi şu şekilde oluşturulmuştur: **Johann Sebastian Bach'ın Mi Minör Flüt Sonatının Teknik Ve İcrasal Yönden Analizi ve İcraya Yönelik Teknik Etüt Önerileri Nelerdir?**

Bu problem cümlesinden hareketle aşağıdaki alt problemler oluşturulmuştur:

1.7.1. Alt Problemler

Birinci Alt Problem: Eserin bölümlerinde kullanılan "süre değerleri ve sayıları" ile "ses alanı ve dizi yapısı" ne şekilde dağılım göstermiştir?

İkinci Alt Problem: Eserin bölümlerinde kullanılan seslerin sıklığı ne şekilde dağılım göstermiştir?

Üçüncü Alt Problem: Eserin bölümlerinde kullanılan ritim kalıpları (tartım) nelerdir?

Dördüncü Alt Problem: Eserde kullanılan dil teknikleri ne şekilde dağılım göstermiştir?

Beşinci Alt Problem: Eserde kullanılan nüans işaretleri ne şekilde dağılım göstermiştir?

Altıncı Alt Problem: Eserde kullanılan artikülasyon işaretleri ne şekilde dağılım göstermiştir?

1.8. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bir eseri iyi icra edebilmek için eseri tanımak önemlidir; bestecisini tanımak, eseri yazıldığı dönemi araştırmak, bu döneme ait gelişmeleri, çalgıların bu dönemdeki teknolojik seviyelerini, gelişen toplumsal bakış açılarını bilmek; müziği daha iyi ifade edebilmek için gerekli olan öğrenmelerdir.

Eseri çeşitli boyutları ile tanımının yanı sıra, o eseri çalmaya hazırlayan etüd, alıştırma ve egzersizlerin nicelik ve niteliklerini bilmek ve gerekli ise bu nicelik ve nitelikleri gözetken yeni etüd, alıştırma ve egzersizler oluşturabilmek de çalgı eğitiminin önemli bir çalışma alanıdır.

Bu bağlamdan hareketle girişilen bu çalışmanın amacı; Johann Sebastian Bach'ın BWV 1034 Flüt Sonatı'nın flüt tekniği ve icrasal yönden analiz edilmesi ile bu eserin icrası üzerinde çalışacak özellikle mesleki müzik eğitimi öğrenci ve öğretmenlerine yardımcı olacak bir ders materyalinin oluşturulması ve bu kazanımları daha kolay ve daha az zamanda oluşturmaya yardım etmek amacıyla direkt eserle bağıntılı çeşitli etüdlerin hazırlanmasında dikkat edilecek noktaların neler olacağına ilişkin bazı öneriler oluşturmaktır.

1.9. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Özellikle mesleki müzik eğitiminin önemli bir çalışma ve mesleki formasyon alanını teşkil eden ve belirli bir içerik ve düzeydeki klasik müzik literatürünün icrası konusu, öğrencilerin yoğunlaştığı önemli bir çalışma ve uğraş alanıdır. Bu kapsamdan hareketle bu çalışmada ele alınan J.S. Bach'ın yaşadığı dönem ve müziğinin stilistik özelliklerinin öğrenilmesi, eserin formunun anlaşılması, eserdeki mevcut zor pasajların daha rahat icra edilebilmesi için çalışılması gereken teknik alıştırmaların önerilerinin ortaya konulması, yukarıda bahsedilen problematiği ele alması ve bu alanda yaşanan öğrenme ve icra etme zorluklarına çözüm önerileri getirmeyi amaçlaması açısından bu çalışmanın ayrıca önemli olduğu düşünülmektedir.

1.10. SINIRLILIKLAR

Bu araştırma;

1. Johann Sebastian Bach'ın BWV 1031 numaralı Mi Minor Flüt Sonatı'nın Louis Moyse Edisyonu ile,
 2. BWV 1031 numaralı Mi Minor Flüt Sonatı'nın teknik özellikleri ile,
 3. BWV 1031 numaralı Mi Minor Flüt Sonatı'nın icrasal özellikleri ile,
 4. Etütlerin hazırlanmasında dikkat edilecek konuları ortaya çıkaracak analizler ile,
 5. Çıkan Sonuca göre hazırlanan çalışma etitleri ile,
- sınırlıdır.

1.11. VARSAYIMLAR

Bu çalışmada;

1. Üzerinde çalışılan eser edisyonunun doğru ve geçerli olduğu,
2. Seçilen araştırma modelinin araştırmanın amacına ve konusuna uygun olduğu,
3. Verilerin toplanmasında ve analiz edilmesinde kullanılan araç ve tekniklerin, alt problemlerin çözümü için gerekli bilgilere ulaşmayı sağlayabilecek nitelikte olduğu,

varsayılmıştır.

1.12. TANIMLAR

Flüt: Piccolo, standart, alto ve bas olmak üzere dört boyu bulunan üflemlî çalgı çalınıışındaki akıcılık, sesler arasındaki çabukluk, telaşlı sıçramaları kolaylıkla icra yeteneği ve hiçbir çalgıda bulunmayan etkili ses rengi nedeniyle flüt, orkestra yapıtlarında söz sahibi bir çalgıdır. zengin bir repertuarı vardır. Birçok evrelerden geçen flte bugünkü biçimini, 1847’de Münihli çalgı yapımcısı Theobald Böhm vermiştir. Flütün gövdesi ser ağaçlardan, gümüş ya da değişik alaşımlı metallerden yapılır. Flüt ağızlık adı verilen üfleme deliğinden, sağa doğru yatay tutularak çalınır. Ses genişliği üç oktavtır. Sol anahtarlı portede, alt çizgi dışı do’dan başlayarak, porte üstü ikinci do sesine kadar çıkar. Kalın tarafta si perdesine inmek, t, z tarafta ise re hatta mi bemol’e çıkmak, üstün virtüözlük gerektirir. (Sözer, 2005:279)

Sonat: (Alm., Fr. Sonate; İng. Sonata) İtalyanca “Sonare” sözcüğünden “tınlayan, seslendirilen parça” anlamının gelişmesiyle, genel olarak bir ya da iki eşdeğer çalgı için, çok bölümlü enstrümantal eser. (Aktüze, 2004:540)

Johann Sebastian Bach’ın Mi Minör Flüt Sonatı: İkiz sonatlar olarak adlandırılan Johann Sebastian Bach’ın Bwv 1034 ve Bwv 1035 sonatlarından Bwv 1034 Mi Minör Flüt Sonatı, Flüt ve Continou için yavaş-hızlı-yavaş-hızlı formunda yazılmış, Bach’ın müziğinin hakkını verebilmek için ayrıntılar ve renklerle dolu “ince” bir ifade gücü gerektiren, değişik karakterlerde çok güzel yavaş bölümler sunan, hızlı bölümler için sağlam bir teknik ve artikülasyon kontrolüne ihtiyaç duyulan sonattır. (Büke, 2005:395)

Minör: Sözcük anlamı daha küçük. Müzik terimi olarak 1: Bir aralık, gam, makam ve akorun oluşma biçimi. 2: Minör aralık: Aynı sayıda derecelerden oluşmuş majör aralıktan, kromatik yarım ton daha küçük olan aralık. Bir başka deyişle iki perdesi arasında kromatik yarım ton fark bulunan aralık. 3: Minör Makam: Tonik akoru minör olan makam. Majör ve minör aralıklardan oluşan ve minör aralıkların duraktan başlayarak, ikinci ve üçüncü ile beşinci ve altıncı dereceler arasında yer aldığı makam. (Sözer, 2005:473)

Teknik: Bir sanat, bir bilim, bir meslek dalında kullanılan yöntemlerin tümü. Bir müzikçinin (besteci, icracı ya da yönetici) mesleğindeki uygulamaya yönelik becerisi, bilgisi ve gücü (Sözer, 2005:695)

İcra: Bir eseri çalma yada okuma. .(Oğuzkan, Alaylıoğlu,1968: 153)

Analiz: Bilimsel maksatlara bağlı olarak, bir bütünü elemanlarına ayırma, çözümleme, tahlil. Descartes'in ikinci kuralını teşkil eden analiz, bir araştırma ve keşif metodu olarak bütün bilimlerin zorunlu olarak kullandığı bir metottur. Öğretimde bir konunun veya ünitenin ayrıntıları üzerinde ayrı ayrı çalışmak konunun analizinden başka bir şey değildir. Analiz daima sentezle beraberdir.(Oğuzkan, Alaylıoğlu, 1968: 15)

Etüt: Hernangi bir konuda olduğu gibi, müzik alanında da yapılan inceleme ve araştırma. Çalgı ya da seste tekniği ilerletmek amacıyla yazılmış müzik parçaları bu tanım kapsamına girer. Ses için sazılanlarına solfej ya da vokaliz de denir. Müzik bilgisinin ve becerisinin gelişmesinde, icrada ustalık kazanılmasında, etüdlerin büyük katkısı vardır. Teknik birtakım zorlukları içermekle birlikte, etütler bunu icracıya hissettirmeyen müzik parçalarıdır. Hemen her çalgı için yazılmış etütler vardır. Ayrıca bir çalgıda virtüözlük düzeyine ulaşmış besteciler ise, kendi çalışmalarısirasında doğan müzikleri, sonradan notaya geçirerek onlara birer etüd niteliği kazandırmışlardır. Tasarlanmış bestelerden çok doğaçlama ürünleri oldukları için, önceleri prelüt, ricercare ve çeşitleme de birer etüt yazılmıştır. (Sözer, 2005:279)

Edisyon: Müzikte, eserle ilgili basılı yayınlar. Nota yazısı” (Aktüze, 2010: 183).

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde; araştırma modeli, evren ve örneklem, verilerin toplanması ve çözümlenmesine ilişkin yöntem bilgilerine yer verilmiştir.

2.1. ARAŞTIRMA MODELİ

Araştırma; ilk olarak soru sorma ile başlayan, daha sonra bu soruya cevap bulmak için, inceleme, değerlendirme, yorumlama ve karar verme evrelerinden oluşan, bir öğrenme ve bilgi edinme sürecidir. Bilimsel araştırma, sorulara geçerli ve güvenilir çözümler bulabilmek için; planlı ve sistemli olarak, verilerin toplanması, analizi, yorumlanarak değerlendirilmesi ve rapor edilmesi sürecidir.

“Bir kimsenin tanık olduğu bir olayı anlatırken gereksiz ayrıntılara girmeden onu amaca uygun olarak özetlemesi; bir mimarın, yapacağı bina için basit bir maket yapması; bir matematikçinin, çözeceği bir problem için formüller geliştirmesi birer model geliştirme çabalarıdır” (Karasar, 1991:76). Araştırma modeli ise; araştırmanın hedeflerine uygun olarak, gerekli olan bilgilerin edinilmesi ve bu bilgilerin analiz edilip çözümlenmesi için gerekli olan şartların düzenlenmesidir. “Bu koşulların düzenlenmesinde iki temel yaklaşım vardır. Bunlar betimleme ve denemedir. Araştırmacı, amacına ve içinde bulunduğu koşullara göre, bu temel yaklaşımlardan yararlanmak zorundadır” (Karasar, 1991:76).

Bu araştırmada ‘Betimsel Araştırmalar’ın bir türü olan “Döküman Analizi ve İçerik Analizi” modeli kullanılmıştır.

“Betimleme, olayları, obje ve problemleri anlama ve anlatmada ilk aşamayı oluşturur. Betimleme araştırmaları, mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır” (Kaptan, 1998:59).

İçerik analizi; yazılı ve sözlü materyallerin sistemli bir şekilde analiz edilerek, sözel olmayan dokümanı nicel verilere dönüştürmektir (Balcı, 1997: 230).

2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Bu araştırmanın evrenini; Johann Sebastian Bach'ın Flüt İçin Yazılmış Sonatları, amaçlı örnekleme ise; Johann Sebastian Bach'ın BWV 1034 Mİ Minör Flüt Sonatı oluşturmaktadır.

2.3. VERİLERİN TOPLANMASI

Çalışmanın yürütülmesinde belirlenen konunun daha net bir biçimde ortaya konması için araştırmanın konusu ile doğrudan ya da dolaylı ilgili olan yazılı ve görsel kaynaklar incelenerek, literatür taraması yapılarak gerekli olan bilgiler toplanmıştır. Elde edilen kaynaklar ve veriler, kütüphane ve internet taraması yoluyla elde edilmiştir.

“Döküman Analizi ve İçerik Analizi” modelinde yapılan bu çalışmada, Bach'ın seçilen eserleri incelenmiş, konu ile ilgili elektronik veri tabanı taraması yapılmış, ulaşılabilen süreli süresiz, yerli- yabancı kaynaklar incelenmiş ve araştırmanın amaçlarına ulaşmaya yarayacak veriler toplanmaya çalışılmıştır. Yapılan bu çalışmada G. Schirmer, Inc. Firmasından yayınlanmış olan Louis Moyse'un Johann Sebastian Bach flüt sonatları edisyonu kullanılmıştır.

2.4. VERİLERİN ANALİZİ

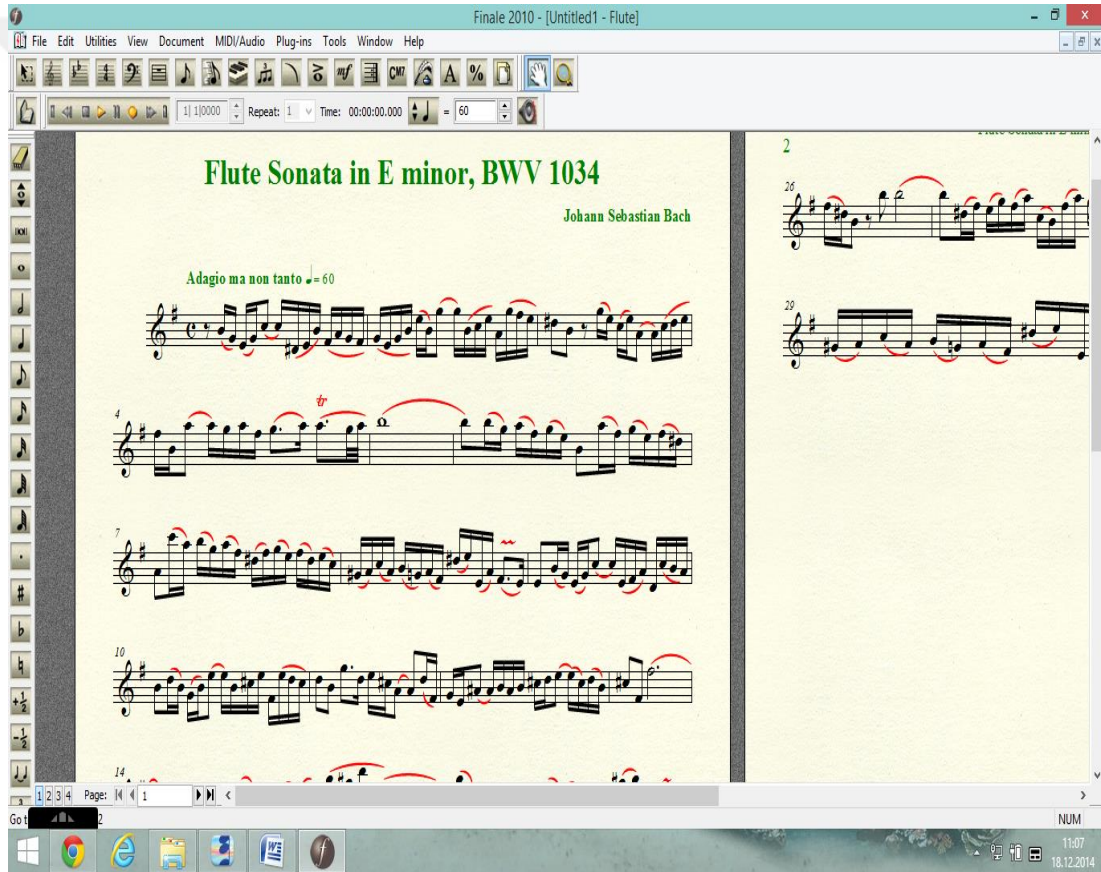
Bu çalışmanın verileri yoğun şekilde içerik analizlerine dayanmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın öznesi olan Johann Sebastian Bach'ın BWV 1034 Mİ Minör Flüt Sonatının analizi için öncelikle bilgisayar programına taşınarak notalamasının yapılması gerçekleştirilmiştir. Notaların yazılması aşamasında **Finale 2010** adlı nota yazım programı kullanılmış ve

- nüans işaretleri,
- artikülasyon işaretleri,
- dil teknikleri,
- tonal yapı,
- süsleme işaretleri,
- ritim kalıpları açısından “SPSS” programı kullanılarak frekans, yüzde vd. gibi nicelik yoğunluklu analizler yapılmıştır.

Literatür taraması sonucu elde edilen bütün bilgiler, genelden özele doğru tasnif edilmiş ve incelenip yorumlanarak analiz edilmiştir. Yapılan analizlere ait tablolar ve bu analizlere ait yorumlamalar, çalışmanın bulgular ve yorumlar kısmına yansıtılmıştır.

Veri elde etmek amacıyla ilk olarak örnekleme oluşturan eser bölümlerine yönelik verilerin toplanmasında, MakeMusic Inc. Firması tarafından yazılan *Finale 2010* nota yazım programı kullanılmıştır.

Johann Sebastian Bach'ın BWV 1034 Mi MinörSonatı'nın Adagio ma non tanto bölümünün *Finale 2010* nota yazım programındaki görüntüsüne örnek Şekil 2.1'de görülmektedir.



Şekil 2.1. Mi Minör Sonat 1. Bölümün *Finale 2010* Nota Yazım Programındaki Görüntüsü

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

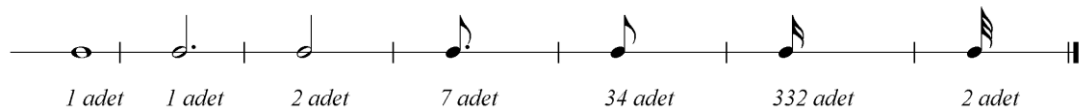
Araştırmanın bu bölümünde analiz bulgularına ve bu bulgulara dayalı yorumlara yer verilmiştir. Çalışmanın bulguları; araştırma probleminin açıklanması aşamasında oluşturduğumuz ‘Alt Problemler’ ekseninde düzenlenmiştir. Buna göre:

3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın birinci alt problemi; ‘Eserin bölümlerinde kullanılan “süre değerleri ve sayıları” ile “ses alanı ve dizi yapısı” ne şekilde dağılım göstermiştir?’ şeklinde oluşturulmuştur. Buna göre;

3.1.1. Eserin 1. Bölümü’nün (Adagio Ma Non Tanto) “Süre Değeri ve Sayıları”nın Analizi

Sonatin ilk bölümü adagio (ağır) ritimde ve 4/4 ölçüde yazılmıştır. Bölüm 30 ölçüden oluşmuştur ve bu ölçülerde bestecinin kullanmış olduğu nota sayısı 379’dur. Yarım vuruş sus ile başlayan bölüm duraksız bir müzik anlayışına sahiptir. Nefesli bir enstrüman için oldukça kesintisiz olan ve nefes almaya fırsat tanımayan bu akışta, nefes yerleri müzik cümlelerinin başlangıç ve bitişine yerleştirilebilmektedir. Sonatin bu bölümünde yoğunlukla onaltılık, sekizlik ve noktalı sekizlik ritm kalıpları kullanılmıştır. Onaltılık ritm kalıplarının bölüm içindeki kullanım sayısı 332 ve nota dağılımındaki oranı 87,6, sekizlik ritim kalıplarının kullanım sayısı 34 ve dağılımdaki oranı 8,9, noktalı sekizlik ritim kalıplarının kullanım sayısı 7 ve dağılımdaki oranı 1,8’dir. Bu bölüm içinde kullanılmış olan süre değerleri ve sayıları Şekil 3.1’de gösterilmektedir.

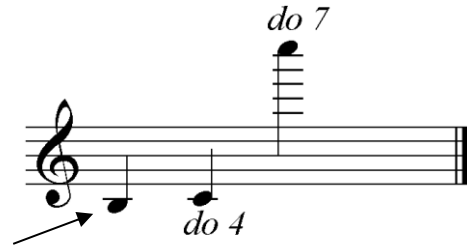


Şekil 3.1. Mi Minör Sonat 1. Bölümün Süre Değerleri ve Sayıları

3.1.2. Eserin 1. Bölümü'nün (Adagio Ma Non Tanto) “Ses Alanı ve Dizi” Analizi

Bu bölümde Johann Sebastian Bach'ın flütün 3 oktavlık standart kullanım alanının yaklaşık 2,5 oktavını kullandığı görülmektedir.

Adagio ma non tanto bölümünde, flütün 1. oktav “Re” sesinden, 3. oktav “Sol” sesine kadar kullanılan bir ses aralığı görülmektedir, besteci tüm ses renklerini flütün teknik yapısı ile harmanlayarak kullanmıştır. Bölümün bu 2.5 oktavlık (re 4-Sol 6) ses alanında kullanılan sesler ise re 4 ve sol 6 arası tüm kromatik diziyi içermektedir. Bu bölümde kullanılan ses alanı flütün ses alanının yaklaşık % 94'ünü oluşturmaktadır. Flütün ses alanı Şekil 3.2’de, Bach’ın ‘adagio ma non tanto’ bölümünde kullanmış olduğu seslerin pestten tize dizisi de Şekil 3.3’de gösterilmektedir. Şekil 3.2’de görünen alan, günümüzde yaygın olarak kullanılan Boehm sistem do flütün standard kullanım alanıdır. Kullanımı yaygın olmamasına rağmen, ileri seviye teknikler ile Do7 notasının birkaç ses üzerindeki sesler de flütte elde edilebilmektedir. Şekil 3.2’de ki ok ile gösterilen “Si” sesi ise, üzerinde si perdesi bulunan si ayaklı flütler ile elde edilebilmektedir.



Şekil 3.2. Flütün Ses Alanı

Tablo 3.1. Eserin Birinci Bölümünde Kullanılan Ses Alanlarının Tablosu Dağılımı

Ses Alanı	Frequency Frekans (f)	Percent Yüzde (%)
1. Oktav	135	35,6
2. Oktav	234	61,7
3. Oktav	10	2,7
Toplam	379	100,0

Eserin birinci bölümü kullanılmış olan seslerin oktavlara dağılımları doğrultusunda incelendiğinde, en sık kullanılan ses alanlarının ve flütün parlak ve esnek seslere sahip olduğu % 61,7 lik kullanıma sahip olan ikinci oktav, ikinci sırada ise % 35,6 lık kullanımla birinci oktav olduğu görülmektedir. Bunların dışında 3. oktav ise % 2,7'lik bir oranla sıklık olarak en son sırada kullanılan oktavdır. Kullanılan seslerin pestten tize dizisi Şekil 3.3'de gösterilmiştir.



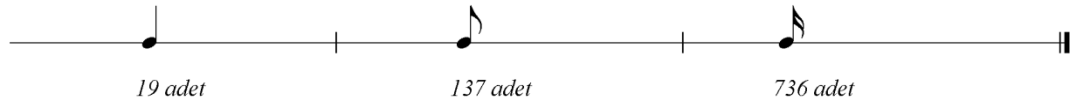
Şekil 3.3. Mi Minör Sonat 1. Bölümün Pesten Tize Dizisi

Bach'ın bu bölümde yazmış olduğu müzik, Barok müziğin karakteristik yapısını yoğun olarak taşımaktadır. Şekil 3.3'de görülen dizinin genişliği ve kapsadığı seslerin çeşitliliği, müzik cümlelerinin akıcı ve detaylı yapısındaki derin müzikal anlatımın yanında yoğun olarak kullanılan modülasyonları da gözler önüne sermektedir. I. Bölümde Bach'ın yazarken yoğunlukla kullandığı ses alanları sıktan seyreğe doğru, flütün 2. oktavı, 1. oktavı ve 3. oktavıdır. Flüt'ün tınısı, Bach'ın sıklık olarak 2. Sırada kullanmış olduğu 1. oktavda gür, doğuşkan olarak zengin ve hacimli bir yapıya sahiptir.

3.1.3. Eserin 2. Bölümü'nün (Allegro) “Süre Değeri ve Sayıları”nın Analizi

Sonatin ikinci bölümü allegro ritimde ve 4/4 ölçüde yazılmıştır. Bölüm 70 ölçüden oluşmuştur ve bu ölçülerde bestecinin kullanmış olduğu nota sayısı 892'dir.

Bölümünün kurulumunda onaltılık ritm kalıplarının yoğun olduğu gözlemlenmektedir. Kesintisiz süren onaltılık pasajların yanında bu bölümde kimi yerlerde sekizlik ve dörtlük notalar da ikinci sırada bir yoğunluk ile kullanılmıştır. Onaltılık ritm kalıplarının bölüm içindeki kullanım sayısı 736 ve nota dağılımındaki oranı % 82,5'dir. Onaltılık notaların kullanımı, bölümün nota dağılım oranına göre ağırlıkta olduğu görülmektedir. Sekizlik ritm kalıplarının kullanım sayısı 134 ve dağılımdaki oranı % 15,3 dir. Sekizlik notaların ilk bölüme göre eserdeki kullanımı % 6,4 oranında artmıştır. İlk bölümde kullanılmayan dörtlük notaların ise ikinci bölüm içerisinde kullanım sayısı 19 ve dağılımdaki oranı % 2,1 'dir. Bu bölüm içinde kullanılmış olan süre değerleri ve sayıları Şekil 3.4'de gösterilmektedir.



Şekil 3.4. Mi Minör Sonat II. Bölümün Süre Değerleri ve Sayıları

II. bölümün süre değerleri ve sayılarının analizinde görüldüğü gibi 736 adet kullanılan onaltılık süre değerinden sonra, ikinci sırada yer alan sekizlik süre değerini birinci bölümde yer alan ve ikinci sırada kullanılan tartım kalıbına %6,4 oranla daha fazla kullanılmıştır. II. bölüm bestelenirken flütün ortalama 2 oktavlık ses alanının kullanıldığı görülmektedir. Flütün 1. oktav D4 “Re” sesinden 3. oktav Fd6 “fa#” sesine kadar olan kısmı kullanılmıştır Bu ses alanı içinde sadece (E6) 3. oktav “Mi” bölümde kullanılmamıştır.

3.1.4. Eserin 2. Bölümü’nün (Allegro) “Ses Alanı ve Dizi” Analizi

Barok dönem müziği karşıt yapısının II. bölümde de belirgin olduğu görülmektedir. Kullanılan arpejler diziler ve yüksek aralıklı birbirine ters atlamalar kulağa hoş gelen eğlenceli melodilerle kaynaşmıştır. Sabit duran eşlik sesinin üzerinde ya da altında hareket edip ezgiyi oluşturan ana sesin oluşturduğu ezgi zincirleri ilk bölümde olduğu gibi burada da kullanılmaktadır. İcra sırasında bu tür ezgi zincirlerinde sabit olan sesi her çalışta sabit gürlükte ve entonasyonda tutmak için iyi bir ağızlık (embouchure) hâkimiyeti gerekmektedir.

Flütte arka arkaya üflenilen tonlarda frekansın sabitliğini korumak büyük önem taşımaktadır. Üflenilen yerin, dudak deliğinin ve diyaframın baskısı ile elde edilen hava akımının kararlı olması gerekmektedir. Bu üç unsur sağlandığında istenen tonlar ve tonlar arasında bestecinin aktarmak istediği anlatımın tutarlılığı elde edilmektedir. Yine bölüm içinde Bach’ın yazmış olduğu bu ezgi zincirlerinin ikinci unsuru olan yürüyen seslerde ise, ezginin anlatımını doğru bir şekilde icra edebilmek açısından çok önemli noktalar vardır. Aynı anda sabit sesleri yukarıda açıklandığı gibi doğru bir şekilde çalarken, ezgi zincirinin melodi seslerini oluşturan sesleri sabit seslerden bağımsız şekilde düşünüp ezgiyi doğru tonlar ile dinamikleri de göz önünde bulundurarak çalmak gerekmektedir. Bu noktada dudak ve diyafram sabit seslerin sahip olduğu doğru pozisyonları uygularken araya giren ve ana melodiyi oluşturan seslerin her birinde o

sese ait olan pozisyonu elde edip sabit sesin pozisyonuna geri dönmek ve bunu ezgi zincirinin uzunluğu kadar devam ettirmek zorundadırlar.

Ezgiyi oluşturan ve aralarda bulunan sesleri çalarken bu sesler ile sabit seslerin gürlük ve ses rengi olarak birbirinden ayrılması gerekmektedir. Bunun için sabit seslerde sabit bir basıncı olan diyafram aradaki ezginin her bir sesinde de eserin üzerinde yazan ya da ezgiyi en iyi ifade edebileceğini düşündüğü bir gidişe göre basıncı değiştirmek zorundadır. Burada flütte her sesin ayrı bir yere üflendiği de düşünüldüğünde dudakların embouchure üzerinde yapacağı hareket ve sahip olunması gereken hâkimiyet ortaya çıkmaktadır.

Vurguların ve staccatoların hangi notalara verildiği de dudağın ve üflelişin pozisyonunu etkileyen bir unsurdur. Bunun gibi ezgi zincirlerinde sabit tutan sesin ve yürüyen ezginin pestte ya da tizde oluşları da müziğin yorumlanması ve tekniklerin doğru uygulanması açısından önemlidir. Sabit sesler pestte iken alt tonlarda kararlı, dolgun, eşit ve renkli sabit tonlar elde etmek için kuvvetli ve doğru pozisyonlandırılmış bir üfleme tekniği gerekmektedir. Flütün yapısı gereği daha kuvvetli çıkma eğilimindeki üst oktavlar ile sabit tutan sesin bulunduğu alt oktavlar ayrı ezgileri çalarken dengesiz bir gürlükte de olmamalıdır. Yürüyen ezginin pestte olup, sabit sesin tiz bölgelerde olduğu durumlarda ise yine kuvvetli çıkma eğiliminde olan tiz bölgelerdeki sabit sesleri çok iyi hâkim olunmuş bir ağızlık ve düşük gürlükte kaliteli ton elde etme çalışmaları ile desteklenmiş bir yöntem ile doğru bir şekilde elde etmek gerekmektedir. Kuvvetli ve parlak çıkması güç olan alt bölgedeki sesleri de doğru bir üfleme pozisyonu, dudak deliği ve kuvvetli bir diyafram desteği ile elde etmek gerekir. Bu bölgelerde seslerin rengine, gürlüğüne ve esnekliğine rahat bir şekilde hâkim olmak için, doğru üfleme kombinasyonları üzerine yoğun çalışmalar yapmak gerekmektedir.

Bu şekilde üst oktavda sabit tutan sesleri yine dengeli bir gürlük ile aynı zamanda rengini kaybetmeden üflerken, alt bölgede geçen yürüyen ezgiyi esnek ağızlık hâkimiyeti ile dolgun, parlak ve dinamikleri ile beraber icra etmek mümkün olabilir.

Tablo 3.2. Eserin İkinci Bölümünde Kullanılan Ses Alanlarının Dağılımı Tablosu

Ses Alanı	Frequency Frekans (f)	Percent Yüzde (%)
1. Oktav	352	39,4
2. Oktav	524	58,6
3. Oktav	17	2
Toplam	893	100,0

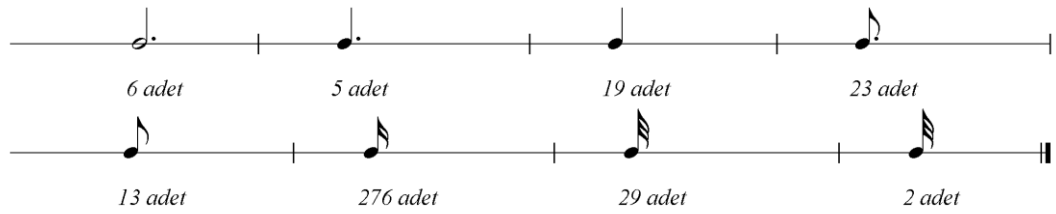
Eserin ikinci bölümü kullanılmış olan seslerin oktavlara dağılımları doğrultusunda incelendiğinde, en sık kullanılan ve flütün parlak ve esnek seslere sahip olduğu % 58,6'lık kullanıma sahip olan ikinci oktav, ikinci sırada ise % 39,4'lük kullanımla birinci oktav olduğu görülmektedir. Bunların dışında 3. oktav ise % 2'lik bir oranla sıklık olarak en son sırada kullanılan oktavdır. Kullanılan seslerin pestten tize dizisi Şekil 3.5'de gösterilmiştir.

**Şekil 3.5.** Mi Minör Sonat II. Bölümün Pesten Tize Dizisi

3.1.5. Eserin 3. Bölümü'nün (Andante) "Süre Değeri ve Sayıları"nın Analizi.

Bu bölüm 55 ölçüden oluşmuştur. Bu bölüm içinde kullanılan nota sayısı 373 adettir. Farklı tartım kalıplarının beraber kullanımı görülen bölümde, tartım yapısının çeşitliliği 'Adagio ma non tanto' ve 'Allegro' bölümüne göre daha fazladır. Sekiz farklı tartım kalıbının kullanıldığı bu bölümde en çok kullanılan tartım kalıbı onaltılık kalıplardır. Onaltılık kalıpların bölüm içerisinde kullanım sayısı 276 dır ve oranı %73,9 dur. Diğer iki bölümde olduğu gibi bu bölümde de bestecinin kullanmayı tercih ettiği yoğun tartım kalıbı onaltılıklardır. İkinci sırada ise diğer bölümlerde bestecinin kullanmayı tercih etmediği otuzikilik tartım kullanımı vardır. Bu tartım kalıplarının eser içindeki kullanım miktarı 29'dur ve % 7,7 lik bir orana sahiptir. Üçüncü sırada noktali sekizlik tartım kullanılmıştır. Eserin ilk bölümünde kullanıldığı bilinen bu tartım kalıbı

eserin bu bölümünde etkinliğini artırmıştır. Noktalı sekizlik tartımın eser içinde kullanım miktarı 23 tür ve %6,1 lik bir orana sahiptir. Dördüncü sırada eserin ikinci bölüm ile aynı adette kullanılan dörtlük tartım kalıbı görülmektedir. Bölüm içinde kullanım miktarı 19 ve oranı %5 tir. Bölümde kullanılan diğer tartım kalıpları da kullanım sıklığı sırası ile 13 adet kullanımla ve %3,4 lük oranla sekizlik, 6 adet kullanımla ve 1,6 lık oranla noktalı ikilik, 5 adet kullanımla ve 1,3 lük oranla noktalı dörtlüktür. Ayrıca incelenen üç bölüm içerisinde bestecinin ilk kez kullandığı atmışdörtlük tartım kalıbının bölüm içerisindeki dağılıma oranı 0,5 tir ve 2 adet kullanımla en az kullanılan tartım kalıbı olmuştur. Eserin bu bölümü içinde kullanmış olduğu süre değerleri ve sayıları büyükten küçüğe doğru Şekil 3.6’da gösterilmektedir



Şekil 3.6. Mi Minör Sonat III. Bölümün Süre Değerleri ve Sayıları

3.1.6. Eserin 3. Bölümü’nün (Andante) “Ses Alanı ve Dizi” Analizi

Değişik tartım kalıplarının kullanıldığı bu bölüm içerdiği duygusal ifadeyi, burada yapılan etkili modülasyonlarla ve karşıtlık duygusunun verilmesinde en iyi araçlardan olan yüksek aralık atlamaları ile doruğa çıkarmaktadır. Buradaki karamsar ve karmaşık atlamalar, flütte 1. oktav ve 3 oktavın başlangıç bölgesi olan kısımların içinde yer almaktadır. Gür, hacimli ve yumuşak olan 1 oktavdan, parlak güçlü ve atak olan 2. ve 3. oktavlara yapılan atlamalar bu duyguları çok iyi ifade etmektedirler.

Bu bölümde besteci flütün ses alanının tam olarak iki oktavlık bölümünü kullanmıştır. Standard flütün ses alanı Do 4 - Do 7 sesleri arasında iken Andante bölümü ses flütteki ses alanı olarak Re 4 - Re 6 arasında yer almaktadır. Flütün gür, hacimli, yumuşak olan 1. oktavı ve esnek, parlak ve gösterişli olan 2. oktavı bir arada kullanılmıştır. Bu bölümünde kullanılmış olan ses alanı flütün ses alanının % 59’unu oluşturmaktadır.

Tablo 3.3. Eserin Üçüncü Bölümünde Kullanılan Ses Alanlarının Dağılımı Tablosu

Ses Alanı	Frequency Frekans (f)	Percent Yüzde (%)
1. Oktav	116	30,6
2. Oktav	235	62,1
3. Oktav	27	7,3
Toplam	378	100,0

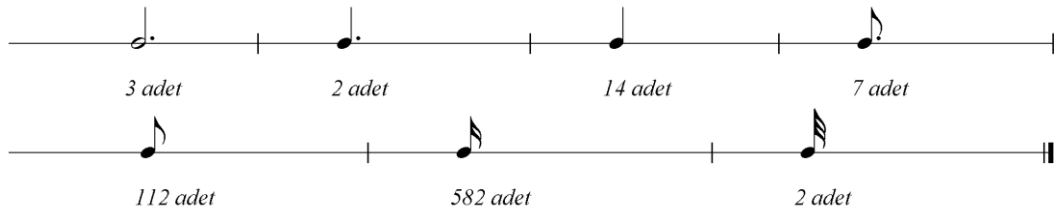
Eserin bu bölümü kullanmış olan seslerin oktavlara dağılımları doğrultusunda incelendiğinde, en sık kullanılan ve flütün parlak ve esnek seslere sahip olduğu % 62,1 lik kullanıma sahip olan ikinci oktavdır. İkinci oktav flütün parlak, gösterişli ve diğer oktavlara kıyasla daha esnek olan bölümüdür. İkinci sırada ise % 30,6 lık kullanımla birinci oktav olduğu görülmektedir. Bu oktavda ise flüt yoğun, gür ve armonikleri bakımından zengin bir tona sahiptir. Bunların dışında 3. oktav ise %7,3'lük bir oranla sıklık olarak en son sırada kullanılan oktavdır. Flütün 3. oktavı ise çok parlak ve kuvvetli yapıdaki seslere sahiptir.

**Şekil 3.7.** Mi Minör Sonat III. Bölümün Pesten Tize Dizisi

3.1.7. Eserin 4. Bölümü'nün (Allegro) "Süre Değeri ve Sayıları"nın Analizi.

Sonatin dördüncü bölümü allegro ritimde ve 3/4 ölçüde yazılmıştır. Bölüm 89 ölçüden oluşmuştur ve bu ölçülerde bestecinin kullanmış olduğu nota sayısı 722'dir. Bölümünün kurulumunda onaltılık ritm kalıplarının yoğun olduğu gözlemlenmektedir. Bestecinin sonatin diğer bölümlerinde de kullanmış olduğu gibi, bu bölümde de yüksek aralıkları karşıtlık anlatımı doğrultusunda kullandığı görülmektedir. Bu bölümün hızlı ve akıcı yapısı yanında bu akıcılık, farklı tartım kalıpları ile iç içedir.

Onaltılık ritm kalıplarının bölüm içindeki kullanım sayısı 582 ve nota dağılımındaki oranı % 80,6'dır. Diğer üç bölümde olduğu gibi eserin bu bölümünde de onaltılık süre değerleri yoğunlukta kullanılmıştır. Sekizlik ritim kullanımı eserin ikinci bölümünde olduğu gibi bölüm içerisinde ikinci sırada bir yoğunlukta kullanılmıştır. Bölüm içerisindeki kullanım adedi 112 ve dağılımdaki oranı 15,5'tir. Eserin ikinci ve üçüncü bölümlerinde aynı adet kullanılan dörtlük nota dördüncü bölümde 14 kere kullanılmış ve dağılımdaki oranı 1,9 olmuştur. Diğer kullanılan süre değerleri ise 7 adet kullanım ve dağılımdaki 1,0 oranla noktalı sekizlik, 3 adet kullanımla ve dağılımdaki 0,4 oranla noktalı ikilik, son olarak ise ikişer kere kullanımla ve dağılımdaki 0,3 oranla noktalı dörtlük ve otuzikilik süre değerleridir. Bu bölüm içinde kullanılmış olan süre değerleri ve sayıları Şekil 3.8'de gösterilmektedir



Şekil 3.8. Mi Minör Sonat IV. Bölümün Süre Değerleri ve Sayıları

3.1.8. Eserin 4. Bölümü'nün (Allegro) “Ses Alanı ve Dizi” Analizi

IV. bölümün süre değerleri ve sayılarının analizinde görüldüğü gibi 582 adet kullanılan onaltılık süre değerinden sonra, ikinci sırada yer alan sekizlik süre değerini, birinci bölümde yer alan ve ikinci sırada kullanılan tartım kalıbı daha fazla kullanılmıştır. Bach'ın sonatın bütün bölümlerinde kullanmış olduğu ses alanı genişliği birkaç ses farkla genelde birbirine yakın olmuştur. Bu bölümde de kullanmış olduğu ses alanı Re 4 - E6 sesleri arasındaki bölümdür. Bu ses alanı iki oktavlık ses alanından sadece 2 ses daha fazladır. Bu bölümde kullanılmış olan ses alanı flütün 1. ve 2. oktavlarını kapsamaktadır. Bunun haricinde ise bölümde flütün 3. oktavında yer alan Re# 6 ve E 6 sesleri de kullanılmıştır. Bu bölümde Bach'ın kullanmış olduğu ses alanı standard flütün ses alanının % 75'ini oluşturmaktadır.

Tablo 3.4. Eserin Dördüncü Bölümünde Kullanılan Ses Alanlarının Dağılımı Tablosu

Ses Alanı	Frequency Frekans (f)	Percent Yüzde (%)
1. Oktav	226	29,6
2. Oktav	491	64,3
3. Oktav	46	6,1
Toplam	763	100,0

Sonatin 4. bölümünün pestten tize dizisi içinde kullanılmış sesler, flütün ses alanı doğrultusunda kullanılmış oldukları oktavlar ile incelendiğinde, flütün 2. oktav ses alanının % 64,3'lük bir kullanım oranı ile bu bölümün en sık kullanılan ses alanı olduğu görülmektedir. Bu ses alanı flütün parlak ve esnek karakterli tonlarının olduğu alandır. Kullanım olarak ikinci sırada olan ses alanı ise % 29,6'lık oran ile flütün 1. oktavıdır. Bu ses alanı ise flütte dolgun, hacimli ve yumuşak tonların olduğu ses alanıdır. Kullanım oranının en düşük olduğu ses alanı ise % 6,1 ile flütün 3. oktavıdır. Flütün bu oktavdaki ses karakteri ise çok parlak, kuvvetli ve yüksektir. Kullanılan seslerin pestten tize dizisi Şekil 3.9'da gösterilmiştir

**Şekil 3.9.** Mi Minör Sonat IV. Bölümün Pestten Tize Dizisi

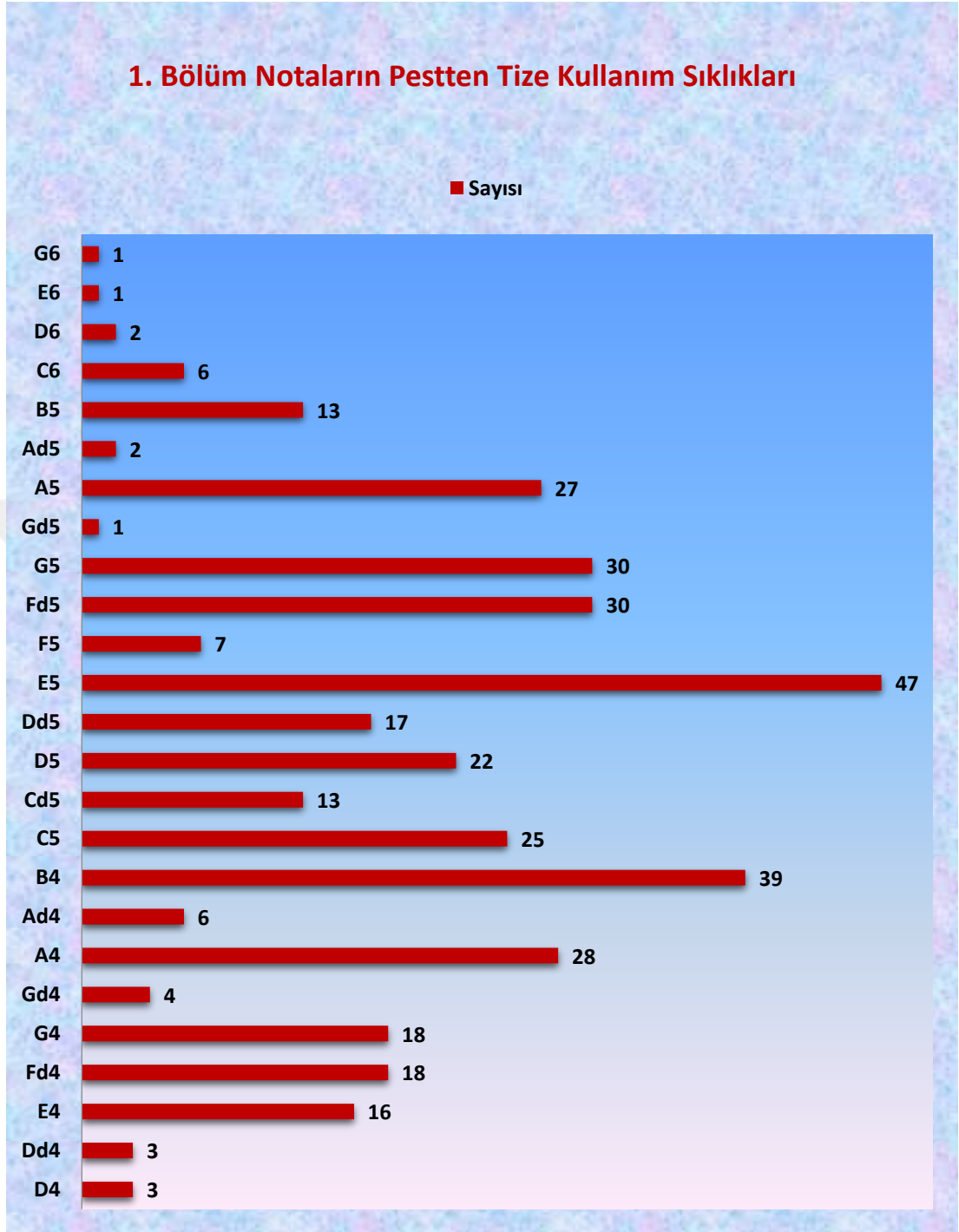
Bölümün pestten tize dizisini incelediğimizde, kullanılan ses alanında, D4- E6 arasında tüm kromatik dizinin kullanıldığı görülmektedir. Bölüm içinde yapılan geçkiler, müziğin işlenişinin zenginliği pestten tize dizisi incelendiğinde anlaşılmaktadır.

3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın ikinci alt problemi; “Eserin bölümlerinde kullanılan seslerin sıklığı ne şekilde dağılım göstermiştir?” şeklinde oluşturulmuştur. Buna göre;

3.2.1. Eserin 1. Bölümü'ndeki (Adagio Ma Non Tanto) Seslerin Kullanım Sıklığı Analizi.

Yapılan analizlere göre Bach, bu bölümde karar sesi olan ikinci oktavda yer alan E5 sesi 47 kere kullanımla en çok kullanılan ses olmuştur. E5 sesinin dağılımdaki payı 12,4 olmuştur. Ana tonun V derecesi olan ve birinci oktavda yer alan B4 sesi 39 kere kullanımla ve genel dağılımdaki 10,2 lik payla ikinci sırada yer almaktadır. Ana tonun II. Derecesi olan Fd5 ve III derecesi olan G5 30 kere kullanımla ve dağılımdaki 7,9'luk payla 3 sırada görülmektedir. Bunların ardından en sık kullanılan sesler sıklık sırası ile tonun IV. derecesi olan ikinci oktavda bulunan A4 ve üçüncü oktavda bulunan A5, tonun VI derecesi olan C5 ve ana tonun VII derecesi olan D5 sesidir. Mi minor tonundaki sonatın 1. Bölümünde kullanılan seslerin pestten tize kullanım sıklıkları ise Şekil 3.10'da görülmektedir.

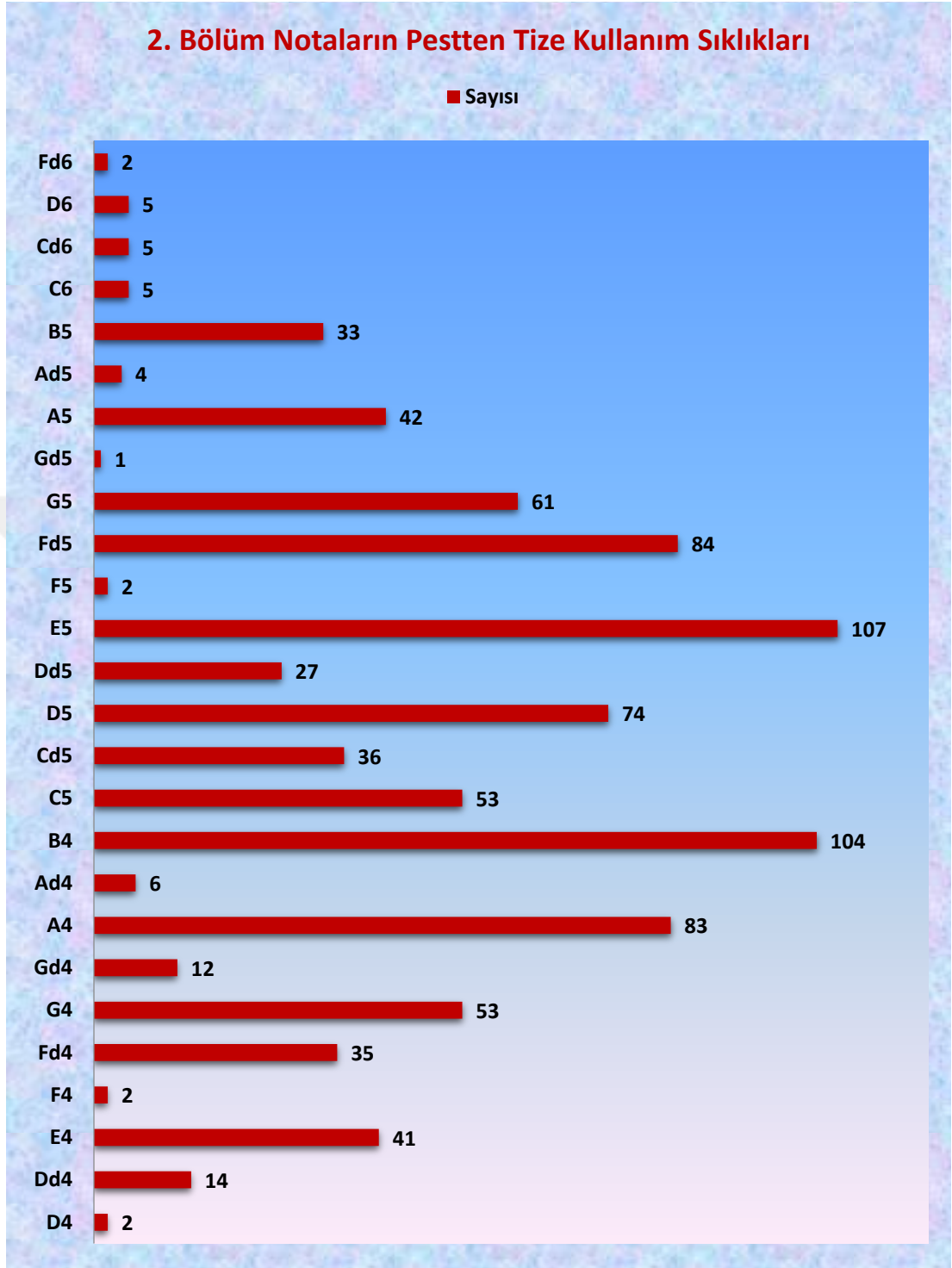


Şekil 3.10. Mi Minör Sonat 1. Bölüm Notaların Pestten Tize Kullanım Sıklıkları

Eserin birinci bölümündeki ses kullanım sıklığı analizine ilişkin bulguları yorumladığımızda; temiz ses oluşumunun zor olduğu 3 oktav bölgesinde bulunan D6, E6, G6 seslerinin kullanıldığı görebilmekteyiz.

3.2.2. Eserin 2. Bölümü'ndeki (Allegro) Seslerin Kullanım Sıklığı Analizi.

Yapılan analize göre sonatın II. bölümünde, sonatın ana tonu olan ve flütün 2. oktavında yer alan Mi 5 sesi 107 kere kullanılmıştır. Bu ses, bölümün en sık kullanılan sesi olmuştur. Flütün 2. oktavında yer alan ve ana tonun V. Derece sesi olan Si 5 sesi ise 104 kere kullanımla sıklık olarak 2. sıradadır. Kullanım sıklığında 3. sırada yer alan ses ise ana tonun II. derece sesi olan ve flütün 2. oktavında yer alan Fa# 5 sesidir ve 84 kere kullanılmıştır. Sıklık sırasında 4. sırada olan ses ise flütün 1. oktavında yer alan ve tonun IV. derecesi olan A4 sesidir ve 83 kere kullanılmıştır. Bunların ardından en sık kullanılan sesler sıklık sırası ile; Dominantın III. derecesi olan, 74 kere kullanılan D5 sesi, ana tonun III. Derecesi olan 74 kere kullanılan G5 sesi ve 61 kere kullanılan G4 sesi dominantın II. Derecesi olan ve 53 kere kullanılan C5 sesi, tonun subdominant fonksiyonu olan ve 42 kere kullanılan A5 sesidir.



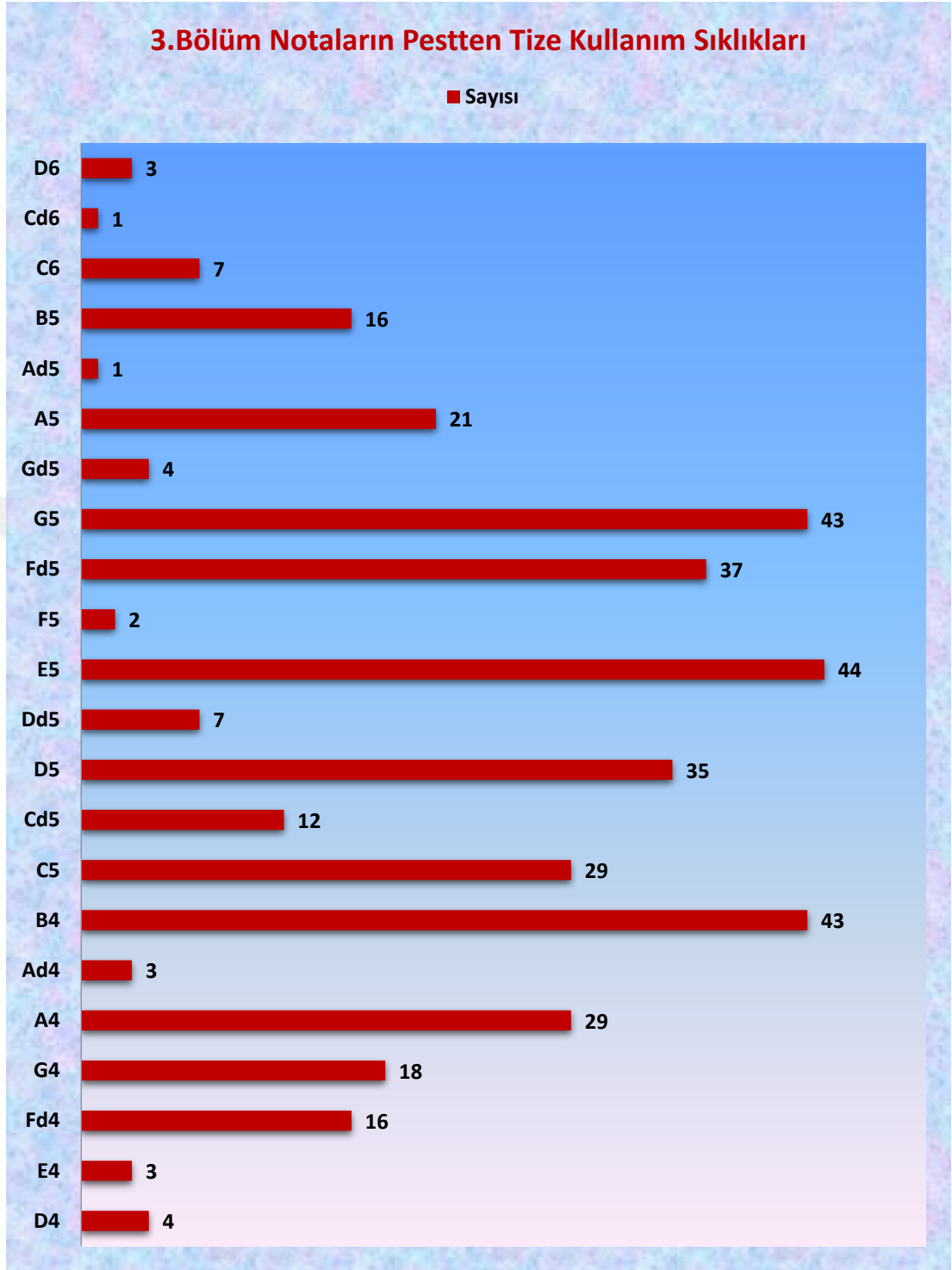
Şekil 3.11. Mi Minör Sonat 2. Bölüm Notaların Pestten Tize Kullanım Sıklıkları

Eserin ikinci bölümündeki ses kullanım sıklığı analizine ilişkin bulguları yorumladığımızda; D4, B5 arasında bulunan seslerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

3.2.3. Eserin 3. Bölümü'ndeki (Andante) Seslerin Kullanım Sıklığı Analizi.

Yapılan analize göre sonatın III. bölümünde, sonatın ana tonu olan ve flütün 2. oktavında yer alan Mi 5 sesi, 44 kere kullanım ile bölümün en sık kullanılan sesi olmuştur. Flütün 2. oktavında yer alan ve ana tonun V. Derece sesi olan Si 5 sesi ise 43 kere kullanımla sıklık olarak 2. Sıradadır. Ana tonun III. derecesi olan G5 sesi 2 sırada olan B5 sesi ile aynı sıklıkta kullanılmıştır. 3.sırada ana tonun II. derecesi dominantın V. derecesi olan F#5 sesi 37 kere kullanılmıştır. Nota dağılımındaki yüzdesi 9,7 dir. 4.sırada ise dominantın III. dercesi olan D5 sesi kullanılmıştır. Kullanım adedi 35 dağılıma oranı ise 9,7 dir. Ana tonun subdominant derecesi olan A4 ve dominantın II.derecesi olan C5 sesi bölüm içinde 29 adet ile aynı sıklıkta kullanılmış ve bu iki sesin genel dağılıma oranları 7,6 olmuştur.

Bunların ardından en sık kullanılan sesler sıklık sırası ile; ana tonun subdominant derecesi olan 21 kere kullanılan A5 sesi, tonun III. derecesi olan 18 kere kullanılan G4 sesi, tonun II. Derecesi olan 16 kere kullanılan F#4 ve ana tonun dominant derecesi olan F#4 sesi ile aynı oranda kullanılan B5 sesi ve 12 kere kullanılan tonun VI derecesi olan C#5 sesidir.

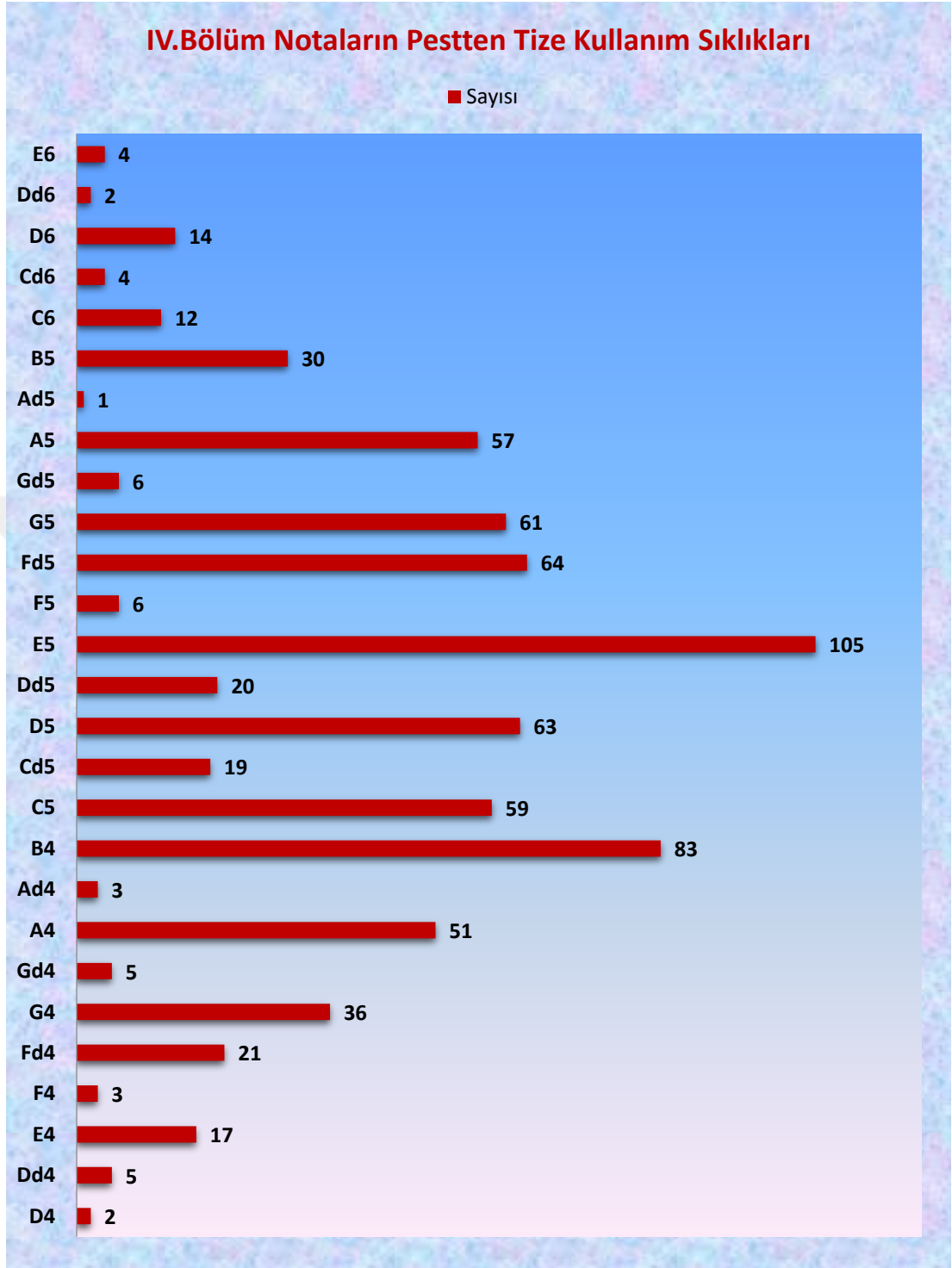


Şekil 3.12. Mi Minör Sonat III. Bölüm Notaların Pestten Tize Kullanım Sıklıkları

Eserin üçüncü bölümündeki ses kullanım sıklığı analizine ilişkin bulguları yorumladığımızda; F4, A5 arasında bulunan seslerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülebilmekteyiz.

3.2.4. Eserin 4. Bölümü'ndeki (Allegro) Seslerin Kullanım Sıklığı Analizi.

Yapılan analize göre sonatın IV. Bölümünde sonatın ana tonu olan ve flütün 2. oktavında yer alan Mi5 sesi 105 kere kullanılmıştır. Besteci eserin bütün bölümlerinde ana tonu belirleyen sesi sıklıkla kullanmıştır. Flütün 1. oktavında yer alan ve ana tonun V. Derece sesi olan Si 4 sesi ise 83 kere kullanımla sıklık olarak 2. Sıradadır. Kullanım sıklığında 3. sırada yer alan ses ise ana tonun II. derece sesi olan ve flütün 2. oktavında yer alan Fa# 5 sesidir ve 64 kere kullanılmıştır. Sıklık sırasında 4. sırada olan ses ise flütün 2. oktavında yer alan ve dominant derecesinin III. derecesi olan D5 sesidir ve 63 kere kullanılmıştır. Ana tonun III. derecesi olan G5 sesi 61 kere kullanılmış ve 5. en çok kullanılan ses olmuştur. Bunların ardından en sık kullanılan sesler sıklık sırası ile, Dominantın II. derecesi olan, 59 kere kullanılan C5 sesi, ana tonun IV derecesi olan 57 kere kullanılan A5 sesi ve 51 kere kullanılan A4 sesi, ana tonun III. derecesi olan 36 kere kullanılan G4 sesi ve dominant fonksiyonu olan B5 sesi olmuştur.



Şekil 3.13. Mi Minör Sonat IV. Bölüm Notaların Pestten Tize Kullanım Sıklıkları

Eserin dördüncü bölümündeki ses kullanım sıklığı analizine ilişkin bulguları yorumladığımızda; A4, A5 arasında bulunan seslerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

3.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın üçüncü alt problemi; “Eserin bölümlerinde kullanılan ritim kalıpları (tartım) nelerdir?” şeklinde oluşturulmuştur. Buna göre;

3.3.1. Eserin 1. Bölümü’nün (Adagio Ma Non Tanto) Tartım Analizi.

Yapılan analiz sonucunda eserin 1. Bölümünde yer alan ritim kalıpları tartımlar Tablo 3.5’de gösterilmiştir.

Tablo 3.5. Eserin 1. Bölümü’nün (Adagio Ma Non Tanto) Tartım Analizi Tablosu

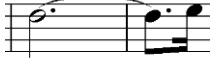
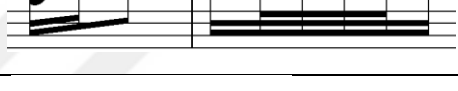
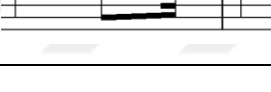
1. 	2. 
3. 	4. 
5. 	

Yapılan analiz sonucunda eserin 1. Bölümün icrasında eserde yer alan karakteristik ritim kalıplarının;

1. İki ve üç bağlı notalar
 2. Mordentli ve trilli motifler
 3. Mordentli ve trilli motiflerin bağlı çalımları
- Şeklinde olduğu söylenebilir.

Bu bölümü bu şekilde bulgunun yorumlanması olarak vermeliyiz. Aynı zamanda da öneriler kısmına bu bulguyu öneri formatında vermeliyiz.

Tablo 3.7. Eserin 3. Bölümü'nün (Andante) Tartım Analizi Tablosu

1. 	2. 
3. 	4. 
5. 	6. 
7. 	8. 
9. 	10. 
11. 	12. 
13. 	

Yapılan analiz sonucunda eserin 3. Bölümün icrasında kullanılan tartımlar;

Eserin dört bölümü içerisinde sadece bu bölümde kullanılmış olan atmış dörtlük ve otuzikilik notalardan oluşan kalıplar

Appogiatur(çarpma) tekniği

Mordentli ve trilli motifler

Her süre ve değerinde legato çalınlar

Şeklindedir.

3.3.4. Eserin 4. Bölümü'nün (Allegro) Tartım Analizi

Yapılan analiz sonucunda eserin 4. Bölümünde yer alan ritim kalıpları tartımlar Tablo 3.8'de gösterilmiştir.

Tablo 3.8. Eserin 4. Bölümü’nün (Allegro) Tartım Analizi Tablosu

Yapılan analiz sonucunda eserin 4. Bölümün icrasında kullanılan tartımlar;

Mordentli ve trilli motifler

Her süre ve değerde bağlı çalımlar

Şeklindedir.

3.3. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın dördüncü alt problemi; Eserde kullanılan dil teknikleri ne şekilde dağılım göstermiştir? şeklinde oluşturulmuştur. Buna göre;

Onaltılık notalara yazılmış ve dil vurularak çalınacağı belirtilen notaların “çift dil tekniği”, diğer dil vurularak çalınacak notaların “tek dil tekniği” ve itme, çekme- tekrar itme ile çalınan notaların “üç dil tekniği” kullanılarak icra edilebileceği tespit edilmiş ve aşağıda eserin dört bölümünde kullanılan dil teknikleri ayrı ayrı tablolaştırılmıştır.

Tablo 3.9. Eserin 1. Bölümü’nde (Adagio Ma Non Tanto) Kullanılan Dil Teknikleri

Dil Teknikleri	Frequency Frekans (f)	Percent Yüzde (%)
Tek Dil	176	87,1
Çift Dil	25	12,3
Üç Dil	1	0,6
Toplam	202	100,0

Yapılan istatistiksel analiz sonucunda tabloda görüldüğü gibi, eserin birinci bölümünde dil teknikleri dağılımı, % 87,1 “Tek Dil” , % 12,3 “Çift Dil” ve % 0,6 “Üç Dil” şeklindedir. Bu bilgiler ışığında, eserin bu bölümünde kullanılan dil tekniklerinden “Tek Dil” tekniğinin “Çift Dil” ve “Üç Dil” tekniğine göre daha çok kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 3.10. Eserin 2. Bölümü’nde (Allegro) Kullanılan Dil Teknikleri

Dil Teknikleri	Frequency Frekans (f)	Percent Yüzde (%)
Tek Dil	140	28,4
Çift Dil	334	67,8
Üç Dil	18	3,8
Toplam	492	100,0

Yapılan istatistiksel analiz sonucunda tabloda görüldüğü gibi, eserin ikinci bölümünde dil teknikleri dağılımı, % 28,4 “Tek Dil”, % 67,8 “Çift Dil” ve % 3,8 “Üç Dil” şeklindedir. Bu bilgiler ışığında, eserin bu bölümünde kullanılan dil tekniklerinden Çift Dil” tekniğinin “Tek Dil” ve “Üç Dil” tekniğine göre daha çok kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 3.11. Eserin 3.Bölümü’nde (Andante) Kullanılan Dil Teknikleri

Dil Teknikleri	Frequency Frekans (f)	Percent Yüzde (%)
Tek Dil	137	91,9
Çift Dil	9	6
Üç Dil	3	2,1
Toplam	149	100,0

Yapılan istatistiksel analiz sonucunda tabloda görüldüğü gibi, eserin üçüncü bölümünde dil teknikleri dağılımı, % 91,9 “Tek Dil”, % 6 “Çift Dil” ve % 2,1 “Üç Dil” şeklindedir. Bu bilgiler ışığında, eserin bu bölümünde kullanılan dil tekniklerinden “Tek Dil” tekniğinin “Çift Dil” ve “Üç Dil” tekniğine göre daha çok kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 3.12. Eserin 4. Bölümü’nde (Allegro) Kullanılan Dil Teknikleri

Dil Teknikleri	Frequency Frekans (f)	Percent Yüzde (%)
Tek Dil	144	34,2
Çift Dil	257	61
Üç Dil	20	4,8
Toplam	421	100,0

Yapılan istatistiksel analiz sonucunda tabloda görüldüğü gibi, eserin dördüncü bölümünde dil teknikleri dağılımı, % 34,2 “Tek Dil”, % 61 “Çift Dil” ve %4,8 “Üç Dil” şeklindedir. Bu bilgiler ışığında, eserin bu bölümünde kullanılan dil tekniklerinden “Çift Dil” tekniğinin “Tek Dil” ve “Üç Dil” tekniğine göre daha çok kullanıldığı görülmektedir.

3.4. BEŞİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın beşinci alt problemi; “Eserde Kullanılan Nüans İşaretleri Ne Şekilde Dağılım Göstermektedir? şeklinde oluşturulmuştur. Buna göre;

“Nüans, bir müzik yapıtında kullanılan seslerin hafif, güçlü, yumuşak, şiddetli oluşu; güçlüden yumuşağa inışı veya hafiften şiddetliye çıkışı gibi tını farklılıklarını belirleyen müzikal anlatım” (Sözer, 2012:170).

Elde edilen edisyon ve flüt sanatçısı Emmenual Pahud’un eseri icrası göz önüne alındığında eserde, piano, mezzoforte, forte, crescendo ve decrescendo nüans işaretlerinin kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 3.13. Eserdeki Nüans İşaretlerinin Dağılımı Tablosu

Nüans İşareti	Frequency Frekans (f)	Percent Yüzde (%)
p	23	22,1
mf	19	18,2
f	40	38,4
cres.	14	13,4
decres.	8	7,9
Toplam	104	100,0

Yapılan istatistiksel analiz sonucunda tabloda görüldüğü gibi, eserdeki nüans işaretlerinin dağılımı, % 38,4 “forte”, % 22,1 “piano”, % 18,2 “mezzoforte”, % 13,4 “crescendo” ve % 7,9 “decrescendo” şeklindedir. Bu bilgiler ışığında, eserde forte ve piano nüans işaretlerinin daha yoğun olarak kullanıldığı sonucuna varılabilir.

Nüans terimlerinin uygulanabilmesinde sonorite (ses dolgunluğu) ve ağızlık (embouchure) hakimiyeti birinci öncelikteki unsurlardır. Sonarite(s açısından flütte dikkat edilecek bazı unsurlar vardır:

“Flütün 2. oktav sesleri, tonun en rahat elde edildiği ağızlık (embouchure) hakimiyeti sağlamak için en uygun ses alanıdır. Flütün 2. oktavında sesler, diğer iki oktava kıyasla daha esnektir. 1. oktavdan daha parlak ve ağızlık hakimiyeti ile teknik ifadenin bir araya getirilmesi konusunda en rahat kullanılan ses alanıdır. 3. oktav ise flütün en parlak ve kuvvetli ses alanıdır. 3. oktavda ağızlık dudak deliği açısının alt oktavlara göre daha geniş olması gerekir. Diyaframdan kesintisiz ve güçlü gelen basınçlı havanın, çok büyük bir ağız içi odacığında birikip, dudak deliğinden yüksek bir basınç ile çıkması gerekmektedir. 1. oktavda ise sesler gür, doğuşkan olarak zengin ve hacimli bir yapıya sahiptir. Fakat bu oktavda güçlü, hacimli, hışırtısız ve kararlı bir ton elde etmek için, iyi bir ağızlık hakimiyeti gerekmektedir. İyi bir diyafram desteği ile nefesin kesintisiz ve kuvvetli bir şekilde akması ve dudak deliğinin, ağızlıkdeliğine homojen bir odak ile üst oktavlara nazaran biraz daha kapalı bir açıyla durması gerekir. Ağızın içinde oluşturulan hava odacığının, diyaframdan gelen basınçlı hava ile çok iyi kontrol edilerek üflenmesi gerekmektedir. Flütün temel ses elde etme mantığı, ağızın içinde şekillenen havayı, ağızlığın keskin tarafına doğru bir açı ve kuvvet ile üfleyerek ikiye bölünmesini sağlayarak silindir gövdenin iç kısmındakihava kanalını titretmektir. Flütte perde değiştirmenin yanı sıra sesleri değiştirmek

için üfleme basıncını ve yerini değiştirmek de gerekmektedir. Flüt üzerinde aynı parmak pozisyonlarında sadece üfleme tekniğini değiştirerek farklı (oktav, doğuşkan) sesler elde edilmesinin yanında, yan yana olan sesler de dahil olmak üzere tüm seslerin en kaliteli elde edildiği şekil ve pozisyon birbirinden ayrıdır. Bu her ne kadar gözle görülür bir ayırım taşımaya da, üfleyen kişi için farklı ses atlamalarında ideal ton kalitesini ve ifadeyi yakalamak için kaçınılmazdır. Flütte pes alanlara doğru üflenen yer aşağıya doğru kayarken, tiz alanlara doğru gidildikçe ağızlıkta üflenen nokta da yukarıya doğru odaklanmaktadır.” (Öner, 2006:19)

3.5. ALTINCI ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.

Araştırmanın altıncı alt problemi; “**Eserde Kullanılan Artikülasyon İşaretleri Ne Şekilde Dağılım Göstermektedir?**” şeklinde oluşturulmuştur. Buna göre;

“Artikülasyon seslerin değişik icra şekillerine denir. Seslerin şu şekilde icra edildiği bilinir: ‘bağlı’, ‘kesik kesik’ veya bu iki çeşidin nüansları şeklinde. Seslerin ayrı ayrı ya da grup olarak nasıl icra edileceğini gösteren işaretlere artikülasyon işaretleri denir” (Haciev, 2007:175).

Artikülasyon işaretlerinin kullanımının, eserlerde anlam ve ifade yönünden büyük değişikliklere yol açtığı bilinmektedir. Bach’ın 1034 numaralı bu eserinde de artikülasyon işaretleri sıkça kullanılmış ve eserin anlam ve ifadesinde büyük önem taşımıştır.

Tablo 3.14. Eserin 1.Bölüm’ünde (Adagio Ma Non Tanto) Kullanılan Artikülasyon İşaretleri Tablosu

Artikülasyon İşareti	Frequency Frekans (f)	Percent Yüzde (%)
Legato	153	80,5

Yapılan analiz sonucunda tabloda görüldüğü gibi, eserdeki artikülasyon işaretlerinin dağılımı, eserde kullanılan nota sayısına göre % 80,5 “Legato” şeklindedir.

Tablo 3.15. Eserin 2.Bölüm’ünde (Allegro) Kullanılan Artikülasyon İşaretleri Tablosu

Artikülasyon İşareti	Frequency Frekans (f)	Percent Yüzde (%)
Legato	14	21,8
Staccato	50	78,2
Toplam	64	100,0

Yapılan analiz sonucunda tabloda görüldüğü gibi, eserdeki artikülasyon işaretlerinin dağılımı, % 78,2 “Staccato” ve % 21,8 “Legato” şeklindedir.

Tablo 3.16. Eserin 3. Bölüm’ünde (Andante) Kullanılan Artikülasyon İşaretleri Tablosu

Artikülasyon İşareti	Frequency Frekans (f)	Percent Yüzde (%)
Legato	99	65,1

Yapılan analiz sonucunda tabloda görüldüğü gibi, eserdeki artikülasyon işaretlerinin dağılımı, eserde kullanılan nota sayısına göre % 65,1 “Legato” şeklindedir.

Tablo 3.17. Eserin 4.Bölüm’ünde (Allegro) Kullanılan Artikülasyon İşaretleri Tablosu

Artikülasyon İşareti	Frequency Frekans (f)	Percent Yüzde (%)
Legato	20	29,8
Staccato	47	70,2
Toplam	67	100,0

Yapılan analiz sonucunda tabloda görüldüğü gibi, eserdeki artikülasyon işaretlerinin dağılımı, % 70,2 “Staccato” ve % 29,8 “Legato” şeklindedir.

Eserin dört bölümünde de görüldüğü gibi artikülasyon işaretlerinden “legato” eserde oldukça sık bir şekilde kullanılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

SONUÇLAR

‘Johann Sebastian Bach’ın Mi Minör Flüt Sonatının Teknik ve İcrasal Yönden Analizi ve İcraya Yönelik Teknik Etüt Önerileri’ isimli bu çalışmanın bulgularından elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibidir. Buna göre;

1. Bach’ın ‘Mi Minör Flüt Sonatı’, barok müziğin karakteristik yapısını yoğun olarak taşımaktadır. Barok dönem müziği karşıt yapısının eserin bölümlerinde belirgin olduğu görülmektedir. Kullanılan arpejler, diziler ve yüksek aralıklı birbirine ters atlamalar kulağa hoş gelen eğlenceli melodilerle kaynaşmıştır. Bu eksende eserde; sabit duran eşlik sesinin üzerinde ya da altında hareket edip ezgiyi oluşturan ana sesin oluşturduğu ezgi zincirleri kullanılmıştır. Eserde kullanılan dizinin genişliği ve kapsadığı seslerin çeşitliliği, müzik cümlelerinin akıcı ve detaylı yapısındaki derin müzikal anlatımın yanında yoğun olarak kullanılan modülasyonlar da önemli vurgular olarak karşımıza çıkmaktadır.
2. Eserde en sık kullanılan ses alanı ve flütün parlak ve esnek seslere sahip olduğu ikinci oktav ses alanıdır. İkinci oktav flütün parlak, gösterişli ve diğer oktavlara kıyasla daha esnek olan bölümü olduğundan besteci enstrümanın bu özelliğini vurgulayıcı bir ses alanı kullanımı ile eserini desenlemiştir.
3. Eser bölümlerinin kurulumunda onaltılık ritm kalıplarının yoğun olduğu gözlemlenmektedir. Kesintisiz süren onaltılık pasajların yanında diğer yerlerde sekizlik ve dörtlük notalar da ikinci sırada bir yoğunluk ile kullanılmıştır.
4. Besteci eserin bütün bölümlerinde ana tonu belirleyen E5 (Mİ 5) sesini ağırlıklı olarak kullanmıştır. Ana tonun V. derecesi olan ve birinci oktavda yer alan B5 (Sİ 5) sesi de diğer ağırlıklı kullanılan sestir. Özellikle tonalitenin önemli olduğu barok dönemde, eserin tonunu yansıtmaya açısından ‘Mi Minör’ tonundaki bu eserde de tonun karakteristik seslerinin ağırlıklı olarak kullanılması olağan bir durumdur.
5. Yapılan analiz sonucunda eserin bölümlerinin icrasında yer alan karakteristik ritim kalıplarının; iki ve üç bağlı notalar, mordentli ve trilli motifler, mordentli ve trilli motiflerin bağlı çalımları, çift dil ve tek dil tekniğinin kullanıldığı

tartımlar, tartım örneğinde görülen ilk bakışta öğrenciler tarafında hemen algılanamayan sekizli notayı onaltılık notaya bağlayan tartım kalıplarının kullanılması, altmış dördlük ve otuzikilik notalardan oluşan kalıplar, appoggiatur (çarpma) tekniği, her süre ve değerinde legato çalınlar olduğu tespit edilmiştir.

6. Eserin birinci ve üçüncü bölümlerinde ağırlıklı olarak ‘tek dil’ tekniği, ikinci ve dördüncü bölümlerinde de ağırlıklı olarak ‘çift dil’ tekniğinin kullanıldığını görmekteyiz.
7. Çalışma kapsamında üzerinde çalışılan edisyon ve flüt sanatçısı Emmenual Pahud’un eseri icrası göz önüne alındığında eserde ağırlıklı olarak sırasıyla; forte, piano, mezzoforte, crescendo ve decrescendo nüans işaretlerinin kullanıldığı görülmektedir.
8. Eserin dört bölümünde de görüldüğü gibi artikülasyon işaretlerinden “legato” eserin 1. ve 3. bölümlerinde kullanılırken, “staccato” eserin 2. ve 4. bölümlerinde “legato” ile birlikte kullanılmıştır. Eserin tamamını değerlendirdiğimizde “legato” tekniğinin daha sık kullanıldığını görmekteyiz.

ÖNERİLER

‘Johann Sebastian Bach’ın Mi Minör Flüt Sonatı’nın İcrasına İlişkin Öneriler

Bu bölümde; çalışmanın amacı doğrultusunda ‘Johann Sebastian Bach’ın Mi Minör Flüt Sonatından hareketle, sonatın icrasını kolaylaştırmaya dönük örnek etütlerin taşınması gereken temel özelliklere ilişkin önerilere yer verilmiştir. Buna göre;

1. Yapılan analiz sonucunda eserin 1. bölümünün icrasını kolaylaştıracak etüd örnekleri önerilirken;
 - a. 2.5 oktavlık (re4-Sol6) ses alanında kullanılan seslerin re4 ve sol6 arası tüm kromatik diziyi içermesine,
 - b. Onaltılık ritm kalıplarının kullanılmış olmasına,
 - c. Arpej içeren motiflerin olmasına,

- d. Nefes hakimiyetini ve ağızlık hakimiyetini üst seviyede tutacak etüdler olmasına ,
- e. 2. oktav bölgesinde bulunan seslerin sık kullanılmış olmasına,
- f. İkili ve üçlü bağlı notalar, Mordentli ve trilli motifler, Mordentli ve trilli motiflerin bağlı çalımlarını kapsayacak etütler olmasına,
- g. Etüt örneği önerilirken “tek dil” tekniğinin sık kullanılmış olmasına önem verilmelidir.

Hacimli, hıştırsız ve kararlı bir ton elde etmek için iyi bir ağızlık (embouchure) hâkimiyeti gerekmektedir. İyi bir diyafram desteği ile nefesin kesintisiz ve kuvvetli bir şekilde akması ve dudak deliğinin, ağızlık deliğine homojen bir odak ile üst oktavlara nazaran, biraz daha kapalı bir açıyla durması gerekir. Ağzın içinde oluşturulan hava odacığının, diyaframdan gelen basınçlı hava ile çok iyi kontrol edilerek üflenmesi gerekmektedir. Bach’ın en sık olarak kullanmış olduğu 2. oktav ise tonların en rahat elde edildiği, ağızlık hâkimiyeti sağlamak için en uygun ses alanıdır. Flütün 2. oktavında sesler, diğer iki oktava kıyasla daha esnektir. Birinci oktavdan daha parlak ve ağızlık hâkimiyeti ile teknik ifadenin bir araya getirilmesi konusunda en rahat kullanılan ses alanıdır. Bach’ın 1. bölümde en seyrek olarak kullanmış olduğu 3. Oktav ise flütün en parlak ve kuvvetli ses alanıdır. 3. oktavda ağızlık ve dudak deliği açısının alt oktavlara göre daha geniş olması gerekir. Diyaframdan kesintisiz ve güçlü gelen basınçlı havanın, çok büyük bir ağız içi odacığında birikip, dudak deliğinden yüksek bir basınç ile çıkması gerekmektedir.

- 2. Yapılan analiz sonucunda eserin 2. bölümünün icrasını kolaylaştıracak etüd örnekleri önerilirken;
- a. Onaltılık ritm kalıplarının kullanılmış olmasına,
- b. Arpej içeren motiflerin olmasına,
- c. Allegro ritminde olmasından dolayı seri pasajlar içermesine,
- d. 1. ve özellikle 2. oktav bölgesinde bulunan seslerin kullanılmış olmasına,
- e. Çift dil tekniğinin kullanıldığı tartımlara ve tartım örneğinde görülen ilk bakışta öğrenciler tarafında hemen algılanamayan sekizli notayı onaltılık notaya bağlayan tartım kalıplarının olmasına,

- f. etüt örneği önerilirken “çift dil” tekniğinin sık kullanılmış olmasına önem verilmelidir.
3. Yapılan analiz sonucunda eserin 3. bölümünün icrasını kolaylaştıracak etüd örnekleri önerilirken;
 - a. Onaltılık ritm kalıplarının ve eserin 4 bölümü içerisinde sadece 3. Bölümde kullanılmış olan atmış dörtlük ritim kalıplarının kullanılmış olmasına,
 - b. Arpej içeren motiflerin olmasına,
 - c. Uzun ses üfleme geliştirecek bölümlerinin olmasına,
 - d. 1. Ve özellikle 2. oktav bölgesinde bulunan seslerin kullanılmış olmasına
 - e. Eserin dört bölümü içerisinde sadece bu bölümde kullanılmış olan atmış dörtlük ve otuzikilik notalardan oluşan kalıpların kullanılmış olmasına,
 - f. Appogiatur (çarpma) tekniğinin kullanılmış olmasına,
 - g. Mordentli ve trilli motiflerin olmasına,
 - h. Her süre ve değerde legato çalımları içermesine,
 - i. etüt örneği önerilirken “tek dil” tekniğinin sık kullanılmış olmasına önem verilmelidir.
4. Yapılan analiz sonucunda eserin 4. bölümünün icrasını kolaylaştıracak etüd örnekleri önerilirken;
 - a. Onaltılık ve sekizlik ritm kalıplarının kullanılmış olmasına,
 - b. D4- E6 arasında tüm kromatik diziyi içermesine,
 - c. Allegro ritminde olmasından dolayı seri pasajlar içermesine,
 - d. Arpej içeren motiflerin olmasına,
 - e. Mordentli ve trilli motiflerin olmasına,
 - f. Her süre ve değerde bağlı çalımları içermesine,
 - g. etüt örneği önerilirken “çift dil” tekniğinin sık kullanılmış olmasına önem verilmelidir.
 - Eserin 4 bölümü üzerinde yapılan analizler doğrultusunda ekler bölümünde verilecek etütlerin faydalı olacağı ve teknik kazanımlar sağlayacağı düşünülmektedir.

Diğer Öneriler

1. Bu çalışmada incelenen ‘Johann Sebastian Bach’ın Mi Minör Flüt Sonatı’ndan hareketle, klasik eserlerin icrasındaki zorlukların aşılmasında, o eserlerin niceliksel ve niteliksel analizlerinden etkinlikle yararlanılabilir
2. Özellikle mesleki flüt eğitiminde kullanılan veya kullanılması amaçlanan metodlar, egzersizler, alıştırmalar, etüdlr vd. gibi öğretim materyallerinde bulunması gereken bazı unsurların tespitinde klasik eserlerin analizlerinden yararlanılabilir.
3. Çeşitli enstrumanlar için üretilmiş ve günümüz klasik müzik literatürünün en önemli eserleri konumundaki edisyonlar ve kayıtlar üzerinde sadece nicel istatistiksel analizler değil, niteliksel müzikalite unsurları açısından da çalışmalar yapılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Aktüze İrkin (2004). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. (2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Alaylıoğlu, Ruşen ve Oğuzkan, Ferhan (1968). *Ansiklopedik Eğitim Sözlüğü*. İstanbul: Arif Bolat Kitapevi.
- Ataman, G. A. (2010). *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Bireysel Çalgı (Flüt) ve Öğretimi Dersine Yönelik Flüt Öğretim Program Tasarısı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Balcı, A. (1997). *Sosyal Bilimlerde Araştırma-Yöntem, Teknik ve İlkeler*. Ankara: Kişisel Yayın.
- Büke, Aydın (2005). *Bach Yaşamı ve Eserleri*. (2. Basım). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çelebioğlu, Emel (1986). *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*. İstanbul: Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Dural, Tuğçe (2007). *Yan Flüt Eğitiminde Diyafram Nefesinin Önemi ve Diyafram Nefesinin Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurulmadaki Yan Flüt Dersi Öğretim Programlarındaki Yeri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Emel Çelebioğlu (1986). *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*. İstanbul: Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Galway, J. (1999). *Flute*. London: Kahn&Averill
- Gençel, Ö. (2005). *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Flüt Eğitimi Sürecinde Karşılaşılan Bedensel Rahatsızlıklar ve Öğrenci Başarısına Etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İlyasoğlu, Evin (1996). *Zaman İçinde Müzik*. (4. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karagöz, G. (2011). *Johann Sebastian Bach’ın no:2 Si Minör Flüt ve Orkestra Süit’inin İcra Bakımından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Karasar, N. (1991). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Mimaroglu, İlhan (1999). *Müzik Tarihi*. (6. Basım). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nurhan Cangal (2005). *Armoni*. (3. Basım). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Öner, A. (2011). *Geleneksel Türk Müziği Öğelerinin Flüt Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Önerisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pekdağ, A. (2013). *J. S. Bach: Prelüd-Füg-Allegro Bwv 998*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Prill, Emil. (bt) *Schule Für Böhmflöte*, Frankfurt: Zimmermann.
- Rosen, Charles (1988). *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Company Revised Edition.
- Sağır, Turan (1998). *Okul Müziği Çerçevesinde Geleneksel Türk Sanat Müziği Makam Sistemi Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Say, Ahmet (1997). *Müzik Tarihi*. (3. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C.(1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Sözer, Vural (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. (5. Basım). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Şatana, Gülsen (1997). *Flüt Eğitiminde Majör ve Minör Gamların Çalıştırılmasındaki Teknik Sorunların Çözümü ve Geliştirilmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şengün, Nihal (2005). *Selâhattin Pınar Eserlerinin Bilgisayar Destekli İstatistiksel Değerlendirmesi ve Makamsal Analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taffanel, P., Gaubert, P. (1958). *Complete Flute Method*, Paris: Alphonse Leduc.
- Yalçinkaya, Begüm (2004). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Eserlerinin Bilgisayar Destekli İstatistiksel Analizi ve Bir Algoritmik Kompozisyon Örneği*.

(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Yener, Serhat (2004). *Bilgisayar Destekli Analiz Yoluyla Geleneksel Türk Sanat Müziği Hicâz Taksimlerinde Kalıplaşmış Ezgilerin Araştırılması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://tr.wikipedia.org>

www.msxlabs.org/forum/sanat/11446-barok.html

http://www.bacholoji.net/bba_menu.php?sira=22



EKLER

EK 1. Ohann Sebastian Bach'ın Mi Minör Flüt Sonatının Adagio Ma Non Tanto Bölümü

Flute Sonata in E minor, BWV 1034

Johann Sebastian Bach

Adagio ma non tanto $\text{♩} = 60$

4

7

10

14

17

20

23

Flute Sonata in E minor, BWV 1034

2



EK 2. Johann Sebastian Bach'ın Mi Minör Flüt Sonatının Allegro Bölümü

Allegro ♩ = 120

5

8

12

15

18

21

24

[Title]

2

27

31

35

38

41

44

46

49

This musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp). It consists of eight staves of music, numbered 27 through 49. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The key signature remains consistent throughout the piece.

[Title]

3

52

55

58

61

64

68

tr

The image shows a musical score for a single melodic line, likely for a piano or guitar. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo or style is indicated by a '3' in the top right corner. The score consists of six staves of music, each starting with a measure number: 52, 55, 58, 61, 64, and 68. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A trill (tr) is marked above the final measure (68). The music is written in a continuous line across the staves.

EK 3. Johann Sebastian Bach'ın Mi Minör Flüt Sonatının Andante Bölümü

Andante ♩ = 76

6

11

16

21

25

30

34

[Title]

2

Musical score for a single melodic line, measures 38 to 52. The key signature is one sharp (F#). The score is written on a single staff with a treble clef. Measure numbers 38, 42, 47, and 52 are indicated at the start of their respective lines. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth, and thirty-second notes), rests, and dynamic markings such as *tr* (trill) and *tr~* (trill with a fermata). The piece concludes with a double bar line at measure 52.

EK 4. Johann Sebastian Bach'ın Mi Minör Flüt Sonatının Allegro Bölümü

allegro ♩ = 120

5

9

14

18

22

27

31

[Title]

2

Musical score for a single melodic line, measures 35 to 66. The key signature is one sharp (F#). The score consists of eight staves of music. Measure 35 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written in a single line. Measure 35 contains a trill (tr) over a quarter note. Measure 39 contains a trill (tr) over a quarter note. Measure 44 contains a repeat sign. Measure 47 contains a repeat sign. Measure 51 contains a repeat sign. Measure 57 contains a repeat sign. Measure 61 contains a repeat sign. Measure 66 contains a repeat sign. The score ends with a double bar line.

[Title]

3

70

75

78

82

86

EK 5. Marcel Moyse “Ağızlık Hakimiyeti” s:6

The musical score consists of ten staves of music, primarily in treble clef. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *mf* and *etc.*. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

EK 6. Bernold "Ağızlık Hakimiyeti" s:11

The musical score is written for a single melodic line, likely a vocal or instrumental part. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The first staff features a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *mf*. The second staff is marked *sim.* (soprano). The score continues with various melodic and harmonic patterns, including triplets in the final staff.

EK 7. Emil Prill “Ağızlık hakimiyeti” s:39

78. *Andantino.*

p

EK 8. Brooke “Nüans Egzersizleri” s: 85

Ex. II

Ex. III

Ex. IV

TYROLEAN

Ex. V

Andante

EK 9. Emil Prill “Artikülasyon Çalışması” s:45

93. *Moderato.*
p

The musical score is written on eight staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Moderato.' and the dynamics begin with a piano 'p' marking. The notation includes numerous slurs, accents, and staccato marks, indicating a focus on articulation. The piece ends with a double bar line on the eighth staff.

EK 10 . Emil Prill “Artikülasyon Çalışması” s:51

Moderato.

100.

p

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble clef). It is in 2/4 time and D major. The tempo is marked 'Moderato.' with a metronome marking of 100. The dynamic is marked 'p' (piano). The score consists of six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is composed of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. Various articulation marks are present, including slurs, accents, and fingerings (3, 4, 8). The piece concludes with a double bar line on the sixth staff.

EK 11. Emil Prill "Artikülasyon Çalışması" s:79

Moderato.

133. *p*

7 9 4 2 4 2 1

EK 12. Sousmann “Artikülasyon Çalışmaları” s: 97

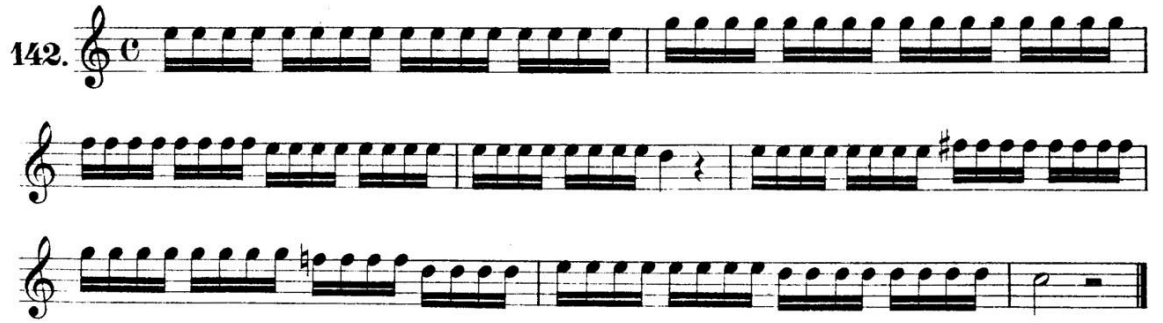
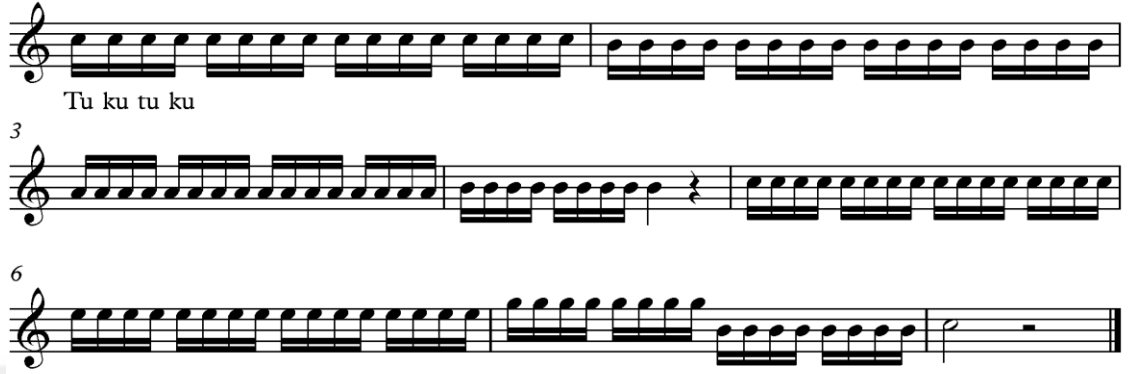
The image displays a page of musical notation for Sousmann's "Artikülasyon Çalışmaları" (Articulation Exercises), page 97. The page contains 12 staves of music, each featuring complex rhythmic patterns and articulation exercises. The notation includes various dynamic markings (f, mf, p, cresc., decresc.) and articulation marks (accents, slurs, staccato). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

The exercises are characterized by rapid, repetitive rhythmic figures, often using eighth and sixteenth notes, with frequent changes in dynamics and articulation. The notation is dense and detailed, with many slurs and accents indicating specific articulation techniques.

EK 13. Taffanel & Gaubert “Tek Dil Çalışması” s: 14-15



EK 14. Emil Prill “Çift Dil Çalışmaları” s: 88



EK 15. Emil Prill “Çift Dil Çalışmaları” s: 89

145. 

di-ge di-ge
dee-gay dee-gay

146. 

da di-ge di-ge di-ge da di-ge di-ge di-ge
dah-deegay deegay deegay dah deegay deegay deegay

EK 16. Andersen “Mi Minör Egzersiz” s:18

Nº 4
from 24 Etudes for Flute

Joachim Andersen (1847–1909)
Op. 33

Allegro moderato (♩ = 104)

p

cresc.

p

cresc.

mf

cresc.

f

mf

diminuendo poco a poco

pp

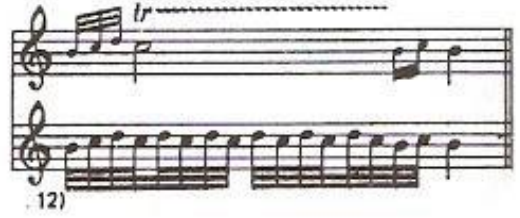
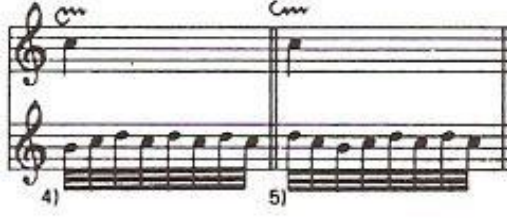
EK 17. Taffanel & Gaubert “Appogiatura Uygulamaları” s:68



GLUCK { Menuet d'Orphée – *Minuet from Orpheus*
Menuett aus Orpheus – *Minuè de Orfeo*



EK 18. Tril Uygulamaları



EK 19. Taffanel & Gaubert “Tril Çalışması” s:61

Moderato

The musical score is written for a single melodic line. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of "Moderato". The first staff starts with a piano (p) dynamic and includes a trill (tr) and a crescendo (cresc.) marking. The second staff begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a triplet (3) and a trill (tr). The third staff has a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a trill (tr) and a piano (p) dynamic. The fourth staff starts with a forte (f) dynamic and includes a trill (tr) and a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth staff ends with a pianissimo (pp) dynamic and includes a trill (tr) and a piano (p) dynamic. The score is marked with various trills (tr) and triplets (3) throughout.

EK 20. Brooke "Tril Çalışması" s:73

Andante moderato

Ex. I

(OLD STYLE)
Rigadon

Ex. II

(OLD STYLE)
Andante

Ex. III

OLD STYLE
Allegretto

Ex. IV

D.C.

EK 21. Taffanel & Gaubert “Onaltılık Çalışması” s:125

tions.

The musical score is written on nine staves. The first staff begins with the word "tions." followed by a treble clef and a common time signature. The music is written in a single melodic line with various rhythmic values and accidentals. The score includes repeat signs and a final double bar line with a repeat sign.

EK 22. 32'lik Nota Çalışması

The musical notation is a 32-measure exercise in G major (one sharp) and 4/4 time. It is presented in six lines, each containing four measures. The exercise is designed to practice various eighth and sixteenth note patterns, including slurs, ties, and rests.

- Line 1 (Measures 1-4):** Measure 1: G4 (quarter), A4-B4 (eighth pair), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 2: E5 (quarter), D5-C5 (eighth pair), B4 (quarter), A4 (quarter). Measure 3: G4 (quarter), F#4-G4 (eighth pair), E4 (quarter), D4 (quarter). Measure 4: C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).
- Line 2 (Measures 5-8):** Measure 5: G4 (quarter), A4-B4 (eighth pair), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 6: E5 (quarter), D5-C5 (eighth pair), B4 (quarter), A4 (quarter). Measure 7: G4 (quarter), F#4-G4 (eighth pair), E4 (quarter), D4 (quarter). Measure 8: C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).
- Line 3 (Measures 9-12):** Measure 9: G4 (quarter), A4-B4 (eighth pair), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 10: E5 (quarter), D5-C5 (eighth pair), B4 (quarter), A4 (quarter). Measure 11: G4 (quarter), F#4-G4 (eighth pair), E4 (quarter), D4 (quarter). Measure 12: C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).
- Line 4 (Measures 13-16):** Measure 13: G4 (quarter), A4-B4 (eighth pair), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 14: E5 (quarter), D5-C5 (eighth pair), B4 (quarter), A4 (quarter). Measure 15: G4 (quarter), F#4-G4 (eighth pair), E4 (quarter), D4 (quarter). Measure 16: C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).
- Line 5 (Measures 17-20):** Measure 17: G4 (quarter), A4-B4 (eighth pair), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 18: E5 (quarter), D5-C5 (eighth pair), B4 (quarter), A4 (quarter). Measure 19: G4 (quarter), F#4-G4 (eighth pair), E4 (quarter), D4 (quarter). Measure 20: C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).
- Line 6 (Measures 21-24):** Measure 21: G4 (quarter), A4-B4 (eighth pair), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 22: E5 (quarter), D5-C5 (eighth pair), B4 (quarter), A4 (quarter). Measure 23: G4 (quarter), F#4-G4 (eighth pair), E4 (quarter), D4 (quarter). Measure 24: C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).
- Line 7 (Measures 25-28):** Measure 25: G4 (quarter), A4-B4 (eighth pair), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 26: E5 (quarter), D5-C5 (eighth pair), B4 (quarter), A4 (quarter). Measure 27: G4 (quarter), F#4-G4 (eighth pair), E4 (quarter), D4 (quarter). Measure 28: C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).
- Line 8 (Measures 29-32):** Measure 29: G4 (quarter), A4-B4 (eighth pair), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 30: E5 (quarter), D5-C5 (eighth pair), B4 (quarter), A4 (quarter). Measure 31: G4 (quarter), F#4-G4 (eighth pair), E4 (quarter), D4 (quarter). Measure 32: C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Ferhat ÇELİKOĞLU
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum, 03/09/1985
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, 2008
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anasanat Dalı, 2015
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi Müzik Bilimleri Anasanat Dalı
İletişim	
E-Posta Adresi	ferhat_celikoglu@hotmail.com
Tarih	06/11/2015