



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**PİYANO ANASANAT DALI**

**GIOVANNI ZAMBONI ROMANO OP.1 ESERİNİN ANALİZİ YÖNTEMİ İLE  
TARİHSEL BİLGİLENDİRİLMİŞ BİR DIMINUTION YÖNTEMİ GELİŞTİRİLMESİ**

**SARPER DAĞTEKİN**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**ANKARA, 2023**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

PIYANO ANASANAT DALI

GIOVANNI ZAMBONI ROMANO OP.1 ESERİNİN ANALİZİ YÖNTEMİ İLE  
TARİHSEL BİLGİLENDİRİLMİŞ BİR DIMINUTION YÖNTEMİ GELİŞTİRİLMESİ

SARPER DAĞTEKİN

SANATTA YETERLİK TEZİ

ANKARA, 2023

## TEŞEKKÜR SAYFASI

Gitarla iliŐkimin başladığı ilk günden beri her daim desteğini yanımda hissetiğim saygıdeğer hocam ve danışmanım Sayın Prof. Dr. Ahmet KANNECİ'ye bilgi ve birikimlerini özveri ve nezaketle benimle paylaŐtıđı için teşekkür etmeyi borç bilirim. Meral ve Sadık DAĞTEKİN'e eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi tüm destekleri için teşekkür ederim. Çok sevgili arkadaŐım Alper ES'e uzaktan yürütmek zorunda kaldığım tüm süreçlerde hiç çekinmeden yardımına koŐtuđu için ve saygıdeğer dostum Aytaç AKTAŐ'a Türkiye'de ulaşamadığım kaynakları özveriyle bana ulaŐtırdıđı için çok teşekkür ederim. Son olarak hayat arkadaŐım, eŐim Nermin ÖZTÜRK DAĞTEKİN'e desteği ve anlayıŐıyla her zaman yanımda olduğu için teşekkür ederim. Kuşkusuz bu çalışma saydığım isimler sayesinde gerçekteŐebilmiŐtir.

# **GIOVANNİ ZAMBONI ROMANO OP.1 ESERİNİN ANALİZİ YÖNTEMİ İLE TARİHSEL BİLGİLENDİRİLMİŞ BİR DIMINUTION YÖNTEMİ GELİŞTİRİLMESİ**

**Danışman:** Prof. Dr., Ahmet KANNECİ

**Yazar:** Sarper DAĞTEKİN

## **ÖZ**

Özünde, bu tez, 18. yüzyılda yaşamış bir İtalyan besteci olan Giovanni Zamboni Romano'nun besteleri için tarihsel olarak bilgilendirilmiş bir dimunition uygulaması yöntemi geliştirmek amacıyla archlute sonatlarındaki melodik yapıları incelemektedir. Bu amaç doğrultusunda, “Tarihsel Arka Plan” bölümünde uzun saplı bir lavta türü olan archlute çalgısının Avrupa müziğine girmesine ilişkin tarihsel bilgiler verilmektedir. Sırasıyla lavtanın menşei, Avrupa ve İtalyan müziğindeki yeri ve uzun saplı lavtalar olan archlute, chitarrone ve theorbonun gelişimi sırasıyla anlatılmaktadır. Daha sonra İtalyan lavta repertuarı 16., 17. ve 18. yüzyıllar bağlamında incelenmiştir. “Tarihsel Arka Plan” bölümünde, dönemin icra pratikleri incelenmekte ve bu çalışmanın odaklandığı temel problem ortaya konmaktadır. “Yöntem” bölümünde melodik yapıların inceleneceği yonteme ilişkin bilgi verilmektedir. “Verilerin Analizi” bölümü, bestecinin archlute eserlerinin incelenmesi sürecini içermektedir. Verilerin analizi sonucunda Giovanni Zamboni Romano'nun archlute sonatlarında kullandığı süslemeler ve dimunition karakterli ezgi yapıları belirlenmiş ve ayrı başlıklar altında açıklanmıştır. Dimunition yöntemi bölümünde melodik yapıların pratikte kullanımına yönelik çalışmalar türetilmiş ve altı numaralı sonat ele alınarak uygulamanın bağlam içinde kullanımına yönelik öneriler sunulmuştur. Sonuç ve öneriler bölümünde çalışma ulaştığı sonuçlar ışığında değerlendirilmiş ve bazı önerilere yer verilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Giovanni, Zamboni, Romano, Lavta, Barok, Archlute.

**DEVELOPING A HISTORICALLY INFORMED DIMINUTION  
METHOD BY ANALYZING GIOVANNI ZAMBONI ROMANO,  
OP.1**

**Supervisor:** Prof. Dr., Ahmet KANNECİ

**Author:** Sarper DAĞTEKİN

**ABSTRACT**

In essence, this thesis examines the melodic structures in the archlute sonatas of Giovanni Zamboni Romano, an Italian composer who lived in the 18th century, in order to develop a historically informed method of diminution practice for his compositions. In line with this goal, historical information about the inclusion of the archlute, a type of long necked lute, in European music is given in the "Historical Background" section. The origin of the lute, its place in European and Italian music, and the development of the long-necked lutes archlute, chitarrone and theorbo are explained respectively. Then, the Italian lute repertoire was examined in the context of the 16th, 17th and 18th centuries. In the historical background section, the performance practices of the period are explained and the main problem which this study focuses on explained. In the method section, information is given about the method by which melodic structures will be examined. The data analysis section includes the process of examining the composer's archlute works. As a result of the analysis of the data, the ornaments and dimutional melody structures used in the archlute sonatas of Giovanni Zamboni Romano were determined and explained under separate headings. In the diminution method section, studies have been derived for the practical use of melodic structures, and suggestions for the use of the application in context are presented by considering the sonata number six. In the results and suggestions section, the study was evaluated in the context of the results it reached and some suggestions were included.

**Keywords:** Giovanni, Zamboni, Romano, Lute, Baroque, Archlute

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

TEŞEKKÜR SAYFASI.....	I
TABLOLAR DİZİNİ.....	VIII
GÖRSEL DİZİNİ.....	IX
GİRİŞ.....	1
<b>BÖLÜM 1: TARİHSEL ARKA PLAN .....</b>	<b>3</b>
<b>1.1. Lavtanın Kökeni .....</b>	<b>3</b>
<b>1.2 Lavtanın Avrupa ve İtalya Müziğindeki Yeri.....</b>	<b>5</b>
1.2.1. Avrupa’da ve İtalya’da Lavtanın Fiziki Yapısı, Gelişimi, Archlute, Chitarrone ve Theorbo.....	9
1.2.2 16. Yüzyıl İtalyan Lavta Repertuarı .....	13
1.2.3. 17. Yüzyıl İtalyan Lavta Repertuarı .....	15
1.2.4 18. Yüzyıl İtalyan Lavta Repertuarı ve Giovanni Zamboni Romano.....	15
<b>1.3. 16. ve 17. Yüzyılda İtalya’daki Müzikal Performans Anlayışı.....</b>	<b>17</b>
<b>1.4. Problem Durumu ve Araştırmanın Amacı.....</b>	<b>21</b>
<b>BÖLÜM 2: YÖNTEM.....</b>	<b>23</b>
<b>BÖLÜM 3: VERİLERİN ANALİZİ.....</b>	<b>24</b>
<b>3.1. Bir Numaralı Sonata İlişkin Bulgular .....</b>	<b>24</b>
3.1.1. Preludio Bölümüne İlişkin Bulgular.....	24
3.1.2. Allemanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	27
3.1.3. Currente Bölümüne İlişkin Bulgular .....	31
3.1.4. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	32
3.1.5. Minuet Bölümüne İlişkin Bulgular.....	35
<b>3.2. İki Numaralı Sonata İlişkin Bulgular .....</b>	<b>35</b>
3.2.1. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	35
3.2.2. Current Bölümüne İlişkin Bulgular .....	36
3.2.3. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	37
3.2.4. Giga Bölümüne İlişkin Bulgular .....	37
<b>3.3. Üç Numaralı Sonata İlişkin Bulgular .....</b>	<b>37</b>
3.3.1. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	37
3.3.2. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	40
3.3.3. Giga Bölümüne İlişkin Bulgular .....	41
<b>3.4. Dört Numaralı Sonata İlişkin Bulgular .....</b>	<b>41</b>

3.4.1. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular .....	42
3.4.2. Current Bölümüne İlişkin Bulgular .....	43
3.4.3. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	45
3.4.4. Minuet Bölümüne İlişkin Bulgular.....	46
<b>3.5. Beş Numaralı Sonata İlişkin Bulgular .....</b>	<b>47</b>
3.5.1. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	47
3.5.2. Current Bölümüne İlişkin Bulgular .....	49
3.5.3. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	50
3.5.4. Minuet Bölümüne İlişkin Bulgular.....	51
<b>3.6. Altı Numaralı Sonata İlişkin Bulgular .....</b>	<b>52</b>
3.6.1. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	52
3.6.2. Giga Bölümüne İlişkin Bulgular .....	54
3.6.3. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	55
3.6.3. Gavotta Bölümüne İlişkin Bulgular.....	55
<b>3.7. Yedi Numaralı Sonata İlişkin Bulgular .....</b>	<b>56</b>
3.7.1. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	56
3.7.2. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	59
3.7.3. Giga Bölümüne İlişkin Bulgular .....	59
<b>3.8. Sekiz Numaralı Sonata İlişkin Bulgular .....</b>	<b>60</b>
3.8.1. Arpeggio Bölümüne İlişkin Bulgular .....	60
3.8.2. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	60
3.8.3. Giga Bölümüne İlişkin Bulgular .....	61
3.8.4. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	62
3.8.5. Minuet Bölümüne İlişkin Bulgular.....	62
<b>3.9. Dokuz Numaralı Sonata İlişkin Bulgular .....</b>	<b>63</b>
3.9.1. Preludio Bölümüne İlişkin Bulgular.....	63
3.9.2. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	64
3.9.3. Giga Bölümüne İlişkin Bulgular .....	65
3.9.4. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	66
3.9.5. Gavotta Bölümüne İlişkin Bulgular.....	67
<b>3.10. On Numaralı Sonata İlişkin Bulgular.....</b>	<b>68</b>
3.10.1. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	68
3.10.2. Current Bölümüne İlişkin Bulgular .....	70
3.10.3. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	71

3.10.4. Burre Bölümüne İlişkin Bulgular .....	71
<b>3.11. On Bir Numaralı Sonata İlişkin Bulgular .....</b>	<b>72</b>
3.11.1. Grave Bölümüne İlişkin Bulgular .....	72
3.11.2. Current Bölümüne İlişkin Bulgular .....	73
3.11.3. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular.....	74
3.11.4. Minuet Bölümüne İlişkin Bulgular.....	75
<b>3.12. Ceccona Bölümüne İlişkin Bulgular .....</b>	<b>76</b>
<b>BÖLÜM 4: GIOVANNI ZAMBONI ROMANO'NUN KULLANDIĞI</b>	
<b>SÜSLEMELER VE EZGİ TASARIMLARI .....</b>	<b>80</b>
<b>4.1. Küçük Süslemeler .....</b>	<b>80</b>
4.1.1. Trill .....	80
4.1.2. Miolement.....	80
4.1.3. Sürükleme.....	80
4.1.4. Grupetto .....	80
4.1.5. Tek Sesli Süsleme.....	81
4.1.6. Dönüş.....	81
<b>4.2. Diminition Karakterli Ezgi Tasarımları .....</b>	<b>81</b>
4.2.1. Melodik Yapı Özelliği Yönünden .....	81
4.2.2. Nota Değeri Yönünden.....	83
4.2.3. Hareket Yönü Bakımından .....	84
4.2.4. Güçlü-Zayıf Zaman Yönünden.....	84
<b>BÖLÜM 5: DIMUNITION YÖNTEMİ .....</b>	<b>87</b>
<b>5.1. Giovanni Zamboni Romano'nun Ezgi Tasarımlarına İlişkin Diminition</b>	
<b>Çalışmaları .....</b>	<b>87</b>
5.1.1. Arpejleme Tasarımları.....	88
5.1.2. Arpejleme Performansı İçin Çalışmalar .....	91
<b>5.2. Ezgisel Yapıda Diminition Çalışmaları .....</b>	<b>92</b>
5.2.1. İkili Aralık İçin Basit Ölçüde Diminition Çalışmaları .....	92
5.2.2. Üçlü Aralık İçin Basit Ölçüde Diminition Çalışmaları .....	94
5.2.3. Dörtlü Aralık İçin Basit Ölçüde Diminition Çalışmaları.....	95
5.2.4. Beşli Aralık İçin Basit Ölçüde Diminition Çalışmaları.....	97
5.2.5. Altılı Aralık İçin Basit Ölçüde Diminition Çalışmaları.....	99
5.2.6. Yedili Aralık İçin Basit Ölçüde Diminition Çalışmaları .....	101
5.2.7. Birleşik Ölçü Sayısı İçin Diminition Çalışmaları.....	102



<b>5.3. Dimunition Çalışmalarını Bağlamı İçinde Kullanma .....</b>	<b>103</b>
5.3.1. Altı Numaralı Sonat İçin Dimunitiona Uygun Yerlerin Belirlenmesi ve Uygulanması.....	104
<b>BÖLÜM 6: SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>121</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>123</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI .....</b>	<b>125</b>
<b>ETİK BEYANI.....</b>	<b>126</b>
<b>YÜKSEK LİSANS/SANATTA YETERLİK/DOKTORA.....</b>	<b>127</b>
<b>TEZİ/SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORIJINALLIK RAPORU .....</b>	<b>127</b>
<b>MASTER’S/PROFICIENCY IN ART/PHD.....</b>	<b>128</b>
<b>THESIS/ ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT .....</b>	<b>128</b>

## TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Michael Praetorius'un Listesi .....	10
Tablo 2. 16. Yüzyılda Yayınlanmış İtalyan Lavta Kitapları .....	14
Tablo 3. 17. Yüzyılda Yayınlanmış İtalyan Lavta Kitapları .....	15
Tablo 4. Giovanni Zamboni Romano Op.1'de Yer Alan Eserler ve Bölümleri .....	16

## GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Chitarrone ve Theorbo, Klavye Telleri 89cm, Ahenk telleri 160cm (North, 1987, s.12) .....	12
Görsel 2. Archlute, Klavye telleri 67 cm, Ahenk telleri 145cm (North, 1987, s.12) .....	12
Görsel 3. Liuto Attiorbato, Theorbo-lavta, Klavye telleri 58cm, Ahenk telleri 85 cm (North, 1987, s.13).....	13
Görsel 4. Standart Theorbo-Chitarrone Akort Düzeni (North, 1987, s.10).....	13
Görsel 5. Archlute, Liuto Attiorbato Akort Düzeni (North, 1987, s.10).....	13
Görsel 6. Preludio Bölümünden Kesit.....	24
Görsel 7. Preludio Bölümünden Kesit.....	24
Görsel 8. Preludio Bölümünden Kesit.....	24
Görsel 9. Preludio Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	25
Görsel 10. Preludio Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	25
Görsel 11. Preludio Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	26
Görsel 12. Preludio Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	26
Görsel 13. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	27
Görsel 14. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	27
Görsel 15. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	28
Görsel 16. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	28
Görsel 17. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	29
Görsel 18. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	29
Görsel 19. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	30
Görsel 20. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	30
Görsel 21. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	31
Görsel 22. Currente Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	31
Görsel 23. Currente Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	32
Görsel 24. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	32
Görsel 25. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	33
Görsel 26. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	34
Görsel 27. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	34
Görsel 28. Minuet Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	35
Görsel 29. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	35
Görsel 30. Current Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	36

Görsel 31. Current Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	36
Görsel 32. Giga Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	37
Görsel 33. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	37
Görsel 34. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	38
Görsel 35. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	39
Görsel 36. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	39
Görsel 37. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	40
Görsel 38. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	40
Görsel 39. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	41
Görsel 40. Giga Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	41
Görsel 41. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	42
Görsel 42. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	42
Görsel 43. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	43
Görsel 44. Current Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	43
Görsel 45. Current Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	44
Görsel 46. Current Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	44
Görsel 47. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	45
Görsel 48. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	45
Görsel 49. Minuet Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	46
Görsel 50. Minuet Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	46
Görsel 51. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	47
Görsel 52. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	47
Görsel 53. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	48
Görsel 54. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	48
Görsel 55. Current Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	49
Görsel 56. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	50
Görsel 57. Minuet Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	51
Görsel 58. Minuet Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	51
Görsel 59. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	52
Görsel 60. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	52
Görsel 61. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	53
Görsel 62. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	53
Görsel 63. Giga Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	54
Görsel 64. Giga Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	54

Görsel 65. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	55
Görsel 66. Gavotta Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	55
Görsel 67. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	56
Görsel 68. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	56
Görsel 69. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	57
Görsel 70. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	58
Görsel 71. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	59
Görsel 72. Giga Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	59
Görsel 73. Arpeggio Bölümünden Kesit .....	60
Görsel 74. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	60
Görsel 75. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	61
Görsel 76. Giga Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	61
Görsel 77. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	62
Görsel 78. Minuet Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	62
Görsel 79. Preludio Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	63
Görsel 80. Preludio Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	64
Görsel 81. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	64
Görsel 82. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	65
Görsel 83. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	65
Görsel 84. Giga Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	65
Görsel 85. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	66
Görsel 86. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	66
Görsel 87. Gavotta Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	67
Görsel 88. Gavotta Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	67
Görsel 89. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	68
Görsel 90. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	68
Görsel 91. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	69
Görsel 92. Currente Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	70
Görsel 93. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	71
Görsel 94. Grave Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	72
Görsel 95. Grave Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	72
Görsel 96. Current Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği .....	73
Görsel 97. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	74
Görsel 98. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	74

Görsel 99. Minuet Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	75
Görsel 100. Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	76
Görsel 101. Ceccona Bölümünden Kesit.....	76
Görsel 102. Ceccona Bölümünden Kesit.....	76
Görsel 103. Ceccona Bölümünden Kesit.....	76
Görsel 104. Ceccona Bölümünden Kesit.....	77
Görsel 105. Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	77
Görsel 106. Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	77
Görsel 107. Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	78
Görsel 108. Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	78
Görsel 109. Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	78
Görsel 110. Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	78
Görsel 111. Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	79
Görsel 112. Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği.....	79
Görsel 113. Arpejleme, 11 Numaralı Sonatın Minuet Bölümü.....	81
Görsel 114. Tematik Diminition, Üç Numaralı Sonatın Sarabanda Bölümü .....	82
Görsel 115. Koşu Biçimli Diminition, Sekiz Numaralı Sonatın Minuet Bölümü.....	82
Görsel 116. Hazırlayıcı Karakterli Diminition, On Numaralı Sonatın Alemanda Bölümü .....	83
Görsel 117. Senkop İçeren Diminition, On Numaralı Sonatın Currente Bölümü .....	85
Görsel 118. Giovanni Zamboni Romano'nun Kullandığı Süslemeler .....	86
Görsel 119. Çeşitli Arpejleme Tasarımları.....	89
Görsel 120. Bestecinin Kullandığı Arpejleme Tasarımı .....	89
Görsel 121. Alternatif Arpejleme Tasarımı.....	90
Görsel 122. Alternatif Arpejleme Tasarımı.....	90
Görsel 123. Alternatif Arpejleme Tasarımı.....	90
Görsel 124. Alternatif Arpejleme Tasarımı.....	91
Görsel 125. Alternatif Arpejleme Tasarımı.....	91
Görsel 126. Bir Numaralı Sonat Preludio.....	91
Görsel 127. Sekiz Numaralı Sonat Arpeggio .....	92
Görsel 128. On Bir Numaralı Sonat Minuet.....	92
Görsel 129. Çıkıcı İkili Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	92
Görsel 130. İnci İkili Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	92
Görsel 131. Çıkıcı İkili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	92
Görsel 132. İnci İkili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	92

Görsel 133. Çıkıcı İkili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	93
Görsel 134. İnci İkili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	93
Görsel 135. Çıkıcı İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	93
Görsel 136. İnci İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	93
Görsel 137. Çıkıcı İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	93
Görsel 138. İnci İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	93
Görsel 139. Çıkıcı İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	93
Görsel 140. İnci İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	93
Görsel 141. Çıkıcı İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon .....	94
Görsel 142. İnci İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon .....	94
Görsel 143. Çıkıcı Üçlü Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	94
Görsel 144. İnci Üçlü Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	94
Görsel 145. Çıkıcı Üçlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	94
Görsel 146. İnci Üçlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	94
Görsel 147. Çıkıcı Üçlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	94
Görsel 148. İnci Üçlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	94
Görsel 149. Çıkıcı Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	95
Görsel 150. İnci Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	95
Görsel 151. Çıkıcı Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	95
Görsel 152. İnci Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	95
Görsel 153. Çıkıcı Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	95
Görsel 154. İnci Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	95
Görsel 155. Çıkıcı Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon .....	95
Görsel 156. İnci Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon .....	95
Görsel 157. Çıkıcı Dörtlü Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	96
Görsel 158. İnci Dörtlü Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	96
Görsel 159. Çıkıcı Dörtlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	96
Görsel 160. İnci Dörtlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	96
Görsel 161. Çıkıcı Dörtlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	96
Görsel 162. İnci Dörtlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	96

Görsel 163. Çıkıcı Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	96
Görsel 164. İnci Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	96
Görsel 165. Çıkıcı Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	97
Görsel 166. İnci Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	97
Görsel 167. Çıkıcı Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	97
Görsel 168. İnci Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	97
Görsel 169. Çıkıcı Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Üretilmesi İçin Şablon .....	97
Görsel 170. İnci Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Üretilmesi İçin Şablon .....	97
Görsel 171. Çıkıcı Beşli Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	97
Görsel 172. İnci Beşli Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	97
Görsel 173. Çıkıcı Beşli Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	98
Görsel 174. İnci Beşli Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	98
Görsel 175. Çıkıcı Beşli Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	98
Görsel 176. İnci Beşli Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	98
Görsel 177. Çıkıcı Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	98
Görsel 178. İnci Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	98
Görsel 179. Çıkıcı Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	98
Görsel 180. İnci Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	98
Görsel 181. Çıkıcı Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	99
Görsel 182. İnci Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	99
Görsel 183. Çıkıcı Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon .....	99
Görsel 184. İnci Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon .....	99
Görsel 185. Çıkıcı Altılı Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	99
Görsel 186. İnci Altılı Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	99
Görsel 187. Çıkıcı Altılı Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	99
Görsel 188. İnci Altılı Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	99
Görsel 189. Çıkıcı Altılı Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	100
Görsel 190. İnci Altılı Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	100
Görsel 191. Çıkıcı Altılı Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	100
Görsel 192. İnci Altılı Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	100



Görsel 193. Çıkıcı Altılı Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	100
Görsel 194. İnci Altılı Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	100
Görsel 195. Çıkıcı Altılı Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	100
Görsel 196. İnci Altılı Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	100
Görsel 197. Çıkıcı Altılı Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon .....	101
Görsel 198. İnci Altılı Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon .....	101
Görsel 199. Çıkıcı Yedili Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	101
Görsel 200. İnci Yedili Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	101
Görsel 201. Çıkıcı Yedili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	101
Görsel 202. İnci Yedili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	101
Görsel 203. Çıkıcı Yedili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	101
Görsel 204. İnci Yedili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları.....	101
Görsel 205. Çıkıcı Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	102
Görsel 206. İnci Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	102
Görsel 207. Çıkıcı Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	102
Görsel 208. İnci Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	102
Görsel 209. Çıkıcı Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	102
Görsel 210. İnci Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları .....	102
Görsel 211. Çıkıcı Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon .....	102
Görsel 212. İnci Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon .....	102
Görsel 213. Birleşik Ölçü Sayısı İçin Dimunition Çalışması.....	103
Görsel 214. Birleşik Ölçü Sayısı İçin Dimunition Çalışması.....	103
Görsel 215. Birleşik Ölçü Sayısı İçin Dimunition Çalışması.....	103
Görsel 216. Birleşik Ölçü Sayısı İçin Dimunition Çalışması.....	103
Görsel 217. Birleşik Ölçü Sayısı İçin Dimunition Çalışması.....	103
Görsel 218. Birleşik Ölçü Sayısı İçin Dimunition Çalışması.....	103
Görsel 219. Alemada Bölümü 1-3 numaralı ölçüler.....	104
Görsel 220. Alemada Bölümü için dimunition önerileri .....	104
Görsel 221. Alemada Bölümü için dimunition önerileri .....	104
Görsel 222. Alemada Bölümü için dimunition önerileri .....	105

Görsel 223. Alemanda Bölümü 4-6 numaralı ölçüler.....	105
Görsel 224. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	105
Görsel 225. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	105
Görsel 226. Alemanda Bölümü 7-9 numaralı ölçüler.....	106
Görsel 227. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	106
Görsel 228. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	106
Görsel 229. Alemanda bölümü 10-12 numaralı ölçüler .....	106
Görsel 230. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	107
Görsel 231. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	107
Görsel 232. Alemanda Bölümü 13-15 numaralı ölçüler.....	107
Görsel 233. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	107
Görsel 234. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	107
Görsel 235. Alemanda Bölümü 16-17 numaralı ölçüler.....	107
Görsel 236. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	108
Görsel 237. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	108
Görsel 238. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	108
Görsel 239. Alemanda bölümü 18-21 numaralı ölçüler .....	108
Görsel 240. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	108
Görsel 241. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	109
Görsel 242. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	109
Görsel 243. Alemanda Bölümü 22-25 numaralı ölçüler.....	109
Görsel 244. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	109
Görsel 245. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	109
Görsel 246. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	109
Görsel 247. Alemanda Bölümü 26-27 numaralı ölçüler.....	110
Görsel 248. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	110
Görsel 249. Alemanda Bölümü 27-29 numaralı ölçüler.....	110
Görsel 250. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	110
Görsel 251. Alemanda Bölümü 30-31 numaralı ölçüler.....	111
Görsel 252. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri .....	111
Görsel 253. Giga Bölümü 1-6 numaralı ölçüler .....	111
Görsel 254. Giga Bölümü için dimunition önerileri.....	112
Görsel 255. Giga Bölümü için dimunition önerileri.....	112
Görsel 256. Giga Bölümü için dimunition önerileri.....	112

Görsel 257. Giga Bölümü 7-13 numaralı ölçüler .....	112
Görsel 258. Giga bölümü için dimunition önerileri .....	113
Görsel 259. Giga bölümü için dimunition önerileri .....	113
Görsel 260. Giga bölümü 14-19 numaralı ölçüler .....	113
Görsel 261. Giga bölümü için dimunition önerileri .....	113
Görsel 262. Giga bölümü için dimunition önerileri .....	113
Görsel 263. Giga bölümü 20-26 numaralı ölçüler .....	113
Görsel 264. Giga bölümü için dimunition önerileri .....	114
Görsel 265. Giga bölümü için dimunition önerileri .....	114
Görsel 266. Giga bölümü 27-33 numaralı ölçüler .....	114
Görsel 267. Giga bölümü için dimunition önerileri .....	114
Görsel 268. Giga bölümü için dimunition önerileri .....	114
Görsel 269. Giga bölümü 34-39 numaralı ölçüler .....	115
Görsel 270. Giga bölümü için dimunition önerileri .....	115
Görsel 271. Giga bölümü için dimunition önerileri .....	115
Görsel 272. Giga bölümü 40-45 numaralı ölçüler .....	115
Görsel 273. Giga bölümü için dimunition önerileri .....	115
Görsel 274. Giga Bölümü 46-51 numaralı ölçüler .....	116
Görsel 275. Giga bölümü için dimunition önerileri .....	116
Görsel 276. Giga bölümü için dimunition önerileri .....	116
Görsel 277. Giga Bölümü 46-51 numaralı ölçüler .....	116
Görsel 278. Giga bölümü için dimunition önerileri .....	116
Görsel 279. Sarabanda bölümü 1-4 numaralı ölçüler .....	117
Görsel 280. Sarabanda bölümü için dimunition önerileri .....	117
Görsel 281. Sarabanda bölümü için dimunition önerileri .....	117
Görsel 282. Sarabanda bölümü 5-8 numaralı ölçüler .....	117
Görsel 283. Sarabanda bölümü için dimunition önerileri .....	118
Görsel 284. Sarabanda bölümü için dimunition önerileri .....	118
Görsel 285. Sarabanda bölümü 9-18 numaralı ölçüler .....	118
Görsel 286. Sarabanda bölümü için dimunition önerileri .....	118
Görsel 287. Sarabanda bölümü için dimunition önerileri .....	118
Görsel 288. Sarabanda bölümü için dimunition önerileri .....	118
Görsel 289. Sarabanda bölümü için dimunition önerileri .....	119
Görsel 290. Sarabanda bölümü 18-25 numaralı ölçüler .....	119

Görsel 291. Sarabanda bölümü için dimunition önerileri .....	119
Görsel 292. Sarabanda bölümü için dimunition önerileri .....	119
Görsel 293. Gavotta bölümü 1-8 numaralı ölçüler .....	119
Görsel 294. Gavotta bölümü için dimunition önerileri.....	120
Görsel 295. Gavotta bölümü 9-16 numaralı ölçüler .....	120
Görsel 296. Gavotta bölümü 9-16 numaralı ölçüler .....	120

## GİRİŞ

Çoğu müzik tarihi kitabında barok dönem olarak ele alınmış 1600-1750 tarihleri müzik sanatının yapısal, kültürel, teknolojik ve sosyolojik açıdan önemli değişikliklere uğradığı bir zaman dilimidir (Say, 1997, s. 173-174). Dönemin hemen başında Caccini'nin *Le nuove musiche* yayını ile deklare ettiği "stile moderno", ezgi-eşlik dokusunun modal çok sesliliğin önüne geçmesine sebep olmuş, bu durum müzikal ifade, eserlerin tür ve biçimleri, icracının süreçteki rolü gibi çeşitli değişkenlerin önceki döneme kıyasla büyük oranda farklılaşmasını getirmiştir

Çağdaşları tarafından *seconda prattica* olarak da bilinen bu biçimsel değişim, operanın doğuşuyla birlikte şarkı sözlerinin anlamlarının önem kazanması ile yakından ilişkilidir. Bu amaç doğrultusunda imitasyona dayalı modal-kontrpuantal eserler yerini ezgi-eşlik dokusu ile örülmüş eserlere bırakmaya başlamıştır. Şarkıcıların performans esnasında ustalıkla yaptığı ezgisel doğaçlamalar ise yerini bestecinin yazımına nispeten sadık kalan, kelimelerin anlamı ile icrayı yakından ilişkilendiren *bel canto* biçiminde performans ile müzikal ifadeyi güçlendirme uygulamasına bırakmıştır. Bazı açılardan icracıyı kısıtlama olarak görülebilecek bu türden performans yenilikleri çalgı müziğine daha kısıtlı biçimde yansımıştır. Zira çalgı müziğinde anlamını kaybedecek bir şarkı sözü mevzubahis değildir (Neumann, 1983, s. 28). Özellikle tekrar eden yapıda tasarlanmış biçimler için doğaçlama ve değişiklik yapma uygulamasının enstrüman icracıları için dönemin karşıtlık anlayışı çerçevesinde devam ettiği düşünülmektedir.

Müziğin içkin yapısındaki değişimle birlikte yeni çalgısal biçimler ortaya çıkmış, ezgi-eşlik yapısına uyum sağlayabilecek enstrümanlar önem kazanmıştır. Halihazırda önceki dönemde hümanizm akımının da etkisiyle hayli popüler olan lavta bu çalgılardan bir tanesi olmuştur (Smith, 2002, s.1). Orta çağ döneminde 4 sıralı şekilde ve çok çeşitli biçimlerde tasarlanan lavta, 1600-1750 yılları arasında bilindik oval biçimini kazanmıştır ve 14 sıralı uzun saplı türler ile dönemin müziğine tam olarak uyum sağlamayı başarmıştır (Smith, 2002, s.302).

Bu dönemde lavta ailesinden enstrümanlar büyük popülerlik kazanmış, toplumun çeşitli kesimlerinde kabul görmüştür. Ezgiye eşlik amacıyla kullanılmasının yanı sıra lavta için çok sayıda solo eser de yazılmıştır. İtalya'da Orta Çağ'dan itibaren gelişip yayılan lavta geleneği devam eden yüzyıllarda Avrupa'nın çeşitli bölgelerini de etkisi altına almıştır (Smith, 2002, s.96).

İtalya'da kullanılmış bir tür uzun saplı lavta olan archlute için yazılmış son eser koleksiyonlarından biri 1718 yılında Giovanni Zamboni Romano tarafından verilmiştir ve bu çalışmanın odaklandığı eserleri içermektedir. 11 sonat ve bir cecconadan oluşan koleksiyon, dönemin Roma stili müziğini yansıtmaktadır ve bütünüyle ezgi-eşlik dokusuyla örülmüştür. İyi bir lavtacı olan Zamboni eserlerini büyük bir incelikle İtalyan tablaturu kullanarak notaya dökmüş; bağlı sesleri ve küçük süslemeleri notasında belirtmiştir.

Önceki paragraflarda bahsedilmiş olan performans uygulamaları Zamboni'nin yaşadığı dönemde de devam etmiştir. İcracılar performans esnasında küçük süslemeler eklemiş veya yazılı nota değerlerini küçülterek türlü ezgisel işlemler yapma yoluna gitmiştir. Dimunition olarak isimlendirilen ikinci uygulama için 16. yüzyıldan itibaren çeşitli öğretici kitaplar yayınlanmış, Telemann, 1728-1732 yılları arasında bestelediği 12 Sonate Metodiche serisinde kimi yavaş bölümler için dimunitionlar ile zenginleştirilmiş ikinci bir partiye yer vermiştir. Ancak konuya ilişkin İtalya'da 18. yüzyılda yayınlanmış bir kaynağın varlığı bilinmemektedir. Zamboni'nin müziğinin söz konusu eserlerden yapısal olarak daha farklı olduğu göz önüne alındığında daha eski tarihli ve İtalya dışındaki kaynakların Zamboni eserleri için geçerli olmayacağı değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak ortaya çıkan "Giovanni Zamboni Romano'nun eserleri tarihsel açıdan doğru sayılabilecek dimunition uygulamaları kullanılarak nasıl seslendirilebilir?" sorusuna bu çalışma ile cevap aranmaktadır. Zamboni'den veya İtalyan lavta geleneğinden günümüze herhangi bir açıklayıcı kaynak kalmaması sebebiyle günümüze ulaşan tek yazılı kaynak Bestecinin lavta eserlerinin tümünü içeren Sonate d'intavolatura di leuto, Op.1 koleksiyonudur. Koleksiyonda yer alan eserler Neumann'ın Structure and Ornament başlıklı makalesi (1982, 244-250) yol göstericiliğinde analiz edilerek bestecinin kullandığı dimunition karakterli ezgisel yapıları belirlenecek ve sınıflandırılacaktır. Bu yolla dimunition uygulamasının uygun olacağı yerlerin belirlenmesi ve tarihsel açıdan doğru sayılabilecek ezgisel yapıların tasarlanması hedeflenmektedir. Son aşamada tasarlanan yapıların performans için hazırlığına yönelik bir uygulama örneklenecektir.

## BÖLÜM 1: TARİHSEL ARKA PLAN

### 1.1. Lavtanın Kökeni

İnsanlık tarihinin en eski dönemlerinden beri müzik, kültürel ve toplumsal hayatın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Tarih boyunca farklı kültürler ve toplumlarda çok çeşitli müzik aletleri kullanılmıştır. Bir çalgı gövdesi üzerine tellerin gerilmesi ile yapılan ve farklı yollar ile bu tellerin titreştirilmesi suretiyle icra edilen sazlar çeşitli birçok müzik kültüründe görülmektedir. İngilizce *lute*; Atalay'ın İngilizce-Türkçe sözlüğünde *lute*: “Ut, kopuz, lavta” olarak Türkçeleştirilen enstrüman da bu çalgılardan biridir (Atalay, 1999, s. 2106). Bu çalışmada lavta olarak Türkçeleştirilecektir. Hem Doğu hem de Batı kültürlerinde müziğin yapısına uygun olacak biçimde evrilerek yüzyıllarca kullanılmıştır.

Donington'a göre *lute*: Doğrudan bir tablaya tutturulmuş, çanak şekilli gövdesi olan, renkli ve sıcak karaktere sahip, telleri çekilme yöntemi ile çalınan bir çalgıdır (Donington, 1940, s. 479). Grove sözlüğünde ise *lute*, bir zamanlar çok kullanılan fakat artık modası geçmiş, uzun saplı ve perdeli bir klavyesi olan çalgı olarak tanımlanmaktadır. Haçlı seferleri döneminde Batı'ya taşınmıştır. Doğu kökenlidir ve adı Arapça *Al-ud*'dur ve *lute* kelimesi de bu kökten türetilmiştir (Hipkins, 1906, s. 784). Tıraşçı *lute* veya *ud'un* icadına ilişkin ilginç rivayetler aktarmaktadır: *Ud'u kâh Hz. Nuh'un babası, kâh Hz. Davut icat eder. Buhtunnasr'ın Kudüs'ü yıkması ile kaybolur fakat İskender tarafından tekrar imal edilir* (Tıraşçı, 2018, s. 64).

Hornbostel-Sachs sınıflandırma sistemi müzik aletlerini daha iyi anlamak için sıklıkla başvurulmuş önemli bir iskelet olma özelliği göstermektedir. Bu sınıflandırma sistemine göre müzik aletleri: *İdyofonlar, membrafonlar, kordofonlar, arofonlar ve elektrofonlar* olmak üzere beş ana başlıkta gruplanmaktadır. Lavta, *kordofon* ailesinin bir üyesidir. Sachs'a göre lavta, telli çalgılardır. Tellerin parmaklar ile çekilerek, çubuk-mızrap vuruşu yaparak veya aeolian arpında olduğu gibi havanın titreştirmesi yoluyla ses çıkarması sağlanarak çalınmaktadır. Dört temel grupta incelenir: Zitherler, lavtalar, Lirler ve Arplar. Lavta ise kendi içerisinde üç ana grupta incelenir: Yaylı lavta, kısa lavta, uzun lavta. Çalgı bir yay yardımı ile çalınıyorsa yaylı lavta kategorisinde incelenir. Çalgının sap kısmı gövdesinden daha uzunsa uzun lavta, sap kısmı gövdenin bir uzantısı ise kısa lavta kategorisine dahil edilir (Sachs, 1940, s. 454-467). Bu çalışmada bahsi geçen lavta, kısa lavta olarak gruplanmaktadır.

Sachs kısa lavtanın kökenini milattan önce birinci yüzyıl dolaylarında Gandhara bölgesinde ortaya çıkmış ve bir tür kısa lavta olan Gandhara Lavtası'na dayandırmakta ve İslami, Çin-Japon ve Avrupa lavta ailelerinin atası olarak kabul etmektedir (Sachs, 1940, s. 159, 160). Çin'de Han

Hanedanı döneminde pipa, Japonya’da biwa adını almış olan kısa lavtalar da benzer yapıda çalgılardır (Sachs, 1940, s. 189).

Avrupa’da görülen en eski kısa lavtaya onuncu yüzyıl tarihli Stuttgarter Folio 23 ilahı kitabında rastlanmaktadır ve çalgıya cythara denilmiştir. On ve on birinci yüzyıl İspanyol minyatürlerinde iki tür lavta tasvirine rastlanır. Bunlardan bir tanesinin kısa lavta olduğu kesinken, diğeri hakkında kesin bir kanıya varmak mümkün değildir. (Sachs, 1940, s.274).

Sachs’a göre kısa lavta, Yakın Doğu’da ilk olarak İran bölgesinde milattan önce sekizinci yüzyıl civarında yapıldığı düşünülen elamik kil figürlerde kabaca tasvir edilmiştir. Yüzyıllar sonra yanal yerleşmiş akort burguları orak şeklinde geriye doğru bükülmüş bir tür kısa lavta İslami Yakın Doğu’da yeniden ortaya çıkmıştır. Aynı çalgı İslami göçler ve fetihler ile doğuda Selebes Denizi’ne, güneyde Madagaskar’a kadar ulaşmıştır. Muhtemelen Türkçe kökenli gambus, kabosa ve qüpüz olarak adlandırılmıştır. Arap edebiyatı bu ismi Abbasi Hanedanlığının son dönemlerinde, milattan sonra 11. yüzyılın başında kabul etmiştir. 1200 yılı dolayında Mısır’a götürülmüştür. Günümüz Yakın Doğu’da bu çalgı unutulmuştur. (Sachs, 1940, s.251)

Gövdesinin alt kısmında tel tutucuya sahip bir tür kısa lavta, Batıya, Avrupa’nın güneyinden ulaşmıştır. Buna benzer bir enstrüman; onuncu yüzyılda Floransa, Arcetri’deki San Leonardo kilisesinin ahşap minberine oyulmuştur. Akort burguları tasvir edilmemiştir, ancak arkaya eğilmiş burgu kutusu nedeniyle akort burgularının yan kısmında olduğu varsayılmaktadır. Benzer bir tür kısa lavta Avrupa’ya İspanya üzerinden girmiş olup on üçüncü yüzyıl İspanyol minyatürlerinde sıklıkla resmedilmiştir. Bununla birlikte, kıtanın orta ve doğu kesimlerinde kullanılmasına rağmen, Türkçe qüpüz adının Güney ve Batı Avrupa’da bilinmediği görülmektedir. Hıristiyan İspanyolların aynı çalgıya Mağrip gitarı (Guitarra Morisca) dedikleri dikkati çekmektedir. Mağrip gitarı 16. yüzyılda mandola – mandora ismini almıştır ve zamanla bugün Avrupa müziğinde kullanılmış olan lavtaya evrimleşmiştir (Sachs, 1940, s.252).

1400’lü yıllara gelindiğinde Avrupa Müziği polifonik bir yapıya dönüşmüştür. Bunun sonucu olarak klavyeli çalgılar popülerlik kazanmıştır. Halihazırda Avrupa’da kullanılmakta olan lavta, klavyeli çalgıların yerine getirdiği işlevleri, bazı açılardan (taşınabilirlik, geleneksellik, müzik topluluğundaki herhangi tiz veya pes bir çalgının yerini alabilirlik) daha kullanışlı olacak şekilde yerine getirebildiği için büyük oranda ilgi görmüştür. Lavtanın Avrupa müziğinde geldiği önemli nokta, günümüzde Fransa’da keman yapımcılarının luthier olarak adlandırılmasında görülebilmektedir. 1400 ve 1520 yılları arasında çalgının klavyesine ilk başta dört, zamanla artarak sekiz ve 1450 yılında on bir perde takılmıştır ve bu standart haline gelmiştir. 17. yüzyıla değin kimi icracılar mızrap kullanmış olsa da akorların seslendirilmesi için sağ el parmaklarının



kullanımı ihtiyacı duyulmuştur. 1450 yılında en tiz sıra tek, beş sıra çift olacak şekilde 6 sıra tel standart haline gelmiştir. Zaman ile sıraların sayısı artmıştır (Sachs, 1940, s.344).

Kıta'ya İspanya üzerinden ulaşmasına karşın, tüm Avrupa'nın favori çalgılarından birisi haline gelmiş olan lavta; bu ülkede hiçbir zaman popüler olmamıştır. İspanyol halk müziği gitar ile, aristokratik müzik ise vihuela ile çalınmıştır. Tıpkı gitarın gövdesi gibi düz sırtlı ve kıvrımlı bir gövdesi olan bu çalgı, görünüşte gitarı anımsatmasına karşın; akort sistemi lavta ile aynıdır (Sachs, 1940, s.345).

## **1.2 Lavtanın Avrupa ve İtalya Müziğindeki Yeri**

Lavtanın Avrupa müziğinde önemli bir yer edinmiş olmasında ideolojik faktörler önemli yer tuttuğu değerlendirilmektedir. Rönesans ve Barok dönemde yaşamış bazı lavtacılar enstrümanlarını Antik Yunan'da kullanılmış olan lir ve kithara ile özdeşleştirmiş veya bu çalgılardan evrimleşerek son halini aldığına inanmışlardır. Bu sebeple tıpkı lir ve kitharanın Antik Yunan Uygarlığında ozanların, şiirin ve müziğin sembolü olması gibi, Avrupa müziğinde de lavta kullanıldığı dönem süresince bu sanatları temsil eder konumda gelmiştir. Antik Yunan mitlerinin birçoğunda müziğe doğaüstü güçler atfedilmiştir. Çalgılarını bu dönem ile ilişkilendiren Rönesans dönemi lavtacıları da aynı efsanelerden ilham almışlar, müzikleri ile doğa üstü güçlere erişebileceklerine ve mucizeler gerçekleştirebileceklerine inanmışlardır. Özellikle Aristoteles ve Platon'un müzik üzerine düşüncelerinin benimsenmesi ile lavta (İspanya'da vihuela) güzel sanatların kaybolmuş bütünlüğünü diriltmek isteyen düşünürlerin müzikal sembolü haline gelmiştir (Smith, 2002, s.1-7).

Rönesans ve Barok dönemlerde yaygın bu inanişe karşın lavtanın Avrupa'daki gelişiminde İslam kültürü önemli yer tutmaktadır. Kındi'nin Compendium eserinde lavtanın ne şekilde yapıldığına ve öğretildiğine ilişkin ilk bilgilere rastlanmaktadır. Burada bahsi geçen kimi yönergelere 7 yüzyıl sonra Avrupalı lavtacıların da uymaya devam ettikleri gözlenmektedir: Tizleştikçe incelen ve çalgının klavyesine iki defa sarılan perdeler, başparmak içerde sağ el vuruş tekniği, şarkının moduna uygun olacak biçimde en kalın telin akordunun değiştirilmesi yolu ile uygulanan scordatura gibi (Smith, 2002, s.10,11). İslam kültüründe ilkel olmasına karşın bir tür tablaturun da üretilmiş olduğu gözlenmektedir. Lavtanın klavyesinden bahsederken Kındi ve Farabi'nin perde ve telin belli bölgelerini temsil etmesi için Arap harflerini kullandığı görülmektedir. 1475'te ilk defa kullanılan Alman lavta tablaturu buna benzer bir prensip kullanmaktadır. Arap notasyonunun da benzer şekilde Antik Yunanda kullanılan çalgı notasyonundan evrilmiş olabileceği değerlendirilmektedir (Smith, 2002, s.11).

Araştırmacılara göre lavtanın Avrupa kıtasına taşınmasının muhtemel üç senaryosu bulunmaktadır. Çalgı Avrupa'ya:

- İspanya üzerinden Müslümanlar tarafından,
- İtalya üzerinden Müslümanlar tarafından,
- Yakın Doğu'dan dönen haclılar tarafından taşınmıştır.

İlk iki senaryo bilimsel veriler ile kanıtlanabilmektedir. Üçüncü senaryonun ise gerçekleşmiş olma ihtimali daha düşüktür. Haclılar beraberlerinde Doğu'dan lavtalar getirmiş olsalar dahi, haclı savaşçılarının müzisyen olmadıkları göz önüne alınırsa; yanlarında getirecekleri Doğu enstrümanlarının da müzik aletinden çok, süs eşyası olarak değerlendirildiği düşünülmektedir (Smith, 2002, s.20).

8. ve 9. yüzyılda İslam kültürü sınırlarını Avrupa'nın güney bölgesine kadar genişletmiş ve İspanya'da Endülüs olarak bilinen bölgede pek çok alanı hakimiyeti altına almıştır. Bu esnada saraylarında da kendi müziklerini geliştirmişlerdir. Abbasi Halifesi I. Abdurrahman (756-788) Doğu'dan al- 'Ajfa' isminde bir kadın şarkıcıyı Kordoba sarayına getirterek, sarayda bir müzisyene sahip olan ilk Endülüslü hükümdarlardan biri olmuştur. II. Abdurrahman (822-852) ise sarayda müzisyenler için özel bir bölüm kurdurmuş ve 'Ali ibn Nafi' yani Ziriyab'ı sarayına getirterek Doğu müziğinin İspanya'ya taşınmasının önünü açmıştır. Müslüman egemenliğinin bölgede devam ettiği uzun yüzyıllar boyunca birçok sarayda benzer kurumlar ve müzisyenler bulunmuş, Doğu müziği İspanyol kültürü içerisinde kendisine yer edinmiştir. Zaman içerisinde Reconquista ile Müslüman Hükümdarlar pozisyonlarını kaybetmiştir fakat çoğu durumda saraydaki yetenekli Doğu müzisyenleri pozisyonlarını korumuştur. Yeni krallarının istihdam ettiği Avrupalı müzisyenlerle birlikte çalıştıkları 13. yüzyılda Cantigas de Santa Maria metninde görseller ile tasvir edilmiştir. İslam müziğinin sözlü doğası sebebiyle Avrupa müziğine etkisinin sınırlarını anlamak güç olsa da Avrupa'ya lavtanın taşındığı önemli noktalardan birinin İspanya'nın güneyi olduğunu söylemek mümkün görünmektedir (Smith, 2002, s.16-20).

İtalya'nın güney bölgesinde ve Sicilya'da ise Müslüman etkisi 9. yüzyılda görülür. Bu dönemde gerçekleşen fetihleri Afrika'nın kuzeyinden bölgeye yaşanan göçler izlemiş, zamanla göçmenler bölgede çoğunluk haline gelmiştir. 1091 yılında Norman süvarileri Sicilya'yı ele geçirmiştir fakat sarayda Grek ve Arap kültürü baskınlığını sürdürmüştür. Kral II. Rodger (1130-1154) çoğunluğunu Avrupalı olmayan hakların oluşturduğu topluma karşı dini ve kültürel hoşgörü ile yaklaşmış, barış ve huzuru sağlamıştır. Rodger'ın emriyle 1140 yılında inşa edilen Capella Palatina saraydaki müzik kültürünü tasvir eden tasvirler içermesi açısından önemlidir. Tavanda yer alan ve müzisyenler ile çalgılarını betimleyen resimde sanatçıların neredeyse tamamı

Doğuludur ve eser Müslüman bir ressam tarafından resmedilmiştir. Toplamda 37 adet lavta ve gittern tasviri yapıldığı görülmektedir (Smith, 2002, s.20-21). Devam eden yüzyıllarda saraydaki Müslüman etkisinin devam ettiğine ve lavtanın da müzisyenler tarafından kullanılmasının sürdüğüne şüphe bulunmamaktadır. Sarayda şiirin de önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir ve şiire lavta ile eşlik etme anlayışının da geliştiği değerlendirilmektedir. Sicilya sarayının anakara İtalyan şairleri üzerinde de lavta öğrenerek şiirlerine bu enstrüman ile eşlik etme yönünden etki gösterdiği düşünülmektedir (Smith, 2002, s.22-26).

Çalgı zaman içerisinde gezgin ozanların eşlik enstrümanı olarak İtalya'nın kuzeyine ve Alplerin ötesine ulaşmıştır. 14. yüzyıl süresince İtalya ve Almanca konuşulan bölgelere yayılan lavtanın gelişimi özellikle İtalya'da gerçekleşmiştir. Her ne kadar çalgıya kaynaklık eden bölge Sicilya sarayı ve Müslüman kültürü olsa da hem müziğin yapısı hem de çalgının kendisi İtalyanlar tarafından tamamen asimile edilmiştir. Bu dönemde çalgının eşlik için kullanıldığı büyük oranda görsel kanıtlara dayandığından, eşlik stiline ilişkin bir fikre sahip olmak hayli güçtür (Smith, 2002, s.26).

1500'lü yıllarda lavta müziği hemen önceki yüzyılda atılan temeller sayesinde büyük bir gelişme göstermiştir. 1400'lü yıllarda Avrupa'ya yayılan çalgının klasik yapısı, akort sistemi ve tel dizilimi geliştirilmiş, müziğin polifonik yapısına uyum sağlamaya çalışan icracılar mızrap kullanımından vazgeçerek notaları parmakları ile seslendirme yoluna gitmişlerdir. 15. yüzyıl sonuna gelindiğinde lavta; çalgının polifonik müzik seslendirmeye uygun yapısı ve Antik Yunandaki lir veya lirten evirilmiş bir çalgı olduğuna ilişkin yaygın inanış sayesinde, en çok tercih edilen çalgılardan biri haline gelmiştir. Viol, lyra da braccio, 4 sıralı gitar ve arp da klasik sanat ve edebiyatta lir olarak temsil edilmiştir fakat bu çalgılarda solo-polifoni imkanları kısıtlı kalmıştır. Klavyeli çalgılarda polifoni imkânı bulunuyor olsa da bu enstrümanlar hümanistlerin aradığı klasik ruhtan yoksun görülmüştür. Sonuç olarak yalnızca lavta ve vihuela ihtiyaca karşılık vermiş; "Doğu'nun çalgıların sultanı, Avrupa'da çalgıların prensine dönüşmüştür" (Smith, 2002, s.37-38).

Görsel kanıtlara dayanarak lavtanın 15. yüzyıl döneminde İtalya ve Güney-Orta Avrupa'da popülerlik kazandığını söylemek mümkündür. Buna karşın 16. yüzyıla değin çalgı için özel olarak bestelenmiş eserler ortaya çıkmamıştır. İtalyan erken Rönesans'ında lavta; sözlü gelenek çerçevesinde, şairler tarafından, melodilerine doğaçlama şekilde eşlik etmek için kullanılmıştır (Smith, 2002, s.38).

16. yüzyıldan itibaren tablaturun icadı ile matbaayla nota basımı başlamıştır. Bu dönemde çok sayıda lavta müziği yayınlanmıştır. Günümüze dönemden kalan 20.000'den fazla eser

bulunmaktadır. İtalya tıpkı resim, edebiyat, vokal müzik konularında olduğu gibi, lavta müziğinde de Rönesans dönemi boyunca önemli bir kaynak haline gelmiştir. Vokal polifoni alanında baskın olan Frenk-Flaman etkisinin aksine İtalyan kökenli lavtacı-besteciler, Fransız ve İngilizler yüzyılın son çeyreğinde kendi bağımsız etnik müzik kimliklerini geliştirinceye dek tüm Avrupa'da etkili olmuştur. İtalyan geç dönem Rönesans'ının lavta kompozisyonları Avrupa'da alanında en erken dönemde ortaya çıkan örneklerdir, nicelik açısından en zenginleridir ve orijinallik ile müzikal kalitesi göz önüne alındığı zaman dönemlerinin önde gelen figürlerinden sayılmaktadır (Smith, 2002, s.96).

16. yüzyıl İtalyan lavtacıları intabulation, fantasia formlarında eserler vermiş, dans ve çalgı toplulukları için besteler yapmışlardır. Bunun yanında aynı dönemde çalgının çoğu evde şarkıya eşlik etmek için kullanılmaya devam ettiği düşünülmektedir. Intabulation, halihazırda var olan kontrpuantal bir vokal eseri ele alarak lavta için yeniden düzenlemesi suretiyle yazılmış olan müziklerdir. Fantasia, ricercar, toccata, prelüde ve tiento ise aralarında keskin ayrımların yapılmasının kimi zaman güçleştiği çalgısal müzik formlarıdır. Temelde iki tip fantasia olduğu gözlenmektedir. İlki daha serbest ve doğaçlamayı andıran, Doğudaki taksime benzeyen fakat bestelenmiş eserlerdir. Diğer tür fantasia ise motife dayalı taklit temeli ile yaratılmış, kontrpuantal ve özenle kurgulanmış olan türe verilen isimdir. Erken dönem lavta kitaplarında dans müzikleri bulunmasına karşın nicelik olarak oldukça azdır. Çalgı topluluğu için özel olarak bestelenmiş olan bazı lavta düetleri bulunmaktadır. Aynı zamanda lavta, şarkıya ve şiire eşlik etmek için kullanılmaya devam edilmiştir (Smith, 2002, s.96-107).

Rönesans döneminin devamında da lavtanın kullanımı sürmüştür. 16. yüzyıldan kalan 20.000 esere karşılık bir o kadar eser de barok dönemden kalmıştır. 1600-1700 yılı lavta repertuarının büyük kısmı Fransız lavtacılar tarafından üretilmiştir. Denis ve Ennemond Gaultier günümüz müzik tarihçileri tarafından bilinen önemli figürlerdir. 30 yıl savaşları nedeni ile Almanca konuşulan ülkelerde 17. yüzyıl boyunca lavta gelişimi sekteye uğramış, saraylarda çoğu zaman Fransız ve İtalyan müzikleri çalınmıştır. 17. yüzyılın sonuna gelindiğinde Fransız ve İtalyan stilinden beslenen, fakat özgün Alman öğeleri de içeren lavta eserleri bestelenmiştir. 18. yüzyılın ilk yarısında lavta Viyana, Dresden, Berlin ve Mannheim'da kullanılmıştır. Dönemin en önemli lavta bestecisinin Silvius Leopold Weiss olduğu rahatlıkla söylenebilmektedir. J.S. Bach dahi Weiss'in bir sonatına fantasia ve keman partisi ekleyerek (BWV 1025) müziğini çalışmıştır. Weiss; eserlerinin kayda değer kısmı kayıp olmasına karşın, günümüze lavta tarihinin en büyük koleksiyonlarından birini bırakmıştır. 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde Mozart'ın temaları üzerine varyasyonlar besteleyen lavtacılar olmasına rağmen Bach ve Weiss'in ölümü lavtanın Avrupa müziğindeki gelişiminin sonu olarak kabul edilmektedir (Smith, 2002, s.301-302).

İtalya'daysa 1600'den itibaren lavta müziği dramatik biçimde değişmiştir. Caccini'nin Nuove Musiche'si ile chitarrone-continuo eşlikli yayınlanan birçok İtalyan şarkısı, İngiliz aryelerine de ilham kaynağı olmuştur. Çalgının geriye doğru bükük olan sap kısmı chitarrone ve archlute ile düz hale getirilmiştir. 17. yüzyılda önemli sayıda lavta müziği chitarrone ve archlute için verilmiştir. İtalya'da theorbonun başarısı Fransa, İngiltere ve Almanya'da da benimsenmesine yol açmıştır. Buna karşın çalgı için solo eserleri yalnızca Fransız ve İtalyan müzisyenler vermiştir. Son olarak 18. yüzyılın ortasından itibaren çalgı continuo grubundaki yerini de Avrupa'nın tamamında klavsene bırakmıştır. Ziriyab'ın Avrupa'ya gelişinden Mozart'ın yaşadığı dönem süresince değişen zevklere ve fikirlere uyum sağlamayı başarmış olan lavta Avrupa sahnesindeki yerini kaybetmiştir (Smith, 2002, s.302).

Çalgının gözden düşmesi sıklıkla dinamik aralığının kısıtı, barok klavsene kıyasla düşük gürlükte ses çıkaran yapısı, akort etme ve çalımındaki zorluklar olarak görülmektedir. Fakat ideolojik olarak lavtanın inandırıcılığını kaybetmiş olduğu da unutulmamalıdır. Çalgının Avrupa müziğinde kullanılmaya başlandığı ilk yıllarda lir-kithara ile bir tutulduğu bilinmektedir ve mitolojik özellikler atfedilerek müzik yoluyla mucizeler yaratılabileceğine inanılmaktadır. Devam eden yüzyıllarda bu türden inanışlara olan güven azalmış, çalgının gözden düşüşünde önemli rol oynamıştır (Smith, 2002, s.302).

### **1.2.1. Avrupa'da ve İtalya'da Lavtanın Fiziki Yapısı, Gelişimi, Archlute, Chitarrone ve Theorbo**

16. yüzyıldan önce kullanılan lavtalara ilişkin bilgilerin tamamı görsel kanıtlara dayanmaktadır. Resimlerde tasvir edilmiş çalgılara dayanarak lavtaların farklı biçimlerde yapıldığını söylemek mümkün görünmektedir. Erken dönem lavtaların birçoğu armut şeklindedir, sapı ve gövdesinin çoğu zaman yekpare olduğu değerlendirilmektedir. Bu tür çalgıları gittern olarak sınıflandırmak mümkündür. 14. yüzyıla değin İspanya ve Fransa'da bu çalgıya rastlanmaktadır. Nuremberg'li Hans Ott tarafından 15. yüzyılın ortasında yapılmış bir gittern Avrupa'da lavta ailesinden günümüzde kalmış olan bilinen en eski örnektir. Armut biçimindeki gitternin aksine; gözyaşı damlası, oval ve neredeyse yuvarlak biçimde yapılan, ayrı bir sapı olan türdeki lavtalara 13. yüzyıldan itibaren rastlanmaktadır. Henüz net olarak sınıflandırılmamış olan bu türler 15. yüzyıl sonlarına kadar beraber var olmuşlardır. Tıpkı Rönesans dönemindeki lavtalar gibi bu çalgıların da boyutları farklılık göstermektedir (Smith, 2002, s. 59,60).

Tuscan resimlerinde görülen pek çok trecento dönemi lavtası perdesizdir ve mızrapla çalınmaktadır. Çoğunlukla çift 4 sıralı veya 3 çift, en tiz teli tek olmak üzere 4 sıralıdır. Aynı dönem gitternleri de 4 sıralıdır fakat orak biçimindeki akort burgu kısımları ve perdeli olmaları gösterdikleri farklılıklardır. İspanyol orta çağ lavtalarında çoğu zaman beş sıra bulunmaktadır. Görsel verilere dayanarak 1435'ten itibaren İtalya'da beşinci sıranın kullanımının kabul gördüğü söylenebilmektedir. 6. sıra 1475 yılı civarında ortaya çıkmaktadır (Smith, 2002, s.60).

Yakın Doğu ile Avrupa'nın 6. sırayı benzer zamanlarda benimsediği görülmektedir. 13. yüzyılın sonunda, İslam coğrafyasının kuzeydoğu bölgesinde 5. sıranın kullanıldığı Safiyüddin Erdebilî tarafından aktarılmıştır. Meragi dört sıralı lavta için eski, beş sıralı için "kâmil" demiştir. Meragi'nin en büyük oğlunun altıncı teli eklediği söylenmektedir. Ladikli Mehmed Çelebi de bu çalgıyı ideal bulmuştur. Meragi'nin oğlunun İstanbul'da saray müzisyeni olan yeğeninin çalgıya 7. teli eklediği aktarılmaktadır. Daha fazla kanıt olmadan kesin sonuçlara ulaşmak yanlış olacaktır fakat Avrupa'da lavtaya bas sıraların eklenmesinde Doğu'nun etkisini göz ardı etmemenin yerinde olacağı düşünülmektedir. Doğu'daki 4'lü aralıklarla oluşturulan akort düzenini kesin olarak bilinmeyen bir noktada Avrupalı lavtacılar tarafından değiştirilmiş, 3. ve 4. telleri arasındaki aralık büyük üçlüye düşürülmüştür (Smith, 2002, s.60).

Lavta ailesine ait çalgılar bilinen en eski zamanlardan itibaren farklı boyutlarda yapılmıştır. 7 farklı boyda lavtayı listelemiş, her biri için en tiz telin akordunu belirtmiştir (Smith, 2002, s.79).

Çalgının Adı	Tiz Telin Sesi	Tel Uzunluğu
Küçük oktav lavta	c" veya d"	Ortalama 410mm
Küçük descant	b'	Ortalama 440mm
Descant	a'	Ortalama 500mm
Oda lavtası veya alto	g'	Ortalama 580mm
Tenor	e'	Ortalama 650mm
Bass	d'	Ortalama 780mm
Büyük oktav lavta veya kontrbass	g'	Ortalama 900-940mm

**Tablo 1.** Michael Praetorius'un Listesi

Günümüzün aksine 16. yüzyılda perde nominaldir. İlgili dönemde lavtacılar öncelikle en tiz teli kopmayacağını düşündükleri en gergin konuma getirmiş, sonra diğer telleri buna uygun şekilde akort etmiştir. Farklı boyutlardaki çalgılar farklı amaçlara için kullanılmıştır. En küçük boyutlu çalgı günümüzde pikolonun orkestralarda yaptığına benzer biçimde, çalgı topluluklarında hızlı

partilerin çalınması için kullanılmıştır. Orta boyutlu oda lavtasının veya alto lavtanın solo repertuar için en uygun olan çalgı olduğu düşünülmektedir (Smith, 2002, s.79).

16. yüzyılın son yıllarında yaşanan monodiye yönelim sonucu lavta, tıpkı Avrupa'da ilk kullanılmaya başlandığı dönemde olduğu gibi, şarkıya eşlik yönü ile ön plana çıkmıştır. Chitarrone ve devam eden yıllarda theorbo olarak anılacak olan çalgının icadı 1580'li yılların sonlarında gerçekleşmiştir. 1570 ve 1580'li yıllarda Floransa'da Medici sarayı çevresinde görev yapmış olan Giulio Caccini ve Vincenzo Galilei monodik şarkı ve operanın gelişmesinde öncü figürler olmuştur. Bestecilerin amacı Antik Yunan müziğinin gücü ve ifadesini icat ettikleri yeni tür müzik ile ortaya koymaktır. Fakat sonuç olarak ulaştıkları nokta İtalyan solo şarkı geleneğinin devamı niteliğine sahip türde bir müzik olmuştur. Böylece lavtanın yeni formlarından olacak chitarrone ortaya çıkmıştır (Smith, 2002, s.82).

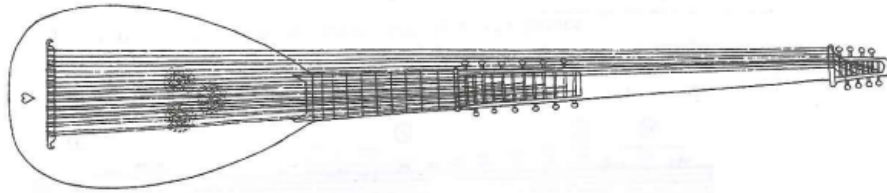
Chitarroneye ilişkin bilinen en eski atıf, Medici saray koleksiyonuna 18 Kasım 1587 tarihinde eklendiği yönündedir. Dönemin etkili isimlerinden Vincenzo Galilei kitharanın gelişimini küçük, 4 telli formundan; büyük, 15 telli ve diyatonik biçimde tiz la'dan pes la'ya kadar akort edilen biçimine kadar araştırmıştır. Galilei, kuvvetle muhtemeldir ki Medici sarayının lavtacısı ve sarayın çalgı koleksiyonunun sorumlusu Antonio Naldi tarafından da bilinmekteydi. Naldi muhtemelen ilhamını Galilei'nin araştırdığı bu çalgıdan almış, onu taklit etmeye çalışmıştır. Emilio de Cavalieri ve erken dönem 17. yüzyıl teorisyenleri Dani ve Mersenne; Naldi'yi chitarrone'nin mucidi olarak kabul etmektedir. Günümüze çalgının ilk formunu teyit edebilecek orijinal enstrümanlar ulaşmamıştır. Çalgının etimolojik kökeni incelendiğinde chitarrone kelimesinin büyük kithara anlamına geldiği görülmektedir. Naldi'nin de chitarroneyi şarkıcılara eşlik edebileceği bir tür kithara olarak algıladığı değerlendirilmektedir (Smith, 2002, s.83).

Çalgı muhtemelen pratik sebeplerle ve dönemindeki tel yapım teknolojisinin yetersizliği sebebi ile re-entrant olarak tabir edilen şekilde akort edilmiştir. Fakat bu durum aynı zamanda çalgıya özgün bir yapı ve renk katmış, devam eden dönemlerde enstrüman için özel olarak bestelenmiş solo eserlerde akort sisteminin alışılmışın dışındaki dizilimi zengin ve yaratıcı arpejlerin kullanılması ile öne çıkarılmıştır.

Çalgı için 1595'ten itibaren tiorba ismi de kullanılmaya başlanmıştır. Tiorba bu dönemde kör dilencilerin kullandığı hurdy-gurdy çalgısı için kullanılmış olan bir isimdir. Tiorba her ne kadar alaycı bir eş anlamlı isim olarak kullanılmış olsa da 1650'den itibaren enstrümanın orijinal adı olan chitarroneyi gölgede bırakmıştır. Çalgıya Fransa'da tuorbe veya theorbe, Almanya'da theorbe ve İngiltere'de theorbo denilmiştir (Smith, 2002, s.83).

Archlute'un ilk olarak ortaya çıkışının ise Piccinini ile olduğu değerlendirilmektedir. Besteci kendisini çalgının mucidi olarak işaret etmektedir. 1595 yılında Dük II. Alfonso d'Este ile Padua'ya bir yolculuk gerçekleştirmiş olan besteci, şehirdeki çalgı yapımcısına oldukça uzun gövdeli bir çalgı siparişi vermiştir. Bas tellerin çalgı gövdesinde çok daha geriye bağlandığı, tiz tellerin ise çalgı gövdesinde normal bir lavta gibi bağlandığı bu çalgı, bas tellere çok ileri ve gerginliğe uzak bölgeden vuruş gerçekleştirildiği için iyi ses üretmekte başarısız olmuştur. Lavtacı hüsrarla sonuçlanan bu deney sonrasında Padua'da bir süre daha kalmış ve Naldi'nin chitarronesine benzer biçimde uzun saplı, fakat gövdesi daha ufak olan birkaç lavta daha yaptırmıştır. Bu çalgıların ilk archlutelar olmasının muhtemel olduğu düşünülmektedir. Piccini'ni her ne kadar chitarroneye hayat vermiş olan sap uzantısı icat etmiş olduğu ileri sürüyor olsa da bu yüksek ihtimalle doğru değildir. Aslında yalnızca Naldi'nin chitarrone için kullandığı sap uzantısını standart lavta akortlu küçük bir enstrümana eklemiştir (Smith, 2002, s.84).

North; Archlute, teorbo lavta (liuto attiorbato) ve theorbo-chitarroneyi aşağıdaki görseller ile tasvir etmekte ve akort düzenlerini vermektedir. Ölçülerin değişkenlik gösterebileceği unutulmamalıdır.

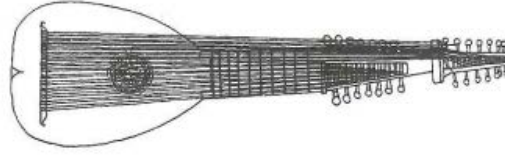


**Görsel 1.** Chitarrone ve Theorbo, Klavye Telleri 89cm, Ahenk telleri 160cm (North, 1987, s.12)



**Görsel 2.** Archlute, Klavye telleri 67 cm, Ahenk telleri 145cm (North, 1987, s.12)





**Görsel 3.** Liuto Attiorbato, Theorbo-lavta, Klavye telleri 58cm, Ahenk telleri 85 cm (North, 1987, s.13)



**Görsel 4.** Standart Theorbo-Chitarrone Akort Düzeni (North, 1987, s.10)



**Görsel 5.** Archlute, Liuto Attiorbato Akort Düzeni (North, 1987, s.10)

### 1.2.2 16. Yüzyıl İtalyan Lavta Repertuarı

Lavta Avrupa müziği ve kültüründe çok önemli bir yer edinmiştir. Spinacino (1507) ve Dalza'nın (1508) lavta kitapları ünlü müzik yayıncısı Petrucci tarafından yayınlanmış ve Avrupa'da enstrümantal müziğin ilk örnekleri arasına girmiştir. Lavtanın Batı müziğinde kullanıldığı yüzyıllar içerisinde gösterdiği büyük değişimler, aynı zamanda müziğin içkin yapısında görülen gelişim ile uyumlu bir korelasyon göstererek bugün *Rönesans* veya *Barok* olarak adlandırdığımız dönemlerin yapıları hakkındaki anlayışımızı da etkilemektedir. "*Lavta repertuarı el yazmaları ve lavtacılar için özel olarak basılmış olan kitapların yanı sıra; ibadet kitapları, dans kılavuzları, arşiv belgeleri, teorik eserler, broşürler, öğretici kitaplar, ikonografik kaynaklar, ses ve diğer çalgıları da içeren koleksiyonlar ile günümüze ulaşan 30.000 kadar özgün eserden oluşmaktadır*" (Coelho, 1995, s.1).

16. yüzyılda İtalya'da solo lavta için yayınlanmış olan kitaplar, Brown'ın bibliyografyasından derlenerek tablo 1'de görülen tablo oluşturulmuştur (Brown, 1965):

1505	Marco D'Aquila	Intabulatura de Lauto
1507	Francesco Spinacino	Intabulatura de Lauto, Libro Primo
1507	Francesco Spinacino	Intabulatura de Lauto, Libro Secondo
1508	Giovan Maria	Intabulatura di Lauto, Libro Tertio (Kayp)
1508	Joan Ambrosio Dalza	Intabulatura de Lauto Libro Quarto
1509	Franciscus Bossinensis	Libro Primo
1511	Franciscus Bossinensis	Libro Secondo
1536	Francesco da Milano	Intabulatura di Liuto
1536	Giovanni Antonio Casteliono	Intabulatura de leuto de diversi autori
1546	Julio Abondante	Intabulatura di Lauto, Libro Primo
1546	Mekchiore de Barberiis	Intabulatura di Lauto, Libro Quarto
1546	Mekchiore de Barberiis	Intabulatura di Lauto, Libro Quinto
1546	Mekchiore de Barberiis	Intabulatura di Lauto, Libro Sesto
1546	Dominico Bianchini	Intabulatura di Lauto Libro Primo
1546	Francesco da Milano	Intabulatura de Lauto Libro Primo
1546	Francesco da Milano	Intabulatura de Lauto Libro Secondo
1546	Francesco de Milano ve Pietro Paolo Borrono	Intabulatura di Lauto, Libro Secondo
1546	Giovanni Maria da Crema	Intabulatura de Lauto, Libro Primo
1546	Giovanni Maria da Crema	Intabulatura de Lauto, Libro Terzo
1546	Marcantonio del Pifaro	Intabulatura de Lauto, Libro Primo
1546	Antonio Rotta	Intabulatura de Lauto, Libro Primo
1546	Francesco Vindella	Intabulatura di Liuto, Libro Primo
1547	Francesco da Milano ve Perino Fiorentino	Intabulatura de Lauto, Libro Terzo
1547	Simon Gintzler	Intabulatura de Lauto, Libro Primo
1548	Julio Abondante	Intabulatura di Lauto, Libro Secondo
1548	Pietro Paolo Borrono	Intabulatura di Lauto, Libro Ottavo
1548	Francesco da Milano ve Pietro Paolo Borrono	Intabulatura di Lauto, Libro Secondo
1548	Francesco da Milano	Intabulatura de Lauto, Libro Settimo
1549	Mekchiore de Barberiis	Intabulatura de Lauto, Libro Nono
1549	Mekchiore de Barberiis	Opera Intitolata Contina, Intabulatura Di Lauto, Libro Decimo
154?	Francesco Bianchini	Tabulature de Lutz
154?	Jean Paul Paladin	Tabulature de Lutz
1554	Bernardino Baletti	Intabulatura de Lauto, Libro Primo
1554	Dominico Bianchini	Intabulatura de Lauto, Libro Primo
1556	Francesco da Milano	Intabulatura de Lauto, Libro Primo
1559	Jean Matelart	Intabulatura de Lauto, Libro Primo
1561	Giacomo de Gorzanis	Intabulatura di Liuto, Libro Primo
1561	Francesco da Milano	Intabulatura di Liuto, Libro Secondo
1562	Francesco da Milano ve Perino Fiorentino	Intabulatura di Liuto, Libro Terzo
1562	Giacomo de Gorzanis	Il Secondo Libro de Intabulatura di Liuto
1563	Julio Abondante	Intabulatura di Liuto, Libro Primo
1563	Dominico Bianchini	La Intabulatura de Lauto, Libro Primo
1563	Pietro Paolo Borrono	La Intabulatura de Lauto
1563	Francesco da Milano	La Intabulatura de Lauto, Libro Primo
1563	Francesco da Milano	La Intabulatura de Lauto, Libro Secondo
1563	Francesco da Milano ve Perino Fiorentino	Intabulatura di Liuto, Libro Terzo
1563	Vicenzo Galilei	Intabulature de Lauto, Libro Primo
1563	Giacomo de Gorzanis	Il Secondo Libro de Intabulatura di Liuto
1563	Girolamo Scotto (Yaynci)	La Intabulatura de Lauto de Diversi Autori
1564	Giacomo de Gorzanis	Il Terzo Libro de Intabulatura di Liuto
1565	Giacomo de Gorzanis	Il Secondo Libro de Intabulatura di Liuto
1566	Francesco da Milano ve Perino Fiorentino	Intabulatura di Liuto, Libro Primo
1566	Melchior Newsidler	Il Primo Libro Intabulatura di Liuto
1566	Melchior Newsidler	Il Secondo Libro Intabulatura di Liuto
1568	Antonio di Becchi	Libro Primo d'Intabulatura da Leuto
1568	Vicenzo Galilei	Fronimo Dialogo
1569	Giulio Cesare Barbetta	Il Primo Libro Dell'Intabulatura de Liuto
1569	Vicenzo Galilei	La Seconda Parte Del Dialogo Della Intabulatura di Liuto
156?	Giacomo de Gorzanis	Opera Nova de Lauto, Libro Quarto
1571	Gasparo Fiorino	Et le vilanelle à tre voci di Gasparo Fiorino, della Città di Rossano...
1573	Gasparo Fiorino	Et le vilanelle à tre voci di Gasparo Fiorino, della Città di Rossano...
1579	Giacomo de Gorzanis	Opera Nova de Lauto, Libro Quarto
1581	Fabrito Caroso	Il Ballarino
1582	Giulio Cesare Barbetta	Novae Tabulae Musicae Testudinariae Hexachordae et Heptachordae
1584	Gabriel Fallamero	Il Primo Libro de Intabulatura
1584	Vicenzo Galilei	Fronimo Dialogo
1585	Giulio Cesare Barbetta	Intabulatura di Liuto
1586	Francesco da Milano	Intabulatura de Lauto. Antonio Gardane (Kayp)
1587	Julio Abondante	Il Quinto Libro de Tabulatura da Liuto
1589	Simone Verovio	Ghirlanda di Fioretti Musicali
158?	Giulio Abondante	Intabulatura di Lauto del Pestrin lib. 7. (Kayp)
1592	Giovanni Maria Radino	Intabulatura di Balli per Sonar di Lauto
1593	Giovanni Antonio Terzi	Intabulatura di Liuto Accomodata con Diversi Passaggi
1594	Alessandro Piccinini	Trattato Sopra la Tabulatura (Kayp)
1595	Simone Verovio	Lodi Della Musica
1599	Simone Molinaro	Intabulatura di Liuto, Libro Primo
1599	Giovanni Antonio Terzi	Il Secondo Libro de Intabulatura di Liuto

**Tablo 2. 16.** Yüzyılda Yayınlanmış İtalyan Lavta Kitapları

### 1.2.3. 17. Yüzyıl İtalyan Lavta Repertuarı

17. yüzyılda ortaya çıkmış ve basılmış kitaplarda da imkanları sınanan tüm yeni tekniklere, çalgılara ve repertuvara rağmen lavta geleneğinin bu tarihten itibaren gerilemeye başladığı gözlenmektedir. 1507 ve 1599 yılları arasında yayınlanmış olan neredeyse 100 lavta kitabına karşın, 17. yüzyılda yalnızca 19 kitap yayınlanmıştır. Üstelik bu kitaplar dönemin modern müzikal anlayışını yansıtmamaktadır. İlk olarak bu dönemde yayınlanmış kitaplar Santino Garsi de Parma, Laurencini ve Filippo Piccinini gibi dönemin en önemli bazı lavtacılarının eserlerini içermemektedir. Aynı kitaplarda yer alan eserlerin büyük çoğunluğu 11-18 sıralı archlute ve theorbo için yazılmıştır fakat, el yazması kaynaklarında en sık karşılaşılan çalgı günümüzde Rönesans lavtası ismi ile anılan 7 sıralı lavtadır. Kitaplar ile el yazmaları arasındaki uyumsuzluk göz önüne alındığı zaman, 17. yüzyılda yayınlanmış olan kitapların önceki yüzyılda yayınlanmış olan kitaplara kıyasla yaygın şekilde dolaşımda olmadığı kanısına varılmaktadır (Coelho, 1995, s5).

Coelho, 17. yüzyılda İtalya’da lavta için basılmış olan kitapları aşağıdaki şekilde listelemektedir (Coelho, 1995, s.4).

1604	G.G. Kapsberger	Libro primo d’intavolatura di chitar[r]one (Venedik)
1611	-	Baletti Moderni facili per sonar sopra il liuto
1611	G.G. Kapsberger	Libro primo d’intavolatura di lauto (Roma)
1612	Pietro Paolo Meli	Intavolatura di liuto attiorbato Libro primo (Venedik, Kayıp)
1614	Pietro Paolo Meli	Intavolatura di Liuto attiorbato e di tiorba libro secondo (Venedik)
1614	Claudio Saracini	Le musiche... (Venedik, yalnızca üç parça içermekte)
1616	G.G. Kapsberger	Libro secondo d’intavolatura di chitarrone (Roma, Kayıp)
1616	Pietro Paolo Meli	Intavolatura di liuto attiorbato libro terzo... (Venedik)
1616	Pietro Paolo Meli	Intavolatura di liuto attiorbato libro quarto... (Venedik)
1619	G.G. Kapsberger	Libro secondo d’intavolatura di lauto (Roma, Kayıp)
1620	Pietro Paolo Meli	Intavolatura di liuto attiorbato e di tiorba libro quinto (Venedik)
1622	Bellerofonte Castaldi	Capricci a due strumenti, tiorba e tiorbino (Modena)
1623	Alessandro Piccinini	Intavolatura di liuto, et di chitarrone, Libro primo (Bolonya)
1626	G.G. Kapsberger	Libro terzo d’intavolatura di chitarrone (Roma, Kayıp)
1639	Alessandro Piccinini	Intavolatura di liuto (Bolonya)
1640	G.G. Kapsberger	Libro quarto d’intavolatura di chitarrone (Roma)
1650	Bernardo Gianoncelli	Il liuto... (Venedik)
1669	Giovanni Pittoni	Intavolatura di tiorba nel quale si contengono dodici sonate da chiesa... (Bolonya)
1669	Giovanni Pittoni	Intavolatura di tiorba nel quale si contengono dodici sonate da camara... (Bolonya)

Tablo 3. 17. Yüzyılda Yayınlanmış İtalyan Lavta Kitapları

### 1.2.4 18. Yüzyıl İtalyan Lavta Repertuarı ve Giovanni Zamboni Romano

18. yüzyılda İtalya’da yayınlanmış en önemli lavta kitabının Giovanni Zamboni Romano’nun Sonate d’intavolatura di leuto, Op.1 isimli koleksiyonu olduğu değerlendirilmektedir. Besteci, 1664-1721 yılları arasında İtalya’nın Pisa kentinde yaşamış ve çalışmıştır (Mitrović, 2015, 202). İsminde sonunda yer alan *Romano* eki sebebi ile Romalı olduğu veya Roma’da belli bir süre

geçirdiği değerlendirilmektedir. İtalya’da lavta için eser vermiş olan son bestecilerden biridir. Bestecinin toplam 24 tane olmak üzere iki kitap olarak yayınlanmış 4 ses için madrigalleri ve Sonate d'intavolatura di leuto, Op.1 başlığı altında on bir sonat ile bir *ceccona* formunda lavta eseri içeren kitabı yayınlanmıştır.

17. yüzyılda Roma’da Monteverdi ve Gesualdo gibi eski gelenek bestecileri temel alan yeni bir madrigal yazma akımı ortaya çıkmış ve bu yazım tarzı İtalyan Operasını galant üsluba taşımıştır. Bu akımda Zamboni önemli rol oynadığı görülmektedir. Lateranolu Aziz John'un büyük Şapel Üstadı Girolamo Chiti; bestecinin birinci ve ikinci madrigal kitaplarını incelemekten büyük onur duyduğundan bahsetmiştir. Eserlerde sözcük anlamlarının ifadesi ve kontrpuan hakkında derin bir bilgi, eski geleneğin titizliği ile modern tarzda kromatik ifadenin bir sentezini bulduğunu söylemiştir. Chiti’ye göre Zamboni övgü, saygı ve onay görmeyi hak etmektedir (Ensemble Faenza, 2015).

Zamboni’nin lavta için yazdığı sonatlar üslup olarak Bach’ı andırmaktadır ve Roma'da iki yıl geçirmiş olan son büyük Alman lavtacı Sylvius Leopold Weiss'i etkilediği değerlendirilmektedir (Ensemble Faenza, 2015). Avusturya-Almanya bölgesinde 18. yüzyılda yazılmış olan çeşitli lavta derlemelerinde Zamboni’nin bazı eserlerinin el yazması kopyalarına rastlandığı bilinmektedir. (Freimuth, M., Crawford, n.d.) Dolayısı ile Zamboni’nin lavta müziğinin İtalya’nın kuzeyinde, Almanya ve Avusturya bölgelerinde de tanındığı ve repertuvarda kendisine yer bulduğu düşünülmektedir.

Sonate d'intavolatura di leuto, Op.1 yer alan sonatlar, içerdiği bölümlerle birlikte aşağıda listelenmiştir (Zamboni Romano, 1718, 1-40):

Eser Adı	İçerdiği Bölümler
Sonata I	Preludio, Alemanda, Currente, Sarabanda, Minuet
Sonata II	Alemanda, Current, Sarabanda, Giga
Sonata III	Alem. (Alemanda), Giga, Sarabanda, Fuga
Sonata IV	Alemanda, Current, Sarabanda, Minuet
Sonata V	Alemanda, Current, Sarabanda, Minuet
Sonata VI	Alemanda, Giga, Sarabanda, Gavotta
Sonata VII	Alem. (Alemanda), Giga, Sarabanda, Fuga
Sonata VIII	Arpeggio, Alemanda, Giga, Sarabanda, Minuet
Sonata IX	Preludio, Alemanda, Giga, Sarabanda, Gavotta
Sonata X	Alem. (Alemanda), Current, Sarabanda, Burre
Sonata XI	Grave, Current, Sarabanda, Minuet
—	Ceccona

**Tablo 4.** Giovanni Zamboni Romano Op.1'de Yer Alan Eserler ve Bölümleri

### 1.3. 16. ve 17. Yüzyılda İtalya'daki Müzikal Performans Anlayışı

16. yüzyılın sonunda İtalya'daki performans sanatçıları incelikli ve virtüöz nitelikleri haiz bir tür performans uygulaması geliştirmiştir. İtalyanca *passaggio* olarak isimlendirilen uygulamayı Neumann; bazen yazılan, fakat çoğu zaman doğaçlamaya bırakılan görkemli süs biçimleri olarak tanımlamaktadır (Neumann, 1983, s. 585). *Diminution* ise *passaggionun* alt kümesi olarak ele alınmakta ve yazılı melodik çizginin daha küçük nota değeri içeren motifler kullanılarak süslenmesi olarak tanımlanmaktadır (Neumann, 1983, s. 582).

Uygulamaya ilişkin bilinen en eski öğretici kaynak Ganassi'nin *Opera Intitula Fontegara* (1535) isimli kitabıdır. Bu flüt kitabında *diminution* icrası becerikli ve artistik bir performansın özü olarak tanımlanmıştır ve basit örneklerden başlayarak daha zor, zaman zaman ritmik serbestlik de içeren alıştırmalara yer vererek icracıya *diminution* yapma becerisi kazandırmayı amaçlamıştır. 16. yüzyılın son dönemlerinde uygulamaya ilişkin birçok kitap ile karşılaşmaktadır. Dalla Casa (*Il vero modo di diminuir*), Bassano (*Ricercate, passaggi et cadentie*), Diruta (*Il transilvano*) ve Bovicelli'nin (*Regole, passaggi di musica*) kitaplarında çeşitli aralıklar için *diminution* kalıplarına ve türlü kadans formüllerine yer verilmesinin yanında, dönemlerinde yaşamış olan meşhur ustalara ait eserlerin *diminutionlar* kullanılarak ne şekilde süslenebileceğine ilişkin örnekler de bulunmaktadır. Dalla Casa ve Bassano çalgı ve şan ile, Diruta klavyeli çalgılar ile, Bovicelli yalnızca şan eserlerini merkeze almaktadır (Neumann, 1983, s. 21).

Yüzyılın bitiminden önce bu gruba Richardo Rogniono (*Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*) katılmaktadır ve “her türlü çalgı” ile ilgilenmektedir. Confronto (*Breve et facile maniera ... a far passaggi*) yalnızca teorik modeller içeren küçük bir kitap yayınlamıştır. Zacconi (*Zacconi Pratica, I, bk. 1*) ise tezinin birinci bölümünde konuya ilişkin birkaç bölüm ayırmıştır. 17. yüzyılın başında Bachieri (*Cartella overo regole utilissime*) alana katkı sağlamıştır. 1615'te Francesco Severi (*Salmi passaggiati*) “Roma Üslubuna uygun olacak şekilde” falsi bordoni performansının *diminutionlar* ile süslenmesine ilişkin bir eser sunmaktadır. Taeigo (*Selva de varii passaggi*), konuya ilişkin son İtalyan tezi yayımlanmıştır (Neumann, 1983, s. 22).

Zacconi'ye göre bestecinin görevi yalnızca “armonik” (kontrpuantal) ilişkileri gösterecek notaları yazmaktır. Şarkıcının görevi ise sözcüklerin anlamına uygun

olacak şekilde esere destek olmaktır. Zacconi, müzik okullarından mezun olmasına rağmen buna uygun biçimde performans sergileyemeyen öğrenciler görmesi sebebi ile kitabında konuya yer vermek zorunda hissettiğini aktarmaktadır. Zacconi tüm sesler için diminution kullanılmasını savunurken, Bachieri bas ses için buna karşı çıkmıştır. Zacconi sözcüklerin anlamlarını bir yol gösterici olarak kabul etmiştir ve bu, kayda değer bir durumdur. Bunun yanında rubato kullanımını da süsleme olarak kabul etmektedir. Fakat fantasie veya füg formunda eserlerin performansı sırasında rubatonun ölçülü olması gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca Zacconi küçük süslemeler ile passaggi tarzında büyük melodik süslemeler arasında ilk ayırım yapan teorisyenlerden biridir (Neumann, 1983, s. 23).

16. yüzyıl aynı zamanda Avrupa müziğinde önemli bir değişime de sahne olmuştur: Stile antico, veya Rönesans çok sesliliğinden; Stile modernoya, yani resitatif, monodi ve sürekli bass müziğine. Bu değişimlerin kökenlerini şarkı sözlerinin anlamlarında sürmek mümkündür ve süslemeleri de derinden etkilemiştir. 17. yüzyılın hemen başında Cavalieri'ye atfedilmiş olan operanın (1600, Euridice) icrasına ilişkin yapılmış olan açıklamalarda besteci passaggi kullanımını eserin gerçek anlamının önüne geçebileceği ve duygusal mesajı tahrip edebileceği için yasaklamıştır. Bunun yerine ifadeli şarkı söyleme, dinamik gölgeleme ve iyi bir hitabet tekniğinin eşlik ettiği uygun jestler kullanılması uygun görülmektedir. Diminution kullanılmaması sebebi ile oluşan yavanlığı kırmak için besteci dört küçük süsleme oluşturmuştur. Daha önceki yazarlar da benzer süslemelerden bahsetmiş, fakat nerede ve ne şekilde kullanılacağını icracıya bırakmıştır. Cavalieri, süslemelerin her birini için bir sembol geliştirerek ve bunları notasyon üzerinde belirli yerlere koyarak icracıyı sınırlamıştır (Neumann, 1983, s. 24).

Romalı besteci Viadana 1602 yılında Cento concerti ecclesiastici eserinde benzer yorumlar yapmaktadır: “Bu tür konserler, dikkat ve zarafetle, küçük süslemeler sağduyulu kullanılarak ve passaggi sınırlı biçimde uygun yerlerde kullanılarak hassas bir şekilde söylenmelidir: Her şeyden önce; yazılmış olan notalara hiçbir şey eklenmemelidir. Günümüzde, doğuştan yetenekli ve vokal beceriye sahip sevilen bazı şarkıcılar bulunmaktadır. Bu yetenekli şarkıcılardan bazıları şarkıları asla yazıldığı gibi söylememektedir. Artık bu tür uygulamalar artık hoş karşılanmamakta ve değersiz görülmektedir, özellikle de iyi şarkı söylemenin gerçek tarzının geliştiği Roma’da.” İlk bakışta birbiriyle çelişen ifadeler barındırdığı düşünülse de yazılmış olanın icrası denildiğinde ifade edilmek istenen konu modern anlayışla

yorumlanmamalıdır. Bu bağlamda *passaggi*, belirli durumlar için uygun olan, fakat bazı durumlar için yersiz bir karışıklık olarak düşünülmektedir. 17. yüzyılda Florentine Camerata uzun *diminution* kullanımını yasaklamıştır, Caccini *passaggi* uygulamasını kınamış ve yalnızca kulağı gıdıklayan uzun ses yuvarlanmalarına benzetmiştir. Buna karşın final kadansları herhangi bir kısıtlamadan muaf görünmektedir. Marco de Gagliano *Dafne* (1608) operasının ön sözünde şarkıcılarından süslemelerin kısıtlı biçimde uygulanmasını ve şarkı sözlerin anlamının bozulmamasını istemektedir. Monodistlerin saflarına katılan Monteverdi, süslemeleri için ayrıntılı birçok figür yazmıştır (Neumann, 1983, s. 25, 26).

Monodik müzik yapısı seküler vokal müziğe ait gelişiminin bir ürünü olmasına karşın, genel üslup üzerinde güçlü bir etkisi olmuştur. Giderek artan sayıda dini monodik müzik ortaya çıkmış ve kilise müziğine neredeyse anında nüfuz etmiştir (Neumann, 1983, s. 26)

Şarkı sözü-müzik ilişkisine bağlı olarak yaşanan tüm bu gelişmeler, enstrümantal müzik için geçerli değildir. Caccini, "Diminutionlar seslerden çok üflemeliler ve yaylılar için uygundur..." demiştir. Müzikte yaşanan monodik devrim, enstrümantal süslemeyi yalnızca genel üslup değişikliği yoluyla dolaylı olarak etkilemiştir (Neumann, 1983, s. 27).

Solo bir enstrüman olarak klavye, üsluptaki monodik değişimden en uzakta olan çalgılardan birisi olmuştur. Frescobaldi'nin müziği klavye stiline 16. yüzyıldaki öncüllerinden kesintisiz bir çizgide geliştiğini gösteren niteliktedir. Bu durum özellikle katı bir üslupla yazılmış *ricercare* gibi eserler için geçerlidir. *Toccata* ise ritmik özgürlükleri ve söylevi andıran üslup unsurlarıyla *resitativo* ile akrabalık içinde bulunmaktadır (Neumann, 1983, s. 27).

Vokal ve yaylı çalgıların süslemeleri arasında daha büyük bir paralellik bulunmaktadır. 16. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan keman, 17. yüzyıla değin bağımsız bir solo enstrüman haline gelememiştir. Keman repertuarı sonat ve konçertonun formları çevresinde gelişmiştir. Her iki form da enstrümanın doğasına hayli uygun yapılar içermektedir: Dansın canlı ritimleri ve bel canto'nun tınısı. Bu sebepten ötürü yüksek tempolu danslardan türetilen bölümler canlılığı arttıran ve parlak süslemeleri benimsenmiş, yavaş bölümler içinse incelik ve zarafet katan süslemeler kullanılmıştır. Sonat ve ardından konçerto 17. yüzyılın ortalarından sonra olgunluğa erişmiştir ve bel canto ile da capo aria, *passaggio*'nun kırılmış kanatlarını

yeniden büyütülmüştür. Bu dönemdeki keman ustaları, ipuçlarını şandan alarak, icracının yavaş bölümlerde neredeyse her yere diminutionlar ve küçük süslemeler eklemesini beklemiştir. Ortaya çıkmış bu performans tarzı, 18. yüzyılın sonlarına kadar canlı kalmıştır (Neumann, 1983, s. 28).

16. yüzyılda İtalya'da yayınlanmış olan lavta kitapları polifonik yapıda eserler barındırmaktadır. Fantasia, ricercare, gibi formların yanı sıra dönemin ünlü vokal eserlerinin intabulasyonlarına sıklıkla yer verilmektedir. Eserlerin tamamının stile antico, Rönesans çok sesliliğini yansıttığını söylemenin yanlış olmayacağı değerlendirilmektedir. 17. yüzyılda yayınlanmış olan lavta kitaplarında yer alan eserlerin temelleri eski stile dayanmasına karşın, müzikte yaşanan değişimin etkilerinin gözlenebildiği düşünülmektedir. Özellikle barok dönemin baskın türlerinden olan ground bass üzerine yazılmış olan varyasyon biçimli eserler, yapısal bir değişiklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Gagliarda ve corrente sıkça karşılaşılan dans biçimleri olarak gözlenmektedir. Gianoncelli'nin kitabında yer verdiği corrente ve gagliarda biçimindeki eserlerle beraber, kırık stilde ve bazı figürlerin diminution uygulaması ile tekrar yazdığı birer de spazetaya yer vermesi dikkate değer olarak görülmektedir (Gianoncelli, 1650, s. 2,3). Kapsberger'in tocattaları 17. yüzyıl lavta kitaplarında yer alan önemli eserler arasındadır. Piccinini, çalgıya ve müziğe ilişkin uzun bir ön yazısı da bulunan kitabında hem eski stil sayılabilecek kontrpuantal canzoneler, hem de yeni stile daha yakın ezgi-eşlik dokulu arialara yer vermektedir (Piccinini, 1623, s. 14, 28). Pittoni 17. yüzyılın sonlarında yayınladığı kitabında eserlerini sonata başlığı altında gruplamıştır. Tablatur yazısının altında sürekli bas eşliğine ve ek bölümünde keman partisine yer vermiştir (Pittoni, 1669, s.1-48). Bu dönemde sürekli bas eşliği için de kullanılan lavta çeşitli değişimler geçirmiş ve uzun ahenk tellerin eklenmesi ile günümüzde archlute ve theorbo denilen çalgılar ortaya çıkmıştır. Kitaplarda bu çalgılar için yazılmış olan eserler çoğunlukta bulunmaktadır. Genel itibari ile 17. yüzyıl lavta kitaplarında yer alan müzik, önceki dönemin kontrpuantal yazımını yer yer devam ettirmesine karşın, yeni türdeki ezgi-eşlik dokuyu da özümsemeye başlamıştır.

17. yüzyılın büyük kısmında ve 18. yüzyılın başında diminutiona ilişkin İtalyan teori kaynağı bulunmamaktadır. Sonuç olarak bu dönemde revaçta olan uygulama tarzına ilişkin günümüzdeki bilgi birikimimiz kısıtlıdır. Bölgesel farklılıklar içeren bazı anlayışlar gelişmiş olmasına karşın eldeki kaynaklar küçük süslemeler söz konusu olduğunda icracıların serbest olduğu izlenimini vermektedir. İtalya'da 18. yüzyılın



ilk yıllarında galant stilde eserler ortaya çıkmıştır. Galant stil müziklerin homofonik dokusu apojatürlerin çoğalmasına ve uzunluğunun artmasına izin vermiş, teşvik etmiştir. Tüm küçük süslemeler için geçerli olarak, meşhur İtalyan özgürlüğü ve esnekliği, 18. yüzyılın ortalarından sonra da tamamen canlı kalmıştır (Neumann, 1983, s. 29,30).

Sonuç olarak; 16. ve 17. yüzyılda müzikte yaşanmış olan yapısal değişimden bahsetmek mümkün görünmektedir. Bu değişim kontrpuantal müziğin monodik ezgi eşlik dokulu müziğe evrilmesi şeklinde gerçekleşmiştir. 17. yüzyıl homofonik müziğin ilk örneklerinin ortaya çıktığı ve geliştiği bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Yeni tür müzikte özellikle şarkıcılar için diminution uygulaması kısıtlanmıştır. Yetenekli şarkıcıların kendilerini öne çıkarmak için diminutionları abartılı şekilde uyguladıkları ve şarkı sözlerinin anlamını tahrip ettikleri düşünülmüştür. Şarkıcıların performanslarını bel canto ve benzeri türden uygulamalar ile zenginleştirmeleri uygun görülmüştür. Kısıtlamalar şarkı sözlerinin anlamları çerçevesinde ortaya çıktığı için çalgısal müzik büyük oranda kısıtlamadan muaf görülmüştür. Dönem kaynakları göz önüne alındığında icracıların küçük süslemeler yaparken neredeyse tamamen serbest olduğu değerlendirilmektedir. Bu dönemden ve İtalya'dan diminution uygulamasına ilişkin teorik veya pratik bir kaynak bulunmamaktadır.

#### **1.4. Problem Durumu ve Araştırmanın Amacı**

Elde edilen veriler 16. ve 17. yüzyıl İtalyan müziğinde diminution uygulamasının kullanıldığına işaret etmektedir. Uygulamayı anlatan teorik ve pratik kaynaklar 16. yüzyılda ve kısmen 17. yüzyılın başında yayınlanmıştır. Dönemin müzik anlayışının 17. ve 18. yüzyıllarda önemli bir yapısal değişim göstermesi sebebiyle, konuya ilişkin teorik kaynakların sonraki dönemlerde uygulanmış olan diminution pratiğine ilişkin geçerli bir fikir oluşturma konusunda yetersiz kalacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmanın ana amacı: Giovanni Zamboni Romano'nun lavta eserleri için diminution pratiğinin ne şekilde gerçekleştirilebileceğine ilişkin tarihsel geçerli sayılabilecek pratik bir yöntem oluşturmaktır. Ortaya konulacak olan yöntemin amacı; büyük oranda doğaçlamaya dayanan diminution uygulamasının, icra esnasında da uygun yerlerinin belirlenerek doğaçlama olarak çalınabilmesi için bir tür dağarcık geliştirmektir. Çalışmanın ikincil amacı, bestecinin kullandığı ezgisel yapıların analizi sonucunda açık yazılmış süslemelerin belirlenmesi ile tempo, nüans,

artikülasyon gibi performans tercihlerinin belirlenmesi sürecine yardımcı olmaktadır. Son olarak tablatur notasyonu çalışma sürecinde modern gitar için dizek notasyonuna aktarılacağından repertuvara Giovanni Zamboni Romano'nun özgün transkripsiyonlardan oluşan eserleri dahil edilecektir.

Bu çalışma, kullanılan veri toplama yönteminin ve kaynakların geçerli ve güvenilir olduğunu varsaymaktadır. Ortaya konacak sonuçlar Giovanni Zamboni Romano op.1'de yer alan eserler ile sınırlıdır.

## BÖLÜM 2: YÖNTEM

Bu çalışmada betimsel araştırma yöntemi kullanılmaktadır. Elde edilen verilen literatür taraması yöntemi ile toplanmıştır. Araştırmanın evreni lavta müziği, örnekleme Giovanni Zamboni Romano op. 1'dir.

Eserlerin analizi Neumann'ın *Ornament and Structure* başlıklı makalesinde ortaya koyduğu önerge uyarınca yapılacaktır. Bu önergeye göre; süsleme yapının anti-tezidir. Müzik gibi soyut sanat formlarında süsleme öğelerini belirlemek konusunda çeşitli güçlüklerle karşılaşmaktadır. Fakat her özel durum için müzikal dokuyu inceleyerek bestecinin düşüncesinin özünü içeren çekirdek fikre ulaşmak mümkündür. Bir kural olarak bu çekirdek fikir, daha az özgül ağırlığa sahip malzemeye gömülüdür. Yapısal bir çekirdeğin mevcudiyeti ve bunun sınırladığı yaklaşık ana hatlar, bireysel durumlar için, müzikal kumaşın ardışık olarak farklı bölümlerinin çıkarılması ve sonuçta ortaya çıkan değişikliklerin doğasının değerlendirilmesi yoluyla tespit edilebilmektedir. Müzikal dokunun çıkarılan bölümlerinin çekirdek fikri bozduğu düşünülüyorsa yapısal maddeye nüfuz edildiği varsayılmalıdır. Öte yandan çıkarma işlemi sonrası yapısal malzeme sağlam görünüyor ve değişikliğe rağmen iki versiyonun da kimliği sorgulanmadan kabul edilebiliyorsa, çıkarılan malzemenin yapısal çekirdekten sayılamayacağı anlaşılabilir (Neumann, 1982, 244).

Bu fikir doğrultusunda öncelikle, Zamboni Romano'nun op. 1'i içerisindeki tüm eserlerin gitar için modern dizek notasyonuna transkripsiyonu yapılacaktır. Devamında, elde edilmiş olan transkripsiyon eserlerin bestecinin temel fikri olduğu değerlendirilen sadeleştirilmiş versiyonlarına ulaşılmaya çalışılacaktır. Bu noktada füğ formundaki eserler örneklem dışında bırakılacaktır. Çünkü füğ formundaki eserlerin, doğası itibarıyla halihazırda bestecinin çekirdek fikrinden oluştuğu değerlendirilmektedir.

Zamboni'nin yalnızca trill ve *miolent* süslemeleri için semboller kullanması sebebiyle analiz sürecinde açık yazıldığı değerlendirilen küçük süslemeler belirlenecektir. Bu süslemelerden farklı karakterde olduğu düşünülen motiflerdeki dimunition karakteri gösteren yapıların saptaması gerçekleştirilecek, böylece bestecinin çekirdek fikrine ulaşılması amaçlanacaktır. Melodik motiflerin ne tür tasarımlar ile kullanıldığına ilişkin veriler elde edilecektir. Bu işlemlerin sonucunda Zamboni Romano'nun kullandığı müzikal motifler belirlenecektir. Belirlenmiş olan müzikal motifler sınıflandırılarak gruplarına ayrılacaktır. Oluşturulacak olan bu grupların farklı bağlamlarda emprovize olarak icra edilmesine yönelik dağarcık geliştirilmesi için farklı tonlarda ve pozisyonlarda egzersizler geliştirilecektir.

## BÖLÜM 3: VERİLERİN ANALİZİ

### 3.1. Bir Numaralı Sonata İlişkin Bulgular

#### 3.1.1. Preludio Bölümüne İlişkin Bulgular



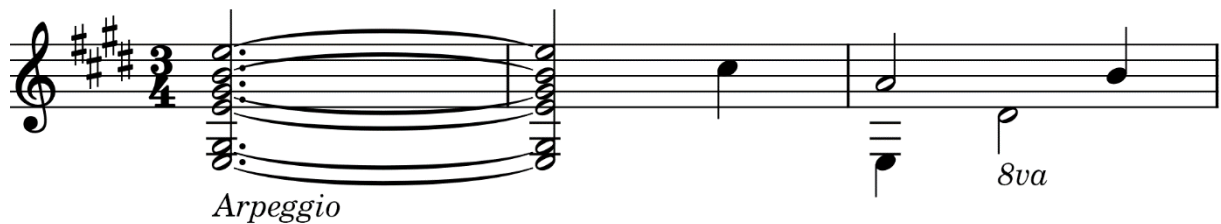
Görsel 6. Preludio Bölümünden Kesit

Yukarıdaki görselde preludio bölümünün ilk iki ölçüsüne yer verilmiştir. Zamboni'nin preludio bölümlerini sonatın tonuna dinleyiciyi hazırlamak için tasarladığı değerlendirilmektedir. Bölümün hemen başında eserin tonunun uzun bir arpej dizisi ile başlamasının bu kanıyı destekler nitelikte olduğu düşünülmektedir. İkinci ölçünün sonunda yer alan on altılık notaların dimuntion niteliği gösterdiği değerlendirilmektedir.



Görsel 7. Preludio Bölümünden Kesit

Görsel 7'de preludio bölümünün ikinci ve üçüncü ölçülerine yer verilmiştir. Dimuntion niteliği gösterdiği düşünülen motifin la notasında kalış yaptığı ve benzer şekilde dimuntion niteliği gösterdiği değerlendirilen bir başka motifin bas partisinde yer aldığı görülmektedir. Üçüncü ölçünün son vuruşuna apojatür karakteri taşıyan bir süsleme ile bağlandığı görülmektedir. Zamboni notasyonunda apojatürleri daima açık biçimde kâğıda dökmüştür. 1-3 numaralı ölçülerin müzikal çekirdeği olduğu değerlendirilen biçimine Görsel 8'de yer verilmiştir.



Görsel 8. Preludio Bölümünden Kesit

Yukarıdaki veriler ışığında ilk olarak Zamboni'nin preludio bölümlerinde tonu hazırlamak için arpejlemeler kullandığı sonucuna ulaşılmaktadır. 3'lü aralıklarda 16'lık dimunitionlar kullandığı zaman, motifi ana ses üzerinden başlattığı ve bitiş sesinin 2'li pest sesine kadar devam ederek son sese ulaştığı görülmektedir. Bunun yanında dimunitionların yalnızca tiz partiler için değil, bass partiler için de kullanıldığı dikkati çekmektedir. Re sesine ulaşmadan önce üçlü aşağıdan başlayarak 16'lık notalar ile gelindiği, bunun da bir çeşit dimunition olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir.



Görsel 10’da preludio bölümünün 14, 15 ve 16. ölçüleri ve altında müzikal çekirdek olduğu düşünülen kısım görülmektedir. Tıpkı görsel 9’da olduğu gibi bazı noktalarda ana seslerin zayıf zamanda giriş yaptığı görülmektedir. 14 numaralı ölçüde birinci ve üçüncü zamanlar için ana ses zayıf zamanda giriş yaparken, 15 numaralı ölçüde ana sesler güçlü zamanlarda seslendirilmiştir. Dolayısı ile melodide senkop kullanımına ilişkin belirgin bir kural veya standart olmadığı görülmektedir. Dörtlük notaların 16’lık motifler kullanılarak işlendiği, bunun melodinin adım adım hareketi ile gerçekleştirilebileceği gibi, üçlü aralıkların da yer yer kullanıldığı görülmektedir.

Görsel 11. Preludio Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 11’de preludio bölümünün 25 numaralı ölçüsü ve altında müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kısım görülmektedir. Melodinin tiz partide tekrar eden fa sesi ile işlendiği dikkati çekmektedir. Üçüncü vuruşta yer alan süsleme yapısının ise son ek içeren trill olduğu görülmektedir. Zamboni’nin yalnızca trilleri işaret etmek için + biçiminde bir sembol kullandığı, bağlamına göre bu sembolün trill veya mordan olarak yorumlanabileceği düşünülmektedir.

Görsel 12. Preludio Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 12’de preludio bölümünün 26-29 numaralı ölçüleri ve altında müzikal çekirdek olduğu düşünülen bölüme yer verilmiştir. Bestecinin ikinci zamanları ana sesin üçlü pes sesine ulaşacak biçimde 16’lık motiflerle işlediği ve bunu sekans biçiminde devam ettirdiği dikkati çekmektedir.

### 3.1.2. Allemanda Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 13. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

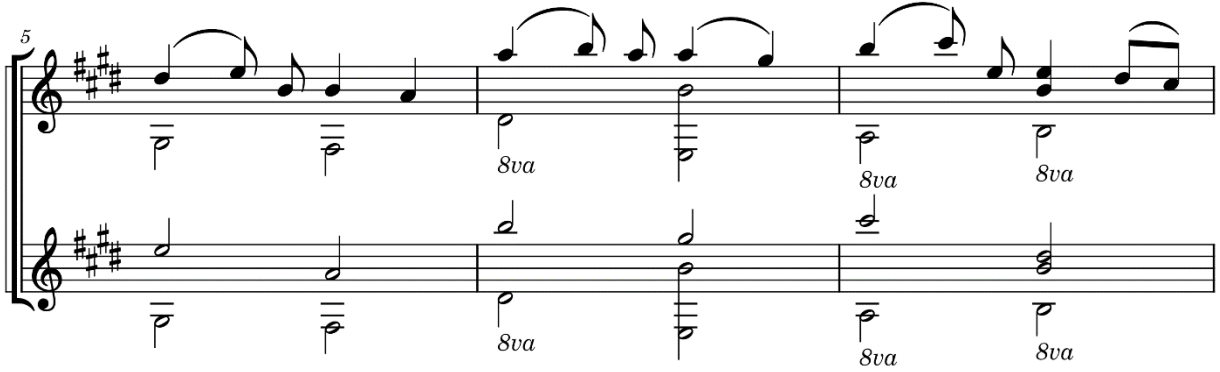
Görsel 13’te allemanda bölümünün ilk üç ölçüsüne ve müzikal çekirdek olduğu düşünülen kesite yer verilmiştir. Bestecinin apojatürleri açık biçimde kâğıda geçirdiği görülmektedir. Bunun yanında 1. ölçü için 3. zaman ve 3. ölçü için 1. zaman olmak üzere, güçlü zaman vuruşlarına düşmeden önce 16’lık notaları tek sesli bir süsleme olarak kullandığı değerlendirilmektedir. Bunun yanında üçüncü ölçüde yer alan 16’lık notalar benzer yapıda olmalarına karşın, trill ile kullanıldıkları göz önüne alındığında son ek içeren trill olarak değerlendirilmelerinin daha doğru olduğu düşünülmektedir.

İkinci ölçüde yer alan 8’lik notalar ile kurulmuş melodinin diminition karakteri gösterdiği değerlendirilmektedir. 2’li notalardan oluşmuş ve 2’li aralık ile kurulmuş melodik yapının Görsel 13’ün ikinci ölçüsünde görüldüğü biçimde işlenebileceği saptaması yapılmıştır.



Görsel 14. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 14'te allemanda bölümünün 4 numaralı ölçüsüne ve müzikal çekirdek olduğu düşünülen kesitine yer verilmiştir. Bestecinin üçlü aralıkları şekilde görüldüğü biçimde işlediği saptaması yapılmıştır.



Görsel 15. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 15'te allemanda bölümünün 5,6 ve 7. ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu düşünülen kesite yer verilmiştir. Bestecinin apojatürleri inici ve çıkıcı olarak art arda kullandığı saptanmıştır.



Görsel 16. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

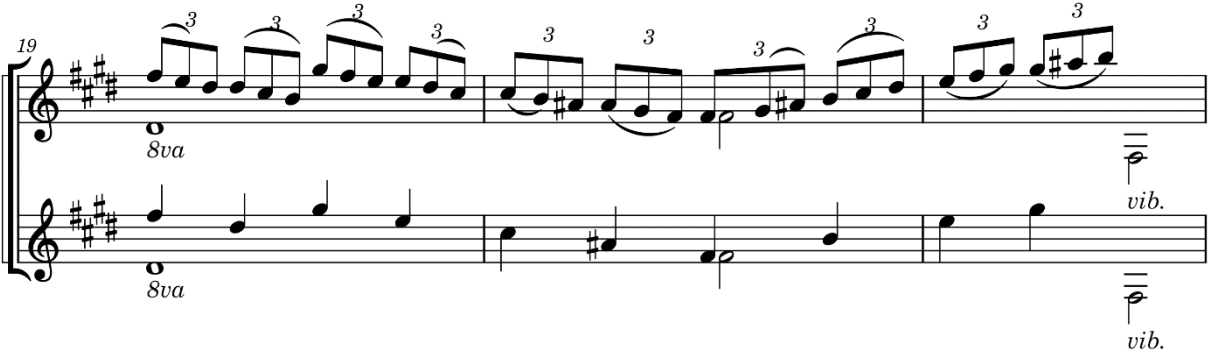
Görsel 16'da allemanda bölümünün 8 ve 9 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu düşünülen kesite yer verilmiştir. Bestecinin ilk akorun tiz sesinde do diyez kullanarak apojatür etkisi yaratan bir disonans yakaladığı, melodinin asıl sesini ikinci zamanda trill ekleyerek kullandığı ve melodinin en pes ses olacak sol notasına ulaşmasını sağlayan la notasını sekizlik olarak ikinci zamana eklediği görülmektedir. Sol sesinden mi sesine atlamak için ulaşılacak noktanın komşu sesinin kullanıldığı görülmektedir. 9. ölçüde 16'lık notalar ile son ek yapılmış bir trillin bir başka trille eklemlendiği saptaması yapılmıştır.






**Görsel 17.** Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 17’de 13-17 numaralı ölçülere ve müzikal çekirdek olduğu düşünülen kesite yer verilmiştir. 13. ölçüde yer alan 8’lik notaların diminition özelliği gösterdiği düşünülmekte, önce inici ve devamında çıkıcı hareket yaptığı görülmektedir. 14, 15, 16 numaralı ölçülerde yer alan 16’lık notalar ile oluşturulmuş motiflerin açık yazılmış, trill benzeri yapılar olduğu düşünülmektedir. 17 numaralı ölçüdeki yapı ise öncekilerden farklı olarak gruppettoya benzer bir melodik motif özelliği göstermektedir.



**Görsel 18.** Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 18’de 19-21 numaralı ölçüler ile müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesite yer verilmiştir. Bestecinin inici ve çıkıcı olarak üçleme motiflerini diminition karakteri gösterecek biçimde kullanıldığı saptaması yapılmıştır. Bestecinin Fransız kaynaklarında *miolement* olarak belirtilen (de Visée, 1686, s. 4) bir süslemeyi kullandığı görülmekteyken, bu süslemenin vibrato anlamına geldiği (Neumann, 1983, s. 604) bilinmektedir. Bestecinin kullandığı  işaret modern notasyona *vib.* olarak geçirilmiştir.

Görşel 19. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görşel 19’da 22-24 numaralı ölçüler ve müzikal çekirdek olduğu düşünölen kesite yer verilmiştir. Bestecinin 22. ölçüde ikili aralıklar ile hareket eden melodiyi sekizlik notalar ve noktalı sekizlik-on altılık notalar ile işlediği görölmektedir. 23. ölçüde son ek içeren trill tasarımına yer verilmiştir. 24 numaralı ölçüde tonun beşinci derece akorunun seslerinin kullanımı ile tekrar kısmına ulaşıldığı gözlenmektedir.

Görşel 20. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görşel 20’de 25-33 aralığında yer alan ölçülere ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesite yer verilmiştir. Bestecinin 26 numaralı ölçüde son ek içeren trille yer verdiği görölmektedir. Kalan tüm ölçüler için sekizlik notalar ile tasarlanmış çeşitli diminitionlarlar, senkoplar ve apojetürlere yer verildiği gözlenmektedir. Diminitionların tamamının ikili aralıklarla, çıkıcı veya inici olarak tasarlandığı saptanmıştır.

Görsel 21. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 21’de 45-50 aralığında yer alan ölçülere ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesite yer verilmiştir. Bestecinin ilk üç ölçü için üçlü aralığı sekizlik notalar ile işlediği, üçüncü zamana apojatür eklediği ve her ölçü sonunda kullandığı son ses ile devam eden akora melodiyi hazırladığı görülmektedir. Benzer yapının 48 ve 49 numaralı ölçülerde devam ettiği, farklı olarak 50 numaralı ölçüde re dimuntion sesinin tekrar edildiği saptanmıştır.

### 3.1.3. Currente Bölümüne İlişkin Bulgular

Görsel 22. Currente Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 22’de currente bölümünün ilk dört ölçüsüne ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen bölümüne yer verilmiştir. 16’lık notalar ile ikili aralıklar kullanılarak tasarlanmış bir motifin kullanıldığı görülmektedir. Bu tür süslemeleri Neumann’ın “dönüş” (*turn*) olarak isimlendirdiği bilinmektedir (1983, s. 465-478). Zamboni’nin bu süsleme için sembol kullanmadığı, açık

biçimde yazmayı tercih ettiği dikkati çekmektedir. Yine de bu tür motiflerin dimunition değil, küçük süslemeler olarak ele alınması gerektiği düşünülmektedir.

Bunun yanında ikinci ve üçüncü ölçüler için akor sesleri ile, dördüncü ölçü için ise birinci zamanda aynı sesi tekrar ederek tasarlanan yapıların dimunition karakterinde olduğu değerlendirilmektedir.



Görsel 23. Currente Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 23'te currente bölümünün beş ila onuncu ölçüsü ile müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kısma yer verilmiştir. Apojatürler ve sekizlik motifler ile yapılan dimunitionlarler dışında dikkati çeken yapı; yedi numaralı ve sekiz numaralı ölçülerde yer alan, sekizlik notaları takip eden iki on altılık nota ile kurulmuş motiftir ve dimunition karakteri sergilediği değerlendirilmektedir.

Currente bölümünün geri kalan kısmında yukarıda bahsedilen yapılarla yer yer rastlanmaktadır. Bunun yanında sekizlik notalar ile çeşitli dimunition yapıları görülmektedir. Melodilerin sıklıkla senkop oluşturacak biçimde tasarlandığı saptanmıştır.

### 3.1.4. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 24. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 24'te sarabanda bölümünün ilk üç ölçüsü ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen bölümüne yer verilmiştir. Birinci ölçünün iki ve üçüncü zamanında yer alan noktali ritimler ile

tasarlanmış olan motifin dimunition niteliği gösterdiği düşünülmektedir. İkinci ölçünün hemen başında açık biçimde yazılmış apojatür yer aldığı görülmektedir. Üçüncü ölçünün birinci zamanında yer alan sekizlik notaların ve bunu takip eden on altılık notalar ile tasarlanmış yapının dimunition özelliği gösterdiği düşünülmektedir.



Görsel 25. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 25'te sarabanda bölümünün dört ila sekiz numaralı ölçülerine, alt kısmında müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesite yer verilmiştir. 4 numaralı ölçüde bas partide yer alan noktalı yapının dimunition özelliğinde olduğu değerlendirilmiştir. Müzikal çekirdekte yer alan inici ikili aralığın; on altılık notalar ile tizden başlayarak öncelikle inici bir hareket yaptığı, son sekizlik kısmında ise son ek içeren trill ile nihayete erdiği saptanmıştır.

Beş numaralı ölçüde yer alan noktalı yapının dört numaralı ölçüde yer alan yapıya tiz partide bir cevap niteliği taşıdığı saptanmaktadır. Bu ancak bu defa müzikal çekirdekte yer alan yapı ikili bir aralık olmasına karşın çıkıcı özellik göstermektedir. Benzer şekilde öncelikle on altılık notalar ile inici hareket yapan motif son ek içeren trill ile son bulmaktadır.

Altı numaralı ölçüde yer alan üçlemeli yapının dimunition özelliği sergilediği değerlendirilmektedir. Tiz ve pesteki fa notalarını bağlayacak olan süslemenin tiz sol notasına kadar devam ettiği ve fa notasında son bulunduğu görülmektedir.

Yedi numaralı ölçüde son ek içeren trille yer verildiği saptanmıştır. Sekiz numaralı ölçüde sekizlik notalar ile tasarlanmış dimunition özelliği gösterdiği değerlendirilen melodilere yer verilmiştir.



Görsel 26. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 26’da sarabanda bölümünün 10 ila 12 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kısmına yer verilmiştir. On numaralı ölçünün açık yazılmış bir apojatür ile başladığı görülmektedir.

Aynı ölçünün son zamanında yer alan noktalı yapının açık yazılmış bir tek sesli süsleme olduğu değerlendirmesi yapılmaktadır. Bu süsleme on bir numaralı ölçüde bir başka açık yazılmış apojatüre bağlanmaktadır. Sekizlik dimunitionlar ile devam eden kesit on iki numaralı ölçüde inici hareket yapan on altılık notalar ile tasarlanmış bir motife bağlanmaktadır. Bu motifin dimunition özelliği sergilediği değerlendirilmektedir.



Görsel 27. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 27’de sarabanda bölümünün on yedi ila yirmi numaralı ölçüleri ile müzikal çekirdek olduğu düşünülen kısmı yer almaktadır. Sekizlik notalar ile tasarlanmış motiflerin komşu sesleri ve ilgili akor seslerinin kullanılarak tasarlandığı saptanmıştır. On sekiz numaralı ölçüde yer alan noktalı yapının tek sesli bir süsleme özelliği gösterdiği düşünülmektedir.

On dokuz numaralı ölçüde yer alan on altılık notalar ile kurulmuş yapı ilk bakışta *dönüş* benzeri bir süslemeyi hatırlatmasına karşın, son notasında yer alan üçlü atlama ile bu tipteki süslemelerden ayrılmaktadır. Benzer türde yapının sarabanda bölümünün yirmi üç numaralı

ölçüsünde tekrar görüldüğü dikkati çekmektedir. Her iki durumda da bu kalıbın apojatür ile devam ettiği saptanmıştır. Sonuçta bu yapının Zamboni'ye özgü üçlü aralık ile sona eren bir tür dönüş olduğu ve apojatür ile devam ettiği belirlenmiştir.

### 3.1.5. Minuet Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 28. Minuet Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 28'de minuet bölümünün ilk yedi ölçüsüne ve müzikal çekirdek olarak değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Birinci ölçünün hemen başında yer alan sekizlik motifin diminition özelliği taşıdığı değerlendirilmesi yapılmıştır. Çıkıcı ikili biçimde hareket eden yapı nihayete müzikal çekirdeğin ana sesi ile ermektedir. Hemen devamında ise son ek içeren trille yer verilmiştir.

Üç numaralı ölçüde noktali ritm içeren motifin tek sesli bir tür süsleme olduğu değerlendirilmesi yapılmış, yapının apojatür ile devam ettiği saptanmıştır. Besteci minuet bölümünün tamamını son ek içeren triller, tek sesli süslemeler ve sekizlik diminitionlar ile tasarlamıştır.

### 3.2. İki Numaralı Sonata İlişkin Bulgular

#### 3.2.1. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 29. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Bestecinin iki numaralı sonatının alemanda bölümünde yalnızca bir türde dimunition motifi kullandığı saptanmış olup, sekizlik notaların ile tasarlanan motifin komşu ve unison sesler ile örüldüğü görülmektedir. 5 ve 7 numaralı ölçüleri gösteren görsel 29’da bu türden bir motife yer verilmiştir.

### 3.2.2. Current Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 30. Current Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 30’da current bölümünün 1-6 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdeği olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Bestecinin ilk ölçüde çıkıcı üçlü aralığı sekizlik notalar kullanarak işleyen bir dimunition kullandığı dikkati çekmektedir. Buna benzer bir yapının 3 numaralı ölçüde bas partisinde tekrarladığı dikkati çekmektedir.

5 numaralı ölçü için yapının iki parçalı olarak ele alınması gerektiği kanaatine varılmıştır: Birinci ve ikinci zamanları kapsayan bir son ek içeren trill ve üçüncü zamanı kapsayan sekizlik nota aracılığıyla komşu tiz sesin kullanıldığı bir dimunition.



Görsel 31. Current Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 31’de 9-14 numaralı ölçülere ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesite yer verilmiştir. 9-11 numaralı ölçülerde sekans kullanıldığı, ikinci zamanlarda inici üçlü aralığın sekizlik notalar ile eksiltildiği dikkati çekmektedir. 13 numaralı ölçüde ise ölçünün tüm zamanları için benzer yapı kullanıldığı dikkati çekmektedir.



14 numaralı ölçüde yer alan yapının ise 5 numaralı ölçü ile birebir benzerlik gösterdiği görülmektedir.

### 3.2.3. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular

Bestecinin iki numaralı sonatının sarabanda bölümü tiz partisinde yalın bir sarabande melodisi ile bass partisinde buna eşlik eden, bestecinin özel olarak tasarladığı bir arpej tasarımı ile kurulmuştur. Sonuç olarak bazı küçük süslemeler dışında eserin kendisinin hali hazırda müzikal çekirdeği oluşturduğu değerlendirilmiştir.

### 3.2.4. Giga Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 32. Giga Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Bestecinin giga bölümünde jig dansının noktalı ritimlerinin arasını doldurarak diminitionları yaptığı dikkati çekmektedir. Görsel 32’de görüleceği üzere müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesit geleneksel jig dansının ritmi ile tasarlanmışken, orijinal transkripsiyonda kimi yerlerde bu türden noktalı motif yapısı korunurken; pek çok yer için bu durumun tersi geçerli olmuştur.

### 3.3. Üç Numaralı Sonata İlişkin Bulgular

#### 3.3.1. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 33. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 33'te alemanda bölümünün 1-3 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesite yer verilmiştir. Noktalı ritimler ile tasarlanmış olan motiflerin tek sesli süslemeler olduğu değerlendirilirken komşu seslerin ve unisonların kullanıldığı saptanmıştır.

The image displays a musical score for the Alemanda section, measures 4 through 10. The score is written in a 2/4 time signature and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and is marked with trills (tr). The lower staff contains a bass line with octaves (8va) and chords. The score is divided into two systems, with measures 4-6 in the first system and measures 7-10 in the second system.

Görsel 34. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 34'te eserin 4-10 numaralı ölçülerine ve altında müzikal kesit olduğu değerlendirilen bölümüne yer verilmiştir. Dikkati ilk çeken figür 16'lık notalar ile kurulmuş 4, 5 ve 6 numaralı ölçülerin son zamanında yer almaktadır. Benzer bir yapının 7 numaralı ölçüde 2. ve 4. zamanlarda kullanıldığı görülmektedir.

Kullanış biçimi incelendiğinde her defasında ana ses üzerinden harekete başlandığı görülmektedir. 4 numaralı ölçüdeki durum için motifin son 16'lık notasında bağlanacağı sesin 2'li tizine hareket etmiştir.

5 numaralı ölçünün 3. zamanında sekizliği takip eden iki 16'lık nota ile motifin tasarlandığı görülmektedir. 4. ölçüdeki duruma bezer şekilde bağlanılacak ana sesin komşu tiz perdesine hareket edilmiştir.

5 numaralı ölçünün 4. zamanında 16'lık nota değerleri tasarlanmış benzer motifin bu defa takip edeceği ana ses notasında son bulunduğu görülmektedir. Bu noktadan sonra hareketin sekizlik notalar ile kurulduğu ve pesleştiği görülmektedir. 6 numaralı ölçünün son zamanında yer alan süsleme ile 4 numaralı ölçünün son zamanında yer alan yapının birbiri ile aynı olduğu saptaması

yapılmıştır. Takip eden diğer benzer yapıların bağladıkları ana melodi sesinde son buldukları dikkati çekmektedir.

9 numaralı ölçüde yer alan yapının temel özelliğinin, müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitte yer alan 2. ve 4. zamandaki notaların komşu seslerinin kullanılarak tasarlanmış olduğudur ve dimunition özelliği taşıdığı düşünülmektedir.



Görşel 35. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görşel 35'te 11-14 numaralı ölçülere ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen bölüme yer verilmiştir. 11 numaralı ölçüde 8'lik notalar ile tasarlanmış yapının dimunition özelliği gösterdiği değerlendirilmektedir. Tasarımın tiz partideki sese yarım vuruş erken ulaşılması ve güçlü zamanda bu sesin tekrar edilmesi ile unisonlar ve 2'li aralıkların kullanılması ile oluşturulduğu gözlenmektedir.

13-14 numaralı ölçülerde senkop oluşturacak 2'li aralıklar ile tek sesli süslemeler yapıldığı saptaması yapılmaktadır.



Görşel 36. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görşel 36'da 30-34 numaralı ölçülere ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesite yer verilmiştir. 30 numaralı ölçünün 3. ve 4. zamanlarında yer alan sekizlik notalar ile kurulmuş 3'lü pesleşen aralıkların dimunition özelliği gösterdiği değerlendirilmesi yapılmaktadır. Benzer

biçimde 34 numaralı ölçüde yer alan sekizlik notalar ile tasarlanmış motifin dimunition özelliği gösterdiği düşünülmektedir.

### 3.3.2. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 37. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 37’de 1-4 numaralı ölçülere ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesite yer verilmiştir. Tiz partide 3. zamanlarda yer alan sekizlik yapıların dimunition özelliği gösterdiği; 1 numaralı ölçü için çıkıcı 2’li, 2 numaralı ölçü için inici 3’lü, üç numaralı ölçü için inici 6’lı ve 4 numaralı ölçü için inici 4’lü hareket yaptığı görülmektedir. Birinci ölçü hariç tutulmak üzere yapıların tümü için takip eden ölçünün birinci zamanında yer alan sesin belirleyici olduğu saptaması yapılmaktadır.

Bas partide yer alan tüm tasarımın dimunition özelliği sergilediği düşünülmektedir. Tasarımın tamamında inici ve çıkıcı 2’li ve 3’lü aralıkların kullanıldığı saptaması yapılmıştır.



Görsel 38. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 38’de 5-9 numaralı ölçülere ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesite yer verilmiştir. 5-7 numaralı ölçülerde bas partisindeki dimunition tasarımının devam ettiği görülmektedir. 5 numaralı ölçüden itibaren tiz partide de benzer harekete yer verilmiştir. 5

numaralı ölçünün 3. zamanında 16'lık notalar ve 3'lü aralıklar ile tasarlanmış yapının dimunition özelliği gösterdiği düşünülmektedir.



Görsel 39. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 39'da 10-14 numaralı ölçülere ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesite yer vermiştir. 10 ve 11 numaralı ölçülerde yer alan yapılar ile aynı sonatın alemanda bölümünün 11 numaralı ölçüsünde yer alan yapının benzer tasarımlar olduğu değerlendirilmesi yapılmaktadır.

### 3.3.3. Giga Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 40. Giga Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 40'ta eserin 42-46 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. 6/8 ritim ile yazılan eserin 45 numaralı ölçü ve 42 numaralı ölçünün ikinci zamanında görülebilecek olan jig dansına özgün ritimler yer almaktadır. Kalan kısımlarıdaysa 43, 44 ve 46 numaralı ölçülerde görülebilecek olan ritimler ile tasarlanmış figürler yer almaktadır. Dansın ritmindeki boşlukların doldurulması ile oluşturulmuş bu kesitlerin dimunition özelliği sergilediği değerlendirilmesi yapılmaktadır. Bu tür dimunitionlar eser boyunca 4 numaralı ölçüde yer alan bir istisna hariç tutulmak üzere unison, 2'li, 3'lü ve 6'lı akorların inici veya çıkıcı olarak kullanılması ile oluşturulmuştur.

### 3.4. Dört Numaralı Sonata İlişkin Bulgular

### 3.4.1 Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular



Görşel 41. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görşel 41’de eserin ilk üç ölçüsüne ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. 1 numaralı ölçünün 2. zamanında yer alan sekizlik seslerin diminition karakterinde olduğu değerlendirilmekte, üçlü aralıklar ile motifin kurgulandığı saptanmaktadır. 2 numaralı ölçüde noktalı ritimlerin üç farklı biçimde kullanıldığı görölmektedir: 1. zaman için tek sesli süsleme karakteri ile, 2. zaman için son ek içeren trill ile ve dördüncü zaman için çift sesli son ek içeren trill ile.

3. zamanda yer alan sekizlik notalar ile kurulmuş motifin diminition karakteri gösterdiği değerlendirilmektedir. Benzer şekilde 3 numaralı ölçünün birinci ve üçüncü zamanlarında yer alan tasarımların da diminition olarak ele alınmasının uygun olacağı düşünölmüştür.



Görşel 42. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görşel 42’de 4-7 numaralı ölçülere ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kısma yer verilmiştir. 5 numaralı ölçünün 2. zamanında yer alan yapının diminition olarak değerlendirilebileceği ve 6’lı aralık ile tasarlandığı saptanmaktadır. Takriben gelen üçlemenin benzer biçimde ele alınmasının uygun olduğu düşünölmektedir. Eserde toplam 8 üçleme bulunduğu, melodik hareketin komşu sese veya üçlüsüne, inici veya çıkıcı-inici biçimde gerçekleştirildiği saptanmıştır. 4. zamanda yer alan motife yönelik tek sesli süsleme değerlendirilmesi yapılmıştır.

6 numaralı ölçü apojatür ile başlamaktadır. 3. ve 4. zamanda kullanılan motifin dimunition olarak ele alınmasının uygun olduğu değerlendirilmiş, unison seslerin kullanıldığı saptanmıştır.

7 numaralı ölçü 1. ve 3. zamanları üçlü aralıklar ile kurulmuş dimunition motiflerinden, 2. ve 4. zamanları için son ek içeren trillerden oluşmaktadır.

Görşel 43. Alemnda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görşel 43'te eserin 28-31 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu düşünölen kesitine yer verilmiştir. 28 numaralı ölçünün 2. zamanında son ek içeren trill ile melodik harekete başlandığı ve bunu takip eden 3. ve 4. zamanlarda yer alan motifin dimunition karakteri sergilediği saptanmıştır. Benzer yapının 29 numaralı ölçünün 3. ve 4. zamanlarında tekrar edildiği görölmektedir.

30 numaralı ölçünün 2. ve 4. zamanında yer alan motifin dimunition karakteri sergilediği değerlendirilmektedir.

### 3.4.2. Current Bölümüne İlişkin Bulgular

Görşel 44. Current Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görşel 44'te eserin ilk 5 ölçüsüne ve müzikal çekirdeği olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. 4 numaralı ölçüde yer alan motiflerin dimunition olduğu değerlendirilmiş, unison ve ikili aralıklar ile tasarlandığı saptanmıştır.



Görsel 45. Current Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 45'te 6-10 numaralı ölçülere ve müzikal çekirdek olarak değerlendirilen kesite yer verilmiştir. 6-8 numaralı ölçüler için kullanılmış olan motiflerin dimution niteliğinde olduğu değerlendirilmiştir. 1. zamanlar için inici-yanaşık hareket yapıldığı, 2. ve 3. zamanlar için çıkıcı 3'lü hareket edildiği saptanmıştır.

9 numaralı ölçüde yer alan motifin dimution özelliği gösterdiği, her birim zamanın zayıf vuruşunda yer alan notanın kendisini takip edecek olan sesi hazırladığı saptanmıştır. Benzer yapıda tasarımlar ile önceki sonatlarda da karşılaşıldığı belirlenmiştir.

10 numaralı ölçüde yer alan üçlemelerin dimution özelliği gösterdiği değerlendirilmiştir. Ana ses üzerinde başlayan hareket için yanaşık seslerin kullanıldığı, çıkıcı veya inici hareket edildiği belirlenmiştir.

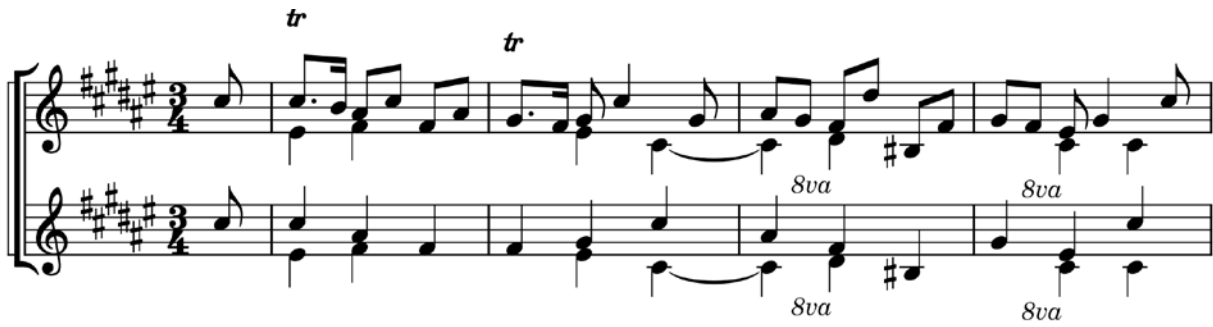


Görsel 46. Current Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği



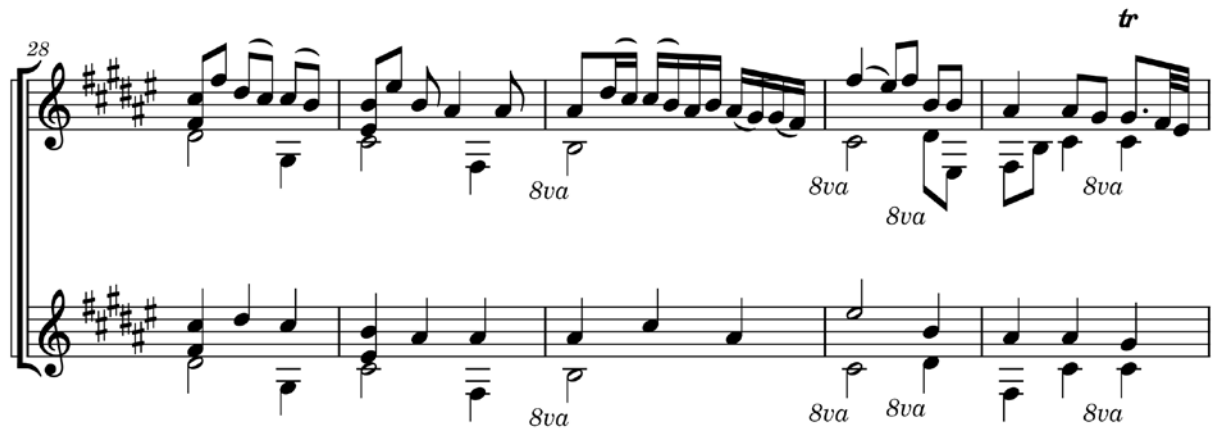
Görsel 46’da eserin 25-32 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Fark edileceği üzere ilgili kısımda bestecinin yazısı ile müzikal çekirdeğin büyük oranda aynı olduğu değerlendirilmesi yapılmaktadır. Zamboni’nin corrente bölümleri için sıklıkla senkoplu kontrpuantal yapılar kullandığı, benzer yapılar ilk bakışta temel bir melodik fikrin süslemesi veya dimunition yapılmış hali olarak ele alınabileceğini düşündürmektedir. Ancak incelikle tasarlanmış bu tür yapıların aslında bestecinin çekirdek fikri olduğu değerlendirilmektedir. Bu gibi kesitlerde eski ve yeni stilin bir sentezi görülürken besteci çoğu zaman kromatik melodiler kullanmış, sıklıkla modülasyonlara yer vermiştir. Dört numaralı sonatın corrente bölümünde bu türdeki tasarımlara 12-22 ve 27-51 numaralı ölçüler arasında rastlanmaktadır.

### 3.4.3. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 47. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 47’de sarabanda bölümünün ilk dört ölçüsü ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesiti yer almaktadır. İlk iki ölçünün birinci zamanında son ek içeren trille yer verildiği görülmektedir. Bunun dışında kalan motiflerin dimunition olarak ele alınmasının doğru olacağı değerlendirilmektedir. Kullanılan aralıkların 3’lü ve 6’lı olduğu saptanmıştır. 3 numaralı ölçünün 3. zamanında kullanılan 5’li aralık istisna olarak görünmektedir.



Görsel 48. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 48’de eserin 28-32 numaralı ölçüleri ve müzikal çekirdek olduğu düşünülen kesitine yer vermiştir. 28 numaralı ölçüde yer alan motifler dimunition olarak değerlendirilmiştir. İlk aralığın 4’lü olduğu saptanmıştır. 2. ve 3. zamanlarda yer alan motifin kendisinden sonraki sesi seslendirdiği, yani takip eden sesi hazırlayıcı biçimde tasarlandığı belirlenmiştir. Benzer yapıda tasarlanmış bir başka dimunition tasarımınının 30 numaralı ölçüde 16’lık sesler ile tasarlandığı görülmektedir.

### 3.4.4. Minuet Bölümüne İlişkin Bulgular

Görsel 49. Minuet Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 49’da minuet bölümünün ilk 6 ölçüsüne ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Trillerin tamamının iki sesli son ek içerdiği saptanmıştır. 8’lik seslerin kullanıldığı motiflerin dimunition özelliği sergilediği yorumu yapılmış, komşu sesler kullanılarak tasarlandığı belirlenmiştir.

Görsel 50. Minuet Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 50’de eserin 13-16 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. 8’lik notaların kullanıldığı dimunitionların 13 numaralı ölçünün 1. ve 2. zamanında, 15 numaralı ölçünün 1. ve 2. zamanında kullanıldığı belirlenmiştir. Aynı zamanda 13

numaralı ölçünün üçüncü zamanında ve 14 numaralı ölçünün üçüncü zamanında üçlemeler ile tasarlanmış diminition yapıları olduğu saptanmıştır. 15 numaralı ölçünün son zamanında iki sesli son ek içeren trill olduğu belirlenmesi yapılmıştır.

### 3.5. Beş Numaralı Sonata İlişkin Bulgular

#### 3.5.1. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular

The image shows a musical score for a section of an Alemanda. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The melody in the top staff starts with a quarter note, followed by a dotted quarter note, then a quarter note, and a half note. A trill (tr) is indicated over a quarter note. The bass line in the bottom staff consists of a series of notes, many of which are marked with '8va' (octave) and have a double bar line above them, indicating they are played an octave higher than written.

Görsel 51. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 51’de alemanda bölümünün ilk üç ölçüsüne ve müzikal çekirdeği olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. 1, 2 ve 3 numaralı ölçülerde 8’lik notalar ile tasarlanmış motiflerin diminition karakterinde olduğu değerlendirilmektedir. Diminitionların 1. ölçünün 3. ve 4. zamanı ile 2. ölçünün 4. zamanı için bağlanacağı ana sese bitişik olarak tasarlandığı görülmüştür. 3 numaralı ölçüdeki yapı ise ana sese bitişik olarak tasarlanmıştır.

The image shows a musical score for a section of an Alemanda, continuing from the previous image. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and the bottom two staves are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The melody in the top staff starts with a quarter note, followed by a dotted quarter note, then a quarter note, and a half note. A trill (tr) is indicated over a quarter note. The bass line in the bottom two staves consists of a series of notes, many of which are marked with '8va' (octave) and have a double bar line above them, indicating they are played an octave higher than written.

Görsel 52. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 52’de eserin 4-10 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. 4-9 numaralı ölçülerde yer alan motiflerin tamamının birbirini taklit eder özellikle olduğu ve dimunition niteliği gösterdiği saptaması yapılmıştır. 9 numaralı ölçünün 3. ve 4. zamanından itibaren farklı türde bir motifin taklit edilmeye başlandığı saptanmış, bu kısım için de dimunition karakterli olduğu yönünde kanıya varılmıştır.

Görsel 53. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 53’te eserin 11-14 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu kısma yer verilmiştir. Kesitte yer alan 8’lik notalar ile kurulmuş tüm figürlerin dimunition niteliğinde olduğu yorumu yapılmaktadır. 13-14 numaralı ölçülerdeki yapının hazırlayıcı nitelikte olduğu saptanmıştır.

Görsel 54. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 54’te eserin 33-36 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kısma yer verilmiştir. 8’lik notalar ile kurulmuş figürlerin dimunition özelliği gösterdiği yorumu getirilmektedir. Yapının inici ve çıkıcı yanaşık hareketleri takip eden 3’lü ve 6’lı atlamalar ile tasarlandığı saptanmıştır. 36 numaralı ölçüde iki ses içeren son ekli trill tasarımına yer verilmiştir. Aynı ölçünün son zamanında yer alan yapının 2 sesli küçük süsleme sürüklemesi (slide) olduğu düşünülmektedir.

### 3.5.2. Current Bölümüne İlişkin Bulgular

The image displays a musical score for a section of a sonata. It consists of three systems of music, each with a right-hand melody and a left-hand bass line. The first system (measures 1-5) includes a trill (tr) and an octave (8va) marking. The second system (measures 6-10) also features an octave (8va) marking. The third system (measures 11-15) continues the melodic and bass lines. The score is in 3/4 time and G major.

Görsel 55. Current Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 55'te current bölümünün 1-15 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. 10-12 numaralı ölçülerde bestecinin senkoplu melodiler kullandığı görülmektedir. Dört numaralı sonatın current bölümünün aksine bu defa bestecinin yapıyı yanaşık seslerin birinin yarım vuruş geç başlaması ile oluşturduğu görülmektedir. Dolayısı ile müzikal çekirdek her iki melodik hattın aynı anda duyulması şeklinde belirlenmiştir. 5 numaralı ölçüde hazırlayıcı nitelikte kurulmuş diminition yer aldığı saptanmıştır. Diğer tüm yapıların yanaşık sesler ve üçlü ve altılı aralıklar ile tasarlanmış diminition biçimleri olduğu yorumu yapılmaktadır.

### 3.5.3. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular

The image displays a musical score for a Sarabanda section, consisting of two systems of music. Each system is written for two staves. The first system shows a melodic line with trills (tr) and eighth notes, and a bass line with chords and eighth notes. The second system continues the melody and bass line, with a trill (tr) in the fifth measure of the upper staff. The score is numbered 5 at the beginning of the second system.

Görsel 56. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 56'da sarabanda bölümünün 1-8 numaralı ölçülerine ve melodik çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Noktalı 8'lik – 16'lık motifi ile kurulmuş yapıların tek sesli süslemeler olduğu değerlendirilmektedir. Bu tür yapılarda 8'lik notaya trill eklendiği zaman ortaya çıkan süslemenin son ek içeren trill olduğu yorumu getirilmektedir. Son ek bir ya da iki sestem oluşabilmektedir. Bestecinin apojatürleri bağ işareti ile gösterdiği saptanmaktadır. Bu tür süslemeler dışında kalan 8'lik notalar ile tasarlanmış motiflerin dimunition karakterinde olduğu değerlendirilmektedir. Yapılar; ana ses üzerine çıkılmış bitişik sesle veya ana sese ulaşacak biçimde kullanılan bitişik ses ile tasarlanmıştır.

### 3.5.4. Minuet Bölümüne İlişkin Bulgular

Görsel 57. Minuet Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 57’de minuet bölümünün 1-8 numaralı ölçülerine ve melodik çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Apojatürlerin sarabanda bölümüne benzer şekilde bağ işareti ile gösterildiği saptanmaktadır. 3 numaralı ölçüde yer alan dimunition yapısı ve 7 numaralı ölçüde yer alan iki sesli son ek içeren trill dışında müzikal çekirdek eserin kendisi ile aynıdır.

Görsel 58. Minuet Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 58’de eserin 9-15 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. 9, 12, 13 numaralı ölçülerde yer alan motiflerin dimunition özelliği gösterdiği değerlendirilmektedir. Yapıların yanaşık seslerin çıkıcı olarak kullanılması ile tasarlandığı belirlenmiştir. 15 numaralı ölçünün 2. zamanında benzer bir yapı bu defa inici olarak kendine yer bulmaktadır.

### 3.6. Altı Numaralı Sonata İlişkin Bulgular

#### 3.6.1. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 59. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 59’da eserin 1-3 numaraları ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. 1 ve 2 numaralı ölçüler için başlangıç ile bitiş noktası aynı olacak biçimde çıkıcı 16’lık notalar ile tasarlanmış motiflerin kullanıldığı görülmektedir. Bu türden tasarımların slide-sürüklenme olarak değerlendirilmesinin uygun olacağı değerlendirilmektedir. 1 numaralı ölçünün için sürüklenme tasarımı önceki akorun on altılık nota kadar uzanması ile başlarken, iki numaralı ölçüde apojatürü takriben motife yer verilmiştir.

Üç numaralı ölçü için melodik hareketin farklı biçimde tasarlandığı dikkati çekmektedir. Noktalı ritim ile tasarlanan birinci zamanın ardından on altılık tasarıma yeniden yer verildiği; ancak bu defa sırası ile tizleşerek değil, üçlü atlama sonrası pesleşerek motifin oluşturulduğu dikkati çekmektedir. Bu motifin dimunition karakteri gösterdiği değerlendirilmektedir.



Görsel 60. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği



Görsel 60'ta eserin 5-8 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Apojatür ile başlangıcı yapan 5 ve 7 numaralı ölçülerin otuz ikilik notaların güçlü zamanlara düşecek biçimde tasarlandığı dikkati çekmektedir. Her iki ölçü için de ana seslerin ölçünün güçlü zamanlarına denk geldiği değerlendirilmesi yapılırken yer verilmiş olan motifin slide-sürükleme türünden bir küçük süsleme olarak ele alınmasının isabetli olacağı düşünülmektedir. Zamboni'nin bu eserinin Kanneci (2003) tarafından gitar ile yapılan albüm kaydında icracının süslemeleri benzer şekilde ele alarak ilk tekrar için yalnızca müzikal çekirdeği seslendirdiği, ikinci tekrarda süslemeleri dahil ederek performansı ortaya koyduğu belirlenmiştir.



Görsel 61. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 61'de eserin 9-12 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Apojatür ile başlayan 9 numaralı ölçünün üçüncü zamanından itibaren yer verilmiş olan tüm sekizlik notaları içeren tasarımların dimunition karakteri sergilediği değerlendirilmiştir. 11 numaralı ölçünün son zamanında yer alan son ek içeren trilli takriben 12 numaralı ölçüde eserin başlangıç bölümüne benzer şekilde tasarımı yapıda sürükleme-slide tasarımlarına yeniden yer verildiği görülmektedir.



Görsel 62. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 62’de eserin 27-32 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. 27 numaralı ölçünün birinci ve üçüncü zamanlarında sürüklenme-slide biçiminde tasarımların tekrar ettiği gözlenmektedir. 28-30 numaralı ölçüler için melodik hareketin zayıf zamanda başlatılarak sona erdirildiği motiflerin kullanıldığı görülmektedir. Sekizlik notaların dimunition karakteri gösterdiği değerlendirilmiştir. Müzikal çekirdek bölümü ile kıyaslanması halinde çekirdek sesin motifin son sesi olarak ele alındığı dikkati çekecektir. Dolayısı ile dimunition tasarımının yalnızca işleme sesleri eklenerek değil, aynı zamanda çekirdek fikirde yer alan ana seslerin zamanlarının da değiştirilerek ortaya konulduğu belirlenmiştir.

### 3.6.2. Giga Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 63. Giga Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 63’te eserin 1-5 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Giga bölümünün tamamında noktali ritimlerin dimunition yöntemi ile ara sesler kullanılarak işlendiği gözlenmekte, her zaman yanaşık sesin kullanıldığı saptanması yapılmaktadır. Uygulamanın tipik örnekleri 3 numaralı ölçüde bas partide, 4 numaralı ölçüde ise tiz partide görülebilmektedir.



Görsel 64. Giga Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 64’te eserin 42-46 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Benzer dimunitionların kullanıldığı gözlenen kesitte figürlerin inici, çıkıcı veya inici-çıkıcı biçimde tasarlandığı; uygun yerlerde akor seslerinin de kullanıldığı görülmektedir.

### 3.6.3. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 65. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 65'te eserin 1-7 numaralı ölçüleri ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Sarabanda bölümü boyunca sıklıkla güçlü olması beklenen ikinci zamanlara apojatür ile düşülerek çözülme hissinin yaratılması, birinci zamanın güçlendirilmiş olması dikkati çekmektedir. Bu durum Görsel 65'te 4 numaralı ve 7 numaralı ölçülerde gözlenebilmektedir.

Bunun yanında bestecinin üçlü aralıkları yanaşık sesler ve sekizli notalardan oluşturulmuş motifler ile diminition karakterinde figürler ile işlediği saptaması yapılmış olup, ilgili durum tüm sarabanda bölümü boyunca gözlenebilmektedir. Görsel 65'te 1 numaralı ölçünün ikinci zamanında, 2 numaralı ölçünün 2. zamanında, 3 numaralı ölçünün 2. zamanında, 5 numaralı ölçünün ikinci zamanında bu türden figürler gözlenmektedir.

7 numaralı ölçü bestecinin cümle sonları için sıkça kullandığı bir tür motifi göstermektedir. Apojatür ile sonlandırılan ezgi, bitiş noktasının ikili altından başlayarak güçlü zamanına bittiği sesi almış ve devamındaki ölçüde bir başka apojatüre bağlanarak bölmenin sonunu oluşturmuştur.

### 3.6.3. Gavotta Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 66. Gavotta Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 66'da eserin 1-7 numaralı ölçülerini ve müzikal çekirdek olduğu düşünülen kesitini göstermektedir. Bestecinin güçlü zaman sonrası ikili veya üçlü aralıkları, inici veya çıkıcı biçimde kullanarak diminition karakteri gösteren işlemler kullandığı dikkati çekmektedir.

### 3.7. Yedi Numaralı Sonata İlişkin Bulgular

#### 3.7.1. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular

The image shows a musical score for a piano and violin. The piano part is in the lower register, featuring a series of chords with '8va' markings. The violin part is in the upper register, featuring trills and slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Görsel 67. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 67'de eserin 1-4 numaralı ölçülerini ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitini göstermektedir. Bestecinin sekizlik notalar içeren figürler kullandığı, bu türden yapıların diminition özelliği sergilediği değerlendirilmektedir. Bunun yanında 2 numaralı ölçü 3. zamanında ve 4 numaralı ölçü 2. zamanında kullanılmış olan figürlerin de benzer biçimde diminition özelliği gösterdiği düşünülmektedir.

Görsel 67'de yer alan noktalı ritimler ile tasarlanmış diğer figürlerin tek sesli küçük süslemeler ve son en içeren triller olduğu yorumu yapılmaktadır.

The image shows a musical score for a piano and violin. The piano part is in the lower register, featuring a series of chords with '8va' markings. The violin part is in the upper register, featuring slurs and trills. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Görsel 68. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 68’de eserin 5-8 numaralı ölçüleri ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmektedir. Akor seslerinin sekans oluşturacak biçimde ana sesler olarak yorumlandığı 5-7 numaralı ölçüler için bitişik seslerin işleyici olarak kullanıldığı, bu türden figürlerin dimunition olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 9, consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests, with the label '8va' appearing below the staff. The second system, starting at measure 11, also consists of two staves. The upper staff continues the melodic line and includes a trill (tr) in measure 12. The lower staff continues the bass line and includes a fermata (8va.....) in measure 12.

**Görsel 69.** Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

8 numaralı ölçüde başlayarak Görsel 69’da görüldüğü üzere 11 numaralı ölçü boyunca devam eden 16’lık notalar ile tasarlanmış figürlerin dimunition özelliği sergilediği, inici ve çıkıcı hareket edebildiği ve her zaman yanaşık sesleri kullandığı belirlenmiştir.

Görsel 70. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 70'te eserin 13-22 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. 8-11 numaralı ölçüler arasında kullanılan tasarımlara benzer yapıda figürlerin kullanıldığı ilk bakışta dikkati çekmektedir. 17-20 numaralı ölçüler arasında sekans biçiminde melodik tasarımlara yer verildiği görülmektedir. 16'lık notalar içeren figürler ile örülmüş tüm yanaşık sesli melodilerin dimunition özelliği gösterdiği değerlendirilmektedir. Bunun yanında 1-4 numaralı ölçülerinde kullanılmış kimi ritmik tasarımlara 14-15 numaralı ölçülerde bu defa bas partide yer verildiği tespit edilmektedir.

### 3.7.2. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 71. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 71’de eserin 8-14 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. 10 numaralı ölçüde 2 ve 3. zamanlarda, 14 numaralı ölçüde 2. zamanda kullanılan sekizlik nota değerleri ile tasarlanmış figürlerin diminition özelliği gösterdiği değerlendirilmektedir. 11 numaralı ölçünün 3. zamanında ve 14 numaralı ölçünün 3. zamanında yer verilmiş olan noktalı ritim ile tasarlanmış olan figürün tek sesli küçük süsleme olarak sınıflandırılabilceği değerlendirilmektedir. 12 numaralı ölçüde 1. zamanda yer alan trill için son ek içeren trill olduğu değerlendirilmesi yapılmaktadır.

### 3.7.3. Giga Bölümüne İlişkin Bulgular

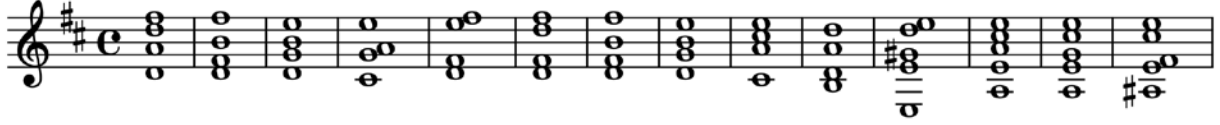


Görsel 72. Giga Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 72’de eserin 1-8 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Son ek içeren triller ve giga dansının ritmik yapısına uygun düşecek biçimde noktalı biçimde tasarlanmış ritimler ile örülmüş bölüm boyunca kullanılan tüm diminition olduğu değerlendirilen yapılar 5 numaralı ve 7 numaralı ölçülerde görüldüğü biçimde ana sesleri yarısı kadar eksiltmek suretiyle yanaşık seslerin eklenmesi ile tasarlanmıştır.

### 3.8. Sekiz Numaralı Sonata İlişkin Bulgular

#### 3.8.1. Arpeggio Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 73. Arpeggio Bölümünden Kesit

Görsel 73'te eserin 1-14 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Arpeggio bölümünde besteci yalnızca akorları yazmakla yetinmiş, ritmik ve melodik yapıları icracının inisiyatifine bırakarak tam bir özgürlük alanı sağlamıştır. Dolayısı ile halihazırda elde olan orijinal metnin, eserin müzikal çekirdeği olduğu kanısına varılmıştır.

#### 3.8.2. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 74. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 74'te eserin 1-4 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Tekrar eden noktalı ritimler ile tasarlanmış figürlerin kimi zaman trill ile kimi zaman sade biçimde kurgulandığı görülmektedir. Bu biçimde tasarlanmış tüm figürlerin son ekli trill veya tek sesli süsleme olarak değerlendirilebileceği kanısına varılmıştır. Bunun yanında 2 numaralı ölçünün 3. ve 4. zamanlarında, 3 numaralı ölçünün 3. ve 4. zamanlarında sekizlik ritimler ile kurulmuş olan figürlerin diminition özelliği sergilediği düşünülmektedir.



Görşel 75. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görşel 75'te eserin 22-29 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kısmına yer verilmiştir. Tiz ve bas partilerde yanaşık sesler ile örülmüş figürlere 22 numaralı ölçünün 3. zamanından başlayarak 28 numaralı ölçüye kadar yer verildiği, tüm bu tasarımların dimunition karakteri sergilediği değerlendirilmektedir. 28 numaralı ölçünün 3. zamanında başlayan 16'lık nota değerleri ile tasarlanmış figür için de benzer biçimde dimunition karakterinde olduğu değerlendirilmesi yapılmaktadır.

### 3.8.3. Giga Bölümüne İlişkin Bulgular

Görşel 76. Giga Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görşel 76'da eserin 1-5 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen indirgemesine yer verilmiştir. Önceki bölümlere benzer biçimde giga dansının noktalı ritimleri dışında kalan yapıların eksiltilmiş tasarımlar olduğu değerlendirmesi yapılmaktadır. Bu türden

yapılar eserin tamamında görülebilmektedir, Görsel 76’da 3,4 ve 5 numaralı ölçülerin 1. zamanında örnekleri sergilenmektedir.

### 3.8.4. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular

The musical score for Sarabanda, measures 15-26, is presented in two systems. The first system (measures 15-21) shows a melodic line with a trill (tr) at measure 15 and a bass line with octaves (8va) and triplets (3). The second system (measures 22-26) shows a melodic line with triplets (3) and a bass line with octaves (8va).

Görsel 77. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 77’de eserin 15-26 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olarak değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Diminition karakterli yapılara örnek olarak 15 numaralı ölçünün birinci zamanındaki sekizlik nota değerleri ile örülmüş figür örnek verilebilir. Benzer yapılara 16,21 ve 20 numaralı ölçülerde de rastlandığı görülmektedir. 22 numaralı ölçüden itibaren üçlemeler ile tasarlanmış figürlere yer verildiği görülmekte olup bu yapıların da tamamının diminition karakteri sergilediği; inici ve çıkıcı olarak tasarlandığı, daima yanaşık seslerin kullanıldığı belirlenmesi yapılmaktadır.

### 3.8.5. Minuet Bölümüne İlişkin Bulgular

The musical score for Minuet, measures 8-14, is presented in two systems. The first system (measures 8-14) shows a melodic line with a trill (tr) at measure 8 and a bass line with octaves (8va). The second system (measures 15-21) shows a melodic line with a trill (tr) at measure 15 and a bass line with octaves (8va).

Görsel 78. Minuet Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 78’de eserin 8-14 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmektedir. Sekizlik figürlerin tamamının dimunition olduğu değerlendirilirken bölüm boyunca başka türden bir süslemenin de kullanılmadığı dikkati çekmektedir. Dimunitionlar nadiren unisonlar da kullanılarak yapılırken çoğu zaman 9,11,13 numaralı ölçülerde görülebileceği şekilde yanaşık sesler kullanılarak yapılmıştır. Legato gruplamaları her zaman ikişerli yapılırken, aynı tele denk gelen sesler söz konusu olduğu zaman 11 numaralı ölçüde görüldüğü biçimde üçerli şekilde tasarlanmıştır.

### 3.9. Dokuz Numaralı Sonata İlişkin Bulgular

#### 3.9.1. Preludio Bölümüne İlişkin Bulgular

Görsel 79. Preludio Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 79’da eserin 1-8 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. 1 numaralı ve 8 numaralı ölçülerde yanaşık sesler ile kurulmuş üçlemeli ritimlerin dimunition karakterinde olduğu değerlendirilmektedir. 2 numaralı ölçünün birinci ve ikinci zamanında kurulmuş olan yapının üçlü aralıklar ile kurulmuş dimunition olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir.



Görsel 80. Preludio Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

3 numaralı ölçüden 7 numaralı ölçüye kadar kullanılan sekans içeren melodik yapıların tamamının diminition karakterinde olduğu değerlendirilmektedir. Eserin tamamı benzer şekilde figürler ile örülmüş olup Görsel 80’de görülen 18 numaralı ölçüde ana seslere 16’lık nota değerleri içeren motifler ile gelindiği saptanmıştır. Bu türden figürlerin slide-sürüklenme biçiminde şekillendirilmiş küçük süslemeler olduğu değerlendirilmiştir.

### 3.9.2. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular

Dokuz numaralı sonatın alemanda bölümünün Zamboni’nin diğer tüm sonatlarından ayrıştığı düşünülmektedir. Melodik, armonik ve form yapısı olarak büyük farklılıklar göstermemesine karşın, noktalı ritimlerin tüm melodik hat boyunca kullanıldığı dikkati çekmektedir. Bu şekilde melodinin noktalı ritimler ile tasarlanması uygulaması ise bir yönüyle Fransa’da uygulanan ancak yazıya dökülmeyen *inegalite* uygulamasını anımsatmaktadır. Zamboni’nin benzer melodileri notasyonda gösterecek şekilde noktalı ritimler ile kâğıda döktüğü değerlendirmesi yapılmaktadır.



Görsel 81. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 81’de eserin 1-3 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. İki ve üç numaralı ölçülerin birinci zamanında yer alan apojatürler dışarda tutulduğunda ezginin tüm bölüm boyunca noktalı biçimde tasarlandığı görülmekte, bu hali ile ritmik tasarım Fransızların *inegalite* uygulamasını çağrıştırmaktadır.



Görşel 82. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görşel 82’de eserin 4-6 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Melodik çizgilerde noktalı tasarımın bozulduğu 4 numaralı ölçünün 3. ve 4. zamanları ile 6 numaralı ölçünün 3. ve 4. zamanlarında yer alan figürlerin dimunition olduğu değerlendirilmektedir. Tasarım yanaşık sesler ile ve inici biçimde yapılmıştır.



Görşel 83. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görşel 83’te eserin 10-13 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdeğine yer verilmiştir. 11 numaralı ölçüde 4 ve 5 numaralı ölçüdekilere benzer bir figürün kullanıldığı görülmektedir. Bu defa farklı olacak biçimde tasarım sadece inici değil, inici-çıkıcı olacak biçimde sergilenmektedir.

Alemanda bölümünün ezgide sergilediği ritmik yapı sebebiyle Fransız etkisinde bestelendiği, bunun sonucu olarak dimunition ve doğaçlama uygulamasının aksine küçük süslemelerin eklenmesi için daha uygun bir yapıda olduğu saptaması yapılmaktadır.

### 3.9.3. Giga Bölümüne İlişkin Bulgular



Görşel 84. Giga Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 84’te eserin 1-5 numaralı ölçüleri ve melodik çekirdeği olduğu düşünülen kesitine yer verilmiştir. Önceki giga bölümlerine benzer şekilde noktalı ritimlerin dışında yer alan tasarımların dimunition özelliği gösterdiği değerlendirilmiştir. 2 numaralı ölçünün birinci zamanı ile 4 numaralı ölçünün tamamında bu türden yapılmış uygulamalara rastlanmaktadır.

#### 3.9.4. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 85. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 85’te eserin 1-6 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Yanaşık sesler ile tasarlanmış bazı dimunition özelliği sergilediği düşünülen figürlere 1 numaralı ölçünün 1. zamanında, 3 numaralı ölçünün 3. zamanında, 5 numaralı ölçünün 1. zamanında ve 6 numaralı ölçünün 1. zamanında rastlanmaktadır. Bunların dışında kalan süsleme yapılarının apojatür ve son ek içeren trill olarak kurgulandığı görülmektedir.



Görsel 86. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 86’da eserin 15-19 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. 15 numaralı ölçü ve 16 numaralı ölçünün birinci zamanında kullanılan figürlerin tamamının dimunition özelliği sergilediği değerlendirilmesi yapılmakta, aynı zamanda bestecinin kromatizm ile örülü karakteristik melodi kurgusunu iyi biçimde örneklemektedir. 17 ve

18 numaralı ölçülerde benzer tasarımların kullanılmaya devam ettiği görülürken eser son ek içeren trill ile son bulmaktadır.

### 3.9.5. Gavotta Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 87. Gavotta Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 87’de eserin 1-6 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmektedir. Melodik hareketin bas partide olduğu gözlenmekteyken önceki gavotta bölümleri ile uyumlu olacak biçimde melodik çekirdekteki indirgeme işlemi birinci zamanlarda uygulanmıştır. Sonuç olarak birinci zamanlar için kullanılmış yanaşık seslerin dimunition karakteri ile tasarlandığı saptaması yapılmıştır.



Görsel 88. Gavotta Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 88’de eserin 10-16 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Müzikal çekirdeğe indirgeme süreci dans ritmi ile uyumlu biçimde tasarlandığı göz önüne alındığı zaman 12, 14 ve 16 numaralı ölçüler için bestecinin dimunition değil, tam tersi artırma yoluna gittiği sonucuna ulaşılmaktadır. Bunun dışında kalan durumlar için birinci zamanlarda yanaşık tasarımların devam ettiği görülmüş, bu türden tasarımların dimunition olarak değerlendirilebileceği saptaması yapılmıştır.

### 3.10. On Numaralı Sonata İlişkin Bulgular

#### 3.10.1. Alemanda Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 89. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 89’da eserin 9-11 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen bölmesine yer verilmiştir. 9 numaralı ölçüde 16’lık nota değerleri ile kurulan yapıların diminition karakteri sergilediği değerlendirilmektedir. Bununla birlikte 11 numaralı ölçüde yer verilmiş üçleme içeren figürlerin kaydırma-slide olarak ele alınabilecek açık yazılmış küçük süslemeler olduğu düşünülmektedir.



Görsel 90. Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 90’da eserin 21-23 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmektedir. 11 numaralı ölçüdekine benzer biçimde kaydırma-slide tasarımlarının farklı bağlamlarda kullanılması dikkati çekmektedir.



**Görsel 91.** Alemanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 91’de eserin 24-31 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Ana seslerin komşu sesler ile işlenerek melodilerin oluşturulduğu, bu türden yapıların tamamının diminition özelliği gösterdiği, başta birbirini tekrar edecek biçimde kullanılan ritmik yapıların 31 numaralı ölçüden itibaren daha da küçük nota değerleri kullanılarak tasarlandığı dikkati çekmektedir.

### 3.10.2. Current Bölümüne İlişkin Bulgular

The musical score for 'Current' is presented in three systems. The first system (measures 1-5) begins with a trill (tr) in the right hand. The second system (measures 6-10) shows a continuation of the melodic line with eighth-note patterns. The third system (measures 11-15) concludes the section with a final melodic phrase. The score is in 3/4 time and D major. The melodic line is primarily composed of eighth notes, while the accompaniment features chords and single notes, often marked with '8va' (octave). The score is divided into three systems: measures 1-5, 6-10, and 11-15.

Görsel 92. Current Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 92’de eserin 1-15 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olduğu değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Bestecinin bölüm boyunca melodileri senkop oluşturacak biçimde tasarladığı dikkati çekmektedir. Müzikal çekirdeğin saptanması esnasında ana sesler belirlenerek birim zamanlara yerleştirilmiştir. Sonuç olarak; senkoplu melodik hareketlerin diminition karakteri sergilediği, 3’lü, 6’lı ve 2’li aralıklar kullanılarak tasarlandığı ve 8’lik nota değeri kullanıldığı saptanmıştır. Bunun dışında 5 numaralı ölçüdeki gibi bazı cümle yapılarının sonun apojatüre yer verilirken, 15 numaralı ölçüde görüleceği üzere kimi yerlerde senkoplu melodi terkedilmiştir.

### 3.10.3. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 93. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 93'te eserin 1-6 numaralı ölçülerine ve melodik çekirdek olduğu varsayılan kesite yer verilmiştir. Eserin birçok yerinde yanaşık sesler ile biçimlendirilmiş 8'lik nota değerleri içeren diminition karakterli figürlere yer verilmiştir. Örnekleri Görsel 93'te 1 numaralı ölçünün 2. zamanında, 5 numaralı ölçünün 2. zamanında ve 6 numaralı ölçünün 2. zamanında görülebilmektedir.

Bununla birlikte 2 numaralı ölçünün birinci zamanında sergilenen biçimde apojatür tasarımlarına çeşitli noktalarda rastlandığı saptanmıştır. 3 numaralı ölçüde yer alan noktalı ritimlerin ise tek sesli süslemeler olduğu belirlenirken, süsleme notasının her zaman kendisini takip edecek sese yanaşık olacak biçimde tercih edildiği belirlenmiştir.

### 3.10.4. Burre Bölümüne İlişkin Bulgular

On numaralı için Burre bölümünün kanonik biçimde tasarlandığı, dolayısı ile halihazırda müzikal çekirdeği yansıtacak biçimde bestelendiği belirlenmesi yapılmakta olup analize ihtiyaç duyulmamıştır.



20 numaralı ölçü için biri 8'lik-16'lık, diğeri 16'lık nota değerleri ile tasarlanmış iki farklı ritmik kalıbın kullanıldığı dikkat çekmektedir. Her iki tasarımın da dimunition özelliği gösterdiği değerlendirilmesi yapılmaktadır.

Dimunition karakteri gösteren süslemelerin dışında kalmak üzere tek sesli süslemelere yer verildiği, bu defa 18 numaralı ölçünün 3. ve 4. zamanı için yanaşık seslerin de kullanıldığı saptaması yapılmaktadır.

### 3.11.2. Current Bölümüne İlişkin Bulgular

The image displays a musical score for the 'Current' section, consisting of two systems of music. Each system has two staves. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, with a trill (tr) annotation above a note in the third measure. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, marked with '8va' (octave) and 'tr' (trill). The second system begins with a measure number '6' above the first staff. It continues the melodic and harmonic development, with '8va' markings indicating octave shifts in both staves. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Görsel 96. Current Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 96'da eserin 1-9 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olarak değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Temelde 8'lik sesler ile dimunition uygulaması yapıldığı 1, 2, 4 numaralı ölçülerde belirlenmekte olup, 5 numaralı ölçüden itibaren 16'lık nota değerleri ile tasarlanmış figürlerin de dimunition karakteri sergileyen yapılar içerisinde kullanılmıştır. 5, 6 ve 7 numaralı ölçülerde melodik çizgi senkop oluşturacak biçimde belirlenmiştir.

### 3.11.3. Sarabanda Bölümüne İlişkin Bulgular



Görsel 97. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 97’de eserin 1-5 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olarak değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Diminution karakteri gösterdiği değerlendirilen melodik çizgilere 1 numaralı ölçünün 2. ve 3. zamanlarında, 2 numaralı ölçünün 1 ve 2. zamanlarında, 3 numaralı ölçünün 2. ve 3. zamanlarında rastlanmaktadır. 4 ve 5 numaralı ölçülerde yer alan 16’lık nota değerleri ile tasarlanmış figürlerin yanaşık biçimde kullanıldıkları ses itibari ile iki sesli küçük süslemeler olarak değerlendirilmesinin uygun olacağı kanısına varılmıştır.



Görsel 98. Sarabanda Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 98’de eserin 6-14 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olarak değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. 7, 8 ve 9 numaralı ölçülerde yer alan 8’lik nota değerleri ile tasarlanmış melodik çizginin dimunition karakteri sergilediği düşünülmektedir. Benzer karakter taşıyan bir başka melodik hattın 12 numaralı ölçüde tekrarladığı, 13 numaralı ölçüde kontrpuantal bir hal aldığı dikkati çekmektedir. Kontrpuantal yapının katlanmış üçlü aralıklar kullanılarak tasarlandığı görülmektedir.

### 3.11.4. Minuet Bölümüne İlişkin Bulgular



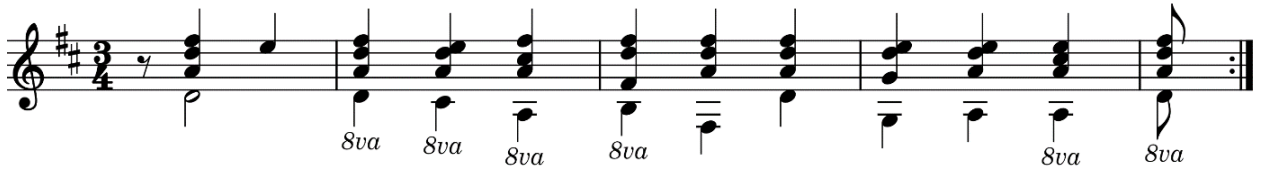
Görsel 99. Minuet Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 99’da eserin 1-5 numaralı ölçülerine ve müzikal çekirdek olarak değerlendirilen kesitine yer verilmiştir. Birinci ölçünün 8’lik nota değerleri kullanılarak yapılmış bir tür arpej tasarımı olduğu dikkati çekmektedir. 2 ve 3 numaralı ölçülerde başlayan melodik çizginin yanaşık biçimde 4 numaralı ölçüye kadar devam ettiği görülmekteyken karakterinin dimunition özelliği sergilediği değerlendirilmektedir.

4 numaralı ölçüde partiler arasında geçişkenlik söz konusudur. Birinci zamanın ikinci 8’lik kısmında yer alan si-do#-re seslerinin dimunition karakteri sergilediği düşünülürken, ikinci zamanda yer alan seslerin tek sesli süsleme olarak değerlendirilmesinin doğru olacağı kanısına varılmıştır.

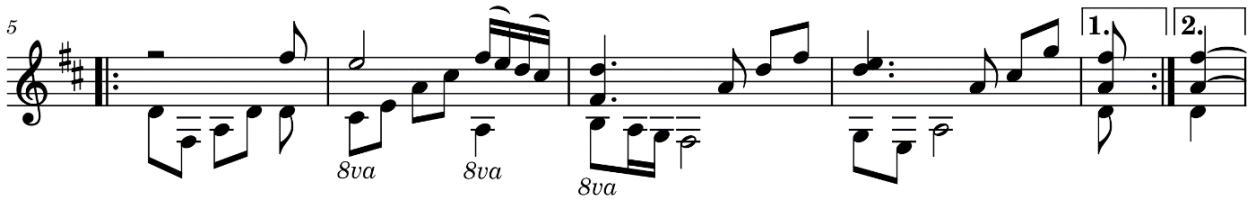
5 numaralı ölçüde tiz partide yapılmış tasarımların eserin devamında bütüne yayıldığı ve yanaşık sesler veya 3’lü aralıklar kullanılarak yapılmış dimunition karakterli figürler kullanıldığı belirlenmiştir.

### 3.12. Ceccona Bölümüne İlişkin Bulgular



Görşel 100. Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Eserin türü sebebiyle müzikal çekirdek fikrin ilk tekrar eden kesitte (Görşel 100) verildiği değerlendirilmektedir.



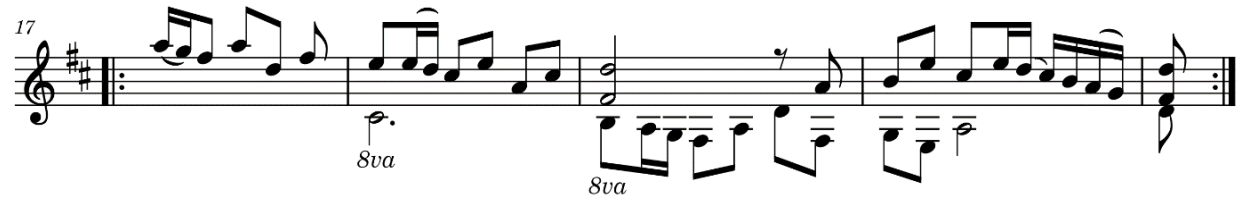
Görşel 101. Ceccona Bölümünden Kesit

Görşel 101 eserin birinci varyasyonu içeren bölmesinden oluşmaktadır. Diminition karakterli ezgilerin 6 numaralı ölçü 3. zamanında tiz partide ve 7 numaralı ölçü için 1. zamanın bas partisinde yer aldığı tespiti yapılmaktadır. Bunun yanında varyasyonun müzikal çekirdekte yer alan akorların seslerinin çeşitli arpejler oluşturacak biçimde tasarlanması ile oluşturulduğu belirlenmektedir.



Görşel 102. Ceccona Bölümünden Kesit

Görşel 102 eserin ikinci varyasyonunu içeren bölmesinden oluşmaktadır. Tiz partideki melodilerin senkop oluşturacak biçimde tasarlanması ile varyasyonun şekillendiği belirlenmektedir. Diminition karakteri taşıdığı düşünölen tiz parti, yanaşık işleme seslerini ve akorun çeşitli seslerine yer vermektedir.



Görşel 103. Ceccona Bölümünden Kesit



Görsel 103 eserin üçüncü varyasyonunu içeren bölmesinden oluşmaktadır. Diminition karakteri taşıdığı düşünülen ezgiler 17 numaralı ölçüde kısa-kısa-uzun motifler oluşturacak biçimde tasarlanırken 18-20 numaralı ölçüler için uzun-kısa-kısa yapıda motifler oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Ezgiler kimi yerlerde tiz, kimi yerlerde bas partide kullanılmaktadır.



**Görsel 104.** Ceccona Bölümünden Kesit

Görsel 104 eserin dördüncü varyasyonunu içeren bölmesinden oluşmaktadır. İnci-çıkıcı biçimde tasarlanmış yapılara her ölçü için 2. zamanda yer verildiği dikkat çekmektedir. Bu motiflerin grupettoya olan benzerlikleri sebebiyle küçük süslemeler olarak ele alınmaları gerektiği düşünülmektedir.



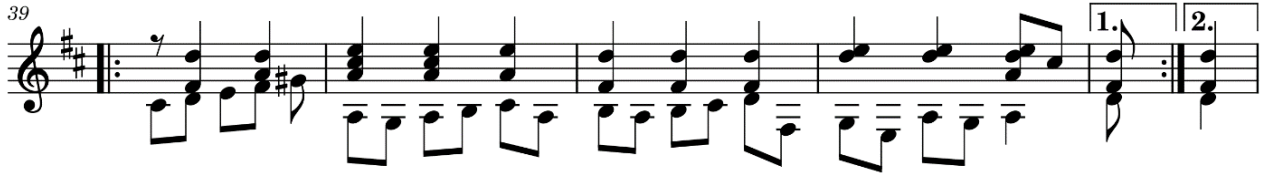
**Görsel 105.** Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 105 eserin beşinci varyasyonunu içeren bölmesinden oluşmaktadır. Birinci ölçüde yer verilmiş yapıların tek sesli süsleme olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir. 30 numaralı ölçüde yer alan sekizlik yapılar arpejleme özelliği gösterirken, 29 ve 31 numaralı ölçüde yer alan yapıların diminition karakteri taşıdığı görülmekte, yanaşık sesler ve üçlü aralıklar ile kurulduğu saptanmaktadır. 29 numaralı ölçüde yer alan trill son ek içeren trill olarak kabul edilmektedir.



**Görsel 106.** Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 106 eserin altıncı varyasyonunu içeren bölmesinden oluşmaktadır. Çeşitlemenin bas seslerin arpej oluşturacak biçimde tasarlanması ile oluşturulduğu belirlenmektedir.



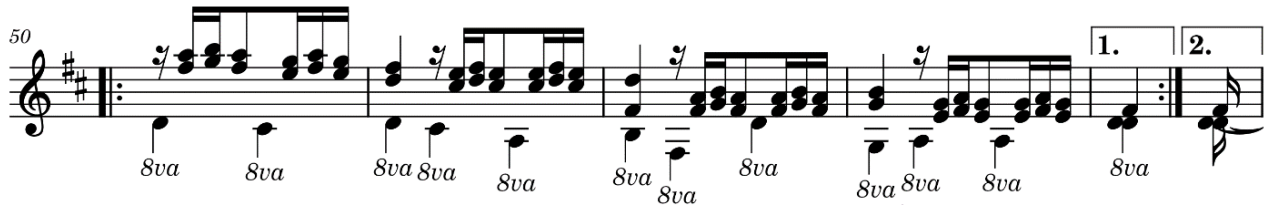
**Görsel 107.** Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 107 eserin yedinci varyasyonunu içeren bölmesinden oluşmaktadır. Çeşitleme ezginin bas partide yanaşık sesler ile dimunition karakteri gösterecek biçimde tasarlanmasıyla oluşturulmuştur.



**Görsel 108.** Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 108 eserin sekizinci varyasyonunu içeren bölmesinden oluşmaktadır. 32'lik nota değerleri ile oluşturulmuş yapıların sürüklenme-slide karakteri gösteren küçük süslemeler olarak ele alınmasının yerinde olacağı değerlendirilmektedir. Süslemeler tiz ve bas partilerde yer almaktadır.



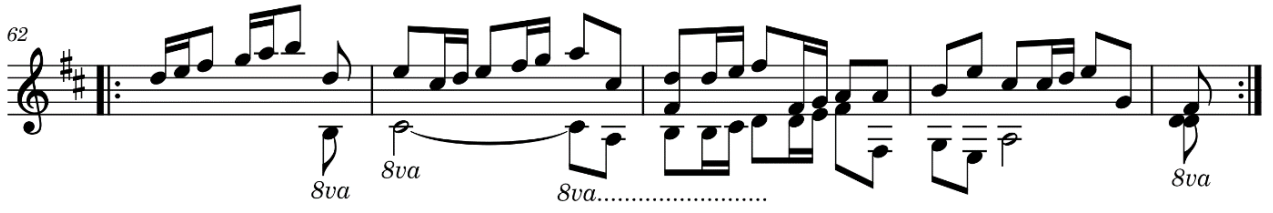
**Görsel 109.** Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 109 eserin dokuzuncu varyasyonunu içeren bölmesinden oluşmaktadır. Daha önceden defalarca kullanılmış olan kısa-uzun türde dimunition karakterli ritimlerin bu defa üçlü aralıklarla beraber tasarlandığı belirlenmiştir.



**Görsel 110.** Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 110 eserin onuncu varyasyonunu içeren bölmesinden oluşmaktadır. Bölmenin tiz partisinin dimunition özelliği sergilediği değerlendirilmesi yapılmaktadır. Yanaşık sesler ve unisonlara yer verilmiştir.



**Görsel 111.** Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği

Görsel 111 eserin on birinci varyasyonunu içeren bölmesinden oluşmaktadır. Kısa-uzun türde tasarlanmış motiflerin diminition özelliği gösterdiği düşünülmektedir. 62 ve 63 numaralı ölçülerde yalnızca tiz partide kullanılmış olan bu türden motiflere 64 numaralı ölçüde katlanmış üçlü aralıklar oluşturacak biçimde bas ve tiz partide birlikte yer verildiği görülmektedir.

Eserin on ikinci ve on üçüncü varyasyonları üçlemeler ile kurulmuş final varyasyonlarına hazırlayacak biçimde tasarlanmış ve kimi yerlerde altere sesler kullanmıştır. On dört, on beş ve on altı numaralı varyasyonlar eserde önceden yer verilmiş tasarımlara benzer biçimde, ancak üçlemeler kullanılarak tasarlanmıştır.



**Görsel 112.** Ceccona Bölümünden Kesit ve Müzikal Çekirdeği


Görsel 112 eserin son varyasyonunu içermektedir. Tempo değişikliği ifadesi yazılı ile belirtilmektedir. Birinci varyasyonda yer alan temaya, tiz partide yanaşık sesler ile kurulmuş melodinin eklenmesi ile türetildiği belirlenmiştir.

## **BÖLÜM 4: GIOVANNI ZAMBONI ROMANO’NUN KULLANDIĞI SÜSLEMELER VE EZGİ TASARIMLARI**


Yapılan analiz sonucunda Giovanni Zamboni Romano’nun eserlerinde çeşitli küçük süslemelere ve dimunition tasarımlarına yer verdiği belirlenmiştir. Bu figürler “küçük süslemeler” ve “dimunition karakterli ezgi tasarımları” olmak üzere iki ana başlık altında gruplanmak suretiyle tanımlanacaktır.

### **4.1. Küçük Süslemeler**

#### **4.1.1. Trill**

Besteci trill süslemesini  işareti ile göstermiştir. Trill süslemesinin çeşitli bağlamlarda sıklıkla kullanıldığı saptanmıştır. İşaret ile gösterilmiş olan trill için yorumcunun serbest bırakıldığı değerlendirilmektedir. Neumann’ın tanımlamış olduğu “Main note trill”, “Appoggiatura Trill”, “Supported Main-Note Trill”, “Supported Appoggiatura Trill”, “Grace-Note Trill”, “Anticipated Trill” ve “Straddling Trill” türlerindeki trill tasarımlarının (1983, s. 242) tümünün bağlama uygunluğu çerçevesinde icracı tarafından değerlendirilmek suretiyle tercih edilebileceği düşünülmektedir. Trillere sıklıkla son ek dahil edildiği belirlenmiştir. Dahil edilen son ekler daima açık biçimde yazılmıştır.

#### **4.1.2. Miolement**

Bestecinin vibrato yapılması istenen sesleri  işareti ile göstermiştir. Çoğunlukla dimunition karakterli uzun melodik hareketlerin kalış sergilediği noktalarda kullanıldığı belirlenmiştir.

#### **4.1.3. Sürükleme**

İki veya daha fazla sestem oluştan, yüklendiği işlev itibarıyla ana sese melodik hareketin taşınmasını amaçlayan, bu amaç çerçevesinde melodik hareketteki diğer nota değerlerinden daha küçük motifler oluşturacak biçimde tasarlanmış olan yapılar “sürükleme” olarak tanımlanmıştır. Bestecinin sürükleme tasarımları en az iki, en fazla üç sesli olarak kurduğu belirlenmiştir. En az otuz ikilik nota değerleri ile, en fazla altmışdörtlük nota değerleri ile sürükleme tasarımlarının oluşturulduğu belirlenmiştir. Kimi yerlerde üçleme ile kurulmuş sürükleme yapıları mevcuttur. Sürüklemeler tiz veya bas partilerde yer almaktadır. Sürüklemeyi içeren sesler müzikal çekirdeği oluşturan ana sese yönelme işlevi yüklenmeleri sebebiyle daima tek yönlü (yalnızca inici veya yalnızca çıkıcı) hareket etmektedirler.

#### **4.1.4. Grupetto**

Müzikal çekirdek sesi temel alarak inici-çıkıcı türde işleyen kümeler grupetto olarak tanımlanmıştır. Bestecinin grupettoları açık biçimde yazdığı belirlenmiştir.

#### 4.1.5. Tek Sesli Süsleme

Müzikal çekirdek sestem daha küçük bir nota değeri kullanılarak yanaşık biçimde tasarlanmış çarpma karakterli yapılar tek sesli süsleme olarak adlandırılmıştır. Bestecinin bu türden süslemeleri serbest biçimde kullandığı ve açık biçimde notaya aldığı belirlenmiştir.

#### 4.1.6. Dönüş

Yalnızca bir numaralı sonatın corrente bölümünün başında görülen bu süsleme bir tür grupetto olup inici-çıkıcı biçimde ana sesin işlenmesiyle oluşturulmuştur.

### 4.2. Diminition Karakterli Ezgi Tasarımları

Bestecinin kullandığı diminition karakterli ezgi tasarımları; kullanılan nota değerleri, ezginin işlenme yönü, melodik yapının karakteri ve senkop kullanımı bakımından farklılıklar içermektedir.

#### 4.2.1. Melodik Yapı Özelliği Yönünden

##### 4.2.1.1. Arpejlemeler



Görsel 113. Arpejleme, 11 Numaralı Sonatın Minuet Bölümü

Besteci eserlerinin kimi noktalarında müzikal çekirdeği oluşturan akor seslerini peşi sıra seslendirmiştir. Bu türden yapılmış tasarımların ezgisel nitelikte olmadığı görülürken daima sekizlik nota değerleri ile türetildiği belirlenmiştir.

Sekiz numaralı sonatın birinci bölümü “Arpeggio” olarak isimlendirilmiş, yalnızca müzikal çekirdeği oluşturan akorlara yer verilmiştir. Bu bölümün bestecinin diğer sonatlarında açık

biçimde notaya almış olduğu arpejlemeler göz önüne alındığında; sekizlik nota değerleri ile kurulmuş arpejlemeler ile icra edilmesi gerektiği değerlendirilmektedir.

#### 4.2.1.2. Tematik Diminitionlar



Görşel 114. Tematik Diminition, Üç Numaralı Sonatın Sarabanda Bölümü

Besteci kimi eserlerinde ekstilme-diminition karakterli ezgileri tematik biçimler oluşturacak şekilde tasarlamıştır. Bu türden melodik yapılar diminition karakteri göstermelerine karşın eserin temel karakterini belirleyen yapıtaşlarını oluşturmaları bakımından önemlidir. On numaralı sonatın currente bölümündeki senkoplu melodik tasarımlar ve üç numaralı notanın sarabanda bölümünde bas partide yer alan melodik yapıların bestecinin kullandığı tematik diminitionlar olduğu düşünülmektedir. Bu türden diminitionların değiştirilmesinin eserin çekirdek müzikal fikrine zarar vereceği değerlendirilmektedir.

#### 4.2.1.3. Koşu Biçimli Diminitionlar



Görşel 115. Koşu Biçimli Diminition, Sekiz Numaralı Sonatın Minuet Bölümü

Koşu biçimli diminitionlar arpejlemelerden farklı olarak daha çok yanaşık seslerle kurulmaktadır ve onaltılık nota değerlerini de içerebilmektedir. Tematik diminitionlardan farklı olarak belirgin bir müzikal fikirden daha çok müzikal çekirdeğin ana seslerini bağlama işlevi göstermektedir.

#### 4.2.1.4. Hazırlayıcı Karakterli Diminitionlar



Görsel 116. Hazırlayıcı Karakterli Diminition, On Numaralı Sonatın Alemanda Bölümü

Bu türden diminitionlar müzikal çekirdeği oluşturan sesin yanaşık sesler ile inici veya çıkıcı hareket etmesi sonucu kendisini takip eden sesi hazırlaması ve süspansiyon oluşturması sonucu ortaya çıkmaktadır. Doğası gereği çoğu zaman sekans oluşturduğu görülmektedir.

#### 4.2.2. Nota Değeri Yönünden

Bestecinin diminition karakterli ezgi tasarımlarının kullanılan nota değeri ile yakından ilişkisi olduğu saptanmıştır. Giga danslarında noktalı ritimlerin arasının daima sekizlik nota değeri kullanılarak işlendiği saptanmıştır. Arpejleme tasarımlarının benzer biçimde sekizlik nota değerleri kullanılarak kurulduğu görülmektedir. Bu türden yapıların aksine koşu biçimli diminitionlar söz konusu olduğunda daha çok onaltılık nota değerleri ile kurulmuş diminitionlar ile sekizlik ve onaltılık nota değerleri ile kurulmuş diminitionlara yer verilmiştir. Kullanılan nota değeri yönünden diminitionlar üçe ayrılmaktadır.

##### 4.2.2.1 Sekizlik Nota Değeriyle Kurulmuş Diminitionlar

Bestecinin müzikal çekirdeği oluşturacak sesleri sekizlik notalar oluşturacak biçimde küçültmesi ile oluşturulmuş diminitionlardır. Arpejlemelerde melodik çekirdeği oluşturan akoru seslendirmek için bu türden diminitionlerin kullanıldığı görülmektedir. Giga gibi hızlı danslarda melodik çekirdeğin daima sekizlik nota değerleri ile işlendiği görülmektedir. Sekizlik nota değeriyle kurulmuş diminitionların üçleme oluşturacak biçimde de tasarlandığı belirlenmiştir.

##### 4.2.2.2. Onaltılık Nota Değeriyle Kurulmuş Diminitionlar

Bestecinin müzikal çekirdeği oluşturacak sesleri onaltılık notalar oluşturacak biçimde küçültmesi ile oluşturulmuş diminitionlardır. Bu türden diminitionların çoğunlukla koşu biçimli diminition türünde kullanıldığı görülmektedir. Giga gibi yüksek tempolu veya gavotta gibi nispeten yüksek tempolu danslar için çoğu yerde onaltılık nota değeriyle kurulmuş olan diminitionların tercih

edilmediği saptanmıştır. Bu türden dimunitionların üçleme oluşturacak biçimde de tasarlandığı belirlenmiştir.

#### **4.2.2.3. Sekizlik ve Onaltılık Nota Değerleriyle Kurulmuş Dimunitionlar**

Bestecinin müzikal çekirdeği oluşturacak sesleri sekizlik ve onaltılık notalar oluşturacak biçimde küçültmesi ile oluşturulmuş dimunitionlardır. Onaltılık nota değerleriyle kurulmuş dimunitionlara benzer biçimde en çok koşu biçimli dimunitionlar olarak tasarlanırlar.

#### **4.2.3. Hareket Yönü Bakımından**

Melodik hareket yönü bakımından dimunitionlar üçe ayrılmıştır.

##### **4.2.3.1. Çıkıcı Hareket Eden Dimunitionlar**

Bu türden dimunitionlar yalnızca çıkıcı hareket etmektedir. Unison, ikili, üçlü, altılı ve sekizli aralıklar kullanılarak tasarlanmaktadır.

##### **4.2.3.2. İnici Hareket Eden Dimunitionlar**

Bu türden dimunitionlar yalnızca inici hareket etmektedir. Unison, ikili, üçlü, altılı ve sekizli aralıklar kullanılarak tasarlanmaktadır.

##### **4.2.3.3. Çıkıcı ve İnici Hareket Eden Dimunitionlar**

Bu türden dimunitionlar hem çıkıcı hem de inici hareket etmektedir. Unison, ikili, üçlü, altılı ve sekizli aralıklar kullanılarak tasarlanmaktadır.

#### **4.2.4. Güçlü-Zayıf Zaman Yönünden**

Ölçünün güçlü veya zayıf zamanında yer alması yönünden dimunitionlar ikiye ayrılmıştır.

##### **4.2.4.1 Senkop İçermeyen Dimunitionlar**

Bu türden dimunitionlar senkop içermemektedir ve melodik hareketine güçlü zamanda başlamaktadır.

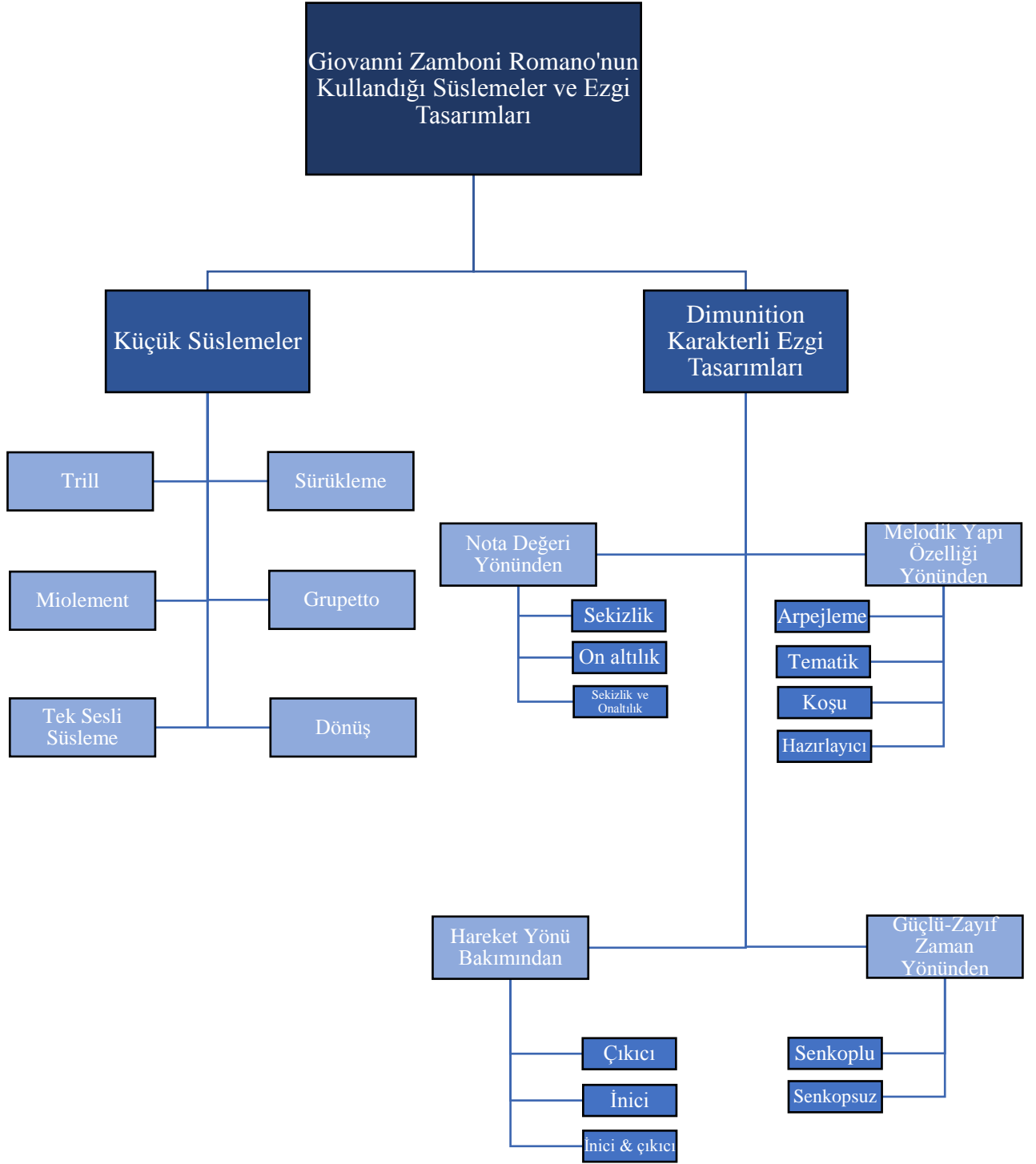


#### 4.2.4.2. Senkop İçeren Diminitionlar

The image shows a musical score for a piano piece. It is in 3/4 time and G major. The score is divided into two systems. The first system starts with a trill (tr) on the right hand and an 8va marking on the left hand. The second system starts with a measure number 6 and continues with 8va markings on both hands. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Görsel 117. Senkop İçeren Diminition, On Numaralı Sonatın Currente Bölümü

Bu türden diminitionlar senkop içermektedir ve melodik hareketine zayıf zamandan başlamaktadır. Senkop içeren diminitionlar kimi noktalarda on numaralı sonatın currente bölümünde olduğu biçimde tematik karakterleriyle parçanın yapısını belirleyen yapıtaşı olarak kurulmaktadır. Çoğu zaman süspansiyon ve sekans içermektedir.



Görsel 118 .Giovanni Zamboni Romano'nun Kullandığı Süslemeler ve Ezgi Tasarımları

## BÖLÜM 5: DIMUNITION YÖNTEMİ

### 5.1. Giovanni Zamboni Romano'nun Ezgi Tasarımlarına İlişkin Dimunition Çalışmaları

Giovanni Zamboni'nin eserlerini büyük bir dikkat ve özenle notaya geçirdiği görülmektedir. Bestecinin eserlerinin incelenmesi sonucunda çalgısına hâkim bir icracı olduğu ve dönemin müzik biçimlerini ve armonisini içkin şekilde bildiği kuşkuyla yer kalmayacak biçimde görülmektedir. Bu bilgiler ışığında dimunition uygulamasının hiçbir zaman ilk tekrarların çalınması sırasında kullanılmaması gerektiği düşünülmektedir. Zira besteci eserlerinin nasıl seslendirilmesi gerektiğini oldukça ayrıntılı biçimde aktarmaktadır ve eserlerin notaları, günümüzde yapılacak olan performans ile besteciyi bağlayan eldeki en önemli belge niteliği göstermektedir.

Ancak ikinci tekrarlarda icracının bazı noktalarda değişiklik yapması bestecinin yaşadığı dönem anlayışı ile uygunluk göstermektedir. Burada türetilen dimunition kesitleri de bestecinin kendi eserlerinden türetilmiş ezgisel biçimlerin çeşitli bağlamlarda çalışılması amacını taşımaktadır. Bu yolla bir dağarcık elde edecek olan icracı, hazırlamakta olduğu Zamboni sonatı için farklı alternatifler türetebilecek ve ikinci tekrarların seslendirilmesi sırasında halihazırda bildiği kalıpları uygun olacağını değerlendirdiği yerlerde seslendirebilecektir. Dimunitionların uygun olduğu yerlerin belirlenmesi amacıyla bestecinin açık veya kapalı olarak yazdığı süslemelerin belirlenmesinin önem gösterdiği düşünülmektedir. Çünkü bestecinin yazdığı süslemelere alternatif türetilmesi değil, süsleme yazmadığı yerlerin de çeşitlenmesi amaçlanmaktadır. Bunun yanında bestecinin yazdığı ezgi türlerinin tematik biçimden olması durumunda değiştirilmemesi gerektiği düşünülmektedir. Aksi takdirde bestecinin çekirdek fikrinin tahrip olacağı değerlendirilmesi yapılmaktadır.

İkinci tekrarların dimunition uygulanması yoluyla zenginleştirilmesi performansı mutlaka daha ilgi çekici kılacaktır. Ancak uygulamada aşırıya kaçılması durumunda eserin orijinal yapısının zarar görme ihtimalinin göz önünde bulundurulması gerektiği düşünülmektedir. Dolayısı ile iki veya üç noktada dimunition uygulanmasının yeterli olacağı yorumu yapılmaktadır. Türetilmiş egzersizler kuşkusuz çoğaltılabilir niteliktedir. Dimunitionlar üretilirken kural koymak her ne kadar zor olsa da genel itibarıyla ana sese yanaşık biçimde ulaşacak ezgi kalıplarının çoğu durum için uyumlu sonuçlar türettiği belirlenmiştir. Aynı zamanda üçlü ve altılı aralıklar içinde bulunan armoni ile uyumlu tınlayacağından ve ikili aralıklar apojatür etkisi yaratacağından çoğu zaman uyumlu şekilde ezgiyi zenginleştirme potansiyeli taşımaktadır. Sadece ezgisel ve

armonik uyum değil, çalgı tekniği de dimunition uygulanacak yerleri belirlemede önem taşımaktadır. Sol el pozisyonunun uygun olacağı yerler ve eserlerin temposu karar verme sürecinde göz ardı edilmemelidir. Sarabanda ve allemanda gibi tempo açısından daha ağır tempolu bölümler için uygulama daha büyük bir zenginlik gösterebilmektedir.

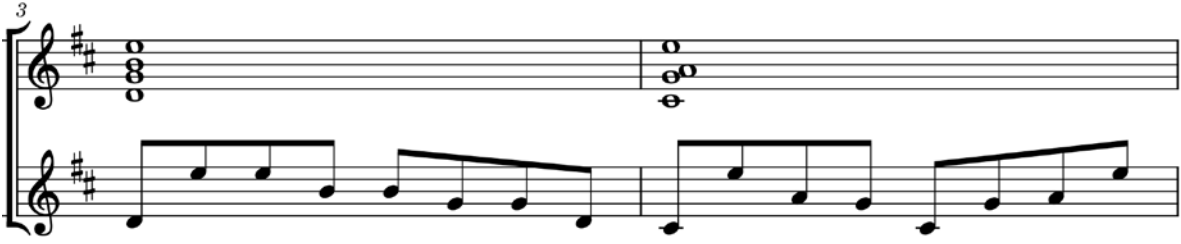
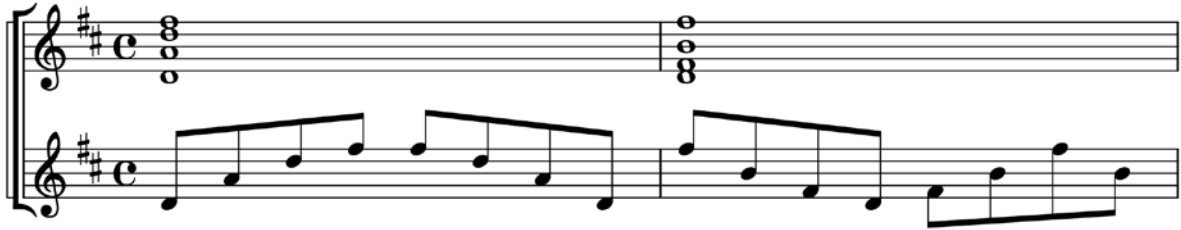
Devam eden bölümde melodik çekirdeği oluşturan sesler aralıklarına göre gruplanmış, basit ve birleşik ölçüler için analiz sonucu ulaşılmış olan bestecinin çeşitli alternatif melodik tasarımları türetilmiştir. Bunu takip eden bölümde altı numaralı sonat bağlamında çalışma örneklerine yer verilmiştir.

### **5.1.1. Arpejleme Tasarımları**

Arpejlemeler bestecinin eserlerinde iki şekilde görülmektedir. Birinci türde yalnızca akora yer verilmiş olup icracının kendi tasarımını oluşturması beklenmektedir. İkinci türde ise besteci akor seslerinin ne biçimde seslendirilmesini beklediğini açık biçimde belirtmiştir.

Birinci türden arpejlemelerin ne şekilde tasarlanması gerektiğine ilişkin bilgilere, ikinci türden arpejleme tasarımları incelenerek ulaşılabilmektedir. Bestecinin açık yazdığı arpejlemeleri farklı biçimlerde biçimlendirdiği görülmektedir: İnici, çıkıcı, inici-çıkıcı ezgisel hareketler kullanarak; sekizlik, onaltılık, sekizlik ve onaltılık nota değerleri içerecek şekilde.

Performans açık yazılmış arpejlemelerin ikinci tekrarlar için çeşitlenmesi biçiminde ortaya çıkabileceği gibi halihazırda yalnızca akorlara yer verilmiş olan sekiz numaralı sonatın arpeggio bölümünde icracının tüm bu tasarımları özgürce kullanabileceği değerlendirilmektedir. Aşağıda birinci türden arpejlemeler için performans önerilerine ve ikinci türden arpejlemeler için çeşitleme önerilerine yer verilmiştir.



Görsel 119. Çeşitli Arpejleme Tasarımları



Görsel 120. Bestecinin Kullandığı Arpejleme Tasarımı

Arpeggio

Görşel 121. Alternatif Arpejleme Tasarımı

Arpeggio

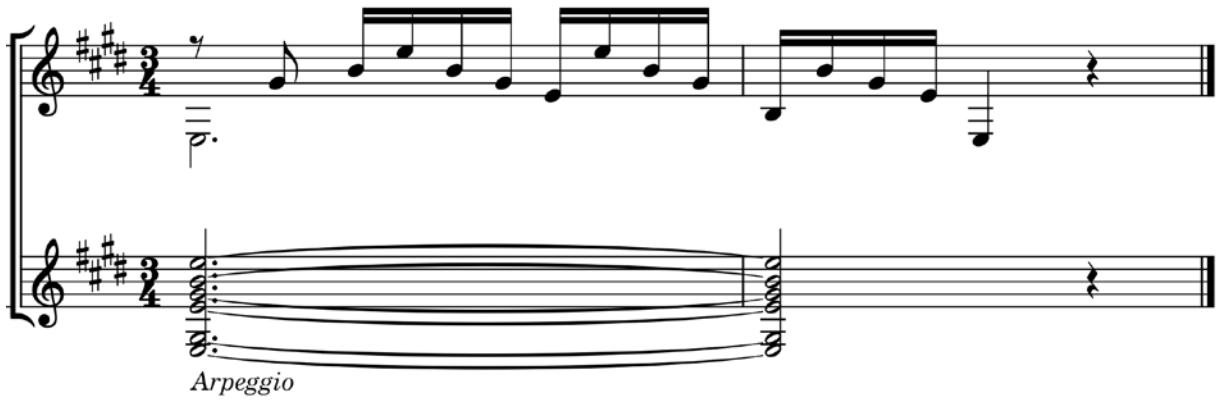
Görşel 122. Alternatif Arpejleme Tasarımı

Arpeggio

Görşel 123. Alternatif Arpejleme Tasarımı



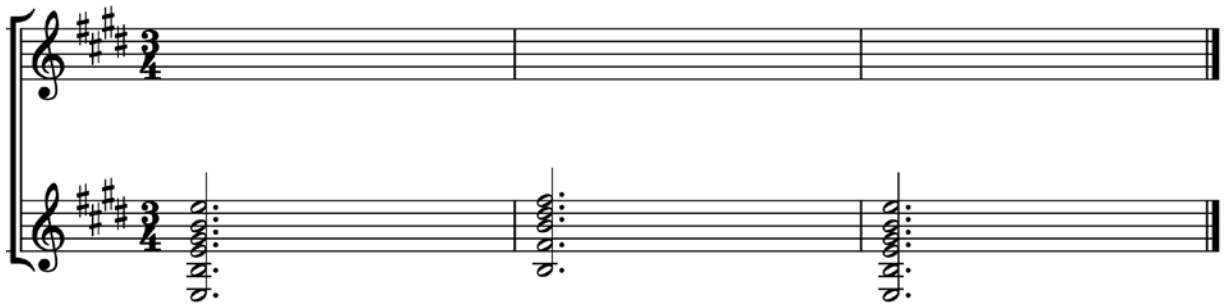
Görşel 124. Alternatif Arpejleme Tasarımı



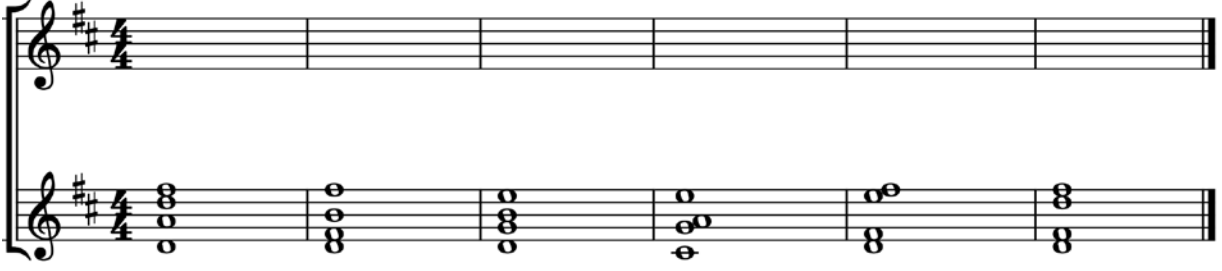
Görşel 125. Alternatif Arpejleme Tasarımı

### 5.1.2. Arpejleme Performansı İçin Çalışmalar

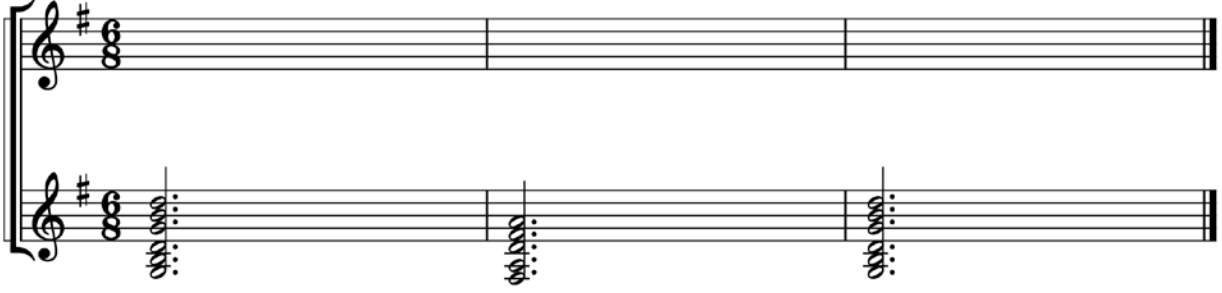
Aşağıda verilmiş müzikal çekirdek kesitler için alternatif arpejlemeler türetilmesi önerilmektedir.



Görşel 126. Bir Numaralı Sonat Preludio



Görsel 127. Sekiz Numaralı Sonat Arpeggio



Görsel 128. On Bir Numaralı Sonat Minuet

## 5.2. Ezgisel Yapıda Dimunition Çalışmaları

### 5.2.1. İkili Aralık İçin Basit Ölçüde Dimunition Çalışmaları



Görsel 129. Çıkıcı İkili Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 130. İnici İkili Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 131. Çıkıcı İkili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 132. İnici İkili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları





Görsel 133. Çıkıcı İkili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 134. İnci İkili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 135. Çıkıcı İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 136. İnci İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 137. Çıkıcı İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 138. İnci İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 139. Çıkıcı İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 140. İnci İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 141. Çıkıcı İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon



Görsel 142. İnci İkili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon

### 5.2.2. Üçlü Aralık İçin Basit Ölçüde Diminition Çalışmaları



Görsel 143. Çıkıcı Üçlü Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 144. İnci Üçlü Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 145. Çıkıcı Üçlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 146. İnci Üçlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 147. Çıkıcı Üçlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 148. İnci Üçlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 149. Çıkıcı Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 150. İnici Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 151. Çıkıcı Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 152. İnici Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 153. Çıkıcı Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 154. İnici Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 155. Çıkıcı Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon



Görsel 156. İnici Üçlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon

### 5.2.3. Dörtlü Aralık İçin Basit Ölçüde Diminition Çalışmaları



Görsel 157. Çıkıcı Dörtlü Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 158. İnici Dörtlü Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 159. Çıkıcı Dörtlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 160. İnici Dörtlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 161. Çıkıcı Dörtlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 162. İnici Dörtlü Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 163. Çıkıcı Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 164. İnici Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 165. Çıkıcı Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 166. İnici Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 167. Çıkıcı Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 168. İnici Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 169. Çıkıcı Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Üretilmesi İçin Şablon



Görsel 170. İnici Dörtlü Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Üretilmesi İçin Şablon

#### 5.2.4. Beşli Aralık İçin Basit Ölçüde Dimunition Çalışmaları



Görsel 171. Çıkıcı Beşli Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 172. İnici Beşli Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 173. Çıkıcı Beşli Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 174. İnici Beşli Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 175. Çıkıcı Beşli Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 176. İnici Beşli Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 177. Çıkıcı Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 178. İnici Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 179. Çıkıcı Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 180. İnici Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



**Görsel 181.** Çıkıcı Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



**Görsel 182.** İnici Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



**Görsel 183.** Çıkıcı Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon



**Görsel 184.** İnici Beşli Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon

### 5.2.5. Altılı Aralık İçin Basit Ölçüde Dimunition Çalışmaları



**Görsel 185.** Çıkıcı Altılı Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları



**Görsel 186.** İnici Altılı Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları



**Görsel 187.** Çıkıcı Altılı Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



**Görsel 188.** İnici Altılı Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları







Görsel 197. Çıkıcı Altılı Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon



Görsel 198. İnci Altılı Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon

## 5.2.6. Yedili Aralık İçin Basit Ölçüde Dimunition Çalışmaları



Görsel 199. Çıkıcı Yedili Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 200. İnci Yedili Aralık İçin Sekizlik Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 201. Çıkıcı Yedili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 202. İnci Yedili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 203. Çıkıcı Yedili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 204. İnci Yedili Aralık İçin Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 205. Çıkıcı Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 206. İnci Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 207. Çıkıcı Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 208. İnci Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 209. Çıkıcı Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 210. İnci Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları



Görsel 211. Çıkıcı Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon



Görsel 212. İnci Yedili Aralık İçin Sekizlik ve Onaltılık Notalar ile Ezgi Tasarımları Türetilmesi İçin Şablon

## 5.2.7. Birleşik Ölçü Sayısı İçin Dimunition Çalışmaları

Besteci birleşik ölçü sayısını yalnızca giga bölümlerinde kullanmıştır. Bu bölümler hızlı temposu itibarıyla nadiren dimunition uygulamasını yapmaya izin vermektedir. Buna karşın yapılan analiz sonucu noktalı ritimler ile kurulmuş giga dansı geleneksel yapısı kimi yerlerde koşu biçimli dimunitionlar ile çeşitlenmiştir. Dolayısıyla için basit ölçüler için yapılmış tasarımlardan farklı olarak, birleşik ölçü sayısı ile yazılmış bölümler için aşağıdaki çalışmaların türetilmesi ihtiyacı ortaya çıkmıştır.



Görsel 213. Birleşik Ölçü Sayısı İçin Dimunition Çalışması



Görsel 214. Birleşik Ölçü Sayısı İçin Dimunition Çalışması



Görsel 215. Birleşik Ölçü Sayısı İçin Dimunition Çalışması



Görsel 216. Birleşik Ölçü Sayısı İçin Dimunition Çalışması



Görsel 217. Birleşik Ölçü Sayısı İçin Dimunition Çalışması



Görsel 218. Birleşik Ölçü Sayısı İçin Dimunition Çalışması

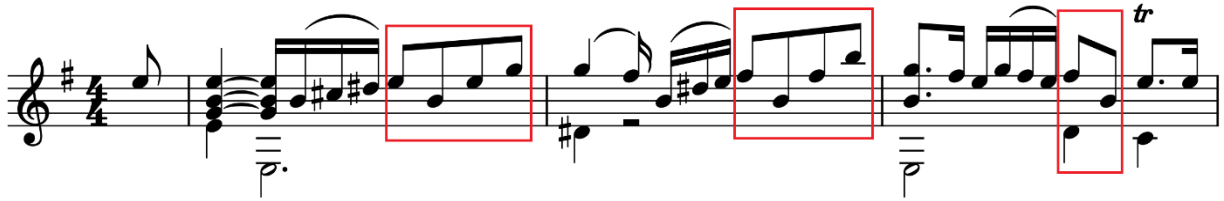
### 5.3. Dimunition Çalışmalarını Bağlamı İçinde Kullanma

Eserlerin icrası esnasında dimunitionlara yer verilmesi amacıyla performansa hazırlanacak sonatın incelenmesi, dimunitionlara uygun olduğu düşünülen yerlerin belirlenmesi ve belirlenmiş

yerler için çalışmalarda yapılmış tasarımlara benzer tasarımlar türetilmesi önerilmektedir. Uygulamanın örneğini oluşturması için altı numaralı sonat seçilmiştir.

### 5.3.1. Altı Numaralı Sonat İçin Dimutiona Uygun Yerlerin Belirlenmesi ve Uygulanması

#### 5.3.1.1. Alemanda Bölümü



Görsel 219. Alemanda Bölümü 1-3 numaralı ölçüler

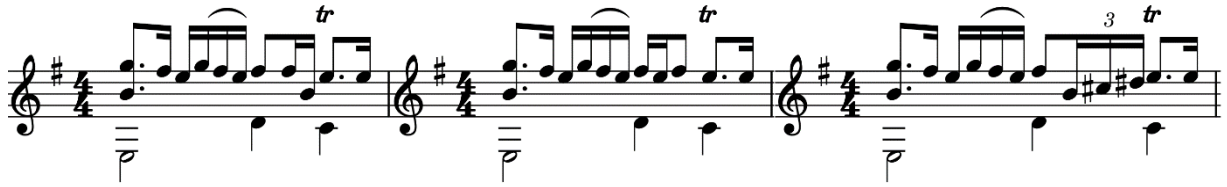
Görsel 219’da alemanda bölümünün 1-3 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Dimutiona uygun olduğu değerlendirilen yerler kırmızı renk kutucuklar ile işaretlenmiştir. İlk kutucukta yer alan seslerin tonun I. derece akorunun 2. çevrimini oluşturacak biçimde bir arpejleme tasarımı olarak ele alınabilirliği belirlenmiştir. Dolayısı ile ilk bakışta figürün arpejleme tasarımı olarak ele alınabileceği düşünülmektedir. Ancak figürün birinci sesinin kendisinden önce gelen süslemenin bir parçası olduğu, son sesinin de kendisinden sonra gelen apojatür ile ilişkisi ele alındığına esasen dimution için uygun bölgenin sesin inici ve çıkıcı hareket eden 4’lü aralık olacağı belirlenmektedir. İkinci kutucuk içinde yer alan figür benzer biçimde tasarlandığı için aynı durum bu bölge için de geçerliliğini korumaktadır. Son kutucuk için 5’li inici hareket eden bir dimution tasarımı türetilebileceği düşünülmektedir. Bununla birlikte si sesinin eşlik fa sesinin ise ezgi olduğu değerlendirilirse fa-mi arası inici ikili hareket edeceği için buna uygun tasarımların da uygun olacağı düşünülmüştür. Aşağıda bu kesit için dimution önerilerine yer verilmiştir.



Görsel 220. Alemanda Bölümü için dimution önerileri



Görsel 221. Alemanda Bölümü için dimution önerileri

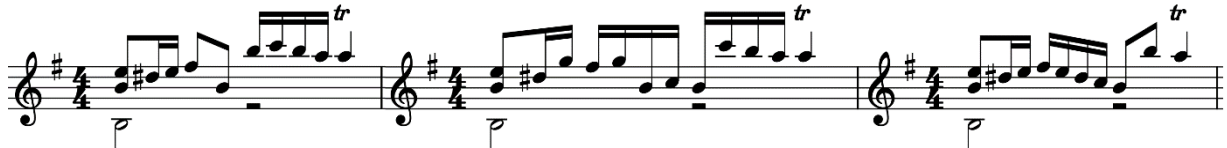


Görşel 222. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görşel 223. Alemanda Bölümü 4-6 numaralı ölçüler

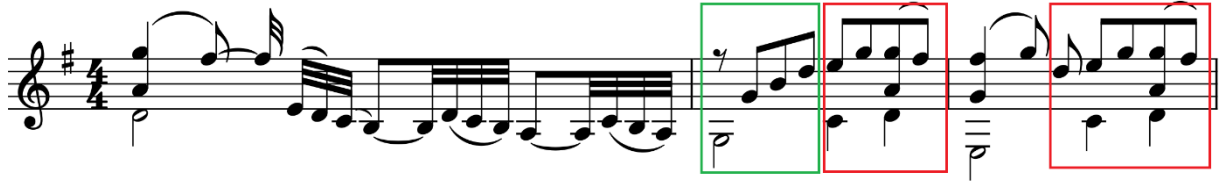
Görşel 223'te alemanda bölümünün 4-6 numaralı ölçülerine yer verilmektedir. Dimunitiona uygun olduğu değerlendirilen yerler kırmızı renk kutucuklar ile işaretlenmiştir. İlk kutucukta yer alan ezgi inici ikili, çıkıcı üçlü, inici beşli, çıkıcı sekizli ve inici ikili olarak hareket etmektedir. Bölgenin tümü dimunitiona uygun görünmekte, ölçünün son sesinin devam edecek apojatür ile ilgisi bulunması sebebiyle değiştirilmemesi gerektiği değerlendirilmektedir. İkinci kutucukta yer alan tasarımın arpejleme tasarımı olduğu ve buna uygun düşecek çeşitlemelerin kullanılabileceği değerlendirilmiştir. Aşağıda bu kesit için dimunition önerilerine yer verilmiştir.



Görşel 224. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görşel 225. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görsel 226. Alemanda Bölümü 7-9 numaralı ölçüler

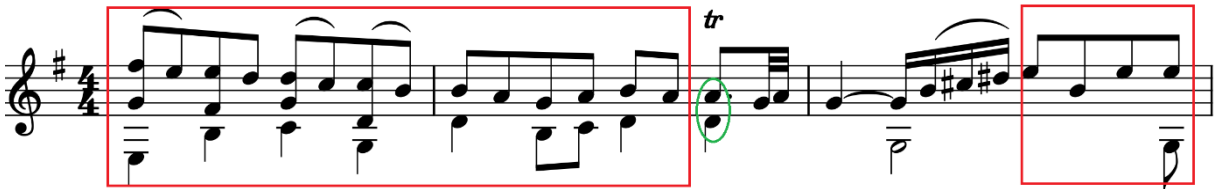
Görsel 226’da alemanda bölümün 7-9 numaralı ölçülerine yer verilmektedir. Yeşil kutu içinde yer alan figürün arpejleme olduğu belirlenmiş, buna uygun çeşitlemelerin yapılabileceği değerlendirilmiştir. Diğer iki kırmızı kutucukta ikili ve üçlü aralıklar ile tasarlanmış bir ezgiye yer verildiği görülmekte, bölmenin dimunitiona uygun olduğu değerlendirilmektedir. Devam eden görsellerde bu kesit için dimunition önerilerine yer verilmiştir.



Görsel 227. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görsel 228. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görsel 229. Alemanda bölümü 10-12 numaralı ölçüler

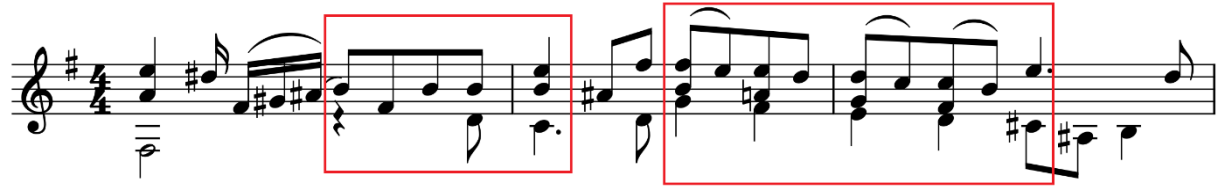
Görsel 229’da alemanda bölümünün 10-12 numaralı ölçülerine yer verilmektedir. Kırmızı kutucuk içinde yer alan tüm figürlerin dimunition için uygun olduğu değerlendirilmektedir. Birinci kutucuk içinde hazırlayıcı karakterli bir türde ezginin 12 numaralı ölçüye kadar sürdüğü görülmektedir. Dolayısıyla ezginin kısmi kalış yaptığı nokta olan yeşil ile işaretlenmiş sese kadar sekanslı bir dimunition uygulanmasının eserin müzikal çekirdeğine müdahale etmeyeceği değerlendirilmiştir. İkinci kutucukta inici 4’lü hareketi takip eden unisonlarla tasarlanmış bir ezgiye yer verildiği görülmektedir ve buna uygun tasarımlar ile dimunition uygulanmasının uygun olacağı değerlendirilmiştir. Aşağıda bu kesit için dimunition önerilerine yer verilmiştir.



Görşel 230. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görşel 231. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görşel 232. Alemanda Bölümü 13-15 numaralı ölçüler

Görşel 232’de alemanda bölümünün 13-15 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Kırmızı kutucuk içinde yer alan figürlerin dimunition için uygun olduğu değerlendirilmektedir. İlk figürün inici 4’lü, çıkıcı 4’lü ve unisonlar ile tasarlandığı görülmektedir. Devam eden figürün hazırlayıcı karakterli ve ikili aralıklar içerdiği görülmektedir.



Görşel 233. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görşel 234. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görşel 235. Alemanda Bölümü 16-17 numaralı ölçüler

Görsel 235'te alemanda bölümünün 16-17 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Kırmızı kutucuk içinde yer alan figürlerin dimunition için uygun olduğu değerlendirilmektedir. Yeşil ile işaretli figürün arpejleme tasarımı olduğu ve çeşitlenebileceği değerlendirilmektedir.



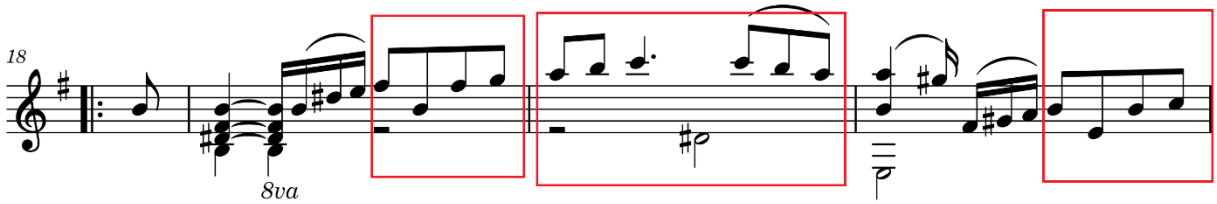
Görsel 236. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görsel 237. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görsel 238. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görsel 239. Alemanda bölümü 18-21 numaralı ölçüler

Görsel 239'da alemanda bölümünün 16-17 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Kırmızı kutucuk içinde yer alan figürlerin dimunition için uygun olduğu değerlendirilmektedir. Alemanda biçimine uygun biçimde ikinci bölmenin dominantta başladığı ve eserin 1 numaralı ölçüsündekine benzer biçimde hareket ettiği görülmektedir. Benzerlik ikinci ölçüde kırılmakta olup, tiz partide yanaşık hareket eden ezgisel çizgi 2'li aralıklarla çıkıcı ve inici hareket etmektedir. Üçüncü sırada kırmızı ile işaretlenmiş figür inici ve çıkıcı 5'li aralıkları takip eden yanaşık bir aralıktan oluşmaktadır. Eserin 3 numaralı ölçüsündeki figürü taklit eden bu bölmede mi sesi melodiye dahil edilmeden ele alınması halinde ezgi unison ve 2'li aralıklardan oluşacaktır. Tasarlanacak dimunitionların her iki durum için geçerli olacak şekilde uyarlanması mümkün olduğu değerlendirilmektedir.



Görsel 240. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri





Görşel 241. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görşel 242. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görşel 243. Alemanda Bölümü 22-25 numaralı ölçüler

Görşel 243'te alemanda bölümünün 22-25 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Kırmızı kutucuk içinde yer alan figürlerin dimunition için uygun olduğu değerlendirilmektedir. Adım adım ilerleyen ezginin neredeyse her durumda ikili çıkıcı ve inici hareket ettiği gözlenmektedir. Üçüncü sırada yer alan işaretli kısım için inici 3'lü aralığa uygun düşecek tasarımlar türetilmesi gerektiği değerlendirilmektedir.



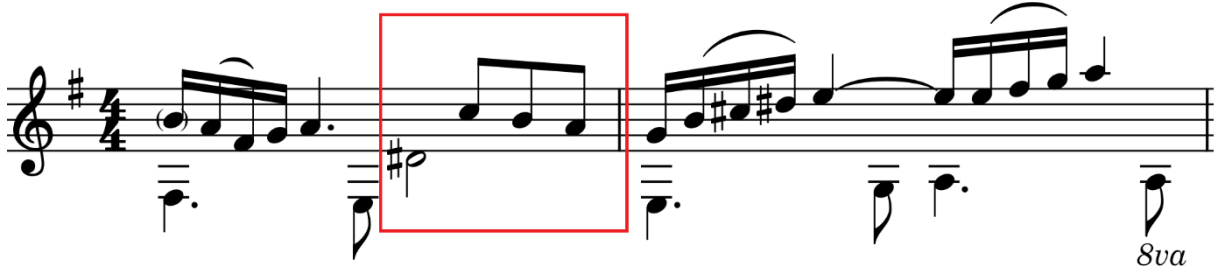
Görşel 244. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görşel 245. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görşel 246. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri

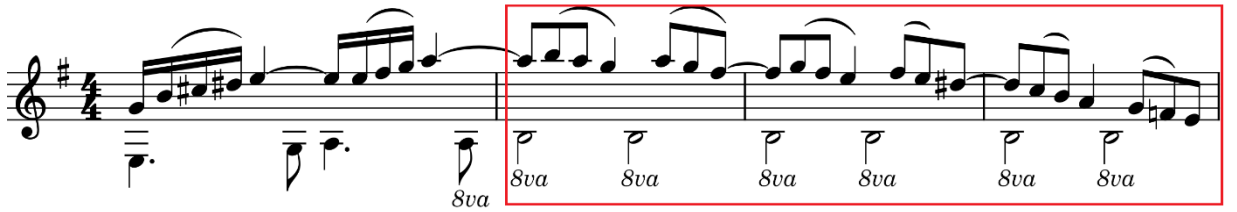


Görşel 247. Alemanda Bölümü 26-27 numaralı ölçüler

Görşel 247’de alemanda bölümünün 26-27 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Kırmızı kutucuk içinde yer alan figürlerin dimunition için uygun olduğu değerlendirilmektedir. Melodik çizginin yanaşık 2’li aralıklar ile inici biçimde kurulduğu belirlemiştir. Aşağıda bu kesit için dimunition önerilerine yer verilmiştir.

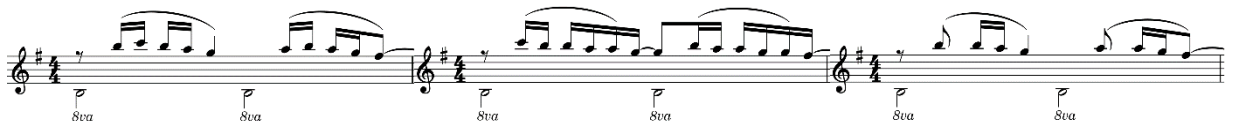


Görşel 248. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri

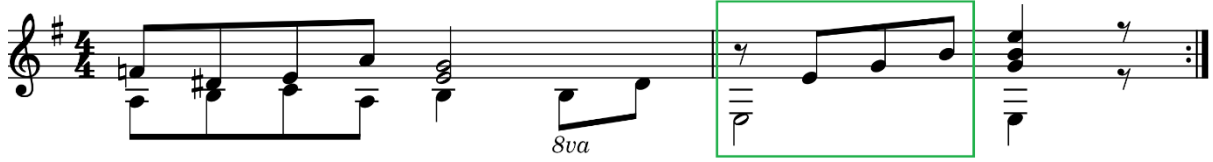


Görşel 249. Alemanda Bölümü 27-29 numaralı ölçüler

Görşel 249’da alemanda bölümünün 27-29 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Kırmızı kutucuk içinde yer alan figürlerin dimunition için uygun olduğu değerlendirilmektedir. Melodik çizginin yanaşık 2’li aralıklar ile inici biçimde kurulduğu belirlemiştir. Ezgisel hareket benzer olduğu için tek bir sekans için dimunition türetilmiştir. Bu figürün her tekrarda aynı biçimde veya değiştirilerek kullanılabileceği değerlendirilmektedir. Aşağıda bu kesit için dimunition önerilerine yer verilmiştir.



Görşel 250. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri



Görsel 251. Alemanda Bölümü 30-31 numaralı ölçüler

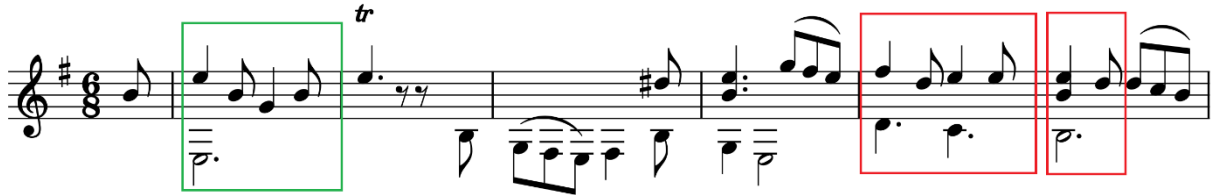
Görsel 251’de alemanda bölümünün 30-31 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Yeşil kutucuk içinde yer alan figürlerin dimunition için uygun olduğu değerlendirilmektedir. İlgili bölüm arpej tasarımı olduğundan bu duruma uygun düşecek biçimlerin tercih edilmesi gerektiği değerlendirilmiştir. Aşağıda bu kesit için dimunition önerilerine yer verilmiştir.



Görsel 252. Alemanda Bölümü için dimunition önerileri

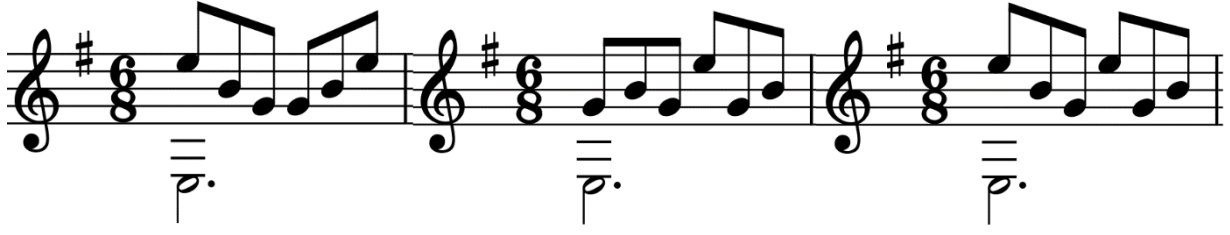
### 5.3.1.2. Giga Bölümü

Giga dansı birleşik ölçü sayısı ile yazılmış olduğu için tasarlanacak dimunitionların da buna uygun belirlenmesi gerekmektedir. Yüksek tempolu dans bölümlerinde dimunitionlar daha kısıtlı biçimde uygulanabilmektedir.



Görsel 253. Giga Bölümü 1-6 numaralı ölçüler

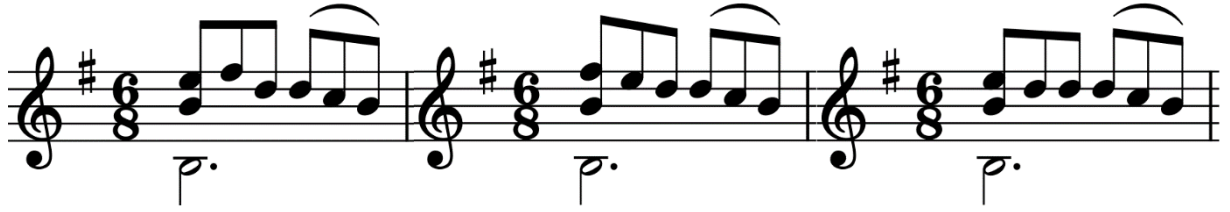
Görsel 253’te giga bölümünün 1-6 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Yeşil kutucuk içine alınmış ölçünün arpejleme tasarımı olduğu, kırmızı ile işaretli bölmelerin giga dansının stilistik noktaları içerdiği görülmektedir. Aşağıda bu bölmeler için türetilmiş çeşitli dimunitionlar bulunmaktadır.



Görsel 254. Giga Bölümü için dimunition önerileri



Görsel 255. Giga Bölümü için dimunition önerileri



Görsel 256. Giga Bölümü için dimunition önerileri



Görsel 257. Giga Bölümü 7-13 numaralı ölçüler

Görsel 257’de giga bölümünün 7-13 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Dimunition uygulanabilecek yerler kırmızı ile işaretlenmiştir. Aşağıda bu bölmeler için türetilmiş çeşitli dimunitionlar bulunmaktadır. 8 numaralı ölçünün birinci zamanında ve 13 numaralı ölçünün birinci zamanında açık yazılmış apojatürler halihazırda süsleme özelliği gösterdiği için bu noktalarda dimunition uygulanmaması gerektiği değerlendirilmiştir. 10 numaralı ölçü sol el pozisyonu sebebiyle dimunition için uygun bulunmamıştır. Aşağıda bu kesit için dimunition önerilerine yer verilmiştir.



Görsel 258. Giga bölümü için dimution önerileri



Görsel 259. Giga bölümü için dimution önerileri



Görsel 260. Giga bölümü 14-19 numaralı ölçüler

Görsel 260'ta giga bölümünün 14-19 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Dimution uygulanabilecek yerler kırmızı ile işaretlenmiştir. Açık yazılmış apoatürlerde önceki bölümlere benzer biçimde dimution uygulanmaması önerilmektedir. Aşağıda işaretli bölmeler için türetilmiş çeşitli dimution tasarımları bulunmaktadır.



Görsel 261. Giga bölümü için dimution önerileri



Görsel 262. Giga bölümü için dimution önerileri



Görsel 263. Giga bölümü 20-26 numaralı ölçüler

Görsel 263'te giga bölümünün 14-19 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Dimunition uygulanabilecek yerler kırmızı ile işaretlenmiştir. Yeşil ile işaretli alanın arpejleme tasarımı olduğu belirlenmiştir. Açık yazılmış apojatürlerde önceki bölümlere benzer biçimde dimunition uygulanmaması önerilmektedir. Aşağıda işaretli bölmeler için türetilmiş çeşitli dimunition tasarımları bulunmaktadır.



Görsel 264. Giga bölümü için dimunition önerileri



Görsel 265. Giga bölümü için dimunition önerileri



Görsel 266. Giga bölümü 27-33 numaralı ölçüler

Görsel 266'da giga bölümünün 27-33 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Dimunition uygulanabilecek yerler kırmızı ile işaretlenmiştir. Neredeyse tüm ölçülerde belirli noktalarda dimunition yapılabilecek sesler olduğu görülmektedir. Aşağıda işaretli bölmeler için türetilmiş çeşitli dimunition tasarımları bulunmaktadır.



Görsel 267. Giga bölümü için dimunition önerileri



Görsel 268. Giga bölümü için dimunition önerileri



Görsel 269. Giga bölümü 34-39 numaralı ölçüler

Görsel 269’da giga bölümünün 34-39 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Diminition uygulanabilecek yerler kırmızı ile işaretlenmiştir. Apojatürler ve süspansiyonlar müzikal çekirdeği oluşturan fikirler olarak ele alınmış olup diminition uygulanmaması gerektiği değerlendirilmiştir. Aşağıda işaretli bölmeler için türetilmiş çeşitli diminition tasarımları bulunmaktadır.



Görsel 270. Giga bölümü için diminition önerileri



Görsel 271. Giga bölümü için diminition önerileri



Görsel 272. Giga bölümü 40-45 numaralı ölçüler

Görsel 272’de giga bölümünün 40-45 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Diminition uygulanabilecek yerler kırmızı ile işaretlenmiştir. Aşağıda işaretli bölmeler için türetilmiş çeşitli diminition tasarımları bulunmaktadır.



Görsel 273. Giga bölümü için diminition önerileri



Görsel 274. Giga Bölümü 46-51 numaralı ölçüler

Görsel 274'te giga bölümünün 46-51 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Dimunition uygulanabilecek yerler kırmızı ile işaretlenmiştir. Ritornello bulunan ölçü için dimunition uygulanmaması önerilmektedir. Aşağıda işaretli bölmeler için türetilmiş çeşitli dimunition tasarımları bulunmaktadır.



Görsel 275. Giga bölümü için dimunition önerileri



Görsel 276. Giga bölümü için dimunition önerileri



Görsel 277. Giga Bölümü 46-51 numaralı ölçüler

Görsel 277'te giga bölümünün 46-51 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Dimunition uygulanabilecek yerler kırmızı ile işaretlenmiştir. Aşağıda işaretli bölmeler için türetilmiş çeşitli dimunition tasarımları bulunmaktadır.



Görsel 278. Giga bölümü için dimunition önerileri

### 5.3.1.3. Sarabanda Bölümü



3/4'lük basit zaman ile yazılmış sarabanda bölümünün ağır temposu ve sade yapısı sebebiyle diminitionların daha rahat kullanılabilceği bir bölüm olduğu değerlendirilmektedir.



Görsel 279. Sarabanda bölümü 1-4 numaralı ölçüler

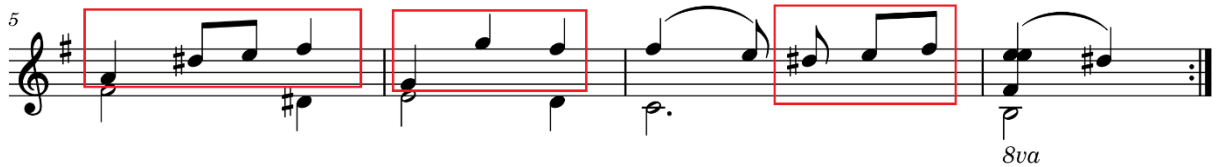
Görsel 279'da sarabanda bölümünün 1-4 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Diminition uygulanabilecek yerler kırmızı ile işaretlenmiştir. Açık yazılmış apojatür olduğu belirlenen 4 numaralı ölçünün birinci zamanı bu yerlerin dışında bırakılmıştır. 2 numaralı ölçüde melodik hareket bas partiye verildiği için diminition uygulamasının da bu çizgide yapılması gerektiği değerlendirilmektedir. Aşağıda işaretli bölmeler için türetilmiş çeşitli diminition tasarımları bulunmaktadır.



Görsel 280. Sarabanda bölümü için diminition önerileri



Görsel 281. Sarabanda bölümü için diminition önerileri



Görsel 282. Sarabanda bölümü 5-8 numaralı ölçüler

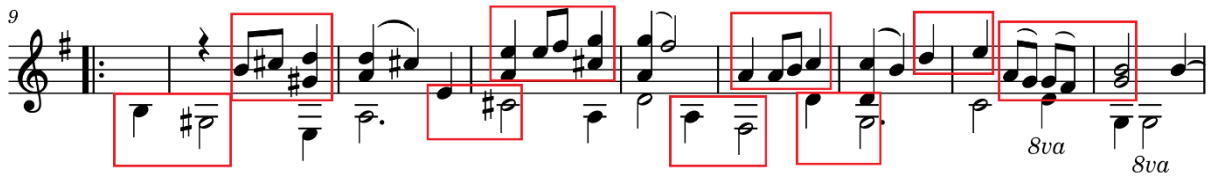
Görsel 282'de sarabanda bölümünün 5-8 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Diminition uygulanabilecek yerler kırmızı ile işaretlenmiştir. Aşağıda işaretli bölmeler için türetilmiş çeşitli diminition tasarımları bulunmaktadır.



Görsel 283. Sarabanda bölümü için diminition önerileri



Görsel 284. Sarabanda bölümü için diminition önerileri



Görsel 285. Sarabanda bölümü 9-18 numaralı ölçüler

Görsel 285'te sarabanda bölümünün 9-18 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Diminition uygulanabilecek yerler kırmızı ile işaretlenmiştir. Ezgisel çizgi bas ve tiz partide soru-cevap biçiminde kurgulandığı için diminition uygulanabileceği düşünülen yerler de kimi zaman tiz, kimin zamansa bas partide bulunmaktadır. Aşağıda işaretli bölmeler için türetilmiş çeşitli diminition tasarımları bulunmaktadır.



Görsel 286. Sarabanda bölümü için diminition önerileri



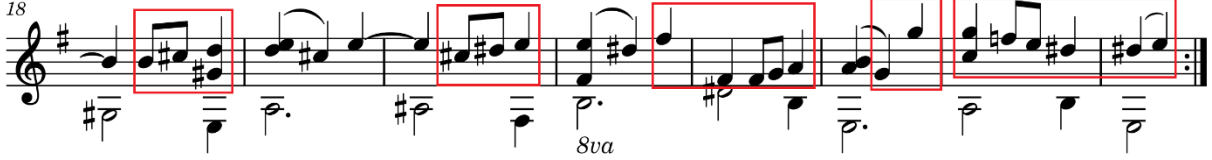
Görsel 287. Sarabanda bölümü için diminition önerileri



Görsel 288. Sarabanda bölümü için diminition önerileri



Görsel 289. Sarabanda bölümü için diminition önerileri



Görsel 290. Sarabanda bölümü 18-25 numaralı ölçüler

Görsel 290'da sarabanda bölümünün 9-18 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Diminition uygulanabilecek yerler kırmızı ile işaretlenmiştir. Aşağıda işaretli bölmeler için türetilmiş çeşitli diminition tasarımları bulunmaktadır.



Görsel 291. Sarabanda bölümü için diminition önerileri



Görsel 292. Sarabanda bölümü için diminition önerileri

#### 5.3.1.4. Gavotta Bölümü



Görsel 293. Gavotta bölümü 1-8 numaralı ölçüler

Görsel 293'te gavotta bölümünün 1-8 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Tiz partinin bütününde diminition uygulaması yapılabileceği düşünülmektedir. Ancak gavotta bölümünün yüksek hızlı temposu sebebiyle diminition uygulanabilecek yerlerin kısıtlı olacağı, ikinci tekrardaki çeşitlemenin daha çok küçük süslemeler ile yapılmasının uygunluk göstereceği

değerlendirilmektedir. Aşağıda bu bölme için türetilmiş çeşitli dimunition tasarımları bulunmaktadır.

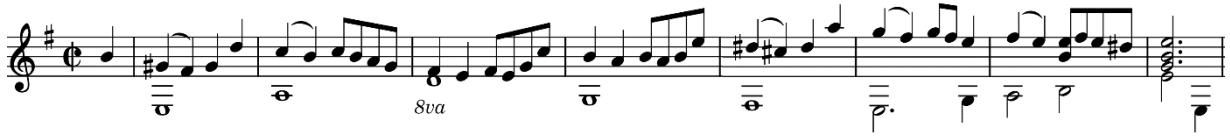


**Görşel 294.** Gavotta bölümü için dimunition önerileri



**Görşel 295.** Gavotta bölümü 9-16 numaralı ölçüler

Görşel 295'te gavotta bölümünün 1-8 numaralı ölçülerine yer verilmiştir. Tiz partinin bütününde dimunition uygulaması yapılabileceği düşünülmektedir. Aşağıda bu bölme için türetilmiş çeşitli dimunition tasarımları bulunmaktadır.



**Görşel 296.** Gavotta bölümü 9-16 numaralı ölçüler

## BÖLÜM 6: SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışma kapsamına öncelikle tarihsel arka plan bölümü dahil edilerek Giovanni Zamboni Romano'nun eserlerini bestelediği bir tür lavta olan archlute çalgısının kökenine ilişkin bilgi verilmiş, enstrümanın İtalya'ya ulaşması ve tarihsel gelişimi açıklanmıştır. Zamboni'nin araştırma konusu eserlerinin yayınlandığı 1718 yılına kadar lavta müziğinin gelişimi açıklanmış, müziğin yapısal olarak gösterdiği gelişmeler belirlenmiştir. Devam eden bölümde İtalya'da kullanılmış süsleme ve işleme performansına ilişkin bilinen tarihsel içeriğe yer verilmiştir. Bu bölümden hemen sonra 18. yüzyıl İtalya'sından günümüze dimunition uygulamasına ilişkin herhangi bir yazılı kaynağın ulaşmadığı belirlenerek problem durumu belirlenmiş ve ardından yöntem bölümünde çalışmanın izleyeceği yöntem açıklanmıştır.

Verilerin analizi bölümünde bestecinin tüm archlute sonatları incelenerek kullandığı tüm küçük süslemeler ve ezgisel yapıdaki işlemleri belirlenmiş ve gruplanmıştır. Bunun ardından çeşitli melodik aralıklar ve basit-birleşik ölçü zamanları ile türetilmiş olan ezgilerin icrasına yönelik çalışmalara yer verilmiştir. Bu yolla bestecinin kullanabileceği varsayılan ezgi biçimlerine icracının bilişsel düzeyinin artırılması hedeflenmiştir. Ezgi biçimlerini ve bestecinin süslemelerini tanıyan icracının performansa hazırlık aşaması için yapması önerilenler son aşamada altı numaralı sonat ele alınarak örneklenmiştir.

Çalışma sonucunda Giovanni Zamboni Romano sonatlarında dimunition uygulanması sürecinin performans hazırlığı için tarihsel açıdan bilgilendirilmiş bir yöntem geliştirildiği değerlendirilmektedir. Bununla birlikte bestecinin eserlerinde kullandığı süslemeler belirlenmiştir. Belirlenmiş yapılara ilişkin farkındalığın performans hazırlığı esnasında yüksek olması halinin tempo, nüans, renk ve cümleme gibi müzikal süreçlere ışık tutacağı değerlendirilmektedir. Tüm bu bilgiler ışığında hazırlanılacak ve tekrar bölümleri zenginleştirilecek performansın bestecinin kompozisyon stilini daha yakından yansıtacağı değerlendirilmektedir.

Ancak yazılı performans ile doğaçlama performansın birbirinden oldukça farklı olabileceği unutulmamalıdır. Zira doğası gereği performans anında tasarlanan icra biçimlerini yazıyla aktarmak oldukça güçtür. Bu sebep nedeniyle dönemin hiçbir bestecisinin ve teorisyeninin dimunition uygulamaları için açıklama yapma gereği duymamış olabileceği ihtimali üzerinde durulması gerektiği değerlendirilmektedir. Sonuç olarak bestecinin yaşadığı dönemde performans anında notasyon dışına çıktığı durumlarda kullanılan yöntemleri kesin olarak bilmenin bir yolu bulunmamaktadır. Dimunition uygulamalarının pekâlâ yazılı notasyondan büyük farklılıklar içerecek biçimde de kullanılıyor olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Son tahlilde ilgili

dönemin müziği ile ilgilenecek araştırmacılar ve performans sanatçıları için iki ayrı araştırma alanı bulunduğu düşünülmektedir: Retorik ve Partimento.

Barok dönem boyunca birçok besteci, teorisyen ve icracı retorik ve hitabet sanatıyla müzikal performans arasında ilişki kurduğu bilinmektedir. Bu dönemden çeşitli kaynaklarda aktarıldığı üzere iyi bir müzisyen aynı zamanda iyi bir hitabete sahip olmalıdır (Parrott, 2022, s.256-260). North sözcükler, noktalama işaretleri, doğru dilbilgisi ile kurulmuş cümleler ve paragraflar gibi retorik ve hitabet sanatına ilişkin terimler ile armoni ve melodik cümleler, nefesler, kadanslar, modülasyonlar, sekanslar ve bölümler gibi müzikal terimler arasında bağlantı kurmuştur (2021, s.47). Tarihsel performansın kesin olarak belirlenemeyeceği noktalarda retorik açıdan kuvvetli tasarlanmış icranın geçerli sayılabileceği düşünülmektedir. Tıpkı 18. yüzyıl müzisyenleri gibi günümüz icracılarının da hitabet ve retorik konusunda bilgi edinmek suretiyle bunu performanslarına yansıtmaları gerektiği değerlendirilmektedir.

Partimento-partimenti ise 17. yüzyılın sonuyla 18. yüzyılın başında müzisyenlerin eğitilmesi amacıyla kullanılan ve bu amaç doğrultusunda tasarlanmış bas partileridir. Bach, Handel, Haydn ve Mozart gibi birçok besteci partimenti çalışmış ve öğretmiştir. (Zapico, 2014, s. 103). Partimenti olarak tasarlanmış bas partisi ile karşılaşan müzisyenin öncelikle uygun armoniyi belirlemesi, ardından belirlediği armoni ışığında motifler tasarlaması beklenmektedir. Bir anlamda doğaçlama besteleme yapılması anlamına da gelebilecek bu İtalyan uygulamasında yetkin olan bir icracının, Zamboni'nin eserlerinin ikinci tekrarlarında müzikal çekirdeği bozmadan kendi tasarımlarını seslendirmesi halinde kuvvetle muhtemeldir ki Zamboni'nin çağdaşlarından ve hatta kendisinden farklı bir uygulama yapıyor olmayacaktır.

Zamboni'nin kullandığı çalgı olan archlute akort sistemi bakımından modern klasik gitar ile büyük oranda benzeşmektedir. Bu sebepten bestecinin gitar repertuvarında tanınması ve gitar repertuvarında daha sık yer alması umulmaktadır. Aynı zamanda ülkemizde bilinirliği oldukça az olan tarihsel bilgilendirilmiş performans uygulamaları, lavta müziği ve eski müzik araştırmalarına ilişkin ilginin de bu çalışma ile artması umut edilmektedir.

## KAYNAKLAR

- Atalay, Hamit. (1999). *İngilizce-Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Brown, Howard Mayer (1965). *Instrumental Music Printed Before 1600*. Londra: Oxford University Press
- Coelho, Victor (1995). *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*. New York: Garland
- de Visée, Robert (1686). *Livre de pièces pour la guitare*. Paris: Letteguine.
- Donington, Robert. (1963). *The interpretation of early music*. New York: Faber & Faber.
- Ensemble Faenza. (2015) Madrigals and *Madrigaux et Sonates de Giovanni Zamboni*. [Broşür]  
Erişim: 27.01.2022.  
<http://www.faenza.fr/sites/faenza.fr/files/dossiers/Dossier%20Presse%20Zamboni.pdf>
- Freimuth, M., Crawford, T. (n. d.). The Harrach Manuscripts Unknown lute music by S.L. Weiss discovered in an Austrian castle. Erişim: 27.01.2022.  
[http://www.slweiss.com/MsHarrach/an\\_MsHarrach.html](http://www.slweiss.com/MsHarrach/an_MsHarrach.html)
- Gianoncelli, Bernardo. (1650). *Il Liuto*. İtalya
- Hipkins, Alfred James. (1906). Lute. J. A. Fuller Maitland (Ed.). *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, s.784-787. New York: The Macmillan Company.
- Mitrović, Radoš. (2015). Darko Karajić (Baroque Lute, Theorbo, Baroque Guitar, Archlute): Journey: Music of the XVII and XVIII Centuries Publisher, Edition Lilac, 2015. *New Sound-International Magazine for Music*, (46), 202-203.
- Neumann, Frederick. (1982). *Essays in performance practice (No. 58)*. Michigan: UMI Research Press.
- Neumann, Frederick. (1983). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music: With special emphasis on JS Bach*. New Jersey: Princeton University Press.
- North, Nigel. (1987). *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*. Büyük Britanya: Indiana Universty Press.
- North, Nigel. (2021). "Tut, Tut!" – The Articulate Lutenist. John Griffiths (Ed.), Sigrid Wirth (Ed.). *Teaching & Studying the Lute, International Conference Bremen 2019*, s. 41-57. ABD: Bağımsız Yayınlanmıştır.
- Parrot, Andrew. (2022). *The Pursuit of Musick Musical Life in Original Writings & Art c1200-1770*. Hindistan: Taverner.org
- Piccinini, Alessandro. (1623). *Intavolatura di liuto et di chitarrone*. Bologna: Paolo Moscatelli
- Pittoni, Giovanni. (1669). *Intavolatura di tiorba, Op.2*. Bologna: Giacomo Monti
- Sachs, Curt. (1940). *The History of Musical Instruments*. ABD: W.W. Norton & Company, Inc.
- Say, Ahmet. (1997). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Smith, Douglas Alton (2002). *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*. Kanada: Lute Society of America

Telemann, Georg Philipp. (1728/1732). *12 Sonate Metodiche*. Hamburg

Tıraşçı, Mehmet. (2018). *Kitâbü Keşfi'l-Hümûm Ve'l- Kürab Fî Şerhi Âlet't- Tarab İsimli Musiki Eseri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı

Zamboni, Giovanni. (2003). *Ahmet Kanneçi - Plays Italian Baroque*. [Ahmet Kanneçi tarafından kaydedilmiştir]. [CD]. Sony Classical.

Zapico, Pablo (2014). *Intensive Basso Continuo Course*. Bağımsız Yayınlanmıştır.



## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

...../...../.....

Sarper DAĞTEKİN

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

## Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

...../...../.....

Sarper DAĞTEKİN

**Yüksek Lisans/Sanatta Yeterlik/Doktora  
Tezi/Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Giovanni Zamboni Romano Op.1 Eserinin Analizi Yöntemi ile Tarihsel Bilgilendirilmiş Bir Dimunition Yöntemi Geliştirilmesi

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
03.07.23	147	174054	16.06.23	%4	2125915060

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 03/07/2023)

İmza  
Sarper DAĞTEKİN

Öğrenci No.: N19145393

Anasanat/Anabilim Dalı: Gitar - Sanatta Yeterlik

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Prof. Dr. Ahmet KANNECİ)

**Master's/Proficiency in Art/PhD  
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Developing a Historically Informed Diminition Method by Analyzing Giovanni Zamboni Romano, op.1

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
03.07.23	147	174054	16.06.23	%4	2125915060

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 03/07/2023)

Signature  
Sarper DAĞTEKİN

Student No.: N19145393

Department: Guitar – Proficiency in Art

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED  
(Prof. Dr. Ahmet KANNECİ)

