T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

KLASİK BATI MÜZİĞİNDE ROMANTİK DÖNEME AİT ARMONİK BULUŞLAR VE TONAL DESENİN TESPİTİ

SERHAT CELBİŞ

TEZ DANIŞMANI

PROF. ATİLLA SAGLAM

EDİRNE 2012

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

SERHAT CELBİŞ tarafından hazırlanan **KLASİK BATI MÜZİĞİNDE ROMANTİK DÖNEME AİT ARMONİK BULUŞLAR VE TONAL DESENİN TESPİTİ** konulu **YÜKSEK LİSANS** Tezinin sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 12.-13. maddeleri uyarınca 27.03.2012 Salı günü saat 10:00'da yapılmış olup tezin* Kabul edilmesine **OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~** ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Atilla Sağlam (Danışman)	Kabul edilmesine	
Doç. Dr. Erol Tarkum (Üye)	Kabul edilmesine	
Yrd. Doç. Mehmet Özkanoğlu (Üye)	Kabul edilmesine	

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	428712
Yazar Adı / Soyadı	Serhat Celbiş
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 21034625564
Telefon / Cep Telefonu	05305813858 05305813858
e-Posta	celbiserhat@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Klasik Batı Müziğinde Romantik Döneme Ait Armonik Buluşlar ve Tonal Desenin Tespiti
Tezin Tercümesi	Harmonic Inventions and Defining the Tonal Pattern in Romantic Era of Western Classical Music
Konu Başlıkları	Müzik
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	Müzik Bilimleri Bölümü
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Müzik Eğitimi Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2012
Sayfa	300
Tez Danışmanları	Prof. Atilla Sağlam
Dizin Terimleri	Sonat=Sonatas Armoni=Harmony Romantik Dönem=Romantic Period
Önerilen Dizin Terimleri	Romantik Dönem=Romantic Era/ Armonik Buluşlar=Harmonic Inventions/ Tonal Desen=Tonal Pattern/ Sonat Biçimi=Sonata Form/ Kromatizm=Chromaticism/ Enarmonizm=Enharmonism/ Armoni Eğitimi=Harmony Education
Yayımlama İzni	☐ Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum ☑ Ertelenmesini istiyorum [1 Yıl]

b. Tezimin Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi tarafından çoğaltılması veya yayımının 27.04.2013 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezimle ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.
NOT: (Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.)

27.04.2012

İmza:.....

Tezin Adı: "Klasik Batı Müziğinde Romantik Döneme Ait Armonik Buluşlar ve Tonal Desenin Tespiti"

Hazırlayan: Serhat Celbiş

ÖZET

Bu araştırmanın amacı Klasik Batı musikisinde Romantik Döneme ait armoni ve biçim alanlarını tanımlama aşamasında belirleyici özelliği bulunan armonik buluşlar, tonal desen ve biçim unsurları gibi unsurların hem nitel, hem de nicel sonuçlar ile ortaya konmasıdır. Bu amaç doğrultusunda Romantik Dönem bestecileri tarafından bestelenen piyano sonatları araştırmanın evrenini; bu sonatların içinden tanınmışlık, üretkenlik gibi ölçütler kullanılarak seçilen otuz bir Romantik Dönem bestecisinin otuz üç sonatı da örneklemini oluşturmaktadır.

"Klasik Batı Müziğinin Romantik Döneminde armonik buluşlar nelerdir ve tonal desen nasıldır?" soru cümlesi araştırmanın temel sorusu olarak kabul edilmiştir. Araştırmanın yöntemi hem nitel hem nicel yöntemler içermekte olup, araştırma deseni olarak belge tarama [müzik sanatına uygun olarak partisyon/nota taraması] deseni kullanılmıştır. Taranan belgeler içerik çözümlemesi ile ayrıştırılıp nitel verilerin nicel verilere dönüşmesi aşamasında kodlama yapılmıştır. Yapılan kodlamalar bilgisayar yazılımları ile (Excel-SPSS) nicel verilere dönüştürülmüş ardından betimsel istatistiğin sıklık (frekans) ve ilgileşim (korelasyon) teknikleri ile nicel veriler elde edilmiştir. Araştırma sonuçlarına örnek olarak şu örnekler verilebilir:

Ludwig van Beethoven'ın Romantik Dönemi temsil yeteneği bulunmaktadır ve kendisinden sonra gelen [Brahms, Schumann, Schubert, Strauss] bestecilere yol gösterici nitelikte eserler ortaya koymuştur; Romantik Döneme ilişkin armonik ve tonal yapıda açıklanan medyan ilişkileri Romantik Dönemin önemli unsurlarından biridir; Romantik dönem Klasik Dönem tonal düzeninin kırılmaya başladığı bir dönemdir.

Anahtar Kelimeler: Romantik Dönem, Armonik Buluşlar, Tonal Desen, Sonat Biçimi, Kromatizm, Enarmonizm, Armoni Eğitimi.

Name of the Thesis: "Harmonic Inventions and Defining the Tonal Pattern in Romantic Era of Western Classical Music"
The Thesis By: Serhat Celbiş

ABSTRACT

The scope of present research is defining the harmonic inventions, tonal pattern and formal materials qualitatively and quantitatively those are crucial on explaining the Western Classical Music Romantic Era's harmony. Accordingly, thirty-three piano sonatas those were composed by Romantic composers are sampled out of the Romantic piano sonatas. The fundamental research problem is set as follows: "What are the harmonic inventions and the manner of tonal pattern in Western Classical Musics Romantic Era?"

This research based on both quantitative and qualitative methods while document analysis is picked as research pattern. Documents analyzed were decomposed with content analysis and coding has been made for converting the qualitative data into quantitative ones. Codings were converted into quantitative datas through the softwares (Excel-SPSS) and quantitative datas were gathered with the descriptive statistics' frequency and correlations technics. The following conclusions can be considered as an example for the evidences of the research:

Ludwig van Beethoven is a representative of the Romantic Era and his works illuminated the way that many composers [Brahms, Schumann, Schubert, Strauss] followed after him; The median relations in Romantic Era is one of the most important subjects of the Romanticism; Romantic Era is the period that Classical tonal approach started to get ruined.

Keywords: Romantic Era, Harmonic Inventions, Tonal Pattern, Sonata Form, Chromaticism, Enharmonism, Harmony Education.

ÖN SÖZ

Mesleki musiki eğitiminin önemli alanlarından biri de kuram eğitimidir. Kuram eğitimi Türk ve Batı musikisi kuramı olmak üzere iki türde düzenlenerek programlanır. Batı musikisi kuram eğitimi kapsamında müziğe giriş, müzik biçimleri, müzik tarihi, işitme eğitimi, eser çözümleme, armoni-kontrpuan ve eşlik yazma gibi dersler bulunmaktadır. Söz konusu dersler içerisinde mesleki müzik eğitimi kurumlarından Batı sanat musikisi eğitimi veren Batı sanat musikisi konservatuarları ile musiki eğitimcisi yetiştiren kurumlardaki program anlayışının tonal musiki odağında ve çerçevesinde yapılandırılması nedeniyle armoni dersinin özel önemde olduğu söylenebilir.

Türkiye'de çoksesli batı musikisi eğitimi bağlamında armoni ve polifoni eğitiminin II. Mahmud tarafından kurulan Muzika-yı Hümâyun bünyesinde başladığı söylenebilir. Ancak bu kurumun günümüz örgün eğitim kurumları yapısında olmaması, ayrıca asıl amacının çoksesli musiki kuramı eğitimi olmamasından dolayı kaynaklarda düzenli bir eğitim programına ya da derslerin içeriklerine ilişkin güvenilir bilgilere rastlanmamıştır. Armoni derslerinin uygulanmasına yönelik gelişmenin Cumhuriyet dönemi ile başladığı ve özellikle Musiki Muallim Mektebi ve Ankara Devlet Konservatuarının kurulmasıyla gelişme gösterdiği anlaşılmaktadır.

Günümüz armoni dersinin kapsamı, "homofonik üslubu (eşlikli ezgi üslubu)" ortaya koyan 18.yy'ın ikinci yarısı ile 19.yy'ın sonuna kadar geçen zamanda ortaya konan müziksel konulardır. Bu konular klasik ve romantik üslup olmak üzere iki temel basamakta ele alınarak işlenmektedir. Romantik dönemin geliştirilmiş musiki üslubunun ipuçları veya onların küçük modellerinin klasik üslup içerisinde var olduğu söylenebilir. Bu bağlamda her iki dönem üslubu homofonik olması hesabıyla birdir ve ardışıklık açısından bir zincirin iki halkası gibi bütünleşiktir.

Çoksesli Batı Musikisinin çeşitli dönemlerinden biri olan Romantik Dönem 19. Yüzyıl sınırları içerisinde süren güçlü ve yenilikçi bir tarzın adıdır. Bu adlandırmanın altında düşünsel ve toplumsal dayanaklar bulunmakla birlikte asıl temellenim musikinin teknik unsurları üzerinedir. Romantik dönem musikisinin en

belirgin özelliklerinin tonal desen, biçimsel yapı, armonik doku, akor yapıları, hız, gürlük ve ifade sözcükleri kullanımına yönelik bir teknik havuz oluşturduğu söylenebilir. Bu havuz içerisinde tonal desenin ve biçimsel yapılanmanın yeri hem biçimsel yapıya tonal desenin uygulanma biçiminden hem de biçimsel unsurların geliştirilmesinden özel bir nitelik kazanmaktadır.

Klasik ve Romantik Dönemde en önemli müzik biçimlerinden biri olan sonat, dönemin müzik kapsamına ilişkin önemli ipuçları vermektedir denebilir. Bu bağlamda sonat yapısı incelendiğinde özellikle klasik sonatların içyapısına yönelik genellemelerin oluşmasında Mozart (1756-1791) etkisinden söz etmek olanaklıdır. Sonat biçimine yönelik Mozart etkisi klasik dönem musikisinin ezgisel, armonik ve biçimsel tüm özelliklerinin bütünlük içerisinde uygulanması ve bir çeşit biçim ve tonal desen kalıbının oluşmasında ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte sonat yapısı süit, arya, serenat ve küçük sonat yapılarının oluşum sürecine bağlı bir gelişmeyi açıkladığından dolayı, sonat biçimine yönelik açıklamalarda bu gelişmeye nüfuz eden istisna ve diğer özelliklerin açıklamalarına yer verme gereği doğmaktadır.

Romantik dönem armonisine yönelik en belirgin tanımlama veya adlandırmanın "Renk armonisi" adlandırması çerçevesinde yapıldığı görülmektedir ancak bu adlandırmanın kaynağı, ayrıntıları ve bilimsel dayanaklarına ilişkin belge ve bilgilerin armoni kitaplarında yer aldığını söyleme olanağı bulunmamaktadır. Kaynaklardaki durumun sınıflama ve eğitim ortamlarında kullanılacak bilgilerin genellenmesi olanağından yoksun olduğu söylenebilir. Bu nedenle Türkiye'de Romantik Döneme ilişkin armoni eğitimi ortamlarının iyileştirilme gereksinimi bulunduğu yargısından yola çıkılarak bu araştırmada Romantik Dönemin yapıtaşları sayılabilecek armonik buluşlar ve tonal desen konusu araştırma konusu yapılmıştır.

Bu araştırma süresince yüksek seviyede desteğini aldığım danışmanım/öğretmenim Prof. Atilla SAĞLAM'a, sabırla çalışmamın bitmesini bekleyen ailem Sedat ve Meral CELBİŞ'e, Aslı AS'a, manevi desteklerinden dolayı sevgili Ayşe Gizem YANDIM'a, gece-gündüz omuz omuza yürüdüğümüz arkadaşım Rasim PAŞAOĞLU'na, tezimin her aşamasında bana destek olan arkadaşlarım Gül SAKARYA İŞBİLEN ve Vasfi HATİPOĞLU'na, teşekkürlerimi sunarım.

Serhat CELBİŞ

Mart 2012

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**

ABSTRACT ..... **ii**

ÖN SÖZ ..... **iii**

İÇİNDEKİLER ..... **vii**

ÇİZELGE, ŞEKİL VE NOTALAR DİZİNİ ..... **xxii**

KISALTMALAR ..... **xxxv**

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

1.1Araştırma Ana Sorununun Açıklanması **1**

1.1.1 Romantik Dönem Piyano Sonatlarına Yönelik Armonik, Tonal ve Biçimsel Yapının Değerlendirilmesi **2**

1.1.1.1 Sonatın Tanımı, Kapsamı ve Niteliği **2**

1.1.1.2 Sonat Formu [Biçimi] **13**

1.1.1.3 Romantik Dönem Üslubunu Oluşturan Etmenler **19**

1.1.1.4 Romantik Dönemin Tonal Deseninin Açıklanması **20**

1.1.1.5 Romantik Dönem Armoni ve Biçim Kuramının Değerlendirilmesi **25**

1.1.2 Türkiye'de Romantik Dönem Musikisinin ve Kuramına Yönelik İhtiyacın Değerlendirmesi **25**

1.1.2.1 Türkiye'de Çoksesli Musikinin Gelişmesi ve Armoni Derslerinin Kökeni **26**

1.1.2.2 Türkiye'de Mesleki Musiki Eğitimi Veren Kurumlarda Armoni ve "Polifoni" (Kontrpuan) Eğitimi ve Programlardaki Durumu 30

1.1.2.3 Türkiye'de Armoni Eğitiminin Kapsamı, Kaynak ve Olanakları 32

1.1.2.4 Türkiye'de Romantik Dönem Armonisine Yönelik Öğretim Durumlarının Değerlendirilmesi 34

1.2Araştırmanın Amacı 35

1.3Araştırmanın Önemi 35

1.4Sayıltılar 35

1.5Sınırlılıklar 36

BÖLÜM II

2.YÖNTEM

2.1. Araştırma Yöntemi ve Deseni 37

2.2. Evren ve Örneklem 38

2.3. Verilerin Toplanması ve Çözümü 42

2.4 Kaynakların Değerlendirilmesi 43

2.4.1 Yönteme İlişkin Kaynaklar 43

2.4.2 Tarihsel Bilgilere İlişkin Kaynaklar 44

2.4.3 Müzik Kuramlarına İlişkin Kaynaklar 44

2.4.4 Eğitim Programlarına İlişkin Kaynaklar 47

BÖLÜM III

3. BULGULAR VE DEĞERLENDİRİLMESİ…….48

3.1 Yirmi Yedi Piyano Sonatı ve Bir Keman Piyano Sonatininde İlk Bölümlerin Tonal Desen, Akor İşlevi (Function/Fonksiyon) ve Akor Türlerine Yönelik Sıklık (Frekans) Bulguları..... 48

3.1.1 Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Bulgular..... 48

3.1.2 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Bulgular..... 51

3.1.3 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Bulgular..... 54

3.1.4 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümüne Yönelik Bulgular..... 57

3.1.5 Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular…..... 59

3.1.6 Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular 62

3.1.7 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular..... 65

3.1.8 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular..... 68

3.1.9 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular..... 71

3.1.10 Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular..... 73

3.1.11 Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular .. 76

3.1.12 Frederic Chopin Op.4 No.1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular..... 78

3.1.13 Hugo Wolf Op. 8 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular..... 80
3.1.14 Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular 82
3.1.15 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular 84
3.1.16 Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular 87
3.1.17 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular..... 89
3.1.18 John Field Op. 1 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular .. 92
3.1.19 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular.94
3.1.20 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular..... 96
3.1.21 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular..... 98
3.1.22 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular..... 101
3.1.23 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular.104
3.1.24 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatına Yönelik Bulgular 106
3.1.25 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular. 109
3.1.26 Richard Wagner WWV 21 (Op. 1) Piyano Sonatına Yönelik Bulgular..... 112
3.1.27 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular..... 115
3.1.28 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular..... 118

3.2 Yirmi Yedi Piyano Sonatı ve Bir Piyano-Keman Sonatininde İlk Bölümlerin İlgileşim (Korelasyon) Bulguları 121

3.2.1 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular 121

3.2.2 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular 126

3.2.3 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular 130

3.2.4 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular . 135

3.2.5 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular 139

3.3 Armonik Buluşlara İlişkin Bulgular 145

3.3.1 Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 145

3.3.2 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 147

3.3.3 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 148

3.3.4 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 150

3.3.5 Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 151

3.3.6 Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 153

3.3.7 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 156

3.3.8 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 157

3.3.9 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 159

3.3.10 Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 161

3.3.11 Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 162

3.3.12 Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 164

3.3.13 Hugo Wolf Op. 8 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 165

3.3.14 Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 165

3.3.15 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 167

3.3.16 Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 169

3.3.17 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 170

3.3.18 John Field Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları 171

3.3.19 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları..... 171
3.3.20 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları..... 173
3.3.21 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları..... 175
3.3.22 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları..... 176
3.3.23 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları..... 178
3.3.24 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları..... 179
3.3.25 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları..... 181
3.3.26 Richard Wagner WWV 21 (Op. 1) Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları..... 182
3.3.27 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları..... 183
3.3.28 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları..... 184
3.4 İncelenen Eserlerin İlk Bölümlerindeki Biçim Unsurlarının Tonal Desen, Akor İşlevleri ve Akor Türlerine İlişkin Sıklık Bulguları..... 187
3.4.1 Biçim Unsurlarının Tonal Desene İlişkin Sıklık Bulguları. 187
3.4.2 Biçim Unsurlarının Akor İşlevlerine İlişkin Sıklık Bulguları.. 203
3.4.3 Biçim Unsurlarının Akor Türlerine İlişkin Sıklık Bulguları ...

..... 214

3.5 İstisna Özellik Gösteren Sonatların Birinci Bölümlerine İlişkin Bulgular..... 226

BÖLÜM IV

4. SONUÇLAR

4.1. Yirmi Yedi Piyano Sonatı ve Bir Keman Piyano Sonatininde İlk Bölümlerin Tonal Desen, Akor İşlevi (Function/Fonksiyon) ve Akor Türlerine Yönelik Sıklık (Frekans) Sonuçları……...228

4.1.1. Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar……228

4.1.2. Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 228

4.1.3. Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 229

4.1.4. Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 229

4.1.5. Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 229

4.1.6. Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 230

4.1.7. Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 230

4.1.8. Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 230

4.1.9. Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 231

4.1.10. Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 231
4.1.11. Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 231
4.1.12. Frederic Chopin Op.4 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 232
4.1.13. Hugo Wolf Op. 8 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar..... 232
4.1.14. Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 232
4.1.15. Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 233
4.1.16. Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 233
4.1.17. Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 233
4.1.18. John Field Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 233
4.1.19. Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 234
4.1.20. Ludwig van Beethoven Op. 111 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 234
4.1.21. Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 234
4.1.22. Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 234

4.1.23. Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 235
4.1.24. Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 235
4.1.25. Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 235
4.1.26. Richard Wagner WWV 21 (Op. 1) Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 236
4.1.27. Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 236
4.1.28. Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar 236
4.2. Yirmi Yedi Piyano Sonatı ve Bir Piyano-Keman Sonatininde İlk Bölümlerin İlgileşim (Korelasyon) Sonuçları 237
4.2.1. Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatına Yönelik Sonuçlar..... 237
4.2.2. Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatına Yönelik Sonuçlar..... 237
4.2.3. Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Sonuçlar..... 237
4.2.4. Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatına Yönelik Sonuçlar. 238
4.2.5. Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Sonuçlar..... 238
4.2.6. Romantik Dönem Piyano Sonatlarının Birinci Bölümlerinde Olumsuz (negatif) İlgileşim Sonuçları 238
4.3. Armonik Buluşlara İlişkin Sonuçlar 239

4.3.1. Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 239
4.3.2. Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 239
4.3.3. Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 239
4.3.4. Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 240
4.3.5. Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 240
4.3.6. Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 240
4.3.7. Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 241
4.3.8. Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 241
4.3.9. Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 241
4.3.10. Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 242
4.3.11. Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 242
4.3.12. Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 242
4.3.13. Hugo Wolf Op. 8 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 243

4.3.14. Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 243
4.3.15. Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 243
4.3.16. Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları..... 244
4.3.17. Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları..... 244
4.3.18. John Field Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 244
4.3.19. Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 245
4.3.20. Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları..... 245
4.3.21. Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları..... 245
4.3.22. Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 246
4.3.23. Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 246
4.3.24. Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları..... 246
4.3.25. Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 247
4.3.26. Richard Wagner WWV 21 (Op. 1) Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları..... 247

4.3.27. Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 247
4.3.28. Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları 248
4.4. İncelenen Eserlerin İlk Bölümlerindeki Biçim Unsurlarının Tonal Desen, Akor İşlevleri ve Akor Türlerine İlişkin Sıklık248 Sonuçları 248
4.4.1. Biçim Unsurlarının Tonal Desene İlişkin Sıklık Sonuçları. 248
4.4.1.1. Birinci Müzikal Konu Girişinin Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Sonuçları 248
4.4.1.2. Birinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Sonuçları 249
4.4.1.3. Birinci Müzikal Konu Birinci Tekrarının Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Sonuçları 249
4.4.1.4. Varış Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Sonuçları 249
4.4.1.5. İkinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Sonuçları 249
4.4.1.6. Serim Sonuna İlişkin Tonal Desen Sıklık Çizelgeleri 249
4.4.1.7. Birinci Müzikal Konunun Gelişme Kısmındaki İlk İşlenişine Yönelik Tonal Desen Sonuçları 250
4.4.1.8. Birinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine Yönelik Tonal Desen Sonuçları 250
4.4.1.9. Yeniden Serim Kısmındaki Dönüş Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sonuçları 250
4.4.1.10. İkinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sonuçları……..250

4.4.1.11. İlk Bölüm Kodası ve Bitiş Tonalitelerine İlişkin Tonal Desen Sonuçları……..250
4.4.2. Biçim Unsurlarının Akor İşlevlerine İlişkin Sıklık Sonuçları.. 251
4.4.2.1.Birinci Müzikal Konu Girişinin Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Sonuçları..... 251
4.4.2.2.Birinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Sonuçları 251
4.4.2.3.Birinci Müzikal Konu Birinci Tekrarının Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Sonuçları..... 251
4.4.2.4.Varış Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Sonuçları 251
4.4.2.5.İkinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Sonuçları 252
4.4.2.6.Serim Sonuna İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Sonuçları 252
4.4.2.7.Birinci Müzikal Konunun Gelişme Kısmındaki İlk İşlenişin Başlangıç ve Bitişine Yönelik Akor İşlevleri Sonuçları..... 252
4.4.2.8.Birinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine Yönelik Akor İşlevleri Sonuçları..... 252
4.4.2.9.Yeniden Serim Kısmındaki Dönüş Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sonuçları..... 252
4.4.2.10. İkinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sonuçları ……253
4.4.2.11. İlk Bölüm Kodası ve Bölümün Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sonuçları……253
4.4.3. Biçim Unsurlarının Akor Türlerine İlişkin Sıklık Sonuçları 253

4.4.3.1.Birinci Müzikal Konu Girişinin Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Sonuçları 253

4.4.3.2.Birinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Sonuçları 253

4.4.3.3.Birinci Müzikal Konu Birinci Tekrarının Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Sonuçları 253

4.4.3.4.Varış Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Sonuçları 254

4.4.3.5.İkinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Sonuçları 254

4.4.3.6.Serim Sonuna İlişkin Akor Türleri Sıklık Sonuçları 254

4.4.3.7.Birinci Müzikal Konunun Gelişme Kısmındaki İlk İşlenişine Yönelik Akor Türleri Sonuçları..... 254

4.4.3.8.Birinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine Yönelik Akor Türleri Sonuçları 254

4.4.3.9.Yeniden Serim Kısmındaki Dönüş Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sonuçları 255

4.4.3.10. İkinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sonuçları……..255

4.4.3.11. İlk Bölüm Kodası ve Bitiş Tonalitelerine İlişkin Akor Türleri Sonuçları ……255

KAYNAKÇA……..256

EKLER……260

ÇİZELGE, ŞEKİL VE NOTALAR DİZİNİ

Nota 1.1.1.1.1 W.A Mozart'ın Konçertosu ve J.C.Bach'ın Sonatının Karşılaştırılması 5
Nota.1.1.1.1.2 İtalyan besteci A. Corelli'nin *Sonate a tre Op.1* adlı eseri. 7

Çizelge 1.1.1.1.1 C.P.E Bach'ın Altı Sonatına Ait Bölüm Bilgileri..... 9

Çizelge 1.1.1.1.2 Klasik Dönem ve Romantik Dönem Sonat Biçimi Taslağı 10

Şekil 1.1.1.2.1 On yedinci YY. İlk Yarısında Tek Konulu Sonat Biçimi..... 15

Şekil 1.1.1.2.2 Hepokoski ve Darcy'ye göre Çift Konulu Sonat Biçimi 16

Çizelge 1.1.1.2.1 F. Schubert Op.137 No.3 g moll Piyano Keman Sonatı Rosen Çözümlemesi 18

Şekil 1.1.1.3.1 Kopp'a (2006: 12) göre majör toniğin medyan ilişkisi. 21

Şekil 1.1.1.3.2 Kopp'a göre medyan ilişki olasılıkları..... 22

Şekil 1.1.1.3.3 Schönberg'e (1983: 20) göre medyan tonal bölge çizelgesi. 23

Şekil 1.1.1.3.3'teki kısaltmaların Türkçe anlamları 23

Şekil. 1.1.1.3.4 Schönberg'e (1983: 20) göre tonal bölge çizelgesi. (tonalite içerikli) 24

3.1.1.1 Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 48

3.1.1.2 Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 49

3.1.1.3 Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 50

3.1.2.1 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 51

3.1.2.2 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 52

3.1.2.3 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 53

3.1.3.1 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 54

3.1.3.2 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 55

3.1.3.3 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 56

3.1.4.1 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatı Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 57

3.1.4.2 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümü Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 58

3.1.4.3 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümü Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 58

3.1.5.1 Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 59

3.1.5.2 Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 60

3.1.5.3 Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 61

3.1.6.1 Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 62

3.1.6.2 Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 63

3.1.6.3 Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 64

3.1.7.1 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 65

3.1.7.2 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 66

3.1.7.3 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 67

3.1.8.1 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 68

3.1.8.2 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 69

3.1.8.3 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 70

3.1.9.1 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 71

3.1.9.2 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 71

3.1.9.3 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 72

3.1.10.1 Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 73

3.1.10.2 Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 74

3.1.10.3 Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 75

3.1.11.1 Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 76

3.1.11.2 Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 76

3.1.11.3 Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 77

3.1.12.1 Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 78

3.1.12.2 Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 78

3.1.12.3 Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 79

3.1.13.1 Hugo Wolf Op. 8 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 80

3.1.13.2 Hugo Wolf Op. 8 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 80

3.1.13.3 Hugo Wolf Op. 8 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 81

3.1.14.1 Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 82

3.1.14.2 Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 83

3.1.14.3 Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 83

3.1.15.1 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 84

3.1.15.2 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 85

3.1.15.3 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 86

3.1.16.1 Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 87

3.1.16.2 Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 87

3.1.16.3 Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 88

3.1.17.1 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 89

3.1.17.2 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano SonatıAkor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 90

3.1.17.3 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 91

3.1.18.1 John Field Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 92

3.1.18.2 John Field Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 92

3.1.18.3 John Field Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 93

3.1.19.1 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 94

3.1.19.2 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 94

3.1.19.3 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 95

3.1.20.1 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 96

3.1.20.2 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 96

3.1.20.3 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 97

3.1.21.1 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 98

3.1.21.2 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 99

3.1.21.3 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 100

3.1.22.1 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 101

3.1.22.2 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi ... 102

3.1.22.3 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano SonatıAkor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 103

3.1.23.1 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 104

3.1.23.2 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 104

3.1.23.3 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 105

3.1.24.1 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 106

3.1.24.2 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 107

3.1.24.3 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 108

3.1.25.1 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 109

3.1.25.2 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 110

3.1.25.3 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi..... 111

3.1.26.1 Richard Wagner WWV 21 (Op. 1) Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 112

3.1.26.2 Richard Wagner WWV 21 (Op. 1) Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi ... 113

3.1.26.3 Richard Wagner WWV 21 (Op. 1) Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 114

3.1.27.1 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 115

3.1.27.2 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi ... 116

3.1.27.3 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 117

3.1.28.1 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 118

3.1.28.2 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi ... 119

3.1.28.3 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi 120

3.2.1.1 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi 121

3.2.1.2 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi ....

..... 123

3.2.1.3 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi.....

..... 125

3.2.2.1 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi.....

..... 126

3.2.2.2 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulgular İlgileşim Çizelgesi.. 128

3.2.2.3 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulgular İlgileşim Çizelgesi ... 129

3.2.3.1 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi.....

..... 130

3.2.3.2 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi ....

..... 132

3.2.3.3 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi.....

..... 134

3.2.4.1 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi 135

3.2.4.2 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi..... 137

3.2.4.3 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi 138

3.2.5.1 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi.....

..... 139

3.2.5.2 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi ....

..... 141

3.2.5.3 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi.....

..... 142

3.2.6 Romantik Dönem Piyano Sonatlarının Birinci Bölümlerinde

Olumsuz (negatif) İlgileşim Bulguları Çizelgesi..... 143

3.2.7. Romantik Dönem Piyano Sonatlarının İlk Bölümlerinde Medyan Tonalite Kullanımları Çizelgesi 144

3.3.1.1Aleksandr Glazunov Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 145
3.2.1.1 Aleksandr Glazunov Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 145
3.2.1.2 Aleksandr Glazunov Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 146
3.3.2.1 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 147
3.3.2.2 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 147
3.3.2.3 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 148
3.3.3.1 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 148
3.3.3.2 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 149
3.3.3.3 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 149
3.3.4.1 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 150
3.3.4.2 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 150
3.3.4.3 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 151
3.3.5.1 Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 151
3.3.5.2 Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 152
3.3.6.1 Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 153
3.3.6.3 Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 154
3.3.7.1 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 155
3.3.7.2 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 156

3.3.7.3 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 156
3.3.8.1 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar..... 157
3.3.8.2 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar..... 157
3.3.8.3 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 158
3.3.9.1 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar..... 159
3.3.9.2 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 160
3.3.9.3 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 160
3.3.10.1 Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar..... 161
3.3.10.2 Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 161
3.3.11.1 Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar..... 162
3.3.11.2 Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar..... 163
3.3.12.1 Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 164
3.3.12.2 Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar..... 164
3.3.12.3 Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 165
3.3.14.2 Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar..... 166
3.3.15.1 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 167
3.3.15.2 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar..... 168
3.3.15.3 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 168
3.3.16.2 Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 169
3.3.17.1 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 170

3.3.17.2 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 170
3.3.17.3 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 171
3.3.19.1 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 172
3.3.19.2 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 172
3.3.19.3 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 173
3.3.20.1 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 173
3.3.20.2 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 174
3.3.20.3 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 174
3.3.21.1 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 175
3.3.21.2 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 175
3.3.21.3 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 176
3.3.22.1 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 176
3.3.22.2 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 177
3.3.22.3 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 177
3.3.23.1 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 178
3.3.23.2 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 178
3.3.23.3 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 179
3.3.24.1 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 179
3.3.24.2 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 180
3.3.24.3 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar .

..... 180
3.3.25.1 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar..... 181
3.3.25.2 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar..... 181
3.3.25.3 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 182
3.3.27.1 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar..... 183
3.3.27.2 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 183
3.3.27.3 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 184
3.3.28.1 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar..... 184
3.3.28.2 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 185
3.3.28.3 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar 186
3.4.1.1 Birinci Müzikal Konu Girişinin Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Çizelgeleri 187
3.4.1.2 Birinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Çizelgeleri 188
3.4.1.3 Birinci Müzikal Konu Birinci Tekrarının Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Çizelgeleri 190
3.4.1.4 Varış Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Çizelgeleri..... 192
3.4.1.5 İkinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Çizelgeleri 194
3.4.1.6 Serim Sonuna İlişkin Tonal Desen Sıklık Çizelgeleri..... 195
3.4.1.7 Birinci Müzikal Konunun Gelişme Kısmındaki İlk İşlenişine Yönelik Tonal Desen Çizelgeleri..... 196
3.4.1.8 Birinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine Yönelik Tonal Desen Çizelgeleri..... 198
3.4.1.9 Yeniden Serim Kısmındaki Dönüş Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Çizelgeleri 200
3.4.1.10 İkinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Çizelgeleri 201
3.4.1.11 İlk Bölüm Kodası ve Bitiş Tonalitelerine İlişkin Tonal Desen Çizelgeleri..... 202

3.4.2.1 Birinci Müzikal Konu Girişinin Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Çizelgeleri 203
3.4.2.2 Birinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Çizelgeleri 204
3.4.2.3 Birinci Müzikal Konu Birinci Tekrarının Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Çizelgeleri 205
3.4.2.4 Varış Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Çizelgeleri 206
3.4.2.5 İkinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Çizelgeleri 207
3.4.2.6 Serim Sonuna İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Çizelgeleri 208
3.4.2.7 Birinci Müzikal Konunun Gelişme Kısmındaki İlk İşlenişin Başlangıç ve Bitişine Yönelik Akor İşlevleri Çizelgeleri 209
3.4.2.8 Birinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine Yönelik Akor İşlevleri Çizelgeleri 210
3.4.2.9 Yeniden Serim Kısmındaki Dönüş Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Çizelgeleri 211
3.4.2.10 İkinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Çizelgeleri 212
3.4.2.11 İlk Bölüm Kodası ve Bölümün Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Çizelgeleri 213
3.4.3.1 Birinci Müzikal Konu Girişinin Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Çizelgeleri 214
3.4.3.2 Birinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Çizelgeleri 215
3.4.3.3 Birinci Müzikal Konu Birinci Tekrarının Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Çizelgeleri 216
3.4.3.4 Varış Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Çizelgeleri 217
3.4.3.5 İkinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Çizelgeleri 219
3.4.3.6 Serim Sonuna İlişkin Akor Türleri Sıklık Çizelgeleri 220
3.4.3.7 Birinci Müzikal Konunun Gelişme Kısmındaki İlk İşlenişine Yönelik Akor Türleri Çizelgeleri 221
3.4.3.8 Birinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine Yönelik Akor Türleri Çizelgeleri 222
3.4.3.9 Yeniden Serim Kısmındaki Dönüş Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Çizelgeleri 223
3.4.3.10 İkinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Çizelgeleri 224

3.4.3.11 İlk Bölüm Kodası ve Bitiş Tonalitelerine İlişkin Akor Türleri Çizelgeleri 225
3.5.1 Ludwig van Beethoven Op. 27 No. 2 (Ay ışığı) Piyano Sonatı226
3.5.2 Charles Valentin Alkan Op.33 Les Quatres Ages Piyano Sonatı. 226
3.5.3 Stephen Heller Op.9 Piyano Sonatı 226
3.5.4 Jean Sibelius Op.12 Piyano Sonatı 227
3.5.5 Franz Liszt S.178 Piyano Sonatı 227

KISALTMALAR

YÖK= Yüksek Öğretim Kurulu

vb. Ve benzeri

Lat. = Latince

İt. = İtalyanca

YY. (yy) = Yüzyıl

Op. = Opus

No. = Numara

1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırma ana sorununun açıklanması, araştırma temel sorusu ve yan sorularının verilmesi, araştırmanın amaç ve öneminin belirtilmesi vb. açıklamalara yer verilmektedir.

1.1 Araştırma Ana Sorununun Açıklanması

Bu kısımda araştırma ana sorununa yönelik tanımlar, kavramlar, kuramlar Türk ve Avrupa kaynakları bağlamında ele alınarak açıklanmaktadır. Araştırma ana sorunsalı olarak belirlenen romantik dönemi piyano sonatlarının biçim, tonal desen ve armonik buluşlarına yönelik ulusal ve uluslararası kaynaklarda genelleme yapmaya uygun veri toplanmadığı; dolayısıyla elde edilen bulguların daha çok tekil örneklere yönelik açıklamalar getirdiği anlaşılmaktadır. Bunun dışında söz konusu araştırmalarda nitel araştırma yöntemine dayalı ve musiki alanının özelliklerine uygun inceleme araçlarıyla veri elde edildiğinden -verilerin nicel veri olmaması nedeniyle- söz konusu sonatlara yönelik biçim, tonal desen ve armonik buluşlar hakkında herhangi bir genelleme olanağının istatistiksel olarak bulunmadığı görülmektedir. Bu durum romantik dönem musiki tarzının biçim, tonal desen ve armonik buluşlar yönüyle ve piyano sonatları kapsamında bütüncül bir açıklamanın oluşturulamamasına ya da ortaya konan açıklamaların kanıtlanabilirlik özelliğinin şüpheli olmasına yol açabilmektedir. Söz konusu durumların oluşması Batı sanat musikisi eğitimine dayalı örgün eğitim içerisindeki armoni, müzik biçimleri, eğitim müziği besteleme gibi dersleri de yakından ilgilendirmekte olup, derslerde sunulan bilgi, belge, örnek vb. araçların geçerli ve güvenilir olmasına yönelik endişe ve dolayısıyla öğrenme kayıpları oluşturma ihtimalini de ortaya koymaktadır.

1.1.1 Romantik Dönem[1] Piyano Sonatlarına Yönelik Armonik, Tonal ve Biçimsel Yapının Değerlendirilmesi

Romantik dönem piyano sonatı kapsamında ele alınarak değerlendirilen konular Sonatın tanımı, kapsamı ve niteliği, biçimi, biçim unsurları, tonal deseni ve alt basamakları üzerinde kurgulanmıştır.

1.1.1.1 Sonatın Tanımı, Kapsamı ve Niteliği

Sonat üzerine yapılan inceleme ve taramalarda Sonat sözcüğünün anlamı ve sonatın kapsadığı biçim ve tür yapısallığına yönelik olarak öncelikle genellikle sonatların birinci bölümlerinde kullanılan, tek bölüme ait sonat formu [biçimi] ve bir eser türü olarak sonatın yapısına ait bilgilerin ayrımı yapılmıştır. Söz konusu kaynaklar ulusal ve uluslararası nitelikler içermekte olup, ilk aşamada çok bölümlü çalgısal bir eser olarak sonatın tanımı ve tarihsel gelişimi ardından sonat biçimine yönelik tarihsel gelişim, tonalite kurguları ve biçim unsurlarına yönelik bilgiler verilmiştir.

Sonat yapısı incelendiğinde özellikle klasik sonatların içyapısına yönelik genellemelerin oluşmasında Mozart (1756-1791) etkisinden söz etmek olanaklıdır. Sonat biçimine yönelik Mozart etkisi klasik dönem musikisinin ezgisel, armonik ve biçimsel tüm özelliklerinin bütünlük içerisinde uygulanması ve bir çeşit biçim ve tonal desen kalıbının oluşmasında ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte sonat yapısı süit, arya, serenat ve küçük sonat yapılarının oluşum sürecine bağlı bir gelişmeyi açıklamakta; bu nedenle sonat biçimine yönelik açıklamalarda bu gelişmeye nüfuz eden istisna ve diğer özelliklerin açıklamalarına yer verme gereği doğmaktadır. Bu

[1] Romantik Dönem, 18. Yüzyıl sonundan 20. Yüzyıl başlarına kadar sürmüş, edebiyat alanından doğarak diğer sanat ve fikir alanlarına taşınmış bir değişim sürecidir denebilir. Romantik dönemin musikiye olan etkisi özellikle Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ve Joseph Haydn'ın (1732-1809) ortaya koyduğu Klasik Dönem musiki ekinine Ludwig van Beethoven'ın (1770-1827) armoni-biçim-üslup alanlarındaki devrimsel yaklaşımlarıyla ivme kazanmıştır. Beethoven'ın ortaya koyduğu musiki ekininin dönemin Felix Mendelssohn (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856), Franz Schubert (1797-1828) ve Johannes Brahms (1833-1897) gibi önemli bestecileri tarafından benimsenip geliştirilmeleri sonucu, tonal yapının modalite ve atonaliteye doğru; diyatonik yapının da kromatizm ve enarmonizme doğru ilerlemesi ile sonuçlanan bir dönemdir denebilir.

bağlamda örneğin süit yapısındaki tonal desenden, serenat yapısındaki değişime; barok sonat desenindeki tonalite uygulamalarından, klasik sonat allegrosu bölümlerindeki tonal desen uygulamalarına; klasik sonat allegrosu biçim genellemesinden küçük sonat ve sonat allegrosu yapısındaki serim, gelişme/orta bölüm ve yeniden serim kısımlarının oluşum ve gelişimlerine kadar uzanan söz konusu açıklamaların dikkate alınmasında sonat biçiminin oluşum, yerleşim ve kalıplaşma ile bu kalıbın yıkılarak yenileşme süreç ve unsurlarının tanınması bakımından yarar vardır. Öyleyse sonatın özelliklerine yönelik derinlikli bir metni oluştururken öncelikli olarak sonat sözcüğünün vurgu yaptığı anlamlara değinmek yerinde olur:

İncelenen kaynaklar bağlamında Sonat sözcüğünün, Latince *Sonare* (tınlamak) anlamına gelen sözcükten türetilmiş, birçok ayrı bölümün bir araya getirilerek bir veya iki çalgı için yazılmış eserleri ifade ettiği tespit edilmiştir. Ayrıca sonat türü Klasik Dönemden itibaren, Senfoni, Trio-kuartet gibi oda musikisi eserleri ve solo çalgılar için yazılan eserlerde kullanılmıştır (Borrel, 1966: 3; Cangal, 1978: 75; Cangal, 2004: 140; Berry, 1985: 147; Marx, 1997: 93; Caplin, 1998: 195).

Borrel'in (1963:2) değerlendirmesine göre sonatın kökenini 16. Yüzyılın musiki anlayışına hakim olan vokal musikisinde aramak yerinde olacaktır. Bu konudaki yaklaşımı şöyledir:

"…O günlerin [16. Yüzyıl] gözde müzik tarzı ses polifonisiydi: Motet'ler, Fransız şarkıları [Chanson], dört ya da beş sesli İtalyan Madrigalleri el üstünde tutuluyordu…Ama işte garip olanı: Lieto godea, per cantar e sonar; (yani hem şarkı gibi söylemek hem de çalgiyle [çalgı ile] çalmak için)…"

17. yüzyıla gelindiğinde İtalyanca sonare sözcüğünün artık sonat adlı türün kökenini teşkil ettiği söylenebilir (Rosen, 1988:17). Fakat bu kullanım sonatın tekleştirilmiş ve açık bir biçiminden ziyade o gün şartlarında bestelenen *Ricercare*[2], *Dans, Ritornello*[3], *Uvertür ve Senfonik Parçalar* gibi birçok müzikal oluşumun

[2] 17. yüzyılda kullanılan Füg'ün atası ve eski Motet'in mirası kabul edilen biçim. (Borrel, 1966: 4)
[3] İt. Küçük tekrar. Operaların perde aralarında çalınan kısa ve çalgısal ezgi. Sonraları Konçerto biçiminde kullanılmaya başlanmıştır. Rondo biçimine benzer bir yapıda tekrarlanan ezgi yapısının

tanımlanmasında kullanılmaktadır (Borrel, 1956:16; Rosen, 1988:16). Newman (1948: 1) ise sonatın kökenine yönelik olarak Rönesans'a dayanan geniş kapsamlı bir soyağacından söz eder:

"*…İlkin, konu aslında neredeyse tüm çalgısal müziği kapsar. Sonat tarihi, genel müzik tarihi kadar geniş olmasa da tek bir konuya yönelik bir yaklaşımdan öte bir konudur. Eğer sonatın müzik sanatındaki önemli kullanımları ele alınacak olursa, Fransız nefesli çalgısı sonnade ile başlanılmalı, erken barok dönemin orkestral eserleri, oda müziği ve solo yaylı sonatları ile devam edilmeli; geç barok dönemin trio sonatları, uvertürler, klasik sonatın oluşumu ve yıkılışı ve ardından romantik sonatların türlü biçimleri, ayrıca günümüz eğilimleri de bu kapsama alınmalıdır.* [4]

Cangal (1956: 75), ise Newman'ın tanımında değinmediği müzikal biçimlerden örnekler vererek hem sonat türünün kökenine hem de biçimsel özelliklerine yönelik bir açıklama yapmıştır:

"…Sonat türünün kökeni 16. yüzyıl başındaki Fransız chanson'una dayanır. Çağdaşı olan motete göre daha belirgin kesimli kuruluşu, hatta yer-yer AAB, ABB gibi yinelemeli sıralanışlar göstermesiyle ayrılan bu tür İtalya'da 1540 yöresi org için (canzona d'organo) ve çalgısal takım için(canzona da sonare) 1580 yöresi yazılmaya başlandı. Canzona da sonar, sonat türünün atası sayılanıdır…"

Bu değerlendirme sonat türünün kökeni ile şarkı biçimi yapısı arasında bir bağ kurulması anlamına gelmektedir. Sonat türü ve şarkı biçimi arasındaki bağ 19. yüzyıl musikisindeki devrimci tutumun sonat türü ve sonat sözcüğü üzerinde güçlü anlamsal etkileri bulunmaktadır.

Bu bilgiler ışığında sonat'ın kökenine yönelik çeşitli görüşler olmakla beraber sonatı 16. yüzyıla dayanan bir geleneğin ürünü olan ve vokal musikinin

---

rondo biçiminden farkı Rondo'nun aksine sürekli farklı tonalitelerde sunuluyor olmasıdır. (Groves, 1901, Cilt V: 108)

[4] Metnin İngilizce aslı şöyledir: In the first place, the subject does in fact cover nearly all instrumental music. A sonata history must be something less than a general history and something more than a monograph. If it is to cover the important music uses of the word sonata it must go back to the French wind-instrument sonnades of the renaissance, carry on with the early baroque orchestral, chamber, and solo strings sonatas, the late baroque trio sonatas, the beginnigs, full bloom and decadence of the true classic sonata, the various shades of the romantic sonata, plus recent and present trends.

içinden doğmuş, zamanının diğer çalgısal biçimleriyle de etkileşimde olan ve değişime açık bir tür olarak saymak yanlış olmayacaktır. Sonatın bu gelişiminin diğer çalgısal türler ile olan ilişkisini Borrel'in (1966: 18) açıklamalarında bulmak mümkündür:

"...Genel olarak 'suite' biçimindeki sonatı kuran parçalar şunlardır: esere temel olan ve üzerinde çalışılmış bir parça: bir allamande, bir courante, bir sarabade, ve bir gigue. Hiç şüphe yok, bunlara başka parçalar da katılabilir; ...Bu parçalar bir gavotte, bir menuet, bir rigaudon, bir tambourin v.b. olabilir. O günlerin hemen bütün sonatları bu örneğe uygundur..."

Borrel, (1988: 20) açıklamalarına ek olarak Barok dönem bestecilerinden H. J. von Biber'in *Presentation du temple* adlı eserinde sonat adı altında bir Chaconne'dan bahseder ve bunu çeşitlemeli bir Arya olarak nitelendirir.

Simon, (1959: 171) sonatın konçerto biçimiyle olan ilişkisini şu ilginç örnekle açıklar:

"Johann Christian Bach tarafından bestelenen sonatlar Mozart'ın Op 2, 3 ve 4 numaralı konçertolarında kullanılmıştır..."[5]

Nota 1.1.1.1.1 W.A Mozart'ın Konçertosu ve J.C.Bach'ın Sonatının Karşılaştırılması



[5] Metnin İngilizce aslı şöyledir: The sonatas by JOHN [JOHANN] CHRISTIAN BACH, that are used for theese concertos are Nos. 2, 3 and 4 from his published 1758.

İlgili kaynaktaki incelemeler sonucunda benzerliklere rastlanmış olmakla beraber en kuvvetli benzeşim nota 1.1.1.1.1'de görüldüğü gibi ana konunun doğrudan alınmış olmasıdır. Bu, müzikal türlerin birbirleriyle olan ilişkilerine yönelik önemli bir kanıt sayılabilir.

Biçimsel anlamdaki tüm gelişmelerden sonra sonatın çalgısal ve belirli bir biçime yönelik anlam kazanması İtalya'dan kuzeye doğru Almanya, Avusturya ve sonrasında İngiltere'ye yönelen bir müzikal ekine (kültüre) bağlanmıştır. Almanların kilise musikisi ve kontrpuana; Fransızların ise sarayın etkisine ve operaya özgü geleneklere bağlı kalmaları, çalgısal biçimdeki sonat gelişiminin İtalyanlarca üstlenilmesi ve böylece diğer ülkelere yayılmasına yol açmıştır denebilir (Rosen, 1988:133; Daverio, 1985:195).

17. yüzyılın sonlarına doğru sonat tanımının çalgısal anlamda kullanıldığı iki eser yapısı belirmişti: *Sonata di Chiesa* ve *Sonat di Camera*. Bunlardan ilki, kilise sonatı olarak da bilinen, genellikle dört bölümlü, dini musiki içerisinde değerlendirilmektedir. Sonata di Camera ise önceleri dans bölümleriyle isimlendirilmiş fakat sonraları günümüz sonat anlayışına yakın bir biçimde bölüm adlandırmaları hız terimleri (Allegro, Adagio v.b.) ile yapmış, on ikiye kadar bölümlenebilen dindışı eserlerdir denebilir (İlyasoğlu, 1994: 32; Daverio, 1985: 200; Barnett, 1998: 247).

Sonat türünün klavyeli çalgılardaki önemli temsilcileri olan Kuhnau (1660-1722) ve Scarlatti'ye değinmeden önce Corelli'nin (1653-1713) Klasik ve Romantik Dönem sonat anlayışına olan yönelmelerini açıklayan, bölüm isimlerinin dans isimlerinden ayrılıp hız terimi olarak düzenlenmesini değerlendirmek yerinde olacaktır. Konuyla ilgili olarak Daverio (1985: 207) ve Barnett (1998: 246) Corelli'nin dönemin diğer bestecileri olan Muffat (1690-1753) ve Bononcini'nin (1670-1747) benimsediği geleneksel dans isimli bölümleme anlayışını görmezden geldiğini ve hız terimlerini bölüm ismi olarak kullandığını bestecinin opus 2/3, Do majör ve Op.1 Sonata a tre adlı eserlerini örnek göstererek açıklar:

Op. 2/3 in C
Preludio
Allemanda
Adagio (Am V/Am)
Allemanda

Nota.1.1.1.1.2 İtalyan besteci A. Corelli'nin *Sonate a tre Op.1* adlı eseri (Barnett, 1998: 246).



Sonatın klavyeli çalgılar için bestelenmesi Almanya'da Kuhnau, İtalya'da ise Scarlatti'nin (1660-1725) ismiyle bütünleşmiştir. Rosen (1988: 133) Scarlatti'nin sonat anlayışına yönelik şu açıklamaları yapmaktadır:

"Sonat biçimleri [eser türü bağlamında] temel durakları, zıtlıkları ve açıkça kurgulanmış bağımsız dönemleri ile yüksek Baroğun süreklilik kavramından, diğer deyişle horror vacui [6] 'den ayrılma ihtiyacı duymuştu…1730'lardan itibaren Sammartini, Scarlatti ve diğerlerinin barok dokusuna bir ara verdikleri açıktır. Cümleler [phrase] bağımsızdır ve bunların orantıları açıkça tanımlanmıştır…"[7]

[6] Lat. Boşluk korkusu. Görsel sanatlarda görülen, bir eserin tüm yüzeyini ayrıntılarla doldurmaya yönelik yaklaşım.
[7] Metnin İngilizce aslı şöyledir: The sonata forms with their fundamental discontinuities, polarities, and clearly defined, independent periods-reqired a renunciation of the High Baroque conception of continuity, an escape from its horror vacui. Giovanni Battista Sammartini, Domenico Scarlatti and others, the breat with Baroque texture is manifest. The single phrases are independent, their proportions are clearly defined.

Piyano sonatını temsil yeteneği bakımından İtalyan Scarlatti'nin Almanya'daki karşılığı konumunda olduğunu söyleyebileceğimiz Kuhnau, Borrel tarafından şöyle ele alınmıştır:

"Kuhnau da 1689'da Klavier Ubungen'ine bir sonat katıyor; Si bemol tonalitesindedir; ve birbirine ekli şu parçalardan kurulmuştur: Prelude, Fugue, Mi bemol tonunda Adagio, Allegro ve Prelude'nin tekrarı."(Borrel, 1966: 20)

Borrel'in yukarıda verilen açıklaması 17. Yüzyıl süitinin tonal yapısındaki işleyiş hakkında fikir vermektedir. Burada Adagio bölümünün Mi bemol majör olması klasik süitlerdeki tonal desenden farklılığı bakımından dikkat çekicidir.

Scarlatti ve Kuhnau'da görülen sonat biçiminin Rosen'a (1988: 16) göre Sonat'ın çalgısal bir tür olma yolundaki gelişimi 18. yüzyılda dahi tamamlanmamıştır ve halen iki, üç veya dört cümlelik kalıplardan veya kısa dans veya şarkı biçimlerinden oluşmaktadır. Bununla birlikte Rosen sonatın gelişimine ilişkin kuramcı ve besteci Joseph Riepel'in 1755 yılındaki bilgilerine dayanarak şöyle demiştir:

"…Büyük biçimler küçük biçimler ile aynı yönde gelişir. Yüzyılın sonlarında genel sonat görünümüne dönüşen biçim, aslında [önceki zamana ait] temel ezgisel ve armonik kalıpların genişlemesinden ibarettir…"[8](Rosen, 1988:16)

Rosen (1988:16) yukarıda söz konusu edilen genişlemenin çok ayrıntılı ve kapsamlı olmadığını; dominant tonalitesinde basit bir yarım karar veya kadansın [büyüyerek] bir modülasyon haline dönüştüğünü; bu modülasyonun da çift dominant tonalitesinin kullanımıyla bir kadans çerçevesinde geliştiğini ve bu süreçte bir durguyla etkinin arttırıldığından bahseder. Ayrıca yine bu genişlemenin yalnızca sonat değil diğer birçok biçime de kaynaklık ettiğinden bahseder. Burada sonatın bölümlerine ilişkin verilen bilginin amacı sonat biçiminin sonatın genel yapısına olan etkisidir.

[8] Metnin İngilizce aslı şöyledir: What was to become a standard sonata form very late in the century was essentially magnification of a restricted number of basic melodic and harmonic patterns.

18. yüzyılın ilk yarısında tek temalı (konulu) sonat biçiminin ortaya çıkışından bahsetmek mümkündür. Borrel'in (1966: 24) açıklamalarına göre tek konulu sonat süitte görülen yapıdan farklı olarak ilk bölüme tanınan üstünlük ve ilk bölümde oluşan –ki bu klasik dönem sonatında yeniden serimdir- ilk duyurulan konuyu tekrar esas tonalitede duyurmaktadır. Söz konusu edilmiş yeni oluşan sonat türünün önem arzeden ilk bölümünün taslağı şöyle verilmiştir:

A → yeni bir ton || ilk tona dönüş A.

Ayrıca, Borrel'in (1966: 25) sonatın süitten farklılaşmasına verdiği bilgilere ek olarak modülasyonların [yönelme] sağlam kadanslar veya durgular ile yapıldığı bulunmaktadır.

Tek konulu sonat biçimini benimseyen besteciler arasında J. S. Bach, (1685-1759) D. Scarlatti, A. Corelli, F. Handel, (1685-1759) G. F. Telemann, (1681-1767) J. C. Bach, (1735-1782) P. Locatelli, (1695-1764) G. Sammartini (1698-1755) bulunmaktadır (Shedlock, 1895).

Sonat biçimi 18. Yüzyılın ikinci yarısında tek konululuktan çift konululuğa doğru bir yönde ilerlemiştir. Bu iki kavram uzunca bir süre birlikte kullanılmış olmakla beraber çift konulu sonat biçimini kullanmış bestecilerden C.P.E. Bach'ın eserlerine ilişkin olarak Shedlock'un tespitleri şöyledir:

Çizelge 1.1.1.1.1 C.P.E Bach'ın Altı Sonatına Ait Bölüm Bilgileri

Sonata	1	in	F	Poco Allegro, Andante, Vivace.
"	2	"	B flat	Vivace, Adagio, Allegro assai.
"	3	"	E	Poco Allegro, Adagio, Presto.
"	4	"	C minor	Allegro, Adagio, Presto.
"	5	"	C	Poco Allegro, Andante, Allegro assai.
"	6	"	A	Allegro, Adagio, Allegro

Shedlock'un (1895: 88) verdiği bilgilere göre 17. Yüzyılda bölümlerin adlandırılmasında kullanılan dans isimlerine C.P.E. Bach'ın altı sonatında rastlanmamakla beraber sonatın isimlendirme kurgusu 19. yüzyılda kullanılan kurgulara benzer bir isimlendirme yapısı göstermektedir. Ayrıca bu sonat çift konulu

olma açısından Klasik Dönem sonat düzenine bir yönelmeye ilişkin önemli sayılabilir.

Klasik döneme gelindiğinde sonata ait bölümler çerçevesinde büyük değişiklikler görünmemekle birlikte asıl gelişmenin çift konulu sonat biçiminin kesinleşmesi ve J.Haydn (1732-1809), W.A. Mozart, L.v Beethoven (1770-1827) (gibi sonat türüne büyük katkılarda bulunmuş bestecilerin bu biçimi benimsemesi yönünde olduğu söylenebilir. İlgili biçim bilgisi kaynaklarının aşağıdaki sonat

(Giriş Müziği)	**Serim**	**Gelişme**	**Yeniden Serim**	**(Koda)**
(Genellikle Ağır, Introduction)	(Exposition)	(Development/ Elaboration)	(Recapitulation)	Coda

biçiminde hemfikir oldukları söylenebilir.

Çizelge 1.1.1.1.2 Klasik Dönem ve Romantik Dönem Sonat Biçimi Taslağı

Klasik Dönem bestecilerinden Romantik dönemin sonuna kadar olan dönemde yukarıda verilen genel taslağa uygun bir yaklaşım söz konusu olduğu söylenebilir. Bu durum Borrel'in şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

"XVIII. Yüzyılın ortalarından başlıyarak günümüze kadar birçok sonatlar bu şemaya göre bestelenmiştir…Özellikle 1750 yıllarından Beethoven'ın ölümüne kadar geçen devirde…Haydn, Mozart ve Beethoven'un kalemi sayesinde çift temalı sonatın, en büyük sanat şaheserlerinden birkaçına kavuştuğu bir gerçektir." (Borrel, 1966:50)

Borrel (1966:50), özellikle Beethoven'in devrimci girişimciliğinin sonat türü, sonat sözcüğü üzerindeki etkisini aşağıdaki tümcelerle açıklamaktadır:

"…Geleceği bu kadar umutlu olan bu düzenin, hemen bütün besteciler tarafından kabul edildiğini sanmamalı; bu düzen ancak yavaş yavaş kendini kabul

ettirmiş ve yalnız Beethoven zamanında önceki formları ortadan kaldırabilmiştir. [9] *Onun zaferi tam ve mükemmeldi; bütün çalgı müziğine yayıldı; ve artık "üçlü sonat" yerine "trio", dörtlü sonat" yerine "kuartet" denildi; ve orkestra sonatı "senfoni" adını aldı. Bütün bu eserlerde temalar arasındaki ilişki (münasebet), yukarıda açıklanan düzendedir..."*

Borrel'in yukarıdaki sözlerinden de anlaşılacağı gibi Klasik Dönem sonat türü Haydn Mozart ve Beethoven üçlüsünün bestelediği eserler ile sağlam bir yer edinmiştir. Söz konusu üç bestecinin sonat türüne olan etkileri Haydn'ın sonat türünü barok üsluptan çıkarıp klasik döneme hazırlaması ve kazandırması; Mozart'ın sonatı bir tür olarak sabit bir yapıya kavuşturup klasik döneme ilişkin önemli bir tür haline getirmesi; Beethoven'ın Mozart'ın mirası sayılabilecek durumdaki klasik sonatı devrimsel yaklaşımıyla Romantik Döneme yöneltmesi ve kendinden sonraki bestecilere bir anlamda örnek olması doğrultusunda ele alındığı takdirde bu üç besteci arasında bir sonat ekini zincirinden söz etmek mümkün gözükmektedir.

Romantik dönem sonatında klasik sonat türüne ilişkin temel yapının devam ettiği, fakat bölüm isimlerindeki değişim ve eklemeler gibi yeniliklerin meydana geldiği söylenebilir. Bunun için Romantik Dönem'e ilişkin bestecilerin sonat bölümlerine verdiği isimlere göz atmak faydalı olacaktır. Klasik Dönem ile Romantik dönem arası geçiş bestecisi olarak kabul edilen Beethoven'ın bir sonatına ait bölümlerin isimlendirilmesi şu şekildedir:

L.v Beethoven Op.27 No.2 Piyano Sonatı (Ayışığı)

I. Adagio sostenuto

II. Allegretto

III. Presto

Söz konusu sonat, Haydn ve Mozart tarafından sıkça kullanılmış ve *Sonat Allegrosu* tanımlamasını mümkün kılmış ve hızlı (Allegro) bölümü ilk sıraya koyan anlayışı yıkan bir yapıya sahiptir denebilir.

[9] Beethoven'un (Op. 10) Do minör sonatı üç parçadan kurulmuştur; üçü de sonat formundadır.

Romantik Döneme bağlı musiki sanatının getirdiği yeniliklerden kabul edilen bestecilerin anlatım yollarını genişletmesi, klasik dönemde yalnızca hız terimleri ile açıklanan bölümlerin Romantik Dönemde sonat bölümlerine yönelik daha derin ve ayrıntılı bilgiler eklenmesi şeklinde gelişmiştir denebilir. Bu bakımdan R. Schumann'ın (1810-1856) Piyano sonatı örnek olarak gösterilebilir:

R. Schumann Op.11 No.1 Piyano Sonatı

I. Introduzione: Un poco Adagio - Allegro vivace

II. Aria

III. Scherzo: Allegrissimo - intermezzo: Lento

IV. Finale: Allegro, un poco maestoso

Yukarıda bölüm bilgileri bulunan Schumann'ın sonatı 1832-1835 yılları arasında bestlenmiştir. Bölüm isimlerine verilen anlatım ögelerinin varlığı Romantik dönem açısından önemli sayılmaktadır. Ayrıca Aria bölümünün varlığı Barok Döneme ait bir yapı olarak öne çıkmaktadır.

Aşağıda verilen sonat bilgileri ise Fransız besteci C. V. Alkan'a aittir. Besteci, sonatına ait isimleri bir insanın yaşamına benzetmiş ve yirmili yaşlardan altmışlı yaşlara kadarki süreci ifade eden bir isimlendirme yapmıştır:

Charles Valentin Alkan, (1813-1888) Grande Sonate 'Les Quatre Ages', Op.33

I. 20 ans

II. 30 ans, Un heureux ménage

III. 40 ans

IV. 50 ans, Prométhée enchaîné

Alkan'a ait sonatta sonatın *20 ans* adlı ilk bölümün bir Scherzo ve katlı (triolu) şarkı biçiminde yazılmış olması klasik dönem *Sonat Allegrosu* geleneğinin yıkılmakta olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır denebilir.

1.1.1.2 Sonat Formu [Biçimi]

Sonat biçimi üzerine ulusal ve uluslararası kaynaklarda yapılan inceleme ve taramalarda söz konusu biçimin tanımlanması sürecinde iki genel tanım dairesinden bahsetmek olanaklıdır.

İlk tanım dairesi, "*Sonata form"* [Sonat biçimi], ikinci tanım dairesi ise "*Sonata Allegro"* [Sonat Allegrosu] olarak tespit edilmiştir. Ayrıca tekil olarak Rosen (1988: 98), "*First-Movement Sonata Form"*[İlk bölüm sonat biçimi], Berry de (1985: 151) *"Single –Movement Sonata Form"* [Tek bölüm sonat biçimi] tanımlamalarını kullanmıştır.

Hepokoski ve Darcy (2006:344) ise Sonat biçimi adlı tanımlamayı kullanmışlar fakat bu biçimi 5 türe (Type 1 Sonata Form, Type 2 Sonata Form vb.) ayırmışlardır.

İlgili kaynakların sonat biçimine ilişkin tanımlamalarından sonra sonat biçiminin kapsamını değerlendirmekte fayda vardır. Bu konuda Caplin (1998:195) sonat biçimini şöyle tanımlar:

"Sonat biçimi, klasik dönemin en önemli büyük boyutlu biçimsel türüdür. Neredeyse tüm çok bölümlü eserler, (konçerto dışında) bu biçimde yazılmış en az bir bölüm içerirler. Fakat sonat biçiminin önemi yalnızca kullanım sıklığından kaynaklanmaz: pek çok tarihçi ve kuramcı sonat biçimini dönemin ziyadesiyle gelişmiş ve karmaşık, bununla birlikte bestecilerin en yüksek teknik becerilerini ve ifade güçlerini ortaya çıkardıkları bir biçim olarak addetmiştir. Üstelik sonat biçimi sonraki müziksel biçimler üzerinde büyük etki bırakmış, çokça değiştirilmiş de olsa, en az 20. yy'ın ortalarına kadar yaşamış, uygulanabilir bir müzik biçimi olmuştur."[10]

[10] Metnin İngilizce aslı şöyledir: Sonata form is the most important large-scale formal type in instrumental music of the classical period. Almost every multimovement work (except the concerto) contains at least one movement written in this form. But sonata form is important not only because of its frequency of use: many historians and theorists consider it to be the period's most highly developed and complex compositional design, the one in which composers reveal their greatest technical skill and expressive potential. Moreover, sonata form continued to exert enormous influence over compositional practice in later musical styles, and it remained a viable form, albeit highly modified, at least until the middle of the twentieth century.

Sonat biçimi (sonata form) tanımlamasının sahibi olarak bilinen kuramcı A. B. Marx, sonat biçimini diğer tanımlamalarına da değinerek şöyle tanımlamıştır:

"Başkaca eksik isimler halen kullanımda olmakta birlikte, sonat formu ismini tek bir bölümün belirli bir biçimi için kullanıyoruz. "Allegro" veya "Allegro biçimi" isimleri zaman zaman kullanılsa da, sonat biçiminin aynı zamanda yavaş bölümler için kullanılması dolayısıyla uygun olmayan şekilde nitelenmiştir denilebilir".[11] *(Marx, 1997: 93)*

Sonat biçimi 16. yüzyıldan itibaren diğer musiki türleriyle etkileşim halnde olan bir biçimdir. Bunlar, chanson, aria, süite ait dans bölümleri, konçerto olarak sıralanabilir. Borrel (1966: 49) sonatın temsilcisi gözüken sonat biçiminin 16. yüzyıldan itibaren uğradığı etkileşim, değişim ve gelişimleri şöyle açıklar:

"Geçilmiş olan yola değer biçmek için bir göz atmak yetecektir: 1675 yıllarına doğru XVI. ve XVII yüzyılların yalnız kişisel fantezi ürünü olan sonatı, [sonat] süit tarziyle düzene kavuşuyor; yani bir A teması, verilen herhangi bir tondan başlıyarak tekrar çizgilerinden önce başka bir tonda karar kılıyor; bundan sonra A teması bu yeni tonda serimini yaparak gene ilk tona dönüp geliyor. Bu söylediklerimizi şema halinde şöyle gösterebiliriz:

A → Yeni ton || A (Bu yeni tonda) → İlk ton

Bundan başka şöyle bir düzene de rastlanmaktadır. (Fakat bunu çift konulu sonatla karıştırmamak gerek):

A→Yeni ton || A (Bu yeni tonda), ve ***hemen*** *ilk tonda A*

Bunu, bir ya da daha çok tonlarda modülâsyon yapan bir gelişim izler ve ilk tonu geri getirir.

---

[11] Metnin ingilizce aslı şöyledir: As is well known, *sonata* means . . . a musical work for one (or two) instruments, made by joining several separate movements together, e.g. allegro, adagio, scherzo, and finale. Lacking another name already in currency, however, we designate with the name *sonata form* the wholly determinate form of a single movement. The name "allegro" or "allegro form," which is used now and again, is already rendered unsuitable by the fact that the sonata form is frequently used for slow movements as well.

1700'den başlıyarak A "ilk" tonda yeni serimini yapar; ve bunun sonucu şu şema meydana gelir:

A→Yeni ton || ilk A tonuna dönülür.

1750'den sonra ikinci B teması bu biçimi tamamlar:

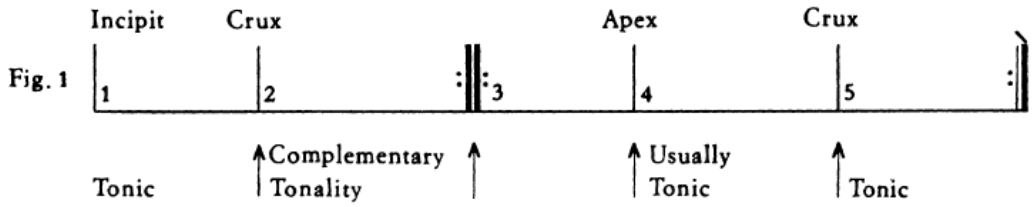
1. *A → B (Yeni bir tonda) || 2. İlk tona dönülür || 3. A ve B ilk tonda. Müzik dilini kısalamak [kısaltmak] için şöyle diyebiliriz: 1.* ***serim*** *adını alır, 2.* ***gelişim****, 3.* ***yeni serim.***

Gelişimde A temasının çok kullanıldığı olur; biteviyeliğin [tekdüzeliğin] önüne geçmek için sonda tekrar kullanılmaz: buna ikinci tema ile bir yeni serim adı verilir; bu sık sık görülen bir durumdur; aşağıdaki şema, bu düzenle eski süit arasındaki benzerliği gösterecektir:

A → B (başka tonda) || A (çeşitli tonlarda) → B (ilk tonda)

Konuya ilişkin Heimes'in (1973: 2) aşağıda verdiği şekil sonatın 17. yüzyılın ilk yarısındaki durumunu açıklaması bakımından örnek olarak seçilmiştir:

Şekil 1.1.1.2.1 On yedinci YY. İlk Yarısında Tek Müzikal Konulu Sonat Biçimi



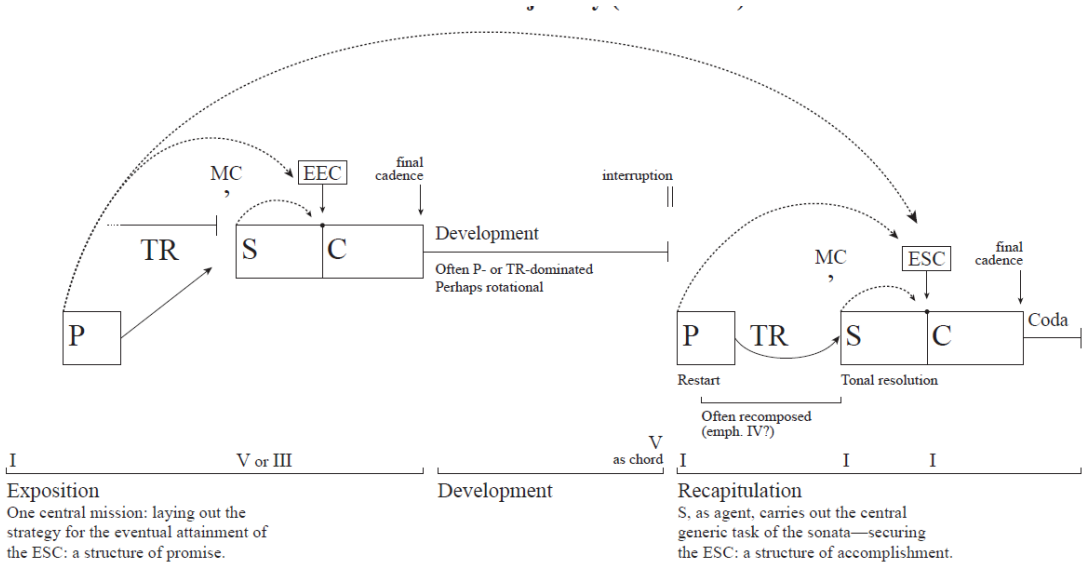
Resim 1'de görülen yapıda Incipit[12] ana müzikal konuyu, Crux[13] kadans veya karar bölgelerini Apex[14] ise ana müzikal konunun yeniden getirilmesini temsil eden tanımlardır. Bu bilgilerin klasik sonat biçimine indirgenmesi gerekirse *Incipit* ana müzikal konuyu, *Crux* domimant üzerindeki ilk kararı, *Apex* ise yeniden serim

[12] Incipit, Lat. "Burada başlar" anlamına gelen ve şarkı, şiir, kitap gibi yazılı metinlerde kullanılan ve başlangıcı ifade eden sözcük.
[13] Çözüm/düğüm noktası.
[14] Doruk, zirve.

niteliğinde olan ana müzikal konunun tekrar ele alınmasını ifade eder. Ayrıca *Complementary Tonality* [Tamamlayıcı tonalite] adlı tanımlama majör oluşumlarda dominanta minör oluşumlarda ise ilgili majöre olan yönelmeyi açıklamaktadır.

Tek konulu sonat anlayışı 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yerini çift müzikal konulu anlayışa bırakmaya başlamıştır. Hepokoski ve Darcy'nin (2006: 17) çift müzikal konulu sonat biçimi hakkındaki açıklamaları şöyledir.

Şekil 1.1.1.2.2 Hepokoski ve Darcy'ye göre Çift Müzikal Konulu Sonat Biçimi



Yukarıda resimde Hepokoski ve Darcy (2006: 17), çift müzikal konulu sonat biçimini ele almaktadır. Şekle ilişkin açıklamalardan önce buradaki kısaltmaların anlamlarını vermek yararlı olacaktır:

P: Primary Theme Zone (Birinci Müzikal Konu Bölgesi)

TR: Transition (Köprü)

MC: Medial Caesura (Orta Durgu)

S: Secondary Theme Zone (İkinci Müzikal Konu Bölgesi)

C: Closing Zone (Kapanış Bölgesi)

PAC: Perfect Authentic Cadence (Tam Otantik Kadans)

EEC: Essential Expositional Closure (Serim Kapanışı)

ESC: Essential Structure Closure (Eser Kapanışı)

Hepokoski ve Darcy'nin (2006: 17) sonat biçiminde geleneksel sayılabilecek üç temel aşamayı değiştirmeksizin uyguladığı görülmektedir. (Serim (Exposition), –Gelişme (Development), – Yeniden Serim (Recapitulation).

Hepokosy ve Darcy' nin (2006: 17) çizdiği çift müzikal konulu sonat biçimi taslağına göre serim kısmında birinci müzikal konu esas tonalitede sunulmaktadır. Birinci müzikal konu bir köprü ile ikinci müzikal konuya bağlanırken bir durgu ile bölünmektedir. İkinci müzikal konu [majör tonda ise] dominant, [minör tonda ise] ilgili majör tonalitelerinden birinde sunulduktan sonra serim kapanışı bir kadansla tamamlanır.

Gelişme kısmında, birinci müzikal konu veya köprüde kullanılan malzemeler işlenir. Bu işleme malzemelerin tekrarlanması şeklinde olabilir ve bir dominant akoru ile yeniden serim kısmına bağlanır.

Yeniden serim kısmında birinci müzikal konunun esas tonalitede tekrarlaması, ve köprü ile ikinci müzikal konuya bağlanması söz konusudur. Köprüden önce yine bir durguya yer verilir. Fakat buradaki fark ikinci müzikal konunun serim kısmından farklı olarak esas tonalitede gelmiş olmasıdır. Ayrıca birinci ve ikinci müzikal konuların tekrar ele alınmış olabileceği ve sudominant tonalitesine vurgu yapılabileceği belirtilmiştir. İkinci müzikal konu da sunulduktan sonra eserin kapanışı gerçekleşir. Burada son bir kadans ve bitirmelik [koda] bulunmaktadır.

Hepokosky ve Darcy'nin (2006: 17) sonat biçimine yaklaşımının ilginç bulunan yanı serim ve yeniden serim kısımlarında sunulan tüm ögelerin kısım ve eser kapanışlarına yönelik birer hazırlık olmasıdır. Söz konusu yaklaşım aşağıda sunulmuştur:

"Tek merkezli bir hedef: Esas yapı kapanışının[ESC] nihai oluşumuna yönelik tasarlanan izlem [strategy]."[15]

Hepokosky ve Darcy'nin bu yaklaşımının yalnızca Klasik Döneme ait sonat biçimini kapsadığı söylenebilir. Sonat biçiminin Romantik Dönemdeki değişimlerini tanımlama aşamasında Rosen (1988:257) F. Schubert'in Op.137 No.3 g moll Piyano&Keman sonatını şöyle açıklar:

Çizelge 1.1.1.2.1 F. Schubert Op.137 No.3 g moll Piyano Keman Sonatı Rosen Çözümlemesi

SERİM	Birinci Müzikal Konu	g moll	18 ölçü
	İkinci Müzikal Konu	B DUR(III)	14 ölçü
	Üçüncü Müzikal Konu	Es DUR(VI)	19 ölçü
GELİŞME	Köprü g moll → Des DUR(!) (Birinci Müzikal Konu Malzemesi)		12 ölçü
	Dördüncü Müzikal Konu	Des DUR	10 ölçü
	Köprü		11 ölçü
YENİDEN SERİM	Birinci Müzikal Konu	g moll	14 ölçü
	Köprü →IV →VI		7 ölçü
	İkinci Müzikal Konu	Es DUR(VI)	14 ölçü
	Köprü → III		3 ölçü
	Üçüncü Müzikal Konu	B DUR (III) → g moll	12 ölçü
	Birinci Müzikal Konu	g moll	4 ölçü

[15] Bu metnin İngilizce aslı 1.1.1.2.2 numaralı şekilde bulunmaktadır.

Bu bilgiler doğrultusunda sonat biçiminin iki ve üç bölümlü şarkı biçimleri, süit bölümleri, konçerto biçimi gibi çeşitli tarzda musiki biçimleriyle olan etkileşimi ve tek konulu bir yapıdan kimi zaman dört konuya kadar çıkan bir yapıya varması açısından büyük ve uzun bir gelişim sürecinin ürünü olduğunu söylemek mümkün gözükmektedir.

1.1.1.3 Romantik Dönem Üslubunu Oluşturan Etmenler

Romantik üslubun iki temel etmeni olarak tonal desen ve armonik yapı gösterilebilir. Buna göre romantik dönemin eserlerindeki gelişmelerin tonal desene yansımış olduğu, tonal desendeki gelişmelerin armonik süreç ve yapısallığını belirlediği söylenebilir. Kaynaklar incelendiğinde yukarıda belirtilen konulara yönelik bir dil ve anlayış birliği olduğu anlaşılmaktadır. Mayrberger'in konuya yönelik değerlendirmeleri tam da bu yargıyı destekler niteliktedir:

"Aslında, günümüz armoni dili geçmişten farklı bir taban üzerindedir. Richard Wagner musiki dünyasının bundan böyle alacağı yolu tarif etmiştir. On altıncı yüzyıl yalnızca diyatonik alandan haberdardı. On sekizinci yüzyılda diyatonik ve kromatik yan yana ve eşit değerdeydi. On dokuzuncu yüzyılda Beethoven, Schubert, Weber ve Spohr'un eserlerinde kromatizm gittikçe ağır basmaya başladı. Fakat, Richard Wagner ile birlikte tüm bunlardan mürekkep bir dönem başladı: majör ve minör kaynaştı, ve diyatonik alan yerini kromatik ve enarmonik bir yapıya bıraktı."[16] (Mayrberger, Aktaran: Bernstein, 2008: 792).

Konuyla ilgili olarak Romantik Döneme ait gelişim ve unsurlar Newman tarafından şöyle ele alınmıştır:

[16] The harmonic language of the present day is on a footing essentially different from that of the past. Richard Wagner has pointed the musical world along the path that it must henceforth travel. The sixteenth century knew only the realm of the diatonic. In the eighteenth century, the diatonic and the chromatic existed side by side, equal in status. The nineteenth century, in the work of Beethoven, Schubert, Weber, and Spohr, gravitated more and more towards chromaticism. But with Richard Wagner an altogether new era begins: major and minor intermingle, and the realm of the diatonic gives way to that of the chromatic and the enharmonic.

"Romantik Dönemin başlangıcında tonaliteye olan saldırıdan ve motif temelli besteleme yaklaşımından daha somut bir gelişme yoktur…özellikle açık [net] ve genişletilmiş ezgiler… gittikçe artan kromatik armoni, milliyetçilik kokan dans ritimleri, daha köşeli cümle ve dönem dizimleri, daha geniş alana yayılan nota yazım üslubu, daha zengin ve çeşitlenmiş dokular, daha kişisel ve öznel ithaflar, daha çok geleneksele dayalı ve içe dönük bir biçim anlayışı- bunların tümü romantik dönem müziğini (ve daha sonra sonrakilerin [sonraki dönemlerin] önemli bir kısmını) temsil etmektedir.[17] (Newman, 1972: 6-7)

Romantik dönem üslubunun belirleyici unsurlarından ikisi olarak musiki biçimlerinin esneyen veya genişleyen yapıları ile notasyonda (partisyon üzerinde) gürlük, hız, ifade sözcükleri yelpazesindeki gelişme ve sayısal çokluktan söz edilebilir. Buna rağmen kaynakların daha çok armonik yenilikler üzerinden diyatonizm (tonal çerçeveyi korumak-tonal derecelerin sınırlarında kalmak) veya kromatizm (renk ses ve akorlarının sınırlarını kullanmak ve bu sınırları aşmak) çerçevesinde ele alınması, konuya yönelen araştırmaların odağına bu konuların alındığını göstermektedir.

1.1.1.4 Romantik Dönemin Tonal Deseninin Açıklanması

Çoksesli Batı Musikisinin çeşitli dönemlerinden biri olan Romantik Dönem 19. Yüzyıl sınırları içerisinde süren güçlü ve yenilikçi bir tarzın adıdır. Bu adlandırmanın altında düşünsel ve toplumsal dayanaklar bulunmakla birlikte asıl temellenim musikinin teknik unsurları üzerinedir. Romantik dönem musikisinin en belirgin özelliklerinin tonal desen, biçimsel yapı, armonik doku, akor yapıları, hız, gürlük ve ifade sözcükleri kullanımına yönelik bir teknik havuz oluşturduğu söylenebilir. Bu havuz içerisinde tonal desenin ve biçimsel yapılanmanın yeri hem biçimsel yapıya tonal desenin uygulanma biçiminden hem de biçimsel unsurların geliştirilmesinden özel bir nitelik kazanmaktadır.

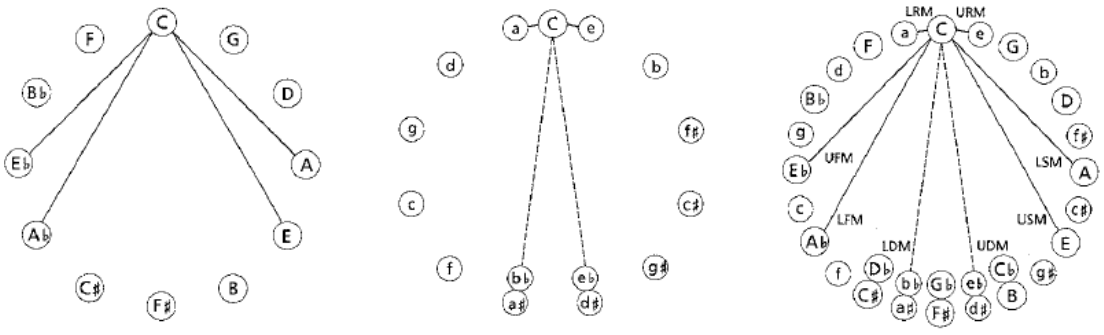
[17] Metnin İngilizce aslı şöyledir: The start of the Romantic Era- offers nothing quite so tangible as the assault on tonality and the return of motivic play that characterize the onset of the Modern Era, …especially the more forthright, extended melodies, … the increasingly chromatic harmony, the new, nationalistically flovored dance rhythms, the squarer phrase-and- period syntax, the wider-spaced scoring, the richer and more varied textures, the more personal, subjective inscriptions, and a more formalistic or self-conscious approach to form – all these do characterize the (and much of the later) Romantic music.

Romantik dönem musikisinin tonal desen ve biçimsel unsurlar bakımından incelemesinde tonal anlayışı ele almak gerekir. Tonal anlayış J. Senfil'in üçlüyü kullandığı eserlerinden plagal (Alt) ve otantik (Doğal-Üst) kadans oluşumuna kadar süren bir bilgi ve uygulamanın sonucunda oluştuğu kaynaklarda anlaşma konusudur. Tonal anlayışın Romantik Dönem ile uğradığı değişimi Rosen şöyle ele almıştır:

"Toniğin dominant ile olan ilişkisi Batı musikisi triadic[18] [akor temelli] tonalite anlayışının temelidir. On dokuzuncu yüzyıl başlarındaki dominant ile medyan akorlarının yer değiştirme denemeleri tonalite anlayışının esaslarına bir ön saldırıya eşdeğerdir ve aslında [diyatonik anlamda] tonal düzenin yıkımına katkıda bulunmuştur. Bu yıkım kurulu düzenin kendi bünyesinden kaynaklanmıştır, bununla beraber, medyan ilişkisi on sekizinci yüzyılda esas teşkil tonal anlayışa dayanmaktadır [19] (Rosen, 2003: 237)."

Romantik Dönem musikisindeki tonal desene yönelik kaynaklarda tonal anlayışın kromatik alanındaki medyan ilişkileri yardımıyla yeni bir anlayışa doğru yürüdüğü ve diyatonik anlayışın kromatik anlayışa doğru yöneldiği anlaşılmaktadır. Bu durum birçok kuramcı tarafından ele alınmış olup, ilk olarak Kopp'un medyan ilişki taslağını ele almak yararlı olacaktır:

Şekil 1.1.1.3.1 Kopp'a (2006: 12) göre majör toniğin medyan ilişkisi.

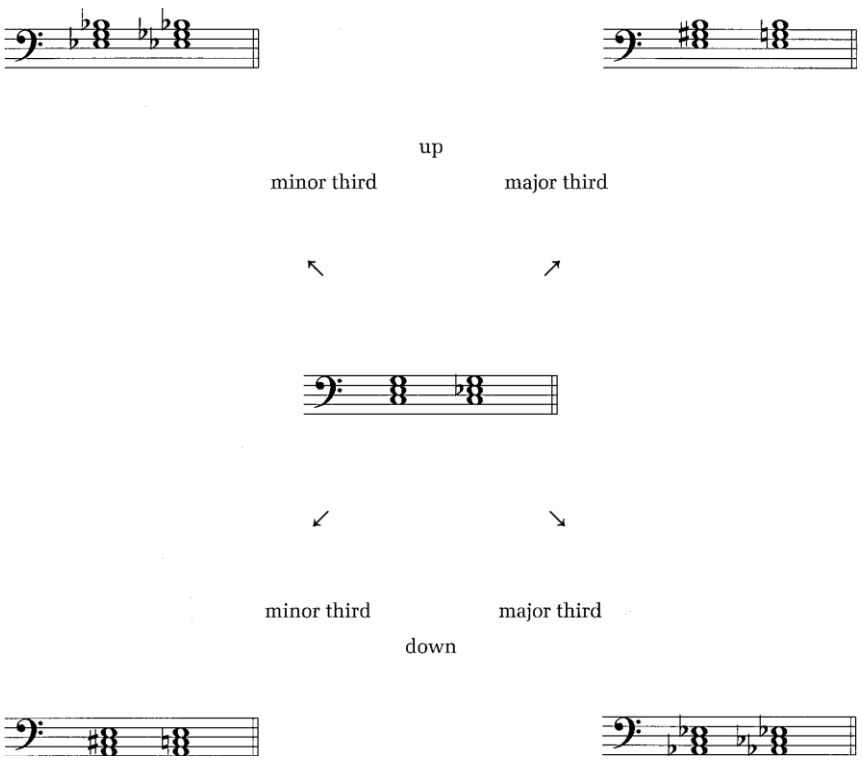


[18] İngilizce *triadic* sözcüğü *triad* sözcüğünden türetilmiştir. Triad ise, verilen bir kök sesin üçüncü ve beşinci derecelerini kullanılarak elde edilen kök durumunda üç sesli akor olarak nitelenebilir. Tanımlamada akorun niteliği (minör, majör, artık, eksik) ise önemsenmez. (Grove's Dictionary of Music and Musicians , 1910)

[19] The relation of tonic to dominant is the foundation of Western triadic tonality. The attempt of the early nineteenth century to substitute third or mediant relationshiphs for the classical dominant amounted to a frontal attack on the principles of tonality, and it eventually contributed to the ruin of triadic tonality. This ruin was accomplished from within the system, however, as mediant relationships were essential to tonality as conceived in the eighteenth century

a) Diyatonik dizi korunmuş halde kromatik medyan; b) Diyatonik dizi değişmiş halde (diyatonik dizi ile ortak sesi bulunan ve bulunmayan medyan); c) Önceki iki düzeneğin birleştirilmiş hali.

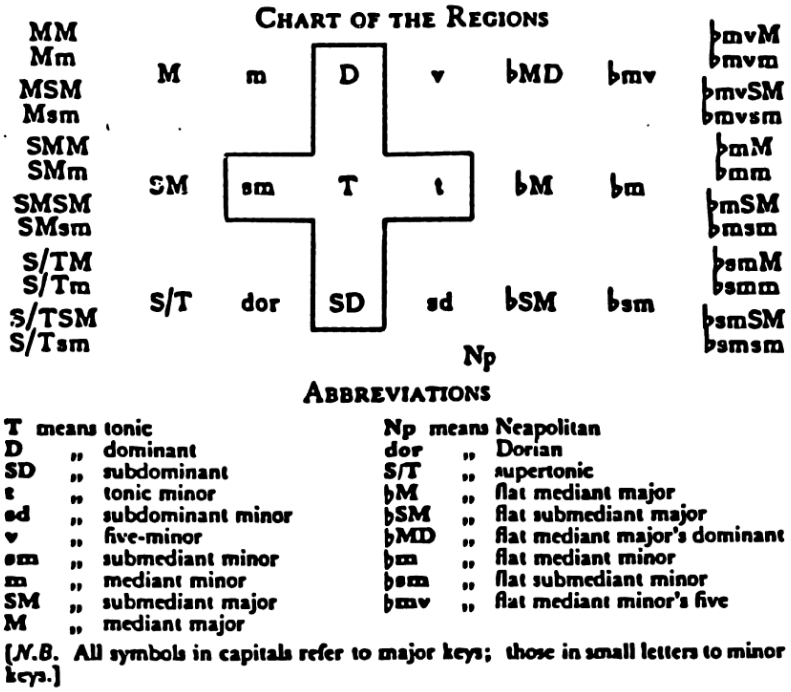
Şekil 1.1.1.3.2 Kopp'a göre medyan ilişki olasılıkları



Kopp'a (2002: 9) göre majör veya minör bir tonalitenin ilişki kurabileceği sekiz tonalite bulunmaktadır. Bunlar; büyük ve küçük üçlülerin üst ve alt kurulumlarından oluşmaktadır.

Konuyla ilgili olarak Schönberg tarafından ortaya konulmuş diğer bir tonal desen yaklaşımı da şöyledir:

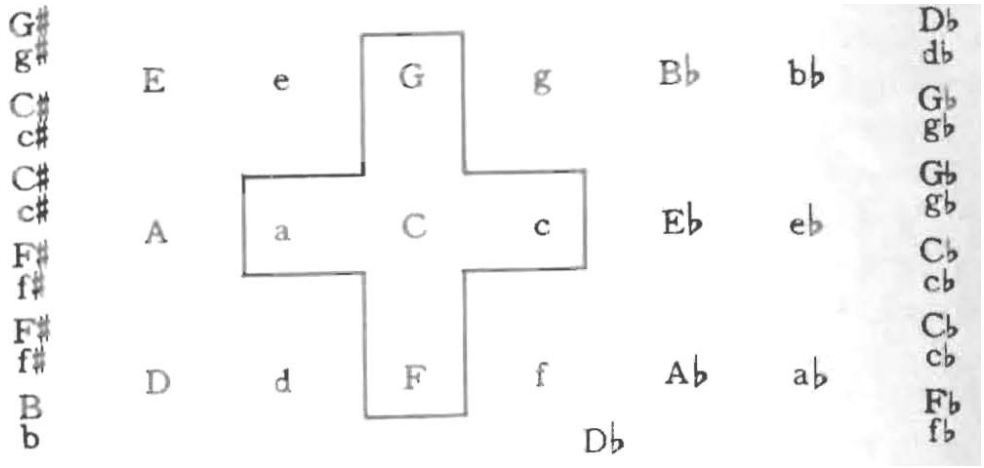
Şekil 1.1.1.3.3 Schönberg'e (1983: 20) göre tonal bölge çizelgesi.



Şekil 1.1.1.3.3'teki kısaltmaların Türkçe anlamları şöyledir:

T: tonik	Np: napoliten
D: dominant	dor: doryen
SD: subdominant	S/T: çift dominant
t: minör tonik	bM: pestleştirilmiş majör medyan
sd: minör sudominant	bSM: pestleştirilmiş majör alt medyan
v: minör beşinci derece	bMD: pestleştirilmiş majör medyan dominantı
sm: minör alt medyan	bm: pestleştirilmiş minör medyan
m: minör medyan	bsm: pestleştirilmiş minör alt medyan
SM: majör alt medyan	Bmv: pestleştirilmiş minör medyanın beşinci derecesi
M: majör medyan	

Şekil. 1.1.1.3.4 Schönberg'e (1983: 20) göre tonal bölge çizelgesi. (tonalite içerikli)



Romantik Dönem tonal desenini açıklamak üzere verilen şekiller bağlamında romantik dönem sonat üslubuna ilişkin olarak Rosen'in görüşleri şöyledir:

"[Klasik Dönem]Sonat üslubu net bir şekilde toniği [tonal bir merkezi] önemsemiştir. Romantik besteciler [ise] daha serbest bir yapının muazzam faydalarını görmüşlerdi. Bu, müziği açıkça belirlenmiş ve belirli bir tonalite yerine, genel bir tonal bölgeye yerleştirmeye olanak sağlamıştı. Schumann'ın Kreisleriana, Davids-bündlertanze ve Dichtherliebe'si; bunlarla birlikte Chopin'in İkinci Balad'ı (F DUR/a moll) gibi eserlerin her biri tonal bir bütünlük sağlamasın rağmen merkez bir tonaliteye odaklanmamışlardır. Chopin'in Fantezisindeki Fa minör/La bemol majör ilişkisi – ve Scherzosundaki Si bemol minör/Re bemol majör ilişkisi bunu açıkça gözler önüne sermektedir"[20] (Rosen, 1988: 368).

[20] Sonata style insisted on a sharp focus on the tonic. The Romantics saw the tremendous advantages offered by a fuzzier system. It had become possible to intergrate music in a general tonal area, rather than in a clearly defined and specific tonality. The Kreisleriana, the Davids-bündlertanze and the Dichterliebe of Schumann, as well as the Second Ballade of Chopin (in F Major/A minor), each create a tonal unity although a central tonality is not focused. The changed relation of minor to relative major reveals this even more strikingly: for Chopin, in the F-minor/Ab major Fantasie and the Bb – minor/Db- major Scherzo, they are more or less the same key, as they are for Schumann in " Aveu" from Carnaval and in other works.

Klasik dönemde zıtlık fikri olarak açıklanan tonik ve dominant tonalitesi arasındaki desen ilişkisinin romantik dönemde aşıldığı bu desenden kaçınıldığı, böylece dominant tonalitesine yönelmeme ile bir anlamda romantik tonal desenin belirlendiği söylenebilir. Klasisizmdeki tonik subdominant dominant fonksiyonlarının tonal desene yansıtılarak kullanımı barok dönemde taklit özelliğiyle kullanılmıştır. Tek güçlü fark homofonik ve polifonik üslup arasındaki farktır. Klasikteki bütün armonik yapı ve tonal zemin plagal ve otantik kadansların en dar anlamıyla kullanımında ortaya çıkmaktadır. Romantizmin farkı ise plagal ve otantik kadans anlayışını tonal desen ve armonide en geniş anlamında (neredeyse tanınmayacak düzeyde) kullanımına yer verilmesi, hatta bu tanınmadan kaçınılması şeklinde ortaya çıkmaktadır.

1.1.1.5 Romantik Dönem Armoni ve Biçim Kuramının Değerlendirilmesi

Romantik dönem armonisine yönelik en belirgin tanımlama veya adlandırmanın "Renk armonisi" adlandırması çerçevesinde yapıldığı ancak bu adlandırmanın kaynağı, ayrıntıları ve bilimsel dayanaklardan oluşan bir kaynağı olduğu yönünde belge ve bilgilere armoni kitaplarında yer verildiğini söyleme olanağı bulunmamaktadır. Kitaplardaki durumun sınıflama ve eğitim ortamlarında kullanılacak bilgilerin genellenmesi olanağından yoksun olduğu söylenebilir.

1.1.2 Türkiye'de Romantik Dönem Musikisi Kuramına Yönelik İhtiyacın Değerlendirmesi

Bu kısımda Romantik Dönem musikisinin Türk musiki sanatına ve musiki eğitimine yansımasına yönelik açıklamalara yer verilecektir. Bu ihtiyaç esasen Türkiye'de çoksesli musikinin gelişmesi ile doğrudan bağlantılıdır. Bu bağlantı öncelikle çoksesli musiki ekininin oluşması ve yerleşmesi şeklinde ortaya çıkmaktayken, bu tez kapsamında armoni öğretimi ve programı; ilgili kurumlar ve armoni kuramının uygulanışı ele alınıp değerlendirilmektedir.

1.1.2.1 Türkiye'de Çoksesli Musikinin Gelişmesi ve Armoni Derslerinin Kökeni

Bu kısımda Osmanlı'dan günümüze kadarki süreçte Batı ve Türk çoksesli musikisinin gelişimi ortaya konmuştur.

Türkiye'de çoksesli musikinin gelişimi, başlangıcı 15. Yüzyıl'a dayanan bir süreçte gelişmiştir. Sağlam'ın (2011: 55) sınıflamasına göre bu sürecin ortaya çıkış, değişim ve gelişim aşamaları şu şekilde sıralanmıştır:

1. *Etkileşim Süreci (1433-1825)*
2. *Hazırlık Süreci (1826-1828)*
3. *Yerleşme-Gelişme Süreci: "Osmanlı Musiki Devrimi (1829-1907)" Öncüleri: G. Donizetti (1788-1856) C. Guatelli (1819-1900), II. Mahmut (1785-1839), C.A.d'Adelburg (1830-1873), V. Murat (1840-1904, Yesarizâde Ahmet Necip Paşa (1812?-1883), Zati Arca (1864-1943), d'Arenda (?-1899), Mehmed Burhaneddin Efendi (1885-1949)*
   a) *Tonal/modal musiki uygulamaları: Türk musikisi unsurları içermeyen eşlikli ezgi.*
   b) *Alaturka üslubuna öykünme: Türk musikisi etkileri içeren tonal/modal ezgi ve eşlik.*
   c) *Alaturka etkili bir çoksesli Türk musikisi: Tamamı Türk ezgisi ve tonal/modal eşlik.*
4. *Türk Musiki Devrimine Geçiş Süreci (1907-1955)*
   a) *Türk musikisi üslubuna yakınlaşma: Tamamı Türk ezgisi ve oktav ile çiftlemeli eşlikler ile oktav arasında dörtlü veya beşli aralıklardan kurulu, izlenimci üslubum ilkel bir biçimi, organum benzeri çokseslilik. İki seslilik denemeleri, akorların İtalyan musiki türleri olan frottola ve/veya villanella'dakine benzeri bir biçimde ezginin altına yerleştirilmesi.*

b) *Türk musikisi ses düzeneğini bozmadan Türk ezgilerine armoni ekleme yaklaşımı. Öncüleri: H. Sadettin Arel (1880-1955), Ekrem Zeki Ün (1910-1987), Yalçın Tura (1934-)*

5. *Çokseslilikte Kimlik Edinme – Özgün Yaratılar Üretme Süreci: "Türk Musiki Devrimi" (1924-) Öncüleri: Cemal Reşit Rey (1904-1985) ,Hasan Ferit Alnar (1906-1978) , Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), Necil Kazım Akses (1907-1999) , Bülent Tarcan (1914-1991), Nevit [Nivüt] Kodallı (1924-2009), Ferit Tüzün (1929-1977) , Yalçın Tura (1934-)*
   a) *Türk musikisinde bağlama düzenlerinden yararlanma, icra tavırlarından yararlanma ve halk türkülerinde iki sesli söyleme geleneğinden yararlanma,*
   b) *Halk musikisi ezgi ve usullerinden yararlanarak genel son musiki kurallarından çoksesli bir musiki biçemi yaratma.*
6. *Türk Musikisine Özel Armoni Yaratma Süreci (1953-) Kemal İlerici (1910-1986), Muammer Sun (1932-*
7. *Osmanlı ve Türk Musiki Devrimlerinden Ayrılma Süreci (1950'li yıllar-) Öncüleri: Bülent Arel (1918-1990), İlhan Usmanbaş (1921-), Ertuğrul Oğuz Fırat (1923-), İlhan Mimaroğlu (1926-) Kemal Sünder (1933-2004), Çetin Işıközlü (1939-), Ahmet Yürür (1941-).*

Etkileşim Süreci, Osmanlı Devleti'nin diğer ülkeler ile yapmış olduğu ekin alışverişlerinden oluşmaktadır denebilir. Buna örnek olarak Avrupalı devlet yöneticilerinin Türk hükümdarlara göndermiş oldukları batılı çalgı, çalgıcı ve çalgı toplulukları gösterilebilir (Sağlam, 2011: 55; Aracı 2007: 27). Ayrıca Avrupa'daki opera ekininin Osmanlı'ya olan etkileri sonucunda Yıldız Sarayına bir salon yapılmıştır. (Danişmend, Aktaran: Sağlam, 2011: 55).

Etkileşim Sürecini kısa süren bir hazırlık Süreci izlemektedir. Sağlam, hazırlık Sürecini 1826 yılında Muzıka-yı Hümâyun'un kuruluşundan 1828 yılında Guiseppe Donizetti'nin (1788-1856) İstanbul'a gelişine kadarki süreyle sınırlandırmıştır. (2011: 55). Adından da anlaşılacağı üzere bu evre, sonraki Yerleşme-Gelişme Sürecine bir geçiş süreci olarak düşünülmelidir.

"Ancak 19. yüzyılda durum farklıdır; artık Osmanlı Batı kültürünü benimsemek amacındadır. Dolayısıyla Avrupa müzik sanatının parlak virtüözleri İngiltere, Fransa, Avusturya veya Rusya saraylarında kabul gördükleri derecede II. Mahmut'un sarayında da ağırlanacaklardır." (Aracı, 2006: 81)

Aracının sözlerinden anlaşılacağı üzere Osmanlı Devleti artık Batı musiki ekinini anlama ve bir ölçüde özümseme yoluna girmiştir. Çoksesli Batı musikisinin Franz Liszt (1811-1886), Henri Vieuxtemps (1820-1881), Élie Parish-Alvars (1808-1849), Leopold de Meyer (1816-1883), Eugéne Vivier (1817-1900), August d'Adelburg (1839-1873), Luigi Arditi (1822-1903), Angelo Mariani (1821-1973) gibi o dönemde yaşamış önemli isimlerinin İstanbul'a olan ziyaretleri ve verdikleri konserler karşılığında devlet eliyle ödüllendirilmelerinin, Batı musikisine yapılan bilinçli yönelmenin işareti olduğu söylenebilir. (Gazimihal, 1955: 51; Aracı 2006: 145)

Sağlam'ın (2001: 20) ifadelerinden Osmanlı Sarayı Sürecinde gelişmiş olan bir çokseslilik ekininden söz etmenin mümkün olduğu anlaşılmaktadır:

"Bu marşın [G. Donizetti - Mecidiye Marşı] yazılma tarihi 1839'dur. 1850'de Charles d'Albert Sultan'ın Polkasını (Re Majör), 1861'de Calisto Guatelli Paşa Aziziye Marşını (Do Minör) ve 1863'te Osmanlı Sergi Marşını (Re Minör) bestelemişlerdir."

Aracı'nın aktarmış olduğu olay da Osmanlı'da çoksesli musikinin gelişimiyle ilgisi bakımından önem taşımaktadır:

"Sultan Reşad'ın tam teşekküllü senfoni orkestrası, bir diğer adıyla 'Mabeyn-i Hümâyun Orkestrası" Orta Avrupa'da konserler vermek, tarihi salonlarda Mozart, Beethoven ve Wagner çalmak üzere turneye çıkıyor." (Aracı, 2011: 83)

Aracı'nın aktardığı olayın 1917 yılı Aralık ayında gerçekleştiği bilgisinden yola çıkarak, 1820'li yılların sonunda Muzika-yı Hümâyun ile başlayan sürecin Osmanlı Devleti'nin son yıllarına doğru gelindiğinde belirli bir seviye ve ekin kazanımıyla sona erdiği; yabancı müzisyenlerin yanı sıra Zati Arca (1864-1943),

Saffet Atabinen (1858-1939), Yesarizâde Ahmet Necip Paşa (1812?-1883), Zeki Üngör (1880-1958), Mehmed Burhaneddin Efendi (1885-1949) gibi Türk müzisyenlerin de Batı musikisiyle ilgili hem kuramsal hem de edimsel alanda büyük yol aldıkları söylenebilir (Sağlam, 2001: 23; 2011: 54; Aracı, 2006; Gazimihal, 1955).

Cumhuriyet öncesi dönemde edinilen bu tecrübenin Cumhuriyet sonrasındaki Türk çoksesli musiki ekinine etkileri hakkında Sağlam'ın değerlendirmesi şöyledir:

"Müzika-i Hûmayun'da yabancıların kovulmasıyla birlikte bu kurumun yönetimi, şefliği ve öğretmenliğinin Türk müzisyenlerce yapılmış olduğu; Zati Arca, Saffet Atabinen vb. müzisyenlerin batı sanat müziğine dayanan eğitim anlayışını Türkiye Cumhuriyeti'nin yenilenen değerlerinin parlak ifadesi olarak ortaya çıkmasına neden olan Adnan Saygun'ların, Ulvi Cemal'lerin, ve Cemal Reşit'lerin varlığıyla ürüne dönüştüren müzisyenler olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda "Çağdaş Türk Müziği"nin içinde yeni müzik biçeminin yaratılmasında birinci derecede rol alan Türk beşlerinin yetişmesinde emeği olan Cumhuriyet öncesi müzisyenlerinin birikiminin bulunmadığı söylenebilir mi?" (Sağlam, 2001: 25)

Sağlam'ın bu değerlendirmesi çerçevesinde günümüz çoksesli musiki ekinine ulaşılma aşamasında Muzika-yı Hümâyun'da temellenip büyüyen, her aşamasında (ölçüsü değişmek kaydıyla) devlet eliyle yapılan devrim ve müdahalelerin etkili olduğu bir çokseslilik gelişiminden bahsetmek mümkündür.

Türkiye'de çoksesli Batı musikisi eğitimi bağlamında armoni ve polifoni eğitiminin Osmanlı padişahlarından II. Mahmud tarafından kurulan Muzıka-yı Hümâyun bünyesinde başladığı söylenebilir. Donizetti'nin bir mektubu bu yöndeki değerlendirmenin kanıtı olarak gösterilebilir. Aracı'nın (2006: 64) söz konusu mektuba yönelik açıklamaları aşağıdaki gibidir:

"…10 Kasım 1830 tarihli bir mektubunda…Maestro Asioli'nin Principy di Musica nazariyatını ve 'her kimin olursa olsun, yeter ki anlaşılır ve İtalyanca açıklamaları olan' bir armoni kitabı istemiştir. Anlaşılan Ağalar bandosu müzik

nazariyatı derslerini Milano Konservatuarı profesörlerinden Bonifazio Asioli'nin[21] *(1769-1832) metodundan görmektedirler."*

Yukarıdaki açıklamalardan Muzıka-yı Hümâyunun başına getirilen G. Donizetti'nin İtalya'daki kuram bilgisine yönelik bir eğitim tasarladığı; bu tasarımın yerine getirilmesi için öğrenci ve öğretmenin [kendisi] hazır olduğu ancak armoni konusunda öğrencilerin takip edebileceği bir kitaba ihtiyaç olduğu çıkarımı yapma olanağı vardır. Donizetti'nin eserleri incelendiğinde kendisinin bir armoni dersini yürütecek bilgi ve birikime sahip olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda armoni derslerinin kökeni konusunda Donizetti'ye varan bir ekinden söz etmek mümkündür.

1.1.2.2 Türkiye'de Mesleki Musiki Eğitimi Veren Kurumlarda Armoni ve "Polifoni" (Kontrpuan) Eğitimi ve Eğitim Programlarındaki Durumu

Bu kısımda Türkiye'de mesleki musiki eğitimi veren kurumlarda armoni ve polifoni eğitiminin eğitim programlarında yer alma durumları ve ders içeriklerine yer verilmiştir.

Türkiye'de çoksesli batı musikisi eğitimi bağlamında armoni ve polifoni eğitiminin II. Mahmud tarafından kurulan Muzıka-yı Hümâyun bünyesinde başladığı söylenebilir. Ancak bu kurumun günümüz örgün eğitim kurumları yapısında olmaması, ayrıca asıl amacının çoksesli musiki kuramı eğitimi olmamasından dolayı kaynaklarda düzenli bir eğitim programına ya da derslerin içeriklerine ilişkin güvenilir bilgilere rastlanmamıştır. Armoni derslerinin uygulanmasına yönelik gelişmenin Cumhuriyet dönemi ile başladığı ve özellikle Ankara Devlet Konservatuarının kurulmasıyla gelişme gösterdiği anlaşılmaktadır. Cumhuriyet sonrası bazı musiki eğitimi kurumlarının kuruluş tarihleri bakımından sıralanışı şöyledir:

[21] B. Asioli'nin besteci ve kuramcı olması yanı sıra Milano Konservatuarı kurucu müdürü olarak tanınmışlığı vardır.

Musiki Muallim Mektebi (1924), Ankara Devlet Konservatuarı (1936), Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Şubesi (1937), Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Müzik Bölümü (1978), Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü (1982).

Yukarıda adı geçen kurumlarda uygulanan eğitim programlarının yıllara göre sıralanışı ise şu şekildedir:

- Musiki Muallim Mektebi 1925 Programı
- Musiki Muallim Mektebi 1931 Programı
- Gazi Orta Öğretmen Okulu ve Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi 1941 Programı
- Devlet Konservatuarı 1941 Müfredat Programı
- Gazi Eğitim Ensitüsü Müzik Şubesi 1970 Programı
- Gazi Yüksek Öğretmen Okulu 1978 Programı
- YÖK Müzik Öğretmenliği Lisans Programı 1997
- YÖK Müzik Öğretmenliği Lisans Programı 2006

Musiki Muallim Mektebinin 1925 ve 1931 yılı eğitim programlarında Armoni, Kompozisyon, Kontrpuvan [Kontrpuan] dersleri bulunmaktadır ancak söz konusu derslerin içerikleri kaynaklarda bulunamamıştır. (Uçan, 1996)

1941'de uygulanmaya başlanmış olan Gazi Orta Öğretmen Okulu ve Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi programında Teori adı altında yürütülen derse ilişkin olarak aralık bilgisi, iki üç dört sesli temrinler [alıştırmalar] ve halk şarkıları kullanılarak dominant dokuzlu akoruna kadar armoni bilgisi, piyanoda kadanslar, musiki aletleri hakkında malumat [bilgi] konuları tespit edilmiştir. (Uçan, 1996: 189)

Devlet konservatuarı 1941 müfredat programı armoni eğitimi ile ilgili olarak Kontrpuan, Yüksek Armoni, Fuga, Kompozisyon dersleri bulunmakla birlikte derslerin içerik ve açıklamalarına Ek 1'den ulaşılabilir.

1970'de uygulanmaya başlanan Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Şubesi 1970 Programında günümüz Armoni-Kontrpuan-Eşlik dersine denk düşen müzik teorisi dersi üç yıla yayılarak düzenlenmiştir. İlk yıl ezgi bilgisi, aralık bilgisi, okul şarkılarının iki seslendirilmesi, esas akorlar ve çevrilmeleri, geçici, işleyici ve

geciktirici sesler olarak; ikinci yıl dominant yedili ve dokuzlu akorlar, antisipasyon ve pedal, yan dereceler, eser çözümlemeleri, okul şarkılarına piyanoda eşlik çalışmaları, iki sesli kontrapunkt çalışmaları; üçüncü sınıfta ise armoni: diyatonik modülasyon ve alterasyon, Kromatik ve enarmonik modülasyon hakkında genel bilgi, kontrapunt: imitasyon, kanon, füg, üç ve dört sesli kontrapunt hakkında genel bilgi, eser çözümlemeleri, okul şarkılarına piyanoda eşlik çalışmaları, okul şarkılarının çeşitli çalgı ve ses topluluklar için düzenlenmesi, 20. yüzyıl müziği hakkında genel bilgi, müzik öğretmeni adaylarının gidecekleri okullarda verecekleri armoni konuları için öğrenim yolları belirtilmesi ve geliştirilmesi şeklinde programlanmıştır.

1978 ile 1982 yılları arasında uygulanmış olan Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Müzik Bölümü Programında ise ikinci yılda Dikey Çokseslendirme I-II, ve Müzik Biçimleri; üçüncü yılda Yatay Çokseslendirme I-II ve dördüncü yılda yer alan Eser Çözümleme derslerinin tanım ve içerikleri Ek 1'de bulunabilir. (Uçan, 1996: 159)

YÖK müzik öğretmenliği lisans programı 1997 ve 2006 yıllarında düzenlenmiştir. Bu eğitim programlarında armoni eğitimine yönelik olarak Armoni-Kontrpuan-Eşlik I, II, III ve IV adlı dersler bulunmaktadır. Ders içeriklerine yönelik açıklamalar Ek 1'de bulunabilir.

1.1.2.3 Türkiye'de Armoni Eğitiminin Kapsamı, Kaynak ve Olanakları

Mesleki musiki eğitiminin önemli alanlarından biri de kuram eğitimidir. Kuram eğitimi Türk ve Batı musikisi kuramı olmak üzere iki türde düzenlenerek programlanır. Batı musikisi kuram eğitimi kapsamında müziğe giriş, müzik biçimleri, müzik tarihi, işitme eğitimi, eser çözümleme, armoni-kontrpuan ve eşlik yazma gibi dersler bulunmaktadır. Söz konusu dersler içerisinde mesleki müzik eğitimi kurumlarından Batı sanat musikisi eğitimi veren Batı sanat musikisi konservatuarları ile musiki eğitimcisi yetiştiren kurumlardaki program anlayışının tonal musiki odağında ve çerçevesinde yapılandırılması nedeniyle armoni dersinin özel önemde olduğu söylenebilir.

Armoni dersinin kapsamı, “homofonik üslubu (eşlikli ezgi üslubu)” ortaya koyan 18.yy’ın ikinci yarısı ile 19.yy’ın sonuna kadar geçen zamanda ortaya konan müziksel konulardır. Bu konular klasik ve romantik üslup olmak üzere iki temel basamakta ele alınarak işlenmektedir. Romantik dönemin geliştirilmiş musiki üslubunun ipuçları veya onların küçük modellerinin klasik üslup içerisinde var olduğu söylenebilir. Bu bağlamda her iki dönem üslubu homofonik olması hesabıyla birdir ve ardışıklık açısından bir zincirin iki halkası gibi bütünleşiktir.

Armoni dersi kapsamında değerlendirilen kaynaklar ulusal ve uluslararası olarak ikiye ayrılmıştır. Taranan uluslararası elektronik ve yazılı kaynaklar ile karşılaştırıldığında söz konusu öğretim alanı kapsamındaki ulusal kaynakların musiki kuramı alanındaki gelişmeleri takip ettiğini söylemek güçtür. Rameau (1683-1764), Czerny (1791-1857), Reicha (1770-1836), Marx (1795-1766), Riemann (1849-1919), Schenker (1868-1935), Schönberg (1874-1951) gibi besteci ve kuramcıların armoni, müzik kuramı ve müzik biçimleri alanına olan katkılarının ulusal çaptaki kaynaklarda etraflıca ele alınıp öğretim alanına dâhil edilme aşamasında yetersiz kalındığı tespit edilmiştir. Bu doğrultuda Türkiye’de armoni dersinin kaynak ve olanaklarının geçmiş armoni ekinini günümüze aktarma ve günümüz armoni olanaklarını takip etme aşamasında, gelişen bilimsel eğitim araçlarıyla doğru orantılı hareket etmediği söylenebilir. Bu durum, armoni konusundaki yeterliliği sınırlı olan ulusal kaynakların konuya ilişkin yeni bir yaklaşım veya kuram önerme ihtimallerini zayıflatmaktadır denebilir.

Armoni dersinin sanatsal alandaki gerekliliğinin yanı sıra eğitim musikisi alanında da temel bir gereksinimi oluşturduğu söylenebilir. Günümüz Türkiye şartlarında özellikle ilk ve ortaöğretim seviyesindeki musiki eğitimcilerinin dağar ihtiyacının bizzat kendileri tarafından karşılanmasına olanak tanıması, biçim ve armoni konularının önemli sayılmasında temel oluşturabilir.

1.1.2.4 Türkiye'de Romantik Dönem Armonisine Yönelik Öğretim Durumlarının Değerlendirilmesi

Bu kısımda ulusal kaynakların Romantik Dönem armonisi konusuna yaklaşımları değerlendirilmektedir. Bu bağlamda kaynaklar, konuları Romantik Dönem ile ilişkilendirerek açıklamaları; bu döneme ait bestecilerden uygun nota örneklerinden yararlanmaları; Romantik dönemin belirleyici özelliklerinden olan kromatizm ve tonal desenin bu yöndeki değişimi konularına değinmeleri bakımından değerlendirilmiştir. Konuyla ilgili incelenen kaynaklar aşağıdaki gibidir:

Değerlendirme aşamasında Dubois'nın Nazari ve Ameli Armoni; Hüseyin Egemen'in Armonide Çözümleme ve Uygulaması, Nurhan Cangal'ın Armoni; Memduh Özdemir'in Armoni, Zarife Bakihanova'nın Armoni; Merkel'in Armoni; Korsakof'un Kuramsal ve Uygulamalı Armoni kitapları ele alınmıştır. Yapılan incelemeler sonucunda söz konusu kitaplarda ilgili konuların Romantik Dönem ile ilişkilendirilmediği, dönemin bestecilerine ait uygun nota örneklerinden genellikle kısıtlı miktarda yararlanıldığı; kromatizm, enarmonizm ve tonal desen konularının oluşumu ve gelişimi Romantik dönem bağlamında işlenmediği söylenebilir. Bu doğrultuda Batı Musikisinin önemli alanlarından biri olan armoni eğitiminin Romantik Dönem öğretim olanaklarına yönelik kapsamlı ve bilimsel bir yaklaşım eksikliği söz konusudur denebilir. Öyleyse Klasik Batı Musikisi Romantik Dönemine ilişkin bu eksikliklerin uluslararası kaynaklar ile tanımlanıp yeni bir yaklaşım ile ortaya konulması gerekliliğinden bahsedilebilir. Bu doğrultuda "Klasik Batı Müziğinin Romantik Döneminde armonik buluşları nelerdir ve tonal desen nasıldır?" temel araştırma sorusu bağlamında kurgulanmış olup aşağıdaki alt araştırma soruları türetilmiştir:

1. Romantik Dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerindeki armonik buluşlar nelerdir?
2. Romantik Dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerindeki tonal desen nasıldır?

3. Romantik Dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerindeki biçim unsurları/demirbaşları nelerdir?
4. Romantik Dönem bestecilerinin birbirleriyle olan ilgileşimi nasıldır ve ne düzeydedir?
5. Romantik Dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerindeki armonik buluşlar nelerdir?
6. Romantik Dönem piyano sonatlarında kullanılan işlevsel akorlar ve akor türleri nelerdir?

1.2 Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı Klasik Batı musikisinde Romantik Döneme ait armoni ve biçim alanlarını tanımlama aşamasında belirleyici özelliği bulunan armonik buluşlar, tonal desen ve biçim unsurları gibi unsurların hem nitel, hem de nicel sonuçlar ile ortaya konmasıdır.

1.3 Araştırmanın Önemi

Bu araştırma Klasik Batı Musikisinde Romantik Döneme ait armoni ve müzik biçimi, alanına ilişkin ulusal ve uluslararası kaynaklardaki durumunu ortaya koyması ve Romantik Döneme ait tonal desen, armonik buluşlar, biçim unsurları gibi temel konuları nicel sonuçlar bağlamında genelleme yeteneğine sahip olması dolayısıyla önemlidir.

1.4 Sayıltılar

Sayıltı, araştırmada ilke ve uygulamalar hakkında yapılan ve doğruluğu ispatlanması gerekmeyen kabul edilmiş önermedir denilebilir. (Büyüköztürk, 2010: 69; Karasar, 1991: 32). Bu doğrultuda, araştırmanın sayıltıları aşağıdaki gibidir:

1) Araştırma evreninin romantik dönem piyano sonatlarını temsil ettiği,

2) Araştırma örneklemini oluşturan eserlerin nitelik ve nicelik bakımından araştırma evrenini temsil ettiği,
3) Araştırmada veri toplama aracı olarak seçilen yaklaşım ve ölçeğin araştırmanın özgünlüğüne uygun olduğu,
4) Söz konusu ölçeğin nicel veri oluşturması ve betimsel istatistik hesaplarına olanak sağlaması bakımından genelleme olanağı verdiği

varsayılmıştır.

1.5 Sınırlılıklar

Bu araştırma Klasik Batı Müziği Romantik Dönemine ait besteciler tarafından bestelenmiş ve tanınmışlık, eser üretkenliği seslendirilme sıklığı vb. ölçütler doğrultusunda örneklem kümesine alınmış otuz iki piyano sonatıyla bir keman piyano sonatininin ilk bölümleri ile sınırlandırılmıştır.

BÖLÜM II

2.YÖNTEM

Bu bölümde araştırmada kullanılan araştırma yöntemleri ve yöntemlerde tercih edilen araştırma desenleri; bu araştırma kapsamında veri toplamak üzere seçilmiş olan veri toplama araçları ve elde edilen verileri çözümlemek üzere seçilmiş veri çözümleme teknikleri açıklanmaktadır. Bunun yanı sıra araştırma evreni, örneklemi ve bu evrenin seçilme ölçütleri ile örneklemin evreni temsil etme durumuna yönelik açıklamalara yer verilmektedir. Bu bölümde araştırmanın sayıltıları, denenceleri, süre ve olanakları ile sınırlılıklarına yönelik ayrıntılı bilgiler de sunulmaktadır.

2.1. Araştırma Yöntemi ve Deseni

Bu araştırmanın yöntemi nitel ve nicel yöntemlerdir. Nitel yöntem, olguların veya davranışları doğal ortamında ve doğrudan kaynağında incelendiği, nasıl ve neden gibi sorular çerçevesinde tümevarımcı bir yaklaşımla, şartlara göre araştırma deseninin geliştirilip değiştirilebildiği bir yöntemdir denebilir. (Yıldırım-Şimşek, 2005: 39; Büyüköztürk, 2010: 255). Aliaga ve Gunderson nicel yöntemi *"Olguları, sayısal verilerin matematik esaslı çözümlemeleriyle açıklayan yöntem (özellikle istatistik alanında)."* şeklinde açıklamıştır (Muijs, 2004: 1).

Araştırma deseni belge tarama desenidir. Belge tarama deseni araştırılması hedeflenen olgu veya olgulara ilişkin kayıt ve belgeler üzerinde yapılan çalışmadır denilebilir. Geçmişteki olgular hakkında bilgiye ulaşılabilecek resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç-gereç, bina-heykel, vb. kalıntılarla; olgular hakkında sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi, resmi ve özel yazı ve istatistikler, tutanak, anı, yaşam öyküsü vb. belgeler içinde sayılabilir. (Karasar, 2009: 183; Yıldırım-Şimşek, 2005: 188). Bu desen ile araştırma örneklemine dayanan veriler ile romantik dönem piyano sonatları betimlenmektedir. Bu betimleme hem nitel bulgular ile hem de nicel bulgular ile açıklanmaktadır. Belge

tarama yöntemine uygun olarak nota çözümleme aracı kullanılmaktadır. Bu araç biçim unsurları ve tonal desenin tespiti ile armonik buluşların ortaya konulmasına yönelik incelemeler içermektedir.

Bu araştırmada elde edilen nitel veriler nicel veriye dönüştürülerek betimsel istatistik yöntemi uygulanmıştır. Betimsel istatistik, görüşme, gözlem, belge tarama gibi yöntemlerden yararlanarak edinilmiş sonuçları bazı istatistiki ölçüler ile betimlemeyi amaçlayan teknik ve yöntemleri kapsar denebilir. Bununla birlikte, betimsel istatistik sayıca çok olan verileri niteliklerine göre ayırmayı da amaçlar. (Yıldırım-Şimşek, 2005: 242; Arıcı, 1972: 2; Büyüköztürk, 1993: 4; Aktaran: Balcı, 2004: 194)

2.2. Evren ve Örneklem

Evren yöntembilim kaynaklarına göre, belirli ortak özellikler göstermesinin yanı sıra araştırma amaçları doğrultusunda değişkenlikler de gösterebilen, bulgularca temsil edilebilen ve araştırma sonuçlarınca genellenmesi amaçlanan elemanlar (nesne, olay, olgu, birey vb.) bütünüdür. (Büyüköztürk vd., 2010: 78; Karasar, 2009: 109; Altunışık vd., 2001: 66; Arseven, 2001: 104; Arıcı, 1981: 8).

Bu araştırmanın evrenini Klasik Batı Müziği Romantik Dönemine ait piyano sonatları oluşturmaktadır. Araştırma örneklemi ise eser üretkenliği, tanınmışlık ve Klasik Batı Müziği alanındaki temsil sıklığı gibi ölçütler göz önünde bulundurularak seçilmiş otuz bir romantik dönem bestecisi tarafından yazılmış piyano sonatlarının ilk bölümlerinden oluşmaktadır. Araştırma evren ve örnekleminin özel niteliği, seçilen sonatların besteci tarafından yazılmış ilk piyano sonatı olması ile sınırlıdır. Örneklem kümesindeki besteci ve piyano sonatlarına yönelik özel durumlar mevcuttur. Örneklemde L. V. Beethoven'ın –Klasik ve Romantik dönemin geçiş bestecisi olması dolayısıyla- üç piyano sonatına yer verilmesi; A. Dvorak'ın – piyano sonatı bestelememiş olması dolayısıyla piyano sonatına en yakın olarak- keman&piyano sonatinine yer verilmesi örneklemin özel bir durumu olarak değerlendirilmelidir.

Araştırma konusuna benzerlik gösteren yerli ve yabancı kaynaklarda, evren ve örneklem seçimlerinin üç ölçütten hareketle yapıldığı söylenebilir. Bu ölçütler, tarihsel dönem, (Barok, Klasik vb.) müzik biçimleri (Sonat, Süit, Konçerto vb.) ve besteci olarak tanımlanabilir. Bu doğrultuda, araştırmanın evreni tarihsel dönem, besteci ve müzik biçimleri ölçütlerinin ortak kullanımıyla, örneklemi ise müzik biçimleri ve besteci ölçütlerinin yanı sıra, belirlenen bestecilerin özel durumları (eser üretkenliği, alanında tanınmışlık ve temsil sıklığı) göz önünde bulundurularak belirlenmiştir.

2.2.1. Araştırma Örneklemini Oluşturan Piyano Sonatı Birinci Bölümlerinin Majör/Minör Tonalite Etmenine Göre Dağılım Çizelgesi

	SONAT 1. BÖLÜM	TONALİTE
1	Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1	b moll
2	Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1	f moll
3	Anton Rubinstein Op. 12 No. 1	e moll
4	Antonin Dvorak Op. 100 [1]	G DUR
5	Bedrich Smetana JB 3:24	g moll
6	Carl Czerny Op. 7 No. 1	As DUR
7	Carl Maria von Weber Op. 24 No.	C DUR
8	Charles Valentine Alkan Op. 33	D DUR
9	Edvard Grieg Op. 7	e moll
10	Edward MacDowell Op. 45 No. 1	g moll
11	Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1	E DUR
12	Franz Liszt S. 178	h moll
13	Franz Schubert D. 157	E DUR
14	Frederic Chopin Op. 4 No. 1	c moll
15	Hugo Wolf Op. 8	G DUR
16	Ignaz Moscheles Op. 27	B DUR
17	Isaac Albeniz Op. 68 No. 3	As DUR
18	Jean Sibelius Op. 12	F DUR
19	Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1	C DUR
20	Johannes Brahms Op. 1 No. 1	C DUR
21	John Field Op. 1 No. 1	Es DUR
22	Józef Wieniawski Op. 22	h moll
23	Ludwig van Beethoven Op.111	c moll
24	Ludwig van Beethoven Op.2 No.1	f moll
25	Ludwig van Beethoven Op.27 No.2	cis moll
26	Mily Balakirev Op. 5 No. 1	b moll
27	Nikolay Medtner Op.5	f moll
28	Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80	cis moll
29	Richard Strauss Op. 5	h moll
30	Richard Wagner WWV 21 (Op. 1)	B DUR
31	Robert Schumann Op. 11 No. 1	fis moll
32	Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1	d moll
33	Stephen Heller Op. 9 No. 1	d moll

Araştırma evrenini temsil eden örneklem kümesini oluşturan sonatların birinci bölümlerinin, %61,8'i minör, %38,2'i ise majör tonalitelerde bestelendiği bulgularda görülmektedir.

[1] Piyano & Keman sonatini.

2.2.2. Araştırma Örneklemini Oluşturan Piyano Sonatlarının Birinci Bölümlerinin Yüzyıl Etmenine Göre Dağılım Çizelgesi

	SONAT 1. BÖLÜM	BESTELENME YILI	YÜZYIL
1	Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1	1901	20
2	Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1	1893	19
3	Anton Rubinstein Op. 12 No. 1	1848-1854	19
4	Antonin Dvorak Op. 100	1893	19
5	Bedrich Smetana JB 3:24	1846	19
6	Carl Czerny Op. 7 No. 1	1812	19
7	Carl Maria von Weber Op. 24 No.	1812	19
8	Charles Valentine Alkan Op. 33	1847	19
9	Edvard Grieg Op. 7	1865	19
10	Edward MacDowell Op. 45 No. 1	1893	19
11	Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1	1826	19
12	Franz Liszt S. 178	1852-1853	19
13	Franz Schubert D. 157	1815	19
14	Frederic Chopin Op. 4 No. 1	1828	19
15	Hugo Wolf Op. 8	1876	19
16	Ignaz Moscheles Op. 27	1814	19
17	Isaac Albeniz Op. 68 No. 3	1884	19
18	Jean Sibelius Op. 12	1893	19
19	Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1	?	?
20	Johannes Brahms Op. 1 No. 1	1852-1853	19
21	John Field Op. 1 No. 1	1801	19
22	Józef Wieniawski Op. 22	?	?
23	Ludwig van Beethoven Op.111	1821-1822	19
24	Ludwig van Beethoven Op.2 No.1	1793-1795	18
25	Ludwig van Beethoven Op.27 No.2	1801	19
26	Mily Balakirev Op. 5 No. 1	1856-1857	19
27	Nikolay Medtner Op.5	1895-1903	19
28	Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80	1865	19
29	Richard Strauss Op. 5	1880-1881	19
30	Richard Wagner WWV 21 (Op. 1)	1831	19
31	Robert Schumann Op. 11 No. 1	1832-1835	19
32	Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1	1907	20
33	Stephen Heller Op. 9 No. 1	1829	19

Araştırma örneklem kümesini oluşturan piyano sonatlarının %84,84'ü 19. Yüzyıl, %6,06'sı 20. Yüzyıl, %3,03'ü 18. Yüzyıl içinde bestelenmiştir. Kalan %6,06'lık dilimdeki eserlerin bestelenme tarihi bilinmemektedir. Bu doğrultuda, örneklem kümesindeki eserlerin müzik tarihi kaynaklarınca belirtilen romantik dönem sürecine dâhil olduğu veya etkisinin başladığı/sürdüğü zaman diliminden seçildiği söylenebilir.

2.3. Verilerin Toplanması ve Çözümü

Çizelge 2.3.1 Araştırma verilerinin nitel çözümleme yaklaşımının genel görünümü

Besteci Odaklı (Sıklık&İlgileşim)	Tonal Desen	Akor İşlevleri	Akor Türleri
İlgileşim (Sıklık&İlgileşim)	Tonal Desen	Akor İşlevleri	Akor Türleri
Biçim Unsurları (Sıklık&İlgileşim)	Tonal Desen	Akor İşlevleri	Akor Türleri
Armonik Buluşlar (Resimsel/Nitel)	Serim	Orta Bölüm/ Gelişme	Yeniden Serim
İstisna Eserler (Resimsel/Nitel)	Sonat Biçimi Kullanılmadan Yazılmış Eserler		

Araştırma kapsamında, örneklem olarak belirlenmiş otuz iki piyano sonatı ve bir piyano & keman sonatininin ilk bölümleri içerik çözümlemesi yöntemi ile müzik sanatının gerektirdiği doğrultuda partisyon üzerinden ele alınmıştır. Gökçe'ye göre içerik çözümlemesi şöyle tanımlanmaktadır:

> *"Mevcut olan içerik boyutlarını analiz etmek ve buradan mevcut olmayan sosyal gerçeğin belirli boyutlarına yönelik çıkarım yapmak amacıyla, metinlerin içeriklerini analiz eden ve bu süreçte belirli kurallar çerçevesinde hareket eden bir yöntemdir. Bu bağlamda içerik analizi yazılı hale getirilebilen her türlü metni analiz etmeye uygun bir yöntemdir. Başka bir deyişle içerik analizi, yalnızca kitle iletişim araçlarının içeriklerini analiz eden bir yöntem değil; tarih, ilahiyat, güzel sanatlar, sosyoloji, iletişim, eğitim ve psikoloji gibi alanlarda da uygulanabilir bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır."* (2006: 20)

Araştırmada içerik çözümlemesi yönteminin sıklık ve ilgileşim tekniklerinden yararlanılmıştır. Elde edilen nitel veriler çerçevesinde beş piyano sonatı biçimsel olarak sonat biçimi dışında özellikler gösterdiğinden dolayı nicel veriye dönüştürülmeyip bulgular bölümünde nitel bir yaklaşımla çözümlenmiştir. Diğer yirmi altı piyano sonatı ve bir piyano keman sonatini ise besteci odaklı,

korelasyon [ilgileşim] ve biçim unsurları başlıkları altında; tonal desen, akor işlevleri ve akor türleri ortak alt başlıkları çerçevesinde betimsel istatistik yöntemi ile nicel verilere dönüştürülmüştür. Besteci odaklı ve biçim unsurları başlıkları altında sıklık bulguları ortaya konmuştur. Nitel verilerin nicel verilere dönüştürülmesi aşamasında ele alınan tüm eserlerde belirlenen biçim unsurlarının yalnızca başlangıç ve bitişlerindeki tonalite, akor türü ve akor işlevleri ele alınmıştır. Söz konusu dönüşüm süreciyle ilgili genel harita şekil 2.3.1'de verilmiştir.

Nitel verilerin nicel verilere dönüştürülmesi aşamasında Microsoft Excel yazılımı yardımıyla tonal desen alt başlığında her bir tonalite; akor işlevleri [fonksiyon] alt başlığında her bir akor işlevi; akor türleri alt başlığında ise her akor birer sayısal kod ile betimlenmiş, böylece istatistik işlemleri mümkün kılınmıştır.[2] İstatistik işlemleri SPSS 13 sürümlü yazılım ile yapılmış, işlemler sonucunda sıklık ve ilgileşim bulguları elde edilmiştir. Araştırmanın armonik buluşlar ve istisna eserler kısımlarında ise bulgular nitel; gerekli görülen alanlarda da resimsel olarak aktarılmıştır.

2.4 Kaynakların Değerlendirilmesi

Bu kısımda araştırmada yararlanılan kaynakların sınıflandırılmasına yer verilmiştir.

2.4.1 Yönteme İlişkin Kaynaklar

ALTUNIŞIK, Remzi; COŞKUN, Recai; YILDIRIM, Engin; BAYRAKTAROĞLU, Serkan, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri Spss Uygulamalı,* Sakarya Kitabevi, Adapazarı, 2001.

ARICI, Hüsnü, *İstatistik(Yöntemler ve Uygulamalar),* Meteksan Ltd. Şti., Ankara, 1981.

ARSEVEN, Ali, *Alan Araştırma Yöntemi İlkeler Teknikler Örnekler,* Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara, 2001.

[2] Excel çizelgeleri için bkz. Ek 1

BALCI, Ali, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler,* 4. Baskı, Pegem Yayınları, Ankara, 2004.

BÜYÜKÖZTÜRK, Şener; ÇAKMAK, Ebru Kılıç; AKGÜN, Özcan; KARADENİZ, Şirin; DEMİREL, Funda, *Bilimsel Araştırma Yöntemleri,* 6. Baskı, Ankara, 2010.

GÖKÇE, Orhan, *İçerik analizi: Kuramsal ve Pratik Bilgiler*, Siyasal Kitabevi. Ankara, 2006.

KARASAR, Niyazi, *Bilimsel Araştırma Yöntemi,* 20. Baskı, Nobel Yayın Dağıtım Tic. Ltd. Şti., Ankara, 2009.

MUIJS, Daniel, *Doing Quantitative Research in Education with SPSS,* Sage Publications, Londra, Thousand Oaks, Yeni Delhi, 2004.

ŞİMŞEK, Hasan; YILDIRIM, Ali, "Nitel Araştırma Desenleri", *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,* Seçkin Yayıncılık San. ve Tic. A.Ş., Ankara, 2005.

2.4.2 Tarihsel Bilgilere İlişkin Kaynaklar

ARACI, Emre, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı Müziği Geleneği", *Ahmed Adnan Saygun Doğu Batı Arası Müzik Köprüsü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.

ARACI, Emre, "Sultan Reşad'ın Senfoni Orkestrasından Münih'te Beethoven ve Wagner Konserleri", *Andante,* Sayı: 62, Şan Ofset, İstanbul, 2011.

ARACI, Emre, *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, *Türk Askeri Muzıkaları Tarihi,* Maarif Basımevi, İstanbul, 1955.

Grove's Dictionary of Music and Musicians, Volume IV, The Macmillan Company, New York, 1908.

Grove's Dictionary of Music and Musicians, Volume V, The Macmillan Company, New York, 1908.

İLYASOĞLU, Evin, *Zaman İçinde Müzik,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.

SAĞLAM, Atilla, "Osmanlı'da Musiki Devrimi", *Bibliotech*, Sayı:14, Mattek Matbaacılık Basın Yayın Tanıtım Tic. San. Ltd. Şti., Ankara, 2011.

2.4.3 Müzik Kuramlarına İlişkin Kaynaklar

BAKİHANOVA, Zarife, *Armoni,* Yorum Matbaası, Birinci Basım, Ankara, 2003.

BARNETT, Gregory, "Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century" *Journal of the American Musicological Society, Vol. 51, No. 2,* 1998, Sayfa 245-281.

BERNSTEIN, David W., "Nineteenth-century Harmonic Theory: The Austro-German Legacy" *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, 2008.

BERRY, Wallace, *Form in Music,* Second Edition, Prentice Hall Inc., New Jersey, 1985.

BORREL, Eugéne, *Sonat,* Çeviren: Fikri Çiçekoğlu, 1. Baskı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1966.

CANGAL, Nurhan, *Müzik Formları,* Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2004.

CANGAL, Nurhan, *Armoni,* Arkadaş Yayınevi, Ankara, 1999.

CANGAL, Nurhan, *Müzik Form Bilgisi Sınıf III,* Eğitim Yaygın Yükseköğretim Kurumu Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü, Ankara 1977-78.

CAPLIN, William E. *Classical Form A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven,* Oxford University Press, New York, 1998.

DAVERIO, John, "In Search of the Sonata da Camera before Corelli", *Acta Musicologica, Vol. 57, Temmuz-Aralık,* 1985.

DUBOIS, Théodore, *Nazari ve Ameli Armoni Kitabı,* Çeviren: M. Hulusi ve Cemal Reşit, Burhanettin Matbaası, İstanbul, 1933.

EGEMEN, Hüseyin, *Armonide Çözümleme ve Uygulaması,* Özgür Yayınları, İstanbul, 2003.

HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York, 2006.

HODEIR, Andre, *Müzikte Tür ve Biçimler*, Çeviren: İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2002.

HU, Peng, *The Principles of Brahms's Early Sonata Form: A study of Brahms's Early Piano Sonatas and Ensemble Sonatas,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), University of Cincinnati Conservatory of Music, 2001.

KOPP, David, *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, New York, 2002.

KORAY, Fuad, *Müzik Formları,* Maarif Basımevi, İstanbul, 1957.

KORSAKOF, Nikolay Rimsky, *Kuramsal ve Uygulamalı Armoni,* Çeviren: Ataman, Ahmet Muhtar, 3. Baskı, Diztek, İzmir, 1996.

MARX, Adolf Bernhard, *Musical Form in The Age of Beethoven: Selected Writings On Theory and Method*, Çeviren: BURNHAM, Scott, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

NEWMAN, William S., *The Sonata Since Beethoven,* İkinci Basım, W.W. Norton Company, New York, 1972.

ÖZDEMİR, Memduh, *Armoni,* Kanyılmaz Matbaacılık, İzmir, 2001.

ROSEN, Charles, "Formal Interlude", *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Massachusetts, 2003.

ROSEN, Charles, *Sonata Forms*, Revised Edition, W.W. Norton & Company, New York, 1988.

SAĞLAM, Atilla, *Türk Musikisinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi,* Stüdyo Star Ajans, Bursa, 2001.

SCHÖNBERG, Arnold, *Structural Functions of Harmony,* Faber and Faber, Londra, 1983.

SHEDLOCK, J. S., The Pianoforte Sonata Its Origin And Development, Methuen& Co., Londra, 1895.

SIMON, Edwin J, "Sonata into Concerto A Study of Mozart's First Seven Concertos" *Acta Musicologica*, Sayı 31, Fasikül 4, International Musicological Society, Temmuz - Aralık 1959, Sayfa: 170-185.

2.4.4 Eğitim Programlarına İlişkin Kaynaklar

http://www.guzelsanatlar.gazi.edu.tr/muzik/dersler.htm

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, *Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Biçimleri Dersi Öğretim Programı (12. Sınıf),* 2006 (*ogm.meb.gov.tr/belgeler/muzik_bicimleri.pdf)*

UÇAN, Ali, *Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Müzik Bölümü Müzik Alanı Birinci Yıl Programının Değerlendirilmesi*, Çağrı Matbaası, Ankara, 1996.

BÖLÜM III

3. BULGULAR VE DEĞERLENDİRİLMESİ

Bu bölümde incelenen eserler besteci; ilgileşim; armonik buluşlar ve biçim unsurları odaklı olarak; tonal desen, akor işlevleri ve akor türleri alt ölçütlerinin bulguları kapsamında nota ve çizelgeler ile açıklanmaktadır.

3.1 Yirmi Yedi Piyano Sonatı ve Bir Keman Piyano Sonatininde İlk Bölümlerin Tonal Desen, Akor İşlevi (Function/Fonksiyon) ve Akor Türlerine Yönelik Sıklık (Frekans) Bulguları

Bu kısımda araştırma evreninin örneklemini oluşturan 27 piyano sonatı ile 1 piyano keman sonatininin ilk bölümlerine yönelik tonal desen, akor türleri, akor işlevleri, armonik buluşlar ve istisna özellik gösteren beş piyano sonatının ilk bölümlerine ilişkin bulgular verilmektedir.

3.1.1 Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Bulgular

3.1.1.1 Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	73	70,2	70,2	70,2
	DES DUR	5	4,8	4,8	75,0
	AS DUR	4	3,8	3,8	78,8
	B DUR	3	2,9	2,9	81,7
	e moll	1	1,0	1,0	82,7
	f moll	1	1,0	1,0	83,7
	b moll	17	16,3	16,3	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 1'deki bulgulara göre Glazunov'a ait Si bemol minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde, Beş kez Re bemol majör; dört kez La bemol majör; üç kez Si bemol majör; bir kez Mi minör; bir kez Fa minör; ve on yedi yez esas tonalite olan Si bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Demek ki esas tonalitenin mutlak ağırlığının yanı sıra, ilgili majör tonalitesi olan Re bemol majör ve çift dominant tonalitesi olan La bemol majörün kullanımları önemsendirilmiştir. Minör beşinci derece olan fa minörün romantik döneme ait olmasının yanı sıra, Mi minör'ün varlığı romantik dönem tonal desen genişlemelerinden olan kromatik medyan tonalitesi açıklanmaktadır.

3.1.1.2 Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	73	70,2	70,2	70,2
	I	3	2,9	2,9	73,1
	III	6	5,8	5,8	78,8
	VIIb	5	4,8	4,8	83,7
	i	16	15,4	15,4	99,0
	iv#	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 2'deki bulgulara göre Glazunov'a ait Si bemol minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde, üç kez majör birinci derece; altı kez majör üçüncü derece; beş kez majör yedinci derece[1]; on altı kez minr birinci derece; ve bir kez de tizleşmiş minör dördüncü derece kullanılmıştır. Demek ki, minör birinci derecenin on altı kez kullanılmış olması sonatın minör tonalitede yazılmış olmasını destekler niteliktedir.

[1] Yedinci derece minör tonalitelerde yazılmış eserlerde doğal minör gamın yedinci derecesi olarak kabul edilmiş ve VIIb simgesi ile ifade edilmiştir.

3.1.1.3 Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	72	69,2	69,2	69,2
	I	14	13,5	13,5	82,7
	I46	2	1,9	1,9	84,6
	EI	1	1,0	1,0	85,6
	N	1	1,0	1,0	86,5
	V	3	2,9	2,9	89,4
	D7	3	2,9	2,9	92,3
	D56	1	1,0	1,0	93,3
	D34	1	1,0	1,0	94,2
	D2	1	1,0	1,0	95,2
	EV	1	1,0	1,0	96,2
	EV46	1	1,0	1,0	97,1
	VI	2	1,9	1,9	99,0
	DDVII7	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3'teki bulgulara göre Glazunov'a ait Si bemol minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde, on dört kez tonik; iki kez ikinci çevrim konumunda tonik; bir kez tonik akorunun ezgisel kullanımı; bir kez napoliten; üç kez dominant; üç kez dominant yedili; bir kez birinci çevrim konumunda dominant yedili; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant yedili; bir kez üçüncü çevrim konumunda dominant yedili; bir kez dominant akorunun ezgisel kullanımı; bir kez dominant akorunun ikinci çevriminin ezgisel kullanımı; iki kez altıncı derece ve bir kez de çift dominant yedinci derece yedili akoru kullanılmıştır. Demek ki on yedi kez tonik ailesinden, yanı sıra on bir kez de dominant ailesinden akorlar kullanılmış olup bu iki akor türü üzerinde kümelenme söz konusudur.

3.1.2 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Bulgular

3.1.2.1 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	78	75,0	75,7	75,7
	CIS DUR	1	1,0	1,0	76,7
	ES DUR	1	1,0	1,0	77,7
	F DUR	6	5,8	5,8	83,5
	AS DUR	7	6,7	6,8	90,3
	H DUR	1	1,0	1,0	91,3
	f moll	9	8,7	8,7	100,0
	Total	103	99,0	100,0	
Missing	System	1	1,0		
Total		104	100,0		

Çizelge 3.1.2.1'deki bulgulara göre Skryabin'e ait Fa minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde, bir kez Do diyez minör; bir kez Mi bemol Majör; altı kez Fa majör; yedi kez La bemol majör; bir kez Si majör; ve dokuz kez de esas tonalite olan Fa minör kullanılmıştır. Demek ki esas tonalite ağırlıklı bir tonalite anlayışı ile beraber, ilgili majör ve adaş tonalite kullanımları da önemli bulunmuştur. Öte yandan Do diyez majör ve Si majör kullanımı romantik dönem tonal genişlemelerinden üst artık dörtlü ve alt eksik beşli (triton) derecelerindeki tonalite yerleşimini göstermektedir.

3.1.2.2 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	79	76,0	76,0	76,0
	I	6	5,8	5,8	81,7
	III	7	6,7	6,7	88,5
	IV#	1	1,0	1,0	89,4
	V#	1	1,0	1,0	90,4
	VIIb	1	1,0	1,0	91,3
	i	9	8,7	8,7	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.2.2'deki bulgulara göre Skryabin'e ait Fa minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde altı kez majör birinci derece; yedi kez majör üçüncü derece; bir kez tizleştirilmiş majör dördüncü derece; bir kez tizleştirilmiş dominant derecesi; bir kez yedinci derece ve dokuz kez minör birinci derece akorları kullanılmıştır. Demek ki minör birinci derece kullanımı, majör üçüncü derece kullanımı ve majör birinci derece kullanımları ağırlıklıdır.

3.1.2.3 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	79	76,0	76,0	76,0
	I	14	13,5	13,5	89,4
	I6	1	1,0	1,0	90,4
	V	2	1,9	1,9	92,3
	V6	2	1,9	1,9	94,2
	D7	2	1,9	1,9	96,2
	D2	1	1,0	1,0	97,1
	DD34	1	1,0	1,0	98,1
	EV	1	1,0	1,0	99,0
	DVII	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.2.1.3'teki bulgulara göre Skryabin'e ait Fa minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde, on dört kez tonik; bir kez birinci çevrim konumunda tonik; iki kez dominant; iki kez birinci çevrim konumunda dominant; iki kez dominant yedili; bir kez üçüncü çevrim konumunda dominant yedili; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant yedili; bir kez dominant akorunun ezgisel kullanımı; ve bir kez dominant yedinci derece akoru kullanılmıştır. Demek ki on beş kez kullanılan tonik ailesi akorları birincil, on kez kullanılmış dominant ailesi akorları ise ikincil ağırlıklı tür olarak bulgulanmıştır.

3.1.3 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Bulgular

3.1.3.1 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	66	63,5	63,5	63,5
	E DUR	4	3,8	3,8	67,3
	FIS DUR	2	1,9	1,9	69,2
	G DUR	6	5,8	5,8	75,0
	e moll	24	23,1	23,1	98,1
	h moll	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.3.1'deki bulgulara göre Rubenstein'a ait Mi minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde, dört kez Mi majör; iki kez Fa diyez majör; altı kez Sol majör; yirmi dört kez Mi minör; ve iki kez Si minör kullanılmıştır. Demek ki eserde kullanılan tonaliteler esas tonalite ile diyatonik ve kromatik ilişki göstermektedir.

3.1.3.2 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	66	63,5	63,5	63,5
	I	4	3,8	3,8	67,3
	II	2	1,9	1,9	69,2
	III	6	5,8	5,8	75,0
	i	24	23,1	23,1	98,1
	v	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.3.2'deki bulgulara göre Rubenstein'a ait Mi minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde, dört kez majör birinci derece; iki kez majör ikinci derece (çift dominant); altı kez majör üçüncü derece; yirmi dört kez minör birinci derece; ve iki kez minör beşinci derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Demek ki minör birinci derece kullanımı yüksek sıklıkta kullanılmıştır. Ayrıca iki kez yer verilen minör beşinci derece kullanımı romantik dönem özelliği göstermektedir.

3.1.3.3 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	66	63,5	63,5	63,5
	I	14	13,5	13,5	76,9
	I6	1	1,0	1,0	77,9
	EI	2	1,9	1,9	79,8
	II34	1	1,0	1,0	80,8
	IV6	1	1,0	1,0	81,7
	V	4	3,8	3,8	85,6
	D7	1	1,0	1,0	86,5
	D56	2	1,9	1,9	88,5
	D2	1	1,0	1,0	89,4
	D13	2	1,9	1,9	91,3
	EV	7	6,7	6,7	98,1
	EVI	1	1,0	1,0	99,0
	II56	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.3.3'teki bulgulara göre Rubenstein'a ait Mi minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde, on dört kez tonik; bir kez birinci çevrim konumunda tonik; iki kez tonik akorunun ezgisel kullanımı; bir kez ikinci çevrim konumunda ikinci derece yedili; bir kez birinci çevrim konumunda sudominant; dört kez dominant; bir kez dominant yedili; iki kez birinci çevrim konumunda dominant yedili; bir kez üçüncü çevrim konumunda dominant yedili; iki kez dominant on üçlü; yedi kez dominant akorunun ezgisel kullanımı; bir kez altıncı derece akorunun ezgisel kullanımı ve bir kez birinci çevrim konumunda ikinci derece yedili akoru kullanılmıştır. Demek ki, tonik ve dominant ailelerine ait akorlar on yedi kez kullanılmış olup eşit dağılım göstermektedir. İki kez kullanılmış olan dominant on üçlü akoru uyumsuz armoninin romantik dönemdeki kullanımına örnek niteliğindedir.

3.1.4 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümüne Yönelik Bulgular

3.1.4.1 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatı Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	76	73,1	73,1	73,1
	G DUR	17	16,3	16,3	89,4
	B DUR	3	2,9	2,9	92,3
	d moll	1	1,0	1,0	93,3
	e moll	5	4,8	4,8	98,1
	g moll	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.4.1'deki bulgulara göre Dvorak'a ait Sol majör keman-piyano sonatininde kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on yedi kez Sol majör; üç kez Si bemol majör; bir kez Re minör; beş kez Mi minör; iki kez de g moll tonaliteleri kullanılmıştır. Sol majör esas tonalite; Sol minör adaş tonalite; Mi minör ilgili minör tonalitesi; Re minör de minör beşinci derece tonalitelerini ifade etmektedir. Bu eserde Si bemol majörün varlığı romantik kaynaklarda yaygın olarak döneme özgü tonal genişleme türü olarak gösterilen "*kromatik medyan tonalite*" kavramı ile açıklanmaktadır.

3.1.4.2 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümü Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	76	73,1	73,1	73,1
	I	17	16,3	16,3	89,4
	IIIb	3	2,9	2,9	92,3
	i	2	1,9	1,9	94,2
	v	1	1,0	1,0	95,2
	vi	5	4,8	4,8	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.4.2'deki bulgulara göre Dvorak'a ait Sol majör keman-piyano sonatininde kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on yedi kez majör birinci derece; üç kez pestleşmiş üçüncü derece; iki kez minör birinci derece; bir kez minör beşinci derece; beş kez de minör altıncı derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Demek ki birinci derece akorları ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte altıncı derece akorları da ikincil sıklık önemine sahiptir.

3.1.4.3 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümü Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	76	73,1	73,1	73,1
	I	12	11,5	11,5	84,6
	I6	2	1,9	1,9	86,5
	I46	2	1,9	1,9	88,5
	IV	1	1,0	1,0	89,4
	V	1	1,0	1,0	90,4
	D7	5	4,8	4,8	95,2
	D56	1	1,0	1,0	96,2
	EV	3	2,9	2,9	99,0
	VI6	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.4.3'teki bulgulara göre Dvorak'a ait Sol majör keman-piyano sonatininde kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on iki kez kök

konumunda tonik; iki kez birinci çevrim konumunda tonik; iki kez ikinci çevrim konumunda tonik; bir kez kök konumunda sudominant; bir kez kök konumunda dominant; beş kez dominant yedili; bir kez birinci çevrim konumunda dominant yedili; üç kez dominant akorunun ezgisel kullanımı ve bir kez de birinci çevrim konumunda altıncı derece akoru kullanılmıştır. Bu doğrultuda altı akor dört sesli kalan yirmi iki akor ise üç sesli akorların türleri olarak kurgulanmıştır.

3.1.5 Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.5.1 Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	76	73,1	73,1	73,1
	D DUR	2	1,9	1,9	75,0
	G DUR	7	6,7	6,7	81,7
	B DUR	6	5,8	5,8	87,5
	e moll	3	2,9	2,9	90,4
	g moll	10	9,6	9,6	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.5.1'deki bulgulara göre Smetana'ya ait Sol minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde iki kez Re majör; yedi kez Sol majör; altı kez Si bemol majör; üç kez Mi minör; on kez de Sol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Demek ki Mi minör kullanımı kromatik medyan tonalitesi olarak romantik döneme ait bulguyu ifade etmektedir.

3.1.5.2 Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	76	73,1	73,1	73,1
	I	7	6,7	6,7	79,8
	III	6	5,8	5,8	85,6
	V	2	1,9	1,9	87,5
	i	10	9,6	9,6	97,1
	iii	1	1,0	1,0	98,1
	vi#	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.5.2'deki bulgulara göre Smetana'ya ait Sol minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde yedi kez majör birinci derece; altı kez majör üçüncü derece; iki kez majör beşinci derece; on kez minör birinci derece; bir kez minör üçüncü derece; iki kez de tizleştirilmiş minör altıncı derece işlevi kullanılmıştır. Demek ki minör tonalitede yazılmış olan sonatın minör tonik işlevi en çok kullanım oranına sahiptir.

3.1.5.3 Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	76	73,1	73,1	73,1
	I	9	8,7	8,7	81,7
	I7	1	1,0	1,0	82,7
	EI	1	1,0	1,0	83,7
	EII	1	1,0	1,0	84,6
	EIVb3	2	1,9	1,9	86,5
	V	1	1,0	1,0	87,5
	D7	1	1,0	1,0	88,5
	EV	7	6,7	6,7	95,2
	VI6	2	1,9	1,9	97,1
	VI7	1	1,0	1,0	98,1
	DVII7	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.5.3'teki bulgulara göre Smetana'ya ait Sol minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde dokuz kez kök konumunda tonik; bir kez kök konumunda tonik yedili; bir kez tonik akorunun ezgisel kullanımı; bir kez ikinci derece akorunun ezgisel kullanımı; iki kez minör sudominant; bir kez dominant; bir kez dominant yedili; bir kez dominant akorunun ezgisel kullanımı; iki kez birinci çevrim konumunda altıncı derece; bir kez kök konumunda altıncı derece yedili; iki kez de kök konumunda dominant yedinci derece yedili akoru kullanılmıştır. Demek ki tonik ailesinden akorlar on bir kez kullanılmıştır. Bu sayı dominant ailesinden akorların kullanımı ile aynıdır.

3.1.6 Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.6.1 Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	74	71,2	71,2	71,2
	DES DUR	2	1,9	1,9	73,1
	ES DUR	10	9,6	9,6	82,7
	AS DUR	10	9,6	9,6	92,3
	e moll	1	1,0	1,0	93,3
	es moll	2	1,9	1,9	95,2
	f moll	2	1,9	1,9	97,1
	as moll	3	2,9	2,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.6.1'deki bulgulara göre Czerny'ye ait La bemol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde iki kez Re bemol majör; on kez Mi bemol majör; on kez la bemol majör; bir kez Mi minör; iki kez Mi bemol minör; iki kez Fa minör; üç kez de La bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Demek ki tonik ve dominant tonaliteleri eşit oranda kullanılmıştır. Öte yandan La bemol minör ve Mi bemol minör kullanımları sonatta adaş tonalite kullanımının hem tonik hem de sudominant işlevlerine yansımasıdır. Ayrıca Mi minör kullanımı kromatik değiştirilmiş alt medyan tonalitesinin enarmonik eşi ile açıklanmaktadır.

3.1.6.2 Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	74	71,2	71,2	71,2
	I	10	9,6	9,6	80,8
	IV	2	1,9	1,9	82,7
	V	10	9,6	9,6	92,3
	i	3	2,9	2,9	95,2
	v	2	1,9	1,9	97,1
	v#	1	1,0	1,0	98,1
	vi	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.6.2'deki bulgulara göre Czerny'ye ait La bemol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on kez majör birinci derece; iki kez majör dördüncü derece; on kez majör beşinci derece; üç kez minör birinci derece; iki kez minör beşinci derece; bir kez tizleştirilmiş minör beşinci derece; iki kez de minör altıncı derece akor işlevleri kullanılmıştır. Demek ki birinci derece ile beşinci derece akorlarının minör ve majör türleri eşit miktarda kullanılmıştır.

3.1.6.3 Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	74	71,2	71,2	71,2
	I	17	16,3	16,3	87,5
	I6	1	1,0	1,0	88,5
	EI	1	1,0	1,0	89,4
	IV46	2	1,9	1,9	91,3
	V	1	1,0	1,0	92,3
	D7	4	3,8	3,8	96,2
	D34	1	1,0	1,0	97,1
	EV	2	1,9	1,9	99,0
	VI	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.6.3'teki bulgulara göre Czerny'ye ait La bemol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on kez majör birinci derece; iki kez majör dördüncü derece; on kez majör beşinci derece; üç kez minör birinci derece; iki kez minör beşinci derece; bir kez tizleştirilmiş minör beşinci derece; iki kez de minör altıncı derece akor işlevleri kullanılmıştır. Demek ki birinci derece ile beşinci derece akorlarının minör ve majör türleri eşit miktarda kullanılmıştır.

3.1.7 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.7.1 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	72	69,2	69,2	69,2
	C DUR	16	15,4	15,4	84,6
	ES DUR	3	2,9	2,9	87,5
	G DUR	7	6,7	6,7	94,2
	c moll	1	1,0	1,0	95,2
	d moll	4	3,8	3,8	99,0
	a moll	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.7.1'deki bulgulara göre Weber'e ait Do majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on altı kez Do majör; üç kez Mi bemol majör; yedi kez Sol majör; bir kez Do minör; dört kez Re minör; bir kez de La minör tonaliteleri kullanılmıştır. Buna göre Do majör kullanım sıklığıyla da esas tonaliteyi destekler. Sol majör dominant; Do minör adaş tonalite; Re minör ikinci derece tonalitesi ve La minör de ilgili minör tonalitelerini ifade ederken; Mi bemol majörün varlığı romantik dönem tonal desen genişlemelerinden olan "*kromatik medyan tonalitesi*" ile açıklanmaktadır.

3.1.7.2 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	72	69,2	69,2	69,2
	I	16	15,4	15,4	84,6
	IIIb	3	2,9	2,9	87,5
	V	7	6,7	6,7	94,2
	i	1	1,0	1,0	95,2
	ii	4	3,8	3,8	99,0
	vi	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.7.2'deki bulgulara göre Weber'e ait Do majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on altı kez majör birinci derece; üç kez pestleştirilmiş majör üçüncü derece; beş kez majör beşinci derece; bir kez minör birinci derece; dört kez minör ikinci derece; bir kez de minör altıncı derece işlevsel akoru kullanılmıştır. Demek ki majör tonik işlevsel akoru en çok kullanılan türdür.

3.1.7.3 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	72	69,2	69,2	69,2
	I	13	12,5	12,5	81,7
	I46	1	1,0	1,0	82,7
	IV	1	1,0	1,0	83,7
	V	1	1,0	1,0	84,6
	D7	6	5,8	5,8	90,4
	D56	1	1,0	1,0	91,3
	DD56	1	1,0	1,0	92,3
	EV	2	1,9	1,9	94,2
	ED2	1	1,0	1,0	95,2
	VI	2	1,9	1,9	97,1
	DVII7	1	1,0	1,0	98,1
	DVII34	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.7.3'teki bulgulara göre Weber'e ait Do majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on üç kök konumunda kez tonik; bir kez ikinci çevrim konumunda tonik; bir kez kök konumunda dominant; altı kez kök konumunda dominant yedili; bir kez birinci çevrim konumunda dominant yedili; bir kez birinci çevrim konumunda çift dominant yedili; iki kez dominant akorunun ezgisel kullanımı; bir kez üçüncü çevrim konumnda dominant yedili akorunun ezgisel kullanımı; iki kez kök konumunda altıncı derece; bir kez kök konumunda dominant yedinci derece yedili; bir kez de ikinci çevrim konumunda dominant yedinci derece yedili akoru kullanılmıştır. Demek ki tonik ailesine ait akorlar on dört kez kullanılmıştır. Dominant ailesine ait akorlar ise on beş kez kullanılmış olup, dominant ve tonik türleri üzerinde kullanım yoğunluğu tespit edilmiştir.

3.1.8 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.8.1 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	69	66,3	66,3	66,3
	G DUR	6	5,8	5,8	72,1
	H DUR	3	2,9	2,9	75,0
	e moll	17	16,3	16,3	91,3
	es moll	1	1,0	1,0	92,3
	a moll	7	6,7	6,7	99,0
	as moll	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.8.1'deki bulgulara göre Grieg'e ait Mi minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde altı kez Sol majör; üç kez Si majör; on yedi kez Mi minör; bir kez Mi bemol minör; yedi kez La minör; bir kez de La bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Mi minör esas tonalite; Sol majör ilgili majör tonalitesi; Si majör dominant tonalitesi; La minör de sudominant tonalitesi olarak açıklanmakla beraber La bemol minörün varlığı kromatik medyan tonalitesi olan Sol diyez minörün enarmonik eşi olarak açıklanabilir. Mi bemol minörün varlığı da Re diyez minör enarmonik eşitlenmesi ile enarmonik tonalitesi kullanılmış olan Sol diyez minör'ün minör beşinci derecesi olmasıyla açıklanabilir.

3.1.8.2 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	69	66,3	66,3	66,3
	III	6	5,8	5,8	72,1
	V	3	2,9	2,9	75,0
	i	17	16,3	16,3	91,3
	iv	7	6,7	6,7	98,1
	ivb	1	1,0	1,0	99,0
	viib	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.8.2'deki bulgulara göre Grieg'e ait Mi minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde altı kez majör üçüncü derece; üç kez majör beşinci derece; on yedi kez minör birinci derece; yedi kez minör dördüncü derece; bir kez pestleştirilmiş minör dördüncü derece bir kez de minör yedinci derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Demek ki minör tonalitede yazılmış eserde otuz beş tonalitenin yirmi altısı minör özelliktedir.

3.1.8.3 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	68	65,4	65,4	65,4
	I	14	13,5	13,5	78,8
	I46	2	1,9	1,9	80,8
	EI	1	1,0	1,0	81,7
	N	1	1,0	1,0	82,7
	IV	1	1,0	1,0	83,7
	IV6	2	1,9	1,9	85,6
	V	1	1,0	1,0	86,5
	V46	2	1,9	1,9	88,5
	D7	4	3,8	3,8	92,3
	D56	1	1,0	1,0	93,3
	D34	3	2,9	2,9	96,2
	D9	1	1,0	1,0	97,1
	DVII	1	1,0	1,0	98,1
	DVII7	1	1,0	1,0	99,0
	DDVII7	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.8.3'teki bulgulara göre Grieg'e ait Mi minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on dört kez kök konumunda tonik; iki kez ikinci çevrim konumunda tonik; bir kez tonik akorunun ezgisel kullanımı; bir kez napoliten; birkez kök konumunda sudominant; iki kez birinci çevrim konumunda sudominant; bir kez kök konumunda dominant; iki kez ikinci çevrim konumunda dominant; dört kez dominant yedili; bir kez birinci çevrim konumunda dominant yedili; üç kez ikinci çevrim konumunda dominant yedili; bir kez kök konumunda dominant dokuzlu; bir kez kök konumunda domiant yedinci derece; bir kez kök konumunda dominant yedinci derece yedili; bir kez de kök konumunda çift dominant yedinci derece yedili akoru kullanılmıştır. Demek ki on yedi kez tonik; on beş kez de dominant ailesine ait akorlar kullanılmıştır.

3.1.9 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.9.1 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	73	70,2	70,2	70,2
	D DUR	5	4,8	4,8	75,0
	G DUR	3	2,9	2,9	77,9
	d moll	4	3,8	3,8	81,7
	g moll	15	14,4	14,4	96,2
	h moll	4	3,8	3,8	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.9.1'deki bulgulara göre MacDowell'a ait Sol minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde beş kez Re majör; üç kez Sol majör; dört kez Re minör; on beş kez Sol minör; dört kez de Si minör tonaliteleri kullanılmıştır. Sol minörün esas tonalite görevinde bulunduğu sonatta Re majör dominant; Sol majör adaş tonalite; Re minör minör beşinci derece anlamına gelmektedir. Si minörün varlığı ise kromatik medyan tonalitesi olmasıyla ilişkilidir.

3.1.9.2 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	73	70,2	70,2	70,2
	I	4	3,8	3,8	74,0
	V	5	4,8	4,8	78,8
	i	14	13,5	13,5	92,3
	iii	4	3,8	3,8	96,2
	v	4	3,8	3,8	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.9.2'deki bulgulara göre MacDowell'a ait Sol minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde dört kez majör

birinci derece; beş kez majör beşinci derece; on dört kez minör birinci derece; dört kez minör üçüncü derece; dört kez de minör beşinci derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Demek ki on sekiz kez birinci; sekiz kez de beşinci derece ile ilgili akor işlevleri kullanılmıştır.

3.1.9.3 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	73	70,2	70,2	70,2
	I	13	12,5	12,5	82,7
	I6	2	1,9	1,9	84,6
	IV	2	1,9	1,9	86,5
	IV46	2	1,9	1,9	88,5
	V	1	1,0	1,0	89,4
	V6	2	1,9	1,9	91,3
	V46	1	1,0	1,0	92,3
	DD7	2	1,9	1,9	94,2
	D9	1	1,0	1,0	95,2
	EV	2	1,9	1,9	97,1
	EV6	1	1,0	1,0	98,1
	DVII7	1	1,0	1,0	99,0
	DVII56	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.9.3'teki bulgulara göre MacDowell'a ait Sol minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on üç kez kök konumunda tonik; iki kez birinci çevrim konumunda tonik; iki kez kök konumunda sudominant; iki kez ikinci çevrim konumunda sudominant; bir kez kök konumunda dominant; iki kez birinci çevrim konumunda dominant; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant; iki kez kök konumunda çift dominant yedili; bir kez kök konumunda dominant dokuzlu; iki kez dominant akorunun ezgisel kullanımı; bir kez birinci çevrim dominant akorunun ezgisel kullanımı; bir kez kök konumunda dominant yedinci derece yedili; bir kez de birinci çevrim konumunda dominant yedinci derece yedili akoru kullanılmıştır. Demek ki tonik akoru ve türleri on beş kez; dominant akoru ve türleri de on bir kez kullanılmıştır.

3.1.10 Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.10.1 Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	74	71,2	71,2	71,2
	CIS DUR	1	1,0	1,0	72,1
	E DUR	14	13,5	13,5	85,6
	FIS DUR	4	3,8	3,8	89,4
	G DUR	1	1,0	1,0	90,4
	H DUR	8	7,7	7,7	98,1
	cis moll	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.10.1'deki bulgulara göre Mendelssohn'a ait Mi majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde bir kez Do diyez minör; on dört kez Mi majör; dört kez Fa diyez majör; bir kez Sol majör; sekiz kez Si majör; iki kez de Do diyez minör tonalitelerine yer verilmiştir. Bunlardan Sol majör ve Do diyez majörün varlığı romantik döneme ait tonal desen genişlemelerinden olan kromatik medyan tonalitesiyle açıklanmaktadır.

3.1.10.2 Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	74	71,2	71,2	71,2
	I	14	13,5	13,5	84,6
	II	4	3,8	3,8	88,5
	III	1	1,0	1,0	89,4
	V	8	7,7	7,7	97,1
	VI#	1	1,0	1,0	98,1
	vi#	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.10.2'deki bulgulara göre Mendelssohn'a ait Mi majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on dört kez majör birinci derece; dört kez majör ikinci derece; bir kez majör üçüncü derece; sekiz kez majör beşinci derece; bir kez tizleştirilmiş majör dördüncü derece; iki kez de tizleştirilmiş minör altıncı derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Bu doğrultuda birinci ve beşinci derece akorlarının kullanım oranı olarak üstünlüğü tespit edilmiştir.

3.1.10.3 Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	74	71,2	71,2	71,2
	I	12	11,5	11,5	82,7
	I6	2	1,9	1,9	84,6
	EI	5	4,8	4,8	89,4
	V6	1	1,0	1,0	90,4
	D7	2	1,9	1,9	92,3
	D34	3	2,9	2,9	95,2
	D2	2	1,9	1,9	97,1
	DD2	1	1,0	1,0	98,1
	D9	1	1,0	1,0	99,0
	DVII34	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.10.3'teki bulgulara göre Mendelssohn'a ait Mi majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on iki kez kök konumunda tonik; iki kez birinci çevrim konumunda tonik; beş kez tonik akorunun ezgisel kullanımı; bir kez birinci çevrim konumunda dominant akoru; iki kez kök konumunda dominant yedili; üç kez ikinci çevrim konumunda dominant yedili; iki kez üçüncü çevrim konumunda dominant yedili; bir kez üçüncü çevrim konumunda çift dominant yedili; bir kez dominant dokuzlu; bir kez de ikinci çevrim konumunda dominant yedinci derece yedili akoru kullanılmıştır. Böylece tonik türünde akorların on dokuz kez; dominant türünde akorların ise on bir kez kullanıldığı ve bu iki türün dışında herhangi bir akor ailesine yer verilmediği tespit edilmiştir.

3.1.11 Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.11.1 Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	76	73,1	73,1	73,1
	E DUR	13	12,5	12,5	85,6
	F DUR	1	1,0	1,0	86,5
	A DUR	1	1,0	1,0	87,5
	H DUR	13	12,5	12,5	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.11.1'deki bulgulara göre Schubert'e ait Mi majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on üç kez Mi majör; bir kez Fa majör; bir kez La majör; on üç kez de Si majör tonaliteleri kullanılmıştır. Demek ki tonik (E DUR) ve Dominant (H DUR) tonalitelerinin kullanım oranları eşittir. Ayrıca Fa majörün napoliten tonalitesi olarak kullanımı tespit edilmiştir.

3.1.11.2 Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	76	73,1	73,1	73,1
	I	13	12,5	12,5	85,6
	IIb	1	1,0	1,0	86,5
	IV	1	1,0	1,0	87,5
	V	13	12,5	12,5	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.11.2'deki bulgulara göre Schubert'e ait Mi majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on üç kez majör birinci derece; bir kez pestleştirilmiş majör ikinci derece (Napoliten) bir kez majör

dördüncü derece; on üç kez de majör beşinci derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Demek ki birinci derece ve beşinci derece akorlarının kullanımı eşit orandadır.

3.1.11.3 Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	76	73,1	73,1	73,1
	I	15	14,4	14,4	87,5
	I46	1	1,0	1,0	88,5
	IV	1	1,0	1,0	89,4
	D7	10	9,6	9,6	99,0
	DD	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.11.3'teki bulgulara göre Schubert'e ait Mi majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on beş kez kök konumunda tonik; bir kez ikinci çevrim konumunda tonik; bir kez kök konumunda sudominant; on kez kök konumunda dominant yedili; bir kez de kök konumunda çift dominant akoru kullanılmıştır. Tonik akoru ve türlerinin on altı kez kullanımına karın dominant akoru ve türleri on bir kez kullanılmış olup, sudominant akoru da bir kez kullanılmıştır. Buna göre tonik ve dominant akorlarının kullanım ağırlığı tespit edilmiştir

3.1.12 Frederic Chopin Op.4 No.1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.12.1 Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	67	64,4	64,4	64,4
	G DUR	5	4,8	4,8	69,2
	AS DUR	4	3,8	3,8	73,1
	c moll	18	17,3	17,3	90,4
	g moll	5	4,8	4,8	95,2
	as moll	1	1,0	1,0	96,2
	b moll	4	3,8	3,8	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.12.1'deki bulgulara göre Chopin'e ait Do minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde beş kez Sol majör; dört kez La bemol majör, on sekiz kez Do minör; beş kez Sol minör; bir kez La bemol minör; dört kez de Si bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır.

3.1.12.2 Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	67	64,4	64,4	64,4
	V	5	4,8	4,8	69,2
	VI	4	3,8	3,8	73,1
	i	18	17,3	17,3	90,4
	v	5	4,8	4,8	95,2
	vi	1	1,0	1,0	96,2
	viib	4	3,8	3,8	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.12.2'deki bulgulara göre Chopin'e ait Do minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde beş kez majör

beşinci derece; dört kez majör altıncı derece; on sekiz kez minör birinci derece; beş kez minör beşinci derece; bir kez minör altıncı derece; dört kez de pestleştirilmiş minör yedinci derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Demek ki birinci derece işlevsel akorunun mutlak kullanım üstünlüğünün yanı sıra beşinci derece türündeki akorların da ikincil önemde kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.1.12.3 Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	67	64,4	64,4	64,4
	I	14	13,5	13,5	77,9
	I6	3	2,9	2,9	80,8
	EI	3	2,9	2,9	83,7
	V	3	2,9	2,9	86,5
	D7	8	7,7	7,7	94,2
	D56	4	3,8	3,8	98,1
	DVII34	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.12.3'teki bulgulara göre Chopin'e ait Do minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on dört kez kök konumunda tonik; üç kez birinci çevrim konumunda tonik; üç kez tonik akorunun ezgisel kullanımı; üç kez kök konumunda dominant; sekiz kez kök konumunda dominant yedili; dört kez birinci çevrim konumunda dominant yedili; iki kez de ikinci çevrim konumunda dominant yedinci derece yedili akoru kullanılmıştır. Bu doğrultuda çizelgeye ilişkin olarak yalnızca tonik ve dominant türünde akorların kullanıldığı tespit edilmiş olup kullanım sıklık ve yüzdeleri çizelgede verilmiştir.

3.1.13 Hugo Wolf Op. 8 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.13.1 Hugo Wolf Op. 8 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	77	74,0	74,0	74,0
	D DUR	12	11,5	11,5	85,6
	G DUR	12	11,5	11,5	97,1
	e moll	1	1,0	1,0	98,1
	g moll	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.13.1'deki bulgulara göre Wolf'a ait Sol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on iki kez Re majör; on iki kez Sol majör; bir kez Mi minör; ve iki kez de Sol minör tonalitelerine yer verilmiştir. Demek ki tonik ve dominant tonaliteleri aynı oranda kullanılmıştır.

3.1.13.2 Hugo Wolf Op. 8 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	77	74,0	74,0	74,0
	I	12	11,5	11,5	85,6
	V	12	11,5	11,5	97,1
	i	2	1,9	1,9	99,0
	vi	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.13.2'deki bulgulara göre Wolf'a ait Sol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on iki kez majör birinci derece; on iki kez majör beşinci derece; iki kez minör birinci derece; ve bir kez de minör altıncı derece işlevsel akoru kullanılmıştır. Demek ki majör birinci ve beşinci derece işlevsel akorları eşit oranda kullanılmıştır.

3.1.13.3 Hugo Wolf Op. 8 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	73	70,2	70,2	70,2
	I	10	9,6	9,6	79,8
	I6	4	3,8	3,8	83,7
	I46	1	1,0	1,0	84,6
	IV	3	2,9	2,9	87,5
	V	1	1,0	1,0	88,5
	V6	1	1,0	1,0	89,4
	V46	1	1,0	1,0	90,4
	D7	4	3,8	3,8	94,2
	D56	2	1,9	1,9	96,2
	ED7	1	1,0	1,0	97,1
	DVII	2	1,9	1,9	99,0
	DVII7	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.13.3'teki bulgulara göre Wolf'a ait Sol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on kez kök konumunda tonik; dört kez birinci çevrim konumunda tonik; bir kez ikinci çevrim konumunda tonik; üç kez kök konumunda sudominant; bir kez kök konumunda dominant; bir kez birinci çevrim konumunda dominant; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant; dört kez kök konumunda dominant yedili; iki kez birinci çevrim konumunda dominant yedili; bir kez dominant yedili akorunun ezgisel kullanımı; iki kez kök konumunda dominant yedinci derece; bir kez de kök konumunda dominant yedinci derece yedili akorları kullanılmıştır. Demek ki tonik türünde akorlar on beş; dominant türünde akorlar ise on üç kez kullanılmış olup ağırlıklı iki tür bunlardan oluşmaktadır.

3.1.14 Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.14.1 Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	80	76,9	76,9	76,9
	C DUR	1	1,0	1,0	77,9
	D DUR	1	1,0	1,0	78,8
	ES DUR	2	1,9	1,9	80,8
	F DUR	5	4,8	4,8	85,6
	B DUR	13	12,5	12,5	98,1
	c moll	1	1,0	1,0	99,0
	f moll	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.14.1'deki bulgulara göre Moscheles'e ait Si bemol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde bir kez Do majör; bir kez Re majör; iki kez Mi bemol majör; beş kez Fa majör; on üç kez Si bemol majör; bir kez Do minör; ve bir kez de Fa minör tonaliteleri işlenilmiştir. Demek ki aynı zamanda esas tonalite olan Si bemol majör ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Öte yandan Re majör'ün varlığı kromatik medyan tonalitesi ile açıklanmaktadır.

3.1.14.2 Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	80	76,9	76,9	76,9
	I	13	12,5	12,5	89,4
	II	1	1,0	1,0	90,4
	III	1	1,0	1,0	91,3
	IV	2	1,9	1,9	93,3
	V	5	4,8	4,8	98,1
	ib	1	1,0	1,0	99,0
	v	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.14.2'deki bulgulara göre Moscheles'e ait Si bemol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on üç kez majör birinci derece; bir kez majör ikinci derece; bir kez majör üçüncü derece; iki kez majör dördüncü derece; beş ke majör beşinci derece; bir kez pestleştirilmiş minör birinci derece; bir kez de minör beşinci derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Demek ki birinci derece işlevsel akorları en yüksek kullanım oranına sahiptir.

3.1.14.3 Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	81	77,9	77,9	77,9
	I	17	16,3	16,3	94,2
	V	2	1,9	1,9	96,2
	V6	1	1,0	1,0	97,1
	D7	2	1,9	1,9	99,0
	ED7	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.14.3'teki bulgulara göre Moscheles'e ait Si bemol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on yedi kez kök konumunda tonik; iki kez kök konumunda dominant; bir kez birinci çevrim

konumunda dominant; iki kez kök konumunda dominant yedili; bir kez de dominant yedili akorunun ezgisel kullanımı söz konusudur. Demek ki yirmi üç biçim unsurunun başlangıcı ve sonunda on yedi kez kök konumunda tonik akoru kullanılmıştır.

3.1.15 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.15.1 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	76	73,1	73,1	73,1
	ES DUR	9	8,7	8,7	81,7
	G DUR	1	1,0	1,0	82,7
	AS DUR	14	13,5	13,5	96,2
	H DUR	3	2,9	2,9	99,0
	gis moll	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.15.1'deki bulgulara göre Albeniz'e ait La bemol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde dokuz kez Mi bemol majör; bir kez Sol majör; on dört kez La bemol Majör; üç kez Si majör; bir kez de Sol diyez minör tonaliteleri kullanılmıştır. Bu doğrultuda, eserin esas tonalitesi olan La bemol majörün kullanım oranı en büyüktür. Ardından dominant tonalitesi olan Mi bemol majör gelmektedir. Üç kez kullanılmış Si majör ise romantik dönem medyan tonalitesinin (Do bemol Majör) enarmonizm yaklaşımıyla ele alınmış halidir.

3.1.15.2 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	76	73,1	73,1	73,1
	I	14	13,5	13,5	86,5
	II#	3	2,9	2,9	89,4
	V	9	8,7	8,7	98,1
	VI	1	1,0	1,0	99,0
	vi#	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.15.2'deki bulgulara göre Albeniz'e ait La bemol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on dört kez majör birinci derece; üç kez tizleştirilmiş majör ikinci derece; dokuz kez majör beşinci derece; bir kez majör altıncı derece; bir kez de tizleştirilmiş minör altıncı derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Bu bağlamda birinci derece akorunun mutlak kullanım üstünlüğünün yanı sıra beşinci derece kullanımı da önemli büyüklükte kullanım alanına sahiptir.

3.1.15.3 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	76	73,1	73,1	73,1
	I	15	14,4	14,4	87,5
	I6	1	1,0	1,0	88,5
	EI	1	1,0	1,0	89,4
	V	1	1,0	1,0	90,4
	D7	6	5,8	5,8	96,2
	VI	1	1,0	1,0	97,1
	VI7	1	1,0	1,0	98,1
	DVII46	1	1,0	1,0	99,0
	II56	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.15.3'teki bulgulara göre Albeniz'e ait La bemol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on beş kez kök konumunda tonik; bir kez birinci çevrim konumunda tonik; bir kez tonik akorunun ezgisel kullanımı; bir kez kök konumunda dominant; altı kez kök konumunda dominant yedili; bir kez kök konumunda altıncı derece; bir kez kök konumunda altıncı derecee yedili; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant yedinci derece; bir kez de birinci çevrim konumunda ikinci derece yedili akoru kullanılmıştır. Demek ki on yedi kez tonik türünden; sekiz kez de dominant türünden akorlar kullanılmıştır.

3.1.16 Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.16.1 Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	78	75,0	75,0	75,0
	C DUR	14	13,5	13,5	88,5
	G DUR	10	9,6	9,6	98,1
	a moll	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.16.1'deki bulgulara göre Hummel'e ait Do majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on dört kez Do majör; on kez Sol majör; ve iki kez de La minör tonaliteleri kullanılmıştır. Demek ki Hummel piyano sonatının ilk bölümünde klasik dönem tonal desenine yönelik bulgular vardır. Tonik ve dominant tonaliteleri ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

3.1.16.2 Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	78	75,0	75,0	75,0
	I	14	13,5	13,5	88,5
	V	10	9,6	9,6	98,1
	vi	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.16.2'deki bulgulara göre Hummel'e ait Do majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on dört kez majör

birinci derece; on kezmajör beşinci derece; ve iki kez de minör altıncı derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Demek ki tonik ve dominant tonalitelerinin ağırlıklı kullanımı söz konusudur.

3.1.16.3 Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	77	74,0	74,0	74,0
	I	10	9,6	9,6	83,7
	I6	1	1,0	1,0	84,6
	EI	4	3,8	3,8	88,5
	EII	1	1,0	1,0	89,4
	V	1	1,0	1,0	90,4
	V46	1	1,0	1,0	91,3
	D7	2	1,9	1,9	93,3
	D34	1	1,0	1,0	94,2
	EV	4	3,8	3,8	98,1
	ED7	1	1,0	1,0	99,0
	DDVII	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.16.3'teki bulgulara göre Hummel'e ait Do majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on kez kök konumunda tonik; bir kez birinci çevrim konumunda tonik; dört kez tonik akorunun ezgisel kullanımı; bir kez ikinci derece akorunun ezgisel kullanımı; bir kez kök konumunda dominant akoru; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant akoru; iki kez kök konumunda dominant yedili; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant yedili; dört kez dominant akorunun ezgisel kullanımı; bir kez dominant yedili akorunun ezgisel kullanımı; bir kez de kök konumunda çift dominant yedinci derece akoru kullanılmıştır. Demek ki tonik akoru ve türleri on altı kez kullanılmıştır.

3.1.17 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.17.1 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	75	72,1	72,1	72,1
	C DUR	7	6,7	6,7	78,8
	D DUR	1	1,0	1,0	79,8
	H DUR	2	1,9	1,9	81,7
	B DUR	1	1,0	1,0	82,7
	c moll	9	8,7	8,7	91,3
	d moll	1	1,0	1,0	92,3
	f moll	1	1,0	1,0	93,3
	g moll	2	1,9	1,9	95,2
	a moll	5	4,8	4,8	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.17.1'deki bulgulara göre Brahms'a ait Do majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde yedi kez Do majör; bir kez Re majör; iki kez Si majör; bir kez Si bemol Majör; dokuz kez Do minör; bir kez re minör; bir kez Fa minör; iki kez Sol minör; beş kez de La minör tonaliteleri kullanılmıştır. Demek ki Do majör ve adaş tonalitesi olan Do minör diğer tonalitelerin üzerinde bir kullanım oranına sahiptir. Diğer tüm tonaliteleri klasik dönem tonal düzeni ile açıklanabilirken, Si majör ve Si bemol majör tonalitelerinin yenilikçi bir tonal desen anlayışı esasına dayandırılması mümkündür.

3.1.17.2 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano SonatıAkor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	75	72,1	72,1	72,1
	I	7	6,7	6,7	78,8
	II	1	1,0	1,0	79,8
	VII	2	1,9	1,9	81,7
	VIIb	1	1,0	1,0	82,7
	i	9	8,7	8,7	91,3
	ii	1	1,0	1,0	92,3
	iv	1	1,0	1,0	93,3
	v	2	1,9	1,9	95,2
	vi	5	4,8	4,8	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.17.2'deki bulgulara göre Brahms'a ait Do majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde yedi kez majör birinci derece; bir kez majör ikinci derece; iki kez majör altıncı derece; bir kez pestleştirilmiş majör yedinci derece; dokuz kez minör birinci derece; bir kez minör ikinci derece; bir kez minör dördüncü derece; iki kez minör beşinci derece; beş kez de minör altıncı derece akor işlevleri kullanılmıştır. Demek ki minör ve majör birinci derece akorlarının kullanımı ağırlıklıdır.

3.1.17.3 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	75	72,1	72,1	72,1
	I	13	12,5	12,5	84,6
	I6	1	1,0	1,0	85,6
	I46	1	1,0	1,0	86,5
	II34	1	1,0	1,0	87,5
	IV	1	1,0	1,0	88,5
	D7	5	4,8	4,8	93,3
	D2	1	1,0	1,0	94,2
	DD	2	1,9	1,9	96,2
	DD7	2	1,9	1,9	98,1
	EV	1	1,0	1,0	99,0
	DVII7	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.17.3'teki bulgulara göre Brahms'a ait Do majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on üç kez kök konumunda tonik; bir kez birinci çevrim konumunda tonik; bir kez ikinci çevrim konumunda tonik; bir kez ikinci çevrik konumunda ikinci derece yedili; bir kez kök konumunda sudominant; beş kez kök konumunda dominant yedili; bir kez üçüncü çevrim konumunda dominant yedili; ikişer kez kök konumunda çift idominant ve kök konumunda çift dominant yedili; bir kez dominant akorunun ezgisel kullanımı ve iki kez de dominant yedinci derece yedili akorları kullanılmıştır. Demek ki on beş kez tonik ailesinden on iki kez de dominant ailesinden akorlar tercih edilmiş; yanı sıra sudominant ailesinden iki akora yer verilmiştir.

3.1.18 John Field Op. 1 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.18.1 John Field Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	81	77,9	77,9	77,9
	ES DUR	10	9,6	9,6	87,5
	B DUR	9	8,7	8,7	96,2
	c moll	1	1,0	1,0	97,1
	es moll	3	2,9	2,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.18.1'deki bulgulara göre Field'a ait Mi bemol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on kez Mi bemol majör; dokuz kez Si bemol majör; bir kez do minör; üç kez Mi bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Demek ki tonal desen bağlamında eserin klasik döneme yönelik bir yapıda geliştiği söylenebilir.

3.1.18.2 John Field Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	81	77,9	77,9	77,9
	I	10	9,6	9,6	87,5
	V	9	8,7	8,7	96,2
	i	3	2,9	2,9	99,0
	ii	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.18.2'deki bulgulara göre Field'a ait Mi bemol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on kez majör birinci derece; dokuz kez majör beşinci derece; üç kez minör birinci derece ve bir kez de minör ikinci derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Demek ki majör birinci ve beşinci derece işlevsel akor kullanımı ağırlıktadır.

3.1.18.3 John Field Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	81	77,9	77,9	77,9
	I	12	11,5	11,5	89,4
	V	1	1,0	1,0	90,4
	D7	6	5,8	5,8	96,2
	D56	1	1,0	1,0	97,1
	D2	1	1,0	1,0	98,1
	DD2	1	1,0	1,0	99,0
	VI	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.18.3'teki bulgulara göre Field'a ait Mi bemol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on iki kez kök konumunda tonik; bir kez kök konumunda dominant; altı kez kök konumunda dominant yedili; bir kez birinci çevrim konumunda dominant yedili; bir kez üçüncü çevrim konumunda dominant yedili; bir kez üçüncü çevrim konumunda çift dominant yedili; bir kez de kök konumunda altıncı derece akoru kullanılmıştır. Böylece tonik ve dominant akorlarının ağırlıklı olarak kullanıldığı yanı sıra altıncı derece akorunun da kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.1.19 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.19.1 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	78	75,0	75,0	75,0
	D DUR	11	10,6	10,6	85,6
	H DUR	2	1,9	1,9	87,5
	h moll	13	12,5	12,5	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.19.1'deki bulgulara göre Wieniawski'ye ait Si minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on bir kez Re majör; iki kez Si majör; on üç kez Si minör tonaliteleri kullanılmıştır. Bu doğrultuda esas tonalite olan Si minör ve ilgili majör tonalitesi olan Re majörün ağırlıklı olarak kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.1.19.2 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	78	75,0	75,0	75,0
	I	2	1,9	1,9	76,9
	III	11	10,6	10,6	87,5
	i	13	12,5	12,5	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.19.2'deki bulgulara göre Wieniawski'ye ait Si minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde iki kez majör birinci derece; on bir kez majör üçüncü derece; on üç kez minör birinci derece işlevsel akoru kullanılmıştır. Demek ki eser minör birinci ve majör üçüncü derecelerin ağırlıklı kullanımından oluşmaktadır.

3.1.19.3 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	78	75,0	75,0	75,0
	I	8	7,7	7,7	82,7
	EI	2	1,9	1,9	84,6
	IV	2	1,9	1,9	86,5
	V	1	1,0	1,0	87,5
	V6	1	1,0	1,0	88,5
	V46	1	1,0	1,0	89,4
	D7	6	5,8	5,8	95,2
	D2	1	1,0	1,0	96,2
	ED7	1	1,0	1,0	97,1
	ED2	2	1,9	1,9	99,0
	VI	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.19.3'teki bulgulara göre Wieniawski'ye ait Si minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde sekiz kez kök konumunda tonik; iki kez tonik akorunun ezgisel kullanımı; iki kez kök konumunda sudominant; bir kez kök konumunda dominant; bir kez birinc çevrim konumunda dominant; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant; altı kez kök durumunda dominant yedili; bir kez üçüncü çevrim konumunda dominant yedili; bir kez dominant yedili akorunun ezgisel kullanımı; iki kez üçüncü çevrim durumunda dominant yedili akorunun ezgisel kullanımı; bir kez kök konumunda altıncı derece akoru kullanılmıştır. Demek ki tonik ailesine ait akorlar on kez; dominat ailesine ait akorlar ise on üç kez kullanılmıştır.

3.1.20 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.20.1 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	79	76,0	76,0	76,0
	C DUR	4	3,8	3,8	79,8
	AS DUR	5	4,8	4,8	84,6
	c moll	12	11,5	11,5	96,2
	f moll	3	2,9	2,9	99,0
	g moll	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.20.1'deki bulgulara göre Beethoven'a ait Do minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde dört kez Do majör; beş kez La bemol majör; on iki kez Do minör; üç kez Fa minör; bir kez de Sol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Bu doğrultuda alt medyan tonalitesi olan La bemol majör, romantik döneme ait bulgu olması açısından önemli sayılmaktadır.

3.1.20.2 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	79	76,0	76,0	76,0
	I	4	3,8	3,8	79,8
	VI	5	4,8	4,8	84,6
	i	12	11,5	11,5	96,2
	iv	3	2,9	2,9	99,0
	v	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.20.2'deki bulgulara göre Beethoven'a ait Do minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde dört kez majör tonik; beş kez majör altıncı derece; on iki kez minör birinci derece; üç kez minör

dördüncü derece; bir kez minör beşinci derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Demek ki birinci derece işlevinin ağırlıklı kullanımı söz konusudur. Öte yandan altıncı derecenin varlığı romantik dönem medyan tonalitesine ilişkindir.

3.1.20.3 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	79	76,0	76,0	76,0
	I	11	10,6	10,6	86,5
	I6	1	1,0	1,0	87,5
	V	2	1,9	1,9	89,4
	V6	1	1,0	1,0	90,4
	EV	5	4,8	4,8	95,2
	VI6	1	1,0	1,0	96,2
	DVII34	1	1,0	1,0	97,1
	DDVIIb7	1	1,0	1,0	98,1
	EDDVII7	1	1,0	1,0	99,0
	DDVIIb7	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.20.3'teki bulgulara göre Beethoven'a ait Do minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on bir kez kök konumunda tonik; bir kez birinci çevrim konumunda tonik; iki kez kök konumunda dominant; bir kez birinci çevrim konumunda dominant; beş kez dominant akorunun ezgisel kullanımı; beş kez birinci çevrim konumunda altıncı derece; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant yedinci derece; iki kez kök konumunda yedilisi pestleştirilmiş çift dominant yedili; bir kez kök konumunda çift dominant yedinci derece yedili akorunun ezgisel kullanımı kullanılmıştır. Demek ki dominant ve tonik ailelerine akorların kullanım oranları eşittir.

3.1.21 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.21.1 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	78	75,0	75,0	75,0
	C DUR	2	1,9	1,9	76,9
	ES DUR	1	1,0	1,0	77,9
	AS DUR	9	8,7	8,7	86,5
	c moll	1	1,0	1,0	87,5
	f moll	11	10,6	10,6	98,1
	ges moll	1	1,0	1,0	99,0
	b moll	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.21.1'deki bulgulara göre Beethoven'a ait Fa minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde iki kez Do majör; bir kez Mi bemol majör; dokuz kez La bemol majör; bir kez Do minör; on bir kez Fa minör; bir kez Sol bemol minör; bir kez Si bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Demek ki üst medyan tonalitesi [ilgili majör] olan La bemol majör ve sudominant tonalitesine ait gelişen medyan tonalitesi olan Sol bemol majör romantik döneme ait bulgulara dahil edilebilir.

3.1.21.2 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	78	75,0	75,0	75,0
	IIb	1	1,0	1,0	76,0
	III	9	8,7	8,7	84,6
	V	2	1,9	1,9	86,5
	VIIb	1	1,0	1,0	87,5
	i	11	10,6	10,6	98,1
	iv	1	1,0	1,0	99,0
	v	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.21.2'deki bulgulara göre Beethoven'a ait Do minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde bir kez pestleştirilmiş majör ikinci derece; dokuz kez majör üçüncü derece; iki kez majör beşinci derece; bir kez pestleştirilmiş majör yedinci derece; on bir kez minör birinci derece; bir kez minör dördüncü derece; bir kez minör beşinci derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Demek ki minör tonik ve majör üçüncü derece kullanımları ağırlıklıdır.

3.1.21.3 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	74	71,2	71,2	71,2
	I	8	7,7	7,7	78,8
	I6	4	3,8	3,8	82,7
	EI	2	1,9	1,9	84,6
	EIV	2	1,9	1,9	86,5
	V	6	5,8	5,8	92,3
	V46	1	1,0	1,0	93,3
	D34	1	1,0	1,0	94,2
	D2	2	1,9	1,9	96,2
	EV	1	1,0	1,0	97,1
	VI	1	1,0	1,0	98,1
	DVII46	1	1,0	1,0	99,0
	DDVIIb7	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.21.3'teki bulgulara göre Beethoven'a ait Do minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde sekiz kez kök konumunda tonik; dört kez birinci çevrim konumunda tonik; iki kez tonik akorunun ezgisel kullanımı; iki kez sudominant akorunun ezgisel kullanımı; altı kez kök konumunda dominant; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant yedili; iki kez üçüncü çevrim konumunda dominant yedili; bir kez dominant akorunun ezgisel kullanımı; bir kez kök konumunda altıncı derece; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant yedinci derece; bir kez yedilisi pestleştirilmiş çift dominant yedinci derece yedili akorları kullanılmıştır. Demek ki tonik ailesine ait akorlar on dört, dominant ailesine ait akorlar ise on üç kez kullanılmış olup, kullanım ağırlığu bu iki ailede yoğunlaşmıştır.

3.1.22 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.22.1 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	72	69,2	69,2	69,2
	CIS DUR	2	1,9	1,9	71,2
	D DUR	2	1,9	1,9	73,1
	DES DUR	3	2,9	2,9	76,0
	E DUR	3	2,9	2,9	78,8
	A DUR	1	1,0	1,0	79,8
	AS DUR	1	1,0	1,0	80,8
	cis moll	3	2,9	2,9	83,7
	b moll	17	16,3	16,3	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.22.1'deki bulgulara göre Balakirev'e ait Si bemol minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde iki kez Do diyez majör; iki kez Re majör; üç kez Re bemol majör; üç kez Mi majör; bir kez La majör; bir kez La bemol majör; ,üç kez Do diyez minör; on yedi kez Si bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Demek ki esas tonalitenin Si bemol minör olduğu eserde üst medyan tonalitesi olan Re bemol majör ve bu tonalitenin enarmonik eş ilişkisi olan Do diyez majör ve minör; kromatik değiştirilmiş medyan tonalitesi olan Re majör, ve medyan tonalitesinin [sol] kromatik değiştirilmiş medyanı olarak gelişen Mi majör tonaliteleri romantik döneme ait bulgular arasındadır.

3.1.22.2 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	72	69,2	69,2	69,2
	II#	2	1,9	1,9	71,2
	III	3	2,9	2,9	74,0
	III#	2	1,9	1,9	76,0
	IV#	3	2,9	2,9	78,8
	VII#	1	1,0	1,0	79,8
	VIIb	1	1,0	1,0	80,8
	i	17	16,3	16,3	97,1
	ii#	3	2,9	2,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.22.2'deki bulgulara göre Balakirev'e ait Si bemol minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde iki kez tizleştirilmiş majör ikinci derece; üç kez majör üçüncü derece; iki kez tizleştirilmiş majör üçüncü derece; üç kez tizleştirilmiş majör dördüncü derece; bir kez tizleştirilmiş majör yedinci derece; bir kez pestleştirilmiş majör yedinci derece; on yedi kez minör birinci derece; üç kez tizleştirilmiş minör ikinci derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Bu doğrultuda yedi kez kromatik değiştirilmiş akor kullanımı tespit edilmiştir.

3.1.22.3 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano SonatıAkor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	72	69,2	69,2	69,2
	I	14	13,5	13,5	82,7
	I6	1	1,0	1,0	83,7
	II	1	1,0	1,0	84,6
	IV	1	1,0	1,0	85,6
	IV46	2	1,9	1,9	87,5
	V	2	1,9	1,9	89,4
	D7	1	1,0	1,0	90,4
	D2	2	1,9	1,9	92,3
	DD	1	1,0	1,0	93,3
	DD7	1	1,0	1,0	94,2
	EV	3	2,9	2,9	97,1
	ED7	1	1,0	1,0	98,1
	DVII7	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.22.3'teki bulgulara göre Balakirev'e ait Si bemol minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on dört kez kök konumunda tonik; bir kez birinci çevrim konumunda tonik; bir kez kök konumunda ikinci derece; bir kez kök konumunda sudominant; iki kez ikinci çevrim konumunda sudominant; iki kez kök konumunda dominant; bir kök konumunda dominant yedili; iki kez üçüncü çevrim konumunda dominant yedili; bir kez kök konumunda çift dominant; bir kez kök konumunda çift dominant yedili; üç kez dominant akorunun ezgisel kullanımı; bir kez dominant yedili akorunun ezgisel kullanımı; iki kez kök konumunda dominant yedinci derece yedili akoru kullanılmıştır. Demek ki on beş kez tonik, on üç kez de dominant türünden akorlar kullanılmış, yanı sıra dört kez de sudominant türünden akorlara yer verilmiştir.

3.1.23 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.23.1 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	66	63,5	63,5	63,5
	c moll	6	5,8	5,8	69,2
	e moll	4	3,8	3,8	73,1
	f moll	26	25,0	25,0	98,1
	b moll	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.23.1'deki bulgulara göre Medtner'e ait Fa minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde altı kez Do minör; dört kez Mi minör; yirmi altı kez Fa minör; iki kez Si bemol minör akorları kullanılmıştır. Demek ki yedinci derece üzerine kurulmuş minör tonalite olan Mi minör romantik dönem tonal desenine yönelik bulgulanmıştır.

3.1.23.2 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	66	63,5	63,5	63,5
	i	26	25,0	25,0	88,5
	iv	2	1,9	1,9	90,4
	v	6	5,8	5,8	96,2
	vii	4	3,8	3,8	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.23.2'deki bulgulara göre Medtner'e ait Fa minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde yirmi altı kez minör birinci derece; iki kez minör dördüncü derece; altı kez minör beşinci derece; dört kez minör yedinci derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Demek ki yirmi altı kez kullanılan minör birinci derece işlevi sonatta yükse temsil oranına sahiptir denebilir.

3.1.23.3 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	66	63,5	63,5	63,5
	I	21	20,2	20,2	83,7
	I7	1	1,0	1,0	84,6
	EI	2	1,9	1,9	86,5
	II	1	1,0	1,0	87,5
	V	1	1,0	1,0	88,5
	D7	3	2,9	2,9	91,3
	D2	1	1,0	1,0	92,3
	EV	4	3,8	3,8	96,2
	ED7	1	1,0	1,0	97,1
	DVII7	1	1,0	1,0	98,1
	DVII56	1	1,0	1,0	99,0
	DDVII	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.23.3'teki bulgulara göre Medtner'e ait Fa minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde yirmi bir kez kök konumunda tonik; bir kez kök konumunda tonik yedili; iki kez tonik akorunun ezgisel kullanımı; bir kez kök konumunda ikinci derece; bir kez kök konumunda dominant; üç kez kök konumunda dominant yedili; bir kez üçüncü çevrim konumunda dominant yedili; dört kez dominant akorunun ezgisel kullanımı; bir kez dominant yedili akorunun ezgisel kullanımı; bir kez kök konumunda dominant yedinci derece yedili; bir kez birinci çevrim konumunda dominant yedinci derece yedili; bir kez kök konumunda dominant yedinci derece akorları kullanılmıştır. Demek ki yirmi dört kez kullanılan tonik ve on iki kez kullanılan dominant türünde akorlar yüksek oranda kullanılmıştır.

3.1.24 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.24.1 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	62	59,6	59,6	59,6
	C DUR	1	1,0	1,0	60,6
	CIS DUR	2	1,9	1,9	62,5
	DES DUR	5	4,8	4,8	67,3
	E DUR	17	16,3	16,3	83,7
	cis moll	17	16,3	16,3	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.24.1'deki bulgulara göre Tchaikovsky'ye ait Do diyez minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde bir kez Do majör; iki kez Do diyez majör; beş kez Re bemol majör; on yedi kez Mi majör; on yedi kez de Do diyez minör tonaliteleri kullanılmıştır. Demek ki esas tonalite ve ilgili majör kullanımları eşit sıklıktadır. Yanı sıra, adaş tonalitenin enarmonik değişirilmiş hali olan Des DUR'un kullanımı Romantik Dönem renk armonisiyle açıklanabilir.

3.1.24.2 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	61	58,7	58,7	58,7
	I	2	1,9	1,9	60,6
	Ib	1	1,0	1,0	61,5
	III	18	17,3	17,3	78,8
	i	17	16,3	16,3	95,2
	I enarmonik	5	4,8	4,8	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.24.2'deki bulgulara göre Tchaikovsky'ye ait Do diyez minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde iki kez majör birinci derece; bir kez pestleştirilmiş majör birinci derece; on sekiz kez majör üçüncü derece, on yedi kez minör birinci derece; bir kez enarmonik majör birinci derece tonaliteleri kullanılmıştır. Demek ki birinci derece ve üçüncü derece işlevleri ağırlıklı kullanılmakla beraber birinci derecenin enarmonik eşine de yer verilmiştir.

3.1.24.3 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	62	59,6	59,6	59,6
	I	13	12,5	12,5	72,1
	I6	1	1,0	1,0	73,1
	I46	2	1,9	1,9	75,0
	II	2	1,9	1,9	76,9
	II7	2	1,9	1,9	78,8
	EIV	1	1,0	1,0	79,8
	V	8	7,7	7,7	87,5
	Vb3	1	1,0	1,0	88,5
	D7	5	4,8	4,8	93,3
	D34	1	1,0	1,0	94,2
	ED7	1	1,0	1,0	95,2
	+6	2	1,9	1,9	97,1
	DVII34	3	2,9	2,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.24.3'teki bulgulara göre Tchaikovsky'ye ait Do diyez minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on üç kez kök konumunda tonik; bir kez birinci çevrim konumunda tonik; iki kez ikinci çevrim konumunda tonik; iki kez kök konumunda ikinci derece; iki kez kök konumunda ikinci derece yedili; bir kez sudominant akorunun ezgisel kullanımı; sekiz kez kök konumunda dominant; bir kez kök konumunda minör beşinci derece; beş kez kök konumunda dominant yedili; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant yedili; bir kez dominant yedili akorunun ezgisel kullanımı; iki kez artık altılı akoru; üç kez ikinci çevrim konumunda dominant yedinci derece yedili akoru kullanılmıştır. Demek ki on altı kez tonik ailesinden, beş kez sudominant ailesinden ve yirmi bir kez dominant ailesinden akorlara yer verilmiştir.

3.1.25 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.25.1 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	64	61,5	61,5	61,5
	D DUR	9	8,7	8,7	70,2
	FIS DUR	3	2,9	2,9	73,1
	A DUR	1	1,0	1,0	74,0
	H DUR	6	5,8	5,8	79,8
	c moll	3	2,9	2,9	82,7
	cis moll	1	1,0	1,0	83,7
	d moll	1	1,0	1,0	84,6
	e moll	1	1,0	1,0	85,6
	f moll	3	2,9	2,9	88,5
	h moll	12	11,5	11,5	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.25.1'deki bulgulara göre Strauss'a ait Si minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde bir kez dokuz kez Re majör; üç kez Fa diyez majör; bir kez La majör; altı kez Si majör; üç kez Do minör; bir kez Do diyez minör; bir kez Re minör; bir kez Mi minör; üç kez fa minör; on iki kez Si minör tonaliteleri kullanılmıştır. Demek ki on iki kez tekrarlanan ana tonaliteye karşın dokuz kez tekrarlanan ilgili majör tonalitesi kullanımı söz konusudur. Re minör ve Fa minör tonalitelerinin varlığı medyan akorları ile açıklanmaktadır.

3.1.25.2 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	64	61,5	61,5	61,5
	I	6	5,8	5,8	67,3
	III	9	8,7	8,7	76,0
	V	3	2,9	2,9	78,8
	VIIb	1	1,0	1,0	79,8
	i	12	11,5	11,5	91,3
	ii	1	1,0	1,0	92,3
	iib	3	2,9	2,9	95,2
	iii	1	1,0	1,0	96,2
	iv	1	1,0	1,0	97,1
	ivb	3	2,9	2,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.25.2'deki bulgulara göre Strauss'a ait Si minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde altı kez majör birinci derece; dokuz kez majör üçüncü derece; üç kez majör beşinci derece; bir kez pestleştirilmiş majör yedinci derece; on iki kez minör birinci derece; bir kez minör ikinci derece; üç kez pestleştirilmiş minör ikinci derece; bir kez minör üçüncü derece; bir kez minör dördüncü derece; üç kez pestleştirilmiş minör dördüncü derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Demek ki kromatik değiştirilmiş olan dördüncü derece, ikinci derece ve yedinci derece kullanımları Romantik Dönem armoni anlayışına yönelik bir anlayış sergilemektedir.

3.1.25.3 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	64	61,5	61,5	61,5
	I	19	18,3	18,3	79,8
	I46	1	1,0	1,0	80,8
	I34	1	1,0	1,0	81,7
	II34	1	1,0	1,0	82,7
	IV#3	2	1,9	1,9	84,6
	V	5	4,8	4,8	89,4
	D7	3	2,9	2,9	92,3
	D34	1	1,0	1,0	93,3
	+6	2	1,9	1,9	95,2
	VI46	1	1,0	1,0	96,2
	DVII6	1	1,0	1,0	97,1
	DVII56	1	1,0	1,0	98,1
	DVII2	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.25.3'teki bulgulara göre Strauss'a ait Si minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde on dokuz kez kök konumunda tonik; bir kez ikinci çevrim konumunda tonik; bir kez ikinci çevrim konumunda tonik yedili; bir kez ikinci çevrim konumunda ikinci derece yedili; iki kez kök konumunda üçlüsü tizleştirilmiş dördüncü derece; beş kez kök konumunda dominant; üç kez kök konumunda dominant yedili; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant yedili; iki kez artık altılı; bir kez ikinci çevrim konumunda altıncı derece; bir kez birinci çevrim konumunda dominant yedinci derece; bir kez birinci çevrim konumunda dominant yedinci derece yedili; iki kez üçüncü çevrim konumunda dominant yedinci derece yedili akoru kullanılmıştır. Demek ki tonik ve dominant akorları ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

3.1.26 Richard Wagner WWV 21 (Op. 1) Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.26.1 Richard Wagner WWV 21 (Op. 1) Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	62	59,6	59,6	59,6
	C DUR	2	1,9	1,9	61,5
	ES DUR	2	1,9	1,9	63,5
	F DUR	9	8,7	8,7	72,1
	B DUR	24	23,1	23,1	95,2
	c moll	2	1,9	1,9	97,1
	g moll	2	1,9	1,9	99,0
	b moll	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.26.1'deki bulgulara göre Wagner'e ait Si bemol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde iki kez Do majör; iki kez Mi bemol majör; dokuz kez Fa majör; yirmi dört kez Si bemol majör; iki kez Do minör; iki kez Sol minör; bir kez Si bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Demek ki esas tonalite kullanımı mutlak bir ağırlığa sahiptir. Kullanılan tonalitelerin hepsinin diyatonik diziye ait olması bakımından klasik dönem tonal düzenine uygun bir yaklaşımdan söz edilebilir.

3.1.26.2 Richard Wagner WWV 21 (Op. 1) Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	62	59,6	59,6	59,6
	I	24	23,1	23,1	82,7
	II	2	1,9	1,9	84,6
	IV	2	1,9	1,9	86,5
	V	9	8,7	8,7	95,2
	i	1	1,0	1,0	96,2
	ii	2	1,9	1,9	98,1
	vi	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.26.2'deki bulgulara göre Wagner'e ait Si bemol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde yirmi dört kez majör birinci derece; iki kez majör ikinci derece; iki kez majör dördüncü derece; dokuz kez majör beşinci derece; bir kez minör birinci derece; iki kez minör ikinci derece; iki kez minör altıncı derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Bu doğrultuda kromatik değiştirilmiş derecelerden yararlanılmadığı anlaşılmaktadır.

3.1.26.3 Richard Wagner WWV 21 (Op. 1) Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	62	59,6	59,6	59,6
	I	20	19,2	19,2	78,8
	I6	3	2,9	2,9	81,7
	I46	1	1,0	1,0	82,7
	EI	6	5,8	5,8	88,5
	II6	1	1,0	1,0	89,4
	V	5	4,8	4,8	94,2
	V46	1	1,0	1,0	95,2
	D7	2	1,9	1,9	97,1
	D2	2	1,9	1,9	99,0
	ED7	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.26.3'teki bulgulara göre Wagner'e ait Si bemol majör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde yirmi kez kök konumunda tonik; üç kez birinci çevrim konumunda tonik; bir kez ikinci çevrim konumunda tonik; altı kez tonik akorunun ezgisel kullanımı; bir kez birinci çevrim konumunda ikinci derece; beş kez kök konumunda dominant; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant; iki kez kök konumunda dominant yedili; iki kez üçüncü çevrim konumunda dominant yedili; bir kez dominant yedili akorunun ezgisel kullanımı akorları kullanılmıştır. Demek ki tonik türünden akorlarda en çok kök konumunda tonik akoru kullanılmıştır. Ayrıca toplamda kullanılan akorların biri dışında tümü tonik ve dominant türlerine aittir.

3.1.27 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.27.1 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	67	64,4	64,4	64,4
	FIS DUR	1	1,0	1,0	65,4
	A DUR	4	3,8	3,8	69,2
	H DUR	1	1,0	1,0	70,2
	cis moll	8	7,7	7,7	77,9
	es moll	5	4,8	4,8	82,7
	f moll	2	1,9	1,9	84,6
	fis moll	14	13,5	13,5	98,1
	gis moll	1	1,0	1,0	99,0
	as moll	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.27.1'deki bulgulara göre Schumann'a ait Fa diyez minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde bir kez Fa diyez mmajör; dört kez La majör; bir kez Si majör; sekiz kez Do diyez minör; beş kez Mi bemol minör; iki kez Fa minör; on dört kez Fa diyez minör; bir kez Sol diyez minör; bir kez La bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Demek ki esas tonaliteden sonra en sık kullanılan tonalite minör beşinci derece olan Do diyez minördür. Ayrıca, La bemol ve mi bemol minörün varlıkları kromatik değiştirilmiş medyan tonalitelerini ifade etmektedir.

3.1.27.2 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	67	64,4	64,4	64,4
	I	1	1,0	1,0	65,4
	Ib	2	1,9	1,9	67,3
	III	4	3,8	3,8	71,2
	IV	1	1,0	1,0	72,1
	VIIb	5	4,8	4,8	76,9
	i	14	13,5	13,5	90,4
	ii	1	1,0	1,0	91,3
	iiib	1	1,0	1,0	92,3
	v	8	7,7	7,7	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.27.2'deki bulgulara göre Schumann'a ait Fa diyez minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde bir kez majör birinci derece; iki kez pestleştirilmiş birinci derece; dört kez majör üçüncü derece; bir kez majör dördüncü derece; beş kez pestleştirilmiş majör yedinci derece; on dört kez minör birinci derece; bir kez minör ikinci derece; bir kez pestleştirilmiş minör ikinci derece; sekiz kez minör beşinci derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Bu doğrultuda kromatik değiştirilmiş medyan tonalitelerinden yararlanıldığı tespit edilmiştir.

3.1.27.3 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	67	64,4	64,4	64,4
	I	22	21,2	21,2	85,6
	IV	2	1,9	1,9	87,5
	IV#3	1	1,0	1,0	88,5
	V	6	5,8	5,8	94,2
	D7	1	1,0	1,0	95,2
	D34	3	2,9	2,9	98,1
	EV	1	1,0	1,0	99,0
	VI	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.27.3'teki bulgulara göre Schumann'a ait Fa diyez minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde yirmi iki kez kök konumunda tonik; iki kez kök konumunda sudominant; bir kez kök konumunda majör sudominant; altı kez kök konumunda dominant; bir kez kök konumunda dominant yedili; üç kez ikinci çevrim konumunda dominant yedili; bir kez dominant akorunun ezgisel kullanımı; bir kez kök konumunda altıncı derece akoru kullanılmıştır. Demek ki yirmi iki kez kullanılan tonik ve on iki kez kullanılan dominant türünde akorlar ağırlıklı kullanımı oluşturmaktadır.

3.1.28 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.1.28.1 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	77	74,0	74,0	74,0
	D DUR	3	2,9	2,9	76,9
	DES DUR	2	1,9	1,9	78,8
	F DUR	1	1,0	1,0	79,8
	G DUR	1	1,0	1,0	80,8
	B DUR	4	3,8	3,8	84,6
	c moll	4	3,8	3,8	88,5
	d moll	11	10,6	10,6	99,0
	es moll	1	1,0	1,0	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.28.1'deki bulgulara göre Rachmaninov'a ait Re minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde üç kez Re majör; iki kez Re bemol majör; bir kez Fa majör; bir kez Sol majör; dört kez Si bemol majör; dört kez Do minör; on bir kez Re minör; bir kez Mi bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Bu doğrultuda majör sudominant tonalitesi olan G DUR, altıncı derece tonalitesi olan B DUR, minör napoliten tonalitesi olan es moll, doğal yedinci derece tonalitesi olan c moll ve renk armonisiyle değiştirilmiş Des DUR tonaliteleri romantik döneme yönelik kullanımlara örnek oluşturabilir.

3.1.28.2 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	77	74,0	74,0	74,0
	I	3	2,9	2,9	76,9
	Ib	2	1,9	1,9	78,8
	III	1	1,0	1,0	79,8
	IV	1	1,0	1,0	80,8
	VI	4	3,8	3,8	84,6
	i	11	10,6	10,6	95,2
	iib	1	1,0	1,0	96,2
	vii	4	3,8	3,8	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.28.2'deki bulgulara göre Rachmaninov'a ait Re minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde üç kez majör birinci derece; iki kez pestleştirilmiş majör birinci derece; bir kez majör üçüncü derece; bir kez majör dördüncü derece; dört kez majör altıncı derece; on bir kez minör birinci derece; bir kez pestleştirilmiş minör ikinci derece; dört kez minör yedinci derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Demek ki birinci derece on üç kez, altıncı derece dört kez işlenmiştir. Eserde dominant derecesine yer verilmeyişi klasik ve romantik dönem üslubundan ayrılma olarak yorumlanabilir.

3.1.28.3 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların Sıklık Çizelgesi

		Sıklık	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığınsal Yüzde
Geçerli	,00	77	74,0	74,0	74,0
	I	5	4,8	4,8	78,8
	I6	2	1,9	1,9	80,8
	I46	4	3,8	3,8	84,6
	EI	5	4,8	4,8	89,4
	IV	1	1,0	1,0	90,4
	V	2	1,9	1,9	92,3
	D7	1	1,0	1,0	93,3
	DD6	1	1,0	1,0	94,2
	DD7	1	1,0	1,0	95,2
	D9	2	1,9	1,9	97,1
	D13	1	1,0	1,0	98,1
	EV	2	1,9	1,9	100,0
	Total	104	100,0	100,0	

Çizelge 3.1.28.3'teki bulgulara göre Rachmaninov'a ait Re minör piyano sonatında kullanılan biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde beş kez kök konumunda tonik; iki kez birinci çevrim konumunda tonik; dört kez ikinci çevrim konumunda tonik; beş kez tonik akorunun ezgisel kullanımı; bir kez kök konumunda sudominant; iki kez kök konumunda dominant; bir kez kök konumunda dominant yedili; bir kez birinci çevrim konumunda çift dominant; bir kez kök konumunda çift dominant yedili; iki kez kök konumunda dominant dokuzlu; bir kez kök konumunda dominant on üçlü; iki kez dominant akorunun ezgisel kullanımı akorları kullanılmıştır. Demek ki tonik ailesine ait on altı kez, dominant ailesine ait akorlar ise sekiz kez kullanılmıştır. Bu doğrultuda tonik ve dominant ağırlıklı bir kullanım tespit edilmiştir.

3.2 Yirmi Yedi Piyano Sonatı ve Bir Piyano-Keman Sonatininde İlk Bölümlerin İlgileşim (Korelasyon) Bulguları

Bu kısımda örneklem kapsamında ele alınmış Romantik Döneme ait yirmi yedi piyano sonatı ve bir keman piyano sonatininin ilk bölümlerine ilişkin ilgileşim bulguları çizelgelerle sunularak yorumlanmaktadır.

3.2.1 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.2.1.1 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi

Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,614(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,448(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	103
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,496(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,490(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,425(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,466(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,440(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,265(**)
	Sig. (2-tailed)	,007
	N	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,499(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,485(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,491(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104

Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,414(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,398(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,578(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,541(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,397(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,319(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,289(**)
	Sig. (2-tailed)	,003
	N	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.2_No.1	Pearson Correlation	,358(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Mily_Balakirev_Op._5_No._1	Pearson Correlation	,498(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,383(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_Op._80	Pearson Correlation	,387(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,407(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Richard_Wagner_WWV_21__Op._1_	Pearson Correlation	,385(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Robert_Schumann_Op._11_No._1	Pearson Correlation	,421(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Sergei_Rachmaninov_Op._28_No._1	Pearson Correlation	,553(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Çizelge 3.2.1.1'e göre L. v. Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş yirmi altı piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu bulgu, L. v. Beethoven Op.111 Piyano Sonatı tonal deseninin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desenini temsil yeteneği olduğu veya romantik

dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desen kapsamını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir.

3.2.1.2 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi

Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,612(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,436(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,470(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,310(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,392(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,435(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,552(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,336(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,383(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,402(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,320(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,378(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,314(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.2_No.1	Pearson Correlation	,433(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Mily_Balakirev_Op._5_No._1	Pearson Correlation	,447(**)

	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,413(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,396(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Robert_Schumann_Op._11_No._1	Pearson Correlation	,329(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Sergei_Rachmaninov_Op._28_No._1	Pearson Correlation	,497(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Çizelge 3.2.1.2'e göre L. v. Beethoven Op.111 piyano sonatı birinci bölümünün akor işlevlerine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş on dokuz piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu bulgu, L. v. Beethoven Op.111 Piyano Sonatı akor işlevlerinin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desenini temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desen kapsamını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir.

3.2.1.3 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi

Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,310(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,392(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,457(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,395(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,266(**)
	Sig. (2-tailed)	,006
	N	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,393(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,509(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,528(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,332(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,285(**)
	Sig. (2-tailed)	,003
	N	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,366(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,357(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,393(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,300(**)
	Sig. (2-tailed)	,002
	N	104
Sergei_Rachmaninov_Op._28_No._1	Pearson Correlation	,345(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Çizelge 3.2.1.3'e göre L. v. Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci bölümünün akor türlerine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş on beş piyano sonatı

ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu bulgu, Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı akor türlerinin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desenini temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desen kapsamını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir.

3.2.2 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.2.2.1 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi

Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,283(**)
	Sig. (2-tailed)	,004
	N	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,366(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	103
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,269(**)
	Sig. (2-tailed)	,006
	N	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,399(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,291(**)
	Sig. (2-tailed)	,003
	N	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,318(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,279(**)
	Sig. (2-tailed)	,004
	N	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,344(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,287(**)
	Sig. (2-tailed)	,003
	N	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,286(**)
	Sig. (2-tailed)	,003
	N	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,254(**)
	Sig. (2-tailed)	,009
	N	104

Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,246(*)
	Sig. (2-tailed)	,012
	N	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,347(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,378(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_Op._80	Pearson Correlation	,254(**)
	Sig. (2-tailed)	,009
	N	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,327(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Robert_Schumann_Op._11_No._1	Pearson Correlation	,254(**)
	Sig. (2-tailed)	,009
	N	104
Sergei_Rachmaninov_Op._28_No._1	Pearson Correlation	,349(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

* Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Çizelge 3.2.2.1'e göre L. v. Beethoven Op.2 No1 piyano sonatı birinci bölümünün tonal desenine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş on sekiz piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu bulgu, Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı tonal deseni romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desenini temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desen kapsamını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir.

3.2.2.2 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulgular İlgileşim Çizelgesi

Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,250(*)
	Sig. (2-tailed)	,010
	N	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,265(**)
	Sig. (2-tailed)	,007
	N	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,267(**)
	Sig. (2-tailed)	,006
	N	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,359(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,413(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,266(**)
	Sig. (2-tailed)	,006
	N	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.111	Pearson Correlation	,433(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Mily_Balakirev_Op._5_No._1	Pearson Correlation	,265(**)
	Sig. (2-tailed)	,007
	N	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,346(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Sergei_Rachmaninov_Op._28_No._1	Pearson Correlation	,282(**)
	Sig. (2-tailed)	,004
	N	104

* Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).
** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Çizelge 3.2.2.2'e göre L. v. Beethoven Op.2 No1 piyano sonatı birinci bölümünün akor işlevlerine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş on piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu bulgu, Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı tonal deseninin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin akor işlevlerini kısıtlı temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desen özelliklerinden bazılarını barındırdığı şeklinde yorumlanabilir.

3.2.2.3 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulgular İlgileşim Çizelgesi

Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,331(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,306(**)
	Sig. (2-tailed)	,002
	N	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,287(**)
	Sig. (2-tailed)	,003
	N	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,470(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,265(**)
	Sig. (2-tailed)	,007
	N	104

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Çizelge 3.2.2.3'e göre L. v. Beethoven Op.2 No1 piyano sonatı birinci bölümünün akor türlerine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş beş piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu bulgu, Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı akor türlerinin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin akor türlerini kısıtlı temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desen özelliklerinden bazılarını barındırdığı şeklinde yorumlanabilir.

3.2.3 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.2.3.1 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi

Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,313(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,333(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	103
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,372(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,456(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,461(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,259(**)
	Sig. (2-tailed)	,008
	N	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,379(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,305(**)
	Sig. (2-tailed)	,002
	N	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,537(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,526(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,391(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,384(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,351(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.111	Pearson Correlation	,397(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104

Mily_Balakirev_Op._5_No._1	Pearson Correlation	,396(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,535(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Richard_Wagner_WWV_21__Op._1_	Pearson Correlation	,274(**)
	Sig. (2-tailed)	,005
	N	104
Robert_Schumann_Op._11_No._1	Pearson Correlation	,482(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Sergei_Rachmaninov_Op._28_No._1	Pearson Correlation	,474(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Çizelge 3.2.3.1'e göre Johannes Brahms Op. 1 No. 1 piyano sonatı birinci bölümünün tonal desenine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş on dokuz piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu bulgu, Johannes Brahms Op. 1 No. 1 piyano sonatı tonal deseninin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desenini temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desen kapsamını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir.

3.2.3.2 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi

Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,325(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,314(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,353(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,317(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,240(*)
	Sig. (2-tailed)	,014
	N	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,366(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,584(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,487(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,391(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,264(**)
	Sig. (2-tailed)	,007
	N	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,407(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.111	Pearson Correlation	,378(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Mily_Balakirev_Op._5_No._1	Pearson Correlation	,529(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,628(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Robert_Schumann_Op._11_No._1	Pearson Correlation	,505(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Sergei_Rachmaninov_Op._28_No._1	Pearson Correlation	,353(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

* Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Çizelge 3.2.3.2'e göre Johannes Brahms Op. 1 No. 1 piyano sonatı birinci bölümünün akor işlevlerine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş on altı piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. . Bu bulgu, Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı akor işlevlerinin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin akor işlevlerini temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin akor işlevleri kapsamını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir.

3.2.3.3 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi

Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,502(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,273(**)
	Sig. (2-tailed)	,005
	N	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,340(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,313(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,258(**)
	Sig. (2-tailed)	,008
	N	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,381(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,420(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,266(**)
	Sig. (2-tailed)	,006
	N	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,476(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,379(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,454(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.111	Pearson Correlation	,393(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Mily_Balakirev_Op._5_No._1	Pearson Correlation	,344(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,339(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Çizelge 3.2.3.3'e göre Johannes Brahms Op. 1 No. 1 piyano sonatı birinci bölümünün akor türlerine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş on dört piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu bulgu, Johannes Brahms Op.

1 No. 1 Piyano Sonatı akor türlerinin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin akor türlerini temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin akor türleri kapsamını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir.

3.2.4 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.2.4.1 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi

Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,391(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,231(*)
	Sig. (2-tailed)	,019
	N	103
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,323(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,312(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,288(**)
	Sig. (2-tailed)	,003
	N	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,335(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,160
	Sig. (2-tailed)	,104
	N	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,699(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,385(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,297(**)
	Sig. (2-tailed)	,002
	N	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,263(**)
	Sig. (2-tailed)	,007
	N	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,358(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,598(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104

John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,515(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,363(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.111	Pearson Correlation	,407(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.2_No.1	Pearson Correlation	,327(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Mily_Balakirev_Op._5_No._1	Pearson Correlation	,314(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,599(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_Op._80	Pearson Correlation	,463(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Richard_Wagner_WWV_21__Op._1_	Pearson Correlation	,467(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Robert_Schumann_Op._11_No._1	Pearson Correlation	,360(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).
* Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Çizelge 3.2.4.1'e göre Richard Strauss Op. 5 piyano sonatı birinci bölümünün tonal desenine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş yirmi iki piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu bulgu, Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı tonal deseninin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desenini temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desen kapsamını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir.

3.2.4.2 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi

Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,263(**)
	Sig. (2-tailed)	,007
	N	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,710(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,356(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,258(**)
	Sig. (2-tailed)	,008
	N	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,422(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,572(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.111	Pearson Correlation	,396(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.2_No.1	Pearson Correlation	,346(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,401(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Robert_Schumann_Op._11_No._1	Pearson Correlation	,254(**)
	Sig. (2-tailed)	,009
	N	104

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Çizelge 3.2.4.2'ye göre Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı birinci bölümünün akor işlevlerine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş on piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu bulgu, Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı akor işlevlerinin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin akor işlevlerini temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin akor işlevleri desen kapsamını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir.

3.2.4.3 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi

Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,255(**)
	Sig. (2-tailed)	,009
	N	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,321(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,273(**)
	Sig. (2-tailed)	,005
	N	104
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,309(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Çizelge 3.2.4.3'e göre Richard Strauss Op. 5 piyano sonatı birinci bölümünün akor türlerine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş dört piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu bulgu, Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı akor türlerinin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin akor türlerini kısıtlı bir temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin akor türleri kapsamının bir kısmını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir.

3.2.5 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Bulgular

3.2.5.1 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Tonal Desenine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi

Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,327(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,323(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	103
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,366(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,331(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,308(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,338(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,342(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,357(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,358(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,435(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,521(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,382(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,278(**)
	Sig. (2-tailed)	,004
	N	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,564(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104

Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,482(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,348(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,305(**)
	Sig. (2-tailed)	,002
	N	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.111	Pearson Correlation	,421(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.2_No.1	Pearson Correlation	,254(**)
	Sig. (2-tailed)	,009
	N	104
Mily_Balakirev_Op._5_No._1	Pearson Correlation	,333(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,508(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_Op._80	Pearson Correlation	,312(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Sergei_Rachmaninov_Op._28_No._1	Pearson Correlation	,376(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Çizelge 3.2.5.1'e göre Robert Schumann Op. 11 No. 1 piyano sonatı birinci bölümünün tonal desenine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş yirmi üç piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu bulgu, Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı tonal deseninin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desenini temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desen kapsamını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir.

3.2.5.2 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor İşlevlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi

Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,293(**)
	Sig. (2-tailed)	,003
	N	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,372(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,273(**)
	Sig. (2-tailed)	,005
	N	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,376(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,307(**)
	Sig. (2-tailed)	,002
	N	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,384(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,505(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,294(**)
	Sig. (2-tailed)	,002
	N	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.111	Pearson Correlation	,329(**)
	Sig. (2-tailed)	,001
	N	104
Mily_Balakirev_Op._5_No._1	Pearson Correlation	,369(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,556(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,254(**)
	Sig. (2-tailed)	,009
	N	104
Sergei_Rachmaninov_Op._28_No._1	Pearson Correlation	,259(**)
	Sig. (2-tailed)	,008
	N	104

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Çizelge 3.2.5.2'e göre Robert Schumann Op. 11 No. 1 piyano sonatı birinci bölümünün akor işlevlerine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş on üç piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu bulgu, Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı akor işlevlerinin romantik dönem piyano

sonatlarının birinci bölümlerinin akor işlevlerini temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin akor işlevleri kapsamını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir.

3.2.5.3 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Akor Türlerine İlişkin Bulguların İlgileşim Çizelgesi

Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,260(**)
	Sig. (2-tailed)	,008
	N	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,269(**)
	Sig. (2-tailed)	,006
	N	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,350(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,282(**)
	Sig. (2-tailed)	,004
	N	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,294(**)
	Sig. (2-tailed)	,002
	N	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,411(**)
	Sig. (2-tailed)	,000
	N	104

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Çizelge 3.2.5.3'e göre Robert Schumann Op. 11 No. 1 piyano sonatı birinci bölümünün akor türlerine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş altı piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu bulgu, Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı tonal deseninin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin akor türlerini kısıtlı temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin akor türlerinden bazılarının kapsamını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir.

3.2.6 Romantik Dönem Piyano Sonatlarının Birinci Bölümlerinde Olumsuz (negatif) İlgileşim Bulguları Çizelgesi

	SONAT 1. BÖLÜM	Tonal Desen	Akor İşlevleri	Akor Türleri
	Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1	5	12	13
	Carl Czerny Op. 7 No. 1	1	11	21
	Hugo Wolf Op. 8	7	11	13
	Ignaz Moscheles Op. 27	3	17	15
	Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1	24	15	10
	John Field Op. 1 No. 1	5	13	10
	Richard Wagner WWV 21 (Op. 1)	5	16	26
	Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1	3	9	13

Olumsuz yönde ilgileşim gösteren piyano sonatlarının ilk bölümleri çizelge 3.2.6'da gösterilmiştir. Buna göre tonal desen bağlamında Hummel'in piyano sonatının ilk bölümü romantik dönemin dışında özellikler sergilemektedir. Akor işlevleri ve akor türleri bağlamında ise, Skryabin, Czeny, Wolf, Moscheles, Hummel, Field, Wagner ve Rachmaninov'a ait sonatların ilk bölümlerinin romantik dönem dışında özellikler gösterdiği tespit edilmiştir. İlgileşim tablolarının ayrıntılı bilgileri Ek 2'de bulunabilir.

3.2.7 Romantik Dönem Piyano Sonatlarının Birinci Bölümlerinde Medyan Tonalite Kullanımları Çizelgesi

SONAT 1. BÖLÜM		Kromatik	Enarmonik
1	Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1	x	
2	Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1	x	
3	Anton Rubinstein Op. 12 No. 1		
4	Antonin Dvorak Op. 100 [2]	x	
5	Bedrich Smetana JB 3:24	x	
6	Carl Czerny Op. 7 No. 1	x	
7	Carl Maria von Weber Op. 24 No.	x	
8	Edvard Grieg Op. 7		x
9	Edward MacDowell Op. 45 No. 1	x	
10	Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1	x	
11	Franz Schubert D. 157		
12	Frederic Chopin Op. 4 No. 1	x	
13	Hugo Wolf Op. 8		
14	Ignaz Moscheles Op. 27	x	
15	Isaac Albeniz Op. 68 No. 3	x	
16	Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1		
17	Johannes Brahms Op. 1 No. 1	x	
18	John Field Op. 1 No. 1		
19	Józef Wieniawski Op. 22		
20	Ludwig van Beethoven Op.111		
21	Ludwig van Beethoven Op.2 No.1		
22	Mily Balakirev Op. 5 No. 1	x	x
23	Nikolay Medtner Op.5		x
24	Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80		
25	Richard Strauss Op. 5	x	
26	Richard Wagner WWV 21 (Op. 1)		
27	Robert Schumann Op. 11 No. 1	x	x
28	Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1	x	

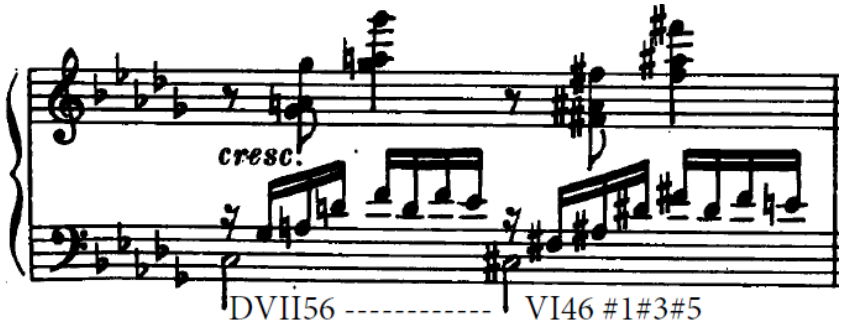
[2] Piyano & Keman sonatini.

3.3 Armonik Buluşlara İlişkin Bulgular

Bu kısımda örneklem kapsamında incelenen yirmi yedi piyano sonatı ve bir piyano keman sonatininin ilk bölümleri serim, gelişme ve yeniden serim kısımlarına ilişkin bulgular nota kesitleriyle yorumlanmaktadır.

3.3.1 Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.1.1 Aleksandr Glazunov Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



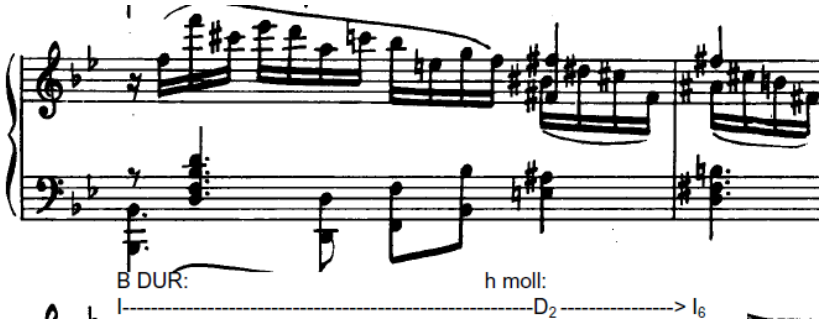
Yukarıda görülen Si bemol minör sonatın serim bölümünde gelen armonik buluşta birinci dominant beş-altı akorunun ardından gelen doğrudan geçilmiş olan Fa diyez majör akorunun anlamı Si bemol minörün altıncı derecesi olan Sol bemol majör tonalitesine yapılan bir kırık kadans olarak tespit edilmiştir

3.3.1.2 Aleksandr Glazunov Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Gelişme bölümünde görülen aynı akor içinde yer alan uyumsuz seslerin varlığı Romantik Dönem uyumsuz armonisiyle ilişkilendirilebilir.

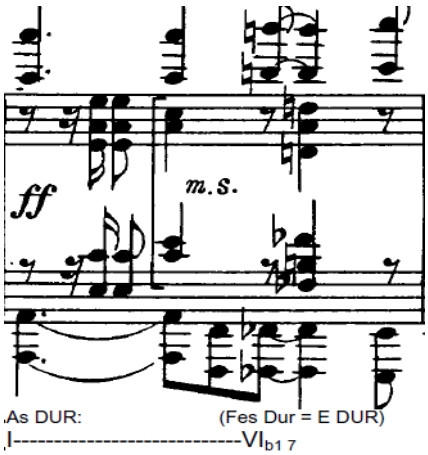
3.3.1.3 Aleksandr Glazunov Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota örneğinde görülen Si bemol majör tonalitesinde Si minör kullanımı napoliten akorunun enarmonik eşi olarak gösterilebilir. Fakat bu kullanım gelenekselde majör kullanılan napoliten akorunun minör kullanılması ile Romantik Döneme özgü bir yoruma dönüştürülmüştür.

3.3.2 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.2.1 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



3.3.2.1 numaralı nota örneğinde La bemol majör tonalitesinde kromatik medyan akoru kullanımı söz konusudur.

3.3.2.2 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



3.3.2.2 numaralı nota örneğinde görülen ilk kısım fa diyez minör tonalitesindedir. İkinci kısım ise Do majör ile başlamaktadır. Fa-Si-Re#-Sol akorunun Do majör'de tonik altılı akoruna bağlanışı armonik buluş niteliğindedir.

3.3.2.3 Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Eserin bitiminde kullanılan pikardi üçlüsü etkisi Barok döneme yönelik bir kullanım olarak değerlendirilebilir.

3.3.3 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.3.1 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



3.3.3.1 numaralı nota örneğinde görülen kısım dominant işlevinden sonra işlenen sudominant işlevinin öncesine bir ortak renk akoru getirilerek yapılması bakımından önemlidir.

3.3.3.2 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



3.3.3.2 numaralı nota örneğinde görülen ikinci müzikal konunun gelişme bölümündeki işlenişi çift dominant tonalitesi olan Fa diyez majörde gerçekleştirilmiştir. Bu Romantik Dönem tonal düzeni açısından bir buluş niteliğindedir.

3.3.3.3 Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



3.3.3.3 numaralı nota örneğinde görülen ikinci müzikal konunun adaş tonalitede getirilmesi Romantik Döneme ilişkin armonik buluşlardandır denebilir.

3.3.4 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.4.1 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.4.1'e göre Dvorak Op. 100 keman piyano sonatinine ilişkin olarak keman partisinde görülen pentatonik etkiler romantik dönem müziğine yönelik buluşlardan kabul edilebilir.

3.3.4.2 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.4.2'de görülmekte olan Dvorak Op. 100 keman piyano sonatinine ilişkin olarak tonik pedalında getirilen Dominant üç-dört akorunun geleneksel olmayan şekilde toniğe bağlanışı ve beşlinin tekrarını içeren akor yapısı tespit edilmiştir.

3.3.4.3 Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.4.3'e göre La bemol majör tonalitesinden ortak akor kullanılmaksızın sol majör geçilmesi Romantik Döneme yönelik armonik bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

3.3.5 Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.5.1 Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.5.1'e göre Sol minör başlayan eserin yönelmeleri kullandığı ve bunu hem diyatonik hem de kromatik yollardan yaptığı tespit edilmiştir.

3.3.5.2 Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.5.2'ye göre eserin gelişme kısmında frijyen armoni kullanımı tespit edilmiştir.

3.3.5.3 Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar

Eserin yeniden serim kısmında armonik buluşlar kapsamına uygun bir gelişme saptanmamıştır.

3.3.6 Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.6.1 Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar

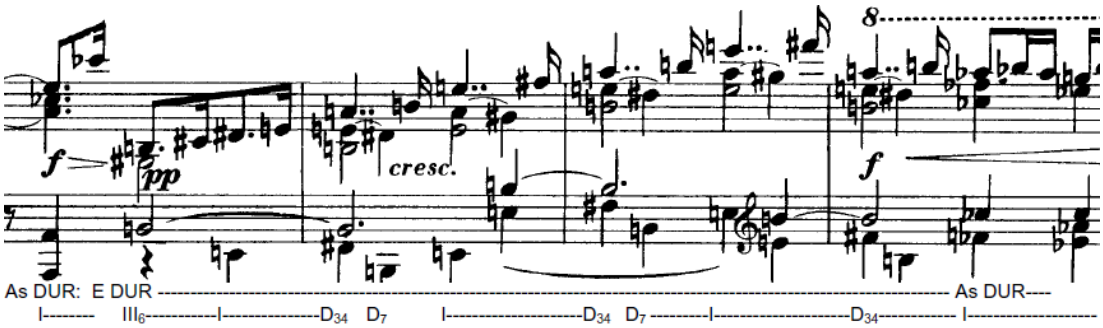


Nota 3.3.6.1'de görülen kısımda frijyen armonisinden yararlanılmıştır. Ayrıca çift dominant altılı akorunun bünyesinde bulundurduğu Re natürel ve bemol sesleri gerek uyumsuz armoni, gerekse adaş tonaliteden (as moll) ödünç seslerin kullanımı nedeniyle Romantik Dönem armonik buluşlarındandır denebilir.

3.3.6.2 Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar

Eserin gelişme kısmında armonik buluşlar kapsamına uygun bir gelişmeye rastlanmamıştır.

3.3.6.3 Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.6.3'e göre La bemol başlayan kesit Mi majöre geçiş için hedef tonalitenin minör üçüncü derecesini (gis moll) ortak akor olarak kullanmaktadır. Bu ortak akor seçimi La bemol majör'ün minör adaş tonalitesinin (as moll) enarmonik eşi olarak tespit edilmiştir.

3.3.7 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.7.1 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



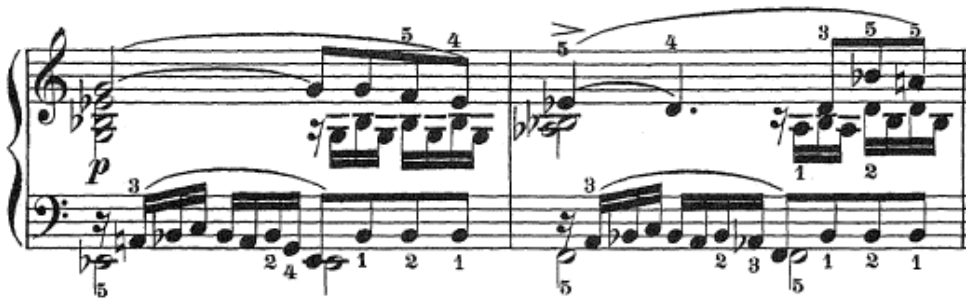
Nota 3.3.7.1'e göre esas tonu Do majör olan kesitin ilk dairesel biçimin içindeki kısmı La minör, ikinci dairesel biçim içindeki kısmı ise Sol minör olarak tespit edilmiştir. Bu da Romantik Dönem armonik buluşlarından sayılabilecek minör beşinci derecenin tonal desene eklenişini ifade etmektedir.

3.3.7.2 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.7.2'de görülen kesitin gelişme kısmına geçiş için tasarlanmış bir yedinci derece yedililer zinciri olduğu tespit edilmiştir.

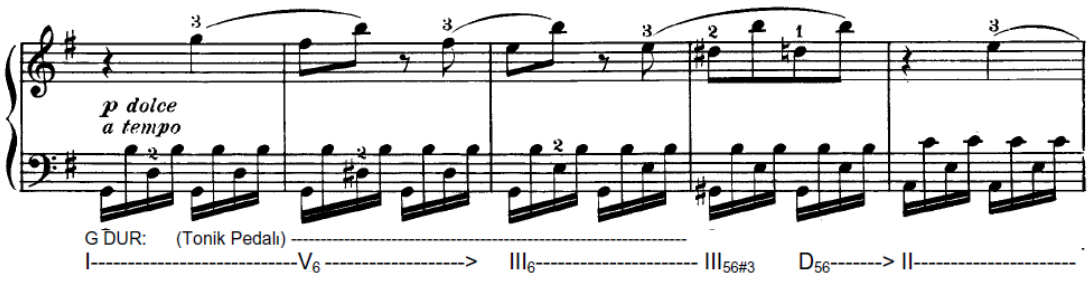
3.3.7.3 Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.7.3'e göre esas tonu Do majör olan birinci bölümün yeniden serim kısmındaki ana müzikal konu medyan tonalitesi olan Mi bemol majör tonalitesinde getirilmiştir. Bu da Romantik Dönem armoni buluşları niteliğindedir.

3.3.8 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.8.1 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.8.1'de görülen kısım ikinci müzikal konunun ilgili majör tonalitede sunulmasıdır. Bu durum Klasik Dönem anlayışına uymaktadır ancak tonik pedalının varlığı ve kromatik değiştirilmiş ezginin III ve IV derecelere olan yönelmeleri bakımından Romantik Döneme ilişkin bir yapıya dahil edilebilir.

3.3.8.2 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.8.2'de görülen bölümün tonal desen açısından önemi La minör tonalitesinden öncelikle Si majöre ardından üst kromatik medyan tonalitesi olan Sol diyez majörün enarmonik eşi olan La bemol minöre doğrudan yönelim yapılması

olarak açıklanabilir. Si majör işlenişi de Sol diyez minöre ulaşma bakımından önemlidir.

3.3.8.3 Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.8.3'de görülen kısım birinci bölümün koda kısmına aittir. Burada ilk ölçü adaş tonalite olan Mi majör ikinci ölçü ise kromatik medyan tonalitesi olan Sol minördür. Bu değinme Romantik Dönemin önemli armonik unsurlarından biri olan medyan akorlarına bir örnek teşkil etmektedir.

3.3.9 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.9.1 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.9.1'de görülen kısım sonatın birinci bölümünün küçük girişine aittir. Çözümleme esas tonalite olan Sol minör eksenli ele alınmıştır. Altıncı ve üçüncü derecelere olan yönelmelerin yanı sıra son ölçüde yer alan III_{34b7} akoru ilgili majör olan Si bemol majöre aittir fakat burada iki dominant karakterli akorun art arda gelerek bir kırık kadans oluşturduğu söylenebilir. Romantik Döneme ilişkin önemli bir armonik buluş olduğu söylenebilir.

3.3.9.2 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.9.2'de görülen kısım sonatın birinci bölümünün gelişme kısmına aittir. İlk üç ölçünün Re minör ekseninde birinci müzikal konuyu ele almasının ardından dördüncü ölçüde Si bemol minör tonalitesinin varlığıyla kromatik medyan akorları ele alınmıştır.

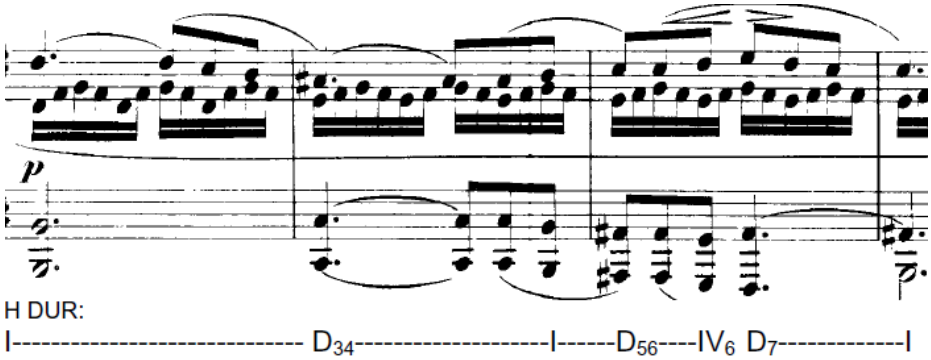
3.3.9.3 Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.9.3'te görülen örnek ana müzikal konunun yeniden serim kısmında esas tonalite olan Sol minörde ele alınışıdır. Örnekte frijyen armoni söz konusu olup Romantik Dönem armonik buluşlarına örnek teşkil etmektedir.

3.3.10 Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.10.1 Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.10.1'de görülen örnek ikinci müzikal konuyu ele almaktadır. Burada akor işlevleri bakımından Romantik Döneme ait bir yenilik bulunmamakla birlikte dört partili bir koral anlayışının hakim olduğu ve bu anlamda işlemeli ezgilerin eşlik görevinde kullanıldığı söylenebilir.

3.3.10.2 Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



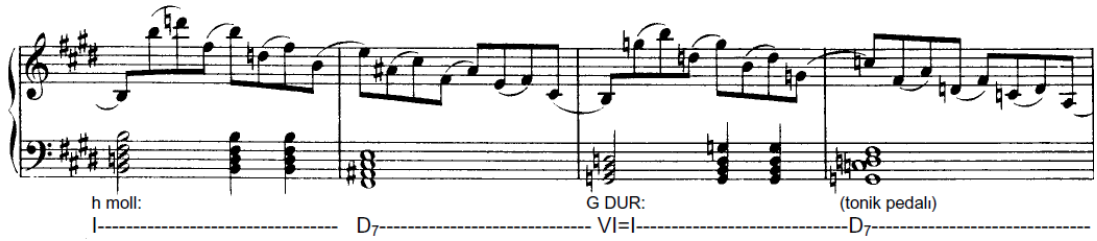
Nota 3.3.10.2'de görülen örnek birinci müzikal konunun gelişme bölümündeki işlemesini ele almaktadır. Burada Romantik Döneme yönelik olan unsur esas tonalitenin Mi majör olduğu eserde temanın Sol majör; yani medyan tonalitedeki kurgulanışıdır.

3.3.10.3 Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar

Eserin yeniden serim kısmıyla ilgili olarak Romantik Döneme yönelik bir armonik buluşa rastlanmamıştır.

3.3.11 Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.11.1 Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.11.1'de görülen örnekte koda bölümüden bir kesit ele alınmıştır. Burada Romantik Döneme yönelik olan unsur esas tonalitenin Mi majör olduğu eserde öncelikle minör beşinci dereceye ardından ise kırık kadans ile medyan tonalitesi olan Sol majör'e geçiş yapıldığı tespit edilmiş ve bu kurgunun Romantik Döneme ait olma özelliği taşıdığı belirlenmiştir.

3.3.11.2 Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.11.2'de görülen örnekte serim bölümünün gelişmeye bağlanışı ele alınmıştır. Bu doğrultuda Si minör devam eden kesitin dominant yedililer zinciriyle çift medyan (si>re>fa) tonalitesi olan Fa majöre bağlandığı görülmektedir.

3.3.11.3 Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar

Eserin yeniden serim kısmıyla ilgili olarak Romantik Döneme yönelik bir armonik buluşa rastlanmamıştır.

3.3.12 Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.12.1 Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.12.1'de görülen örnekte eserin başlangıcı ele alınmıştır. Birinci müzikal konu sudominant tonalitesine kısa bir yönelme ile ele alınmıştır. Ayrıca Klasik Dönemin aksine polifonik bir dokudan söz etmek olanaklıdır.

3.3.12.2 Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.12.2'de görülen örnekte pedal ses kullanımının akorların birbirine bağlanışlarındaki özel kullanımından söz etmek mümkündür.

3.3.12.3 Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.12.3'te görülen örnekte eserin yeniden serim kısmında getirilen birinci müzikal konu ele alınmıştır. Esas tonalitesi Do minör olan eserin yeniden seriminde birinci müzikal konunun Si bemol minör tonalitesinde getirilmesi Romantik Döneme ait buluşlardan sayılabilir.

3.3.13 Hugo Wolf Op. 8 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

Söz konusu eserde Romantik Döneme ait armonik buluşlara rastlanmamıştır.

3.3.14 Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.14.1 Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar

Bu kısımda Romantik Döneme ilişkin bir armonik buluşa rastlanmamıştır.

3.3.14.2 Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



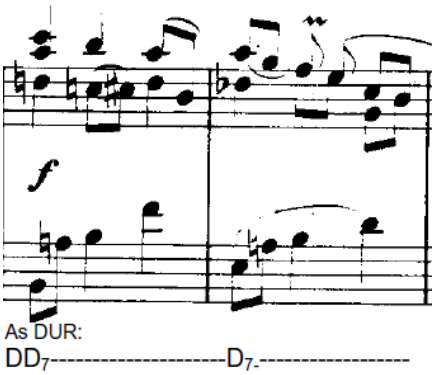
Nota 3.3.14.2'de görülen kısımda esas tonalitesi Si bemol majör olan birinci müzikal konunun gelişme kısmında medyan tonalitesi olan Re majörde getirilmesi Romantik Döneme ilişkin armonik buluşlardan sayılabilir.

3.3.14.3 Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar

Bu kısımda Romantik Döneme ilişkin bir armonik buluşa rastlanmamıştır.

3.3.15 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.15.1 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.15.1'de görülen örnek Romantik Dönemin kromatik düzenine ilişkin ipuçları vermektedir. Zira gözüken bağlantı Çift dominant'ın Dominant yedili'ye bağlanışını gösterir fakat akor dışı seslerin kullanımı dikkat çekicidir.

3.3.15.2 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.15.2'ye göre La bemol majör biten birinci dolabın ortak akor kullanılmaksızın doğrudan Si majör tonalitesine geçişi armonik bir buluş olarak değerlendirilebilir.

3.3.15.3 Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



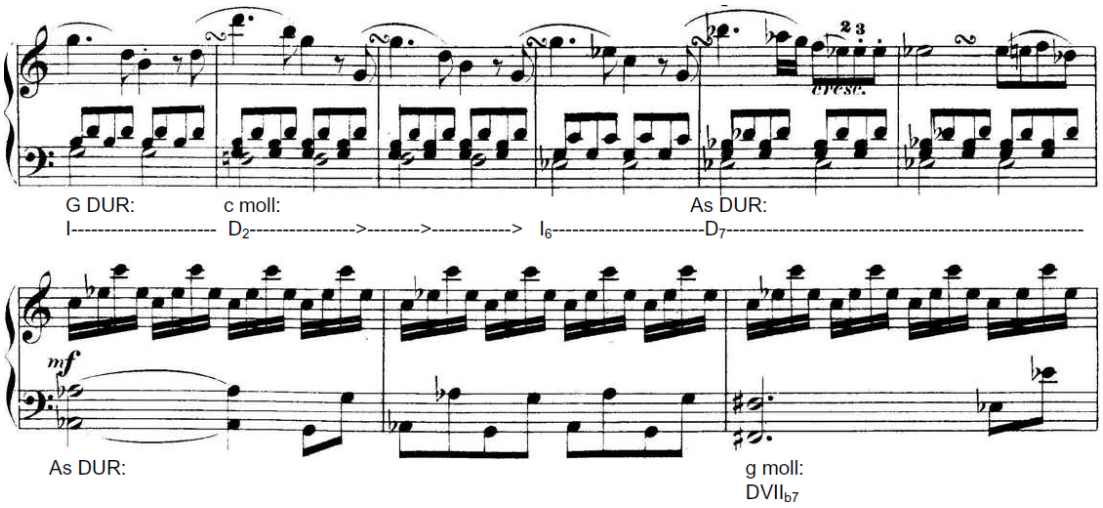
Nota 3.3.15.3'e göre adaş tonalite olan La bemol minörden ödünç seslerin kullanımı Romantik Döneme yönelik kullanım olarak tespit edilmiştir.

3.3.16 Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.16.1 Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar

Bu kısımda Romantik Döneme ilişkin herhangi bir armonik buluşa rastlanmamıştır.

3.3.16.2 Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.16.2'de görülen örnekte eserin gelişme bölümündeki kesite yer verilmiştir. Esas tonalitenin Do majör olduğu sonatta dominant tonalitesi olan sol majörden hareketle öncelikle Do minör kromatik ortak tonalitesiyle La bemol majöre ardından Sol minöre yönlenim olmuştur. Bu Romantik Dönem armonik buluşları açısından önemli bulunmaktadır.

3.3.16.3 Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar

Bu kısımda Romantik Döneme ilişkin herhangi bir armonik buluşa rastlanmamıştır.

3.3.17 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.17.1 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.17.1'de görülen örnekte eserin varış köprüsü kısmından ikinci müzikal konuya geçiş ele alınmıştır. La minör sunulacak olan ikinci müzikal konuya bağlantı çift dominant akorunun doğrudan toniğe olan geçişiyle yapılmış ve Romantik Döneme ait özel renk oluşumu sağlanmıştır.

3.3.17.2 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.17.2'de görülen kısım esas tonalitesi Do majör olan sonatın ikinci müzikal konusunun gelişme kısmında Fa diyez minör tonalitesinde işlenişidir. Bu, Romantik Dönem armonik buluşlarına bir örnek teşkil etmektedir.

3.3.17.3 Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.17.3'te görülen örnekte yeniden serim kısmında birinci müzikal konu bünyesinde yapılan yönelme Romantik Dönem buluşlarından sayılabilir. Bu durum Klasik Dönemde konuların sade ve net biçimde sunulmasının Romantik döneme ilişkin yeniden yorumlanması olarak açıklanmaktadır.

3.3.18 John Field Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

Söz konusu eser Klasik Dönem üslubunda yazılmış, tonal ve armonik kurguları bu yönde yapılmış olduğundan Römantik Döneme ilişkin buluşa rastlanmamıştır.

3.3.19 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.19.1 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.19.1'de görülen örnekte Si minör olan esas tonaliteye karşın ilgili majör tonalitesinin dominant pedalı üzerinde görülen kromatik medyan tonalitesi Re minör'e ait bir armonik gelişme sunulmaktadır.

3.3.19.2 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.19.2'de görülen kesit gelişme kısmında işlenen Do majör (napoliten) tonalitesidir.

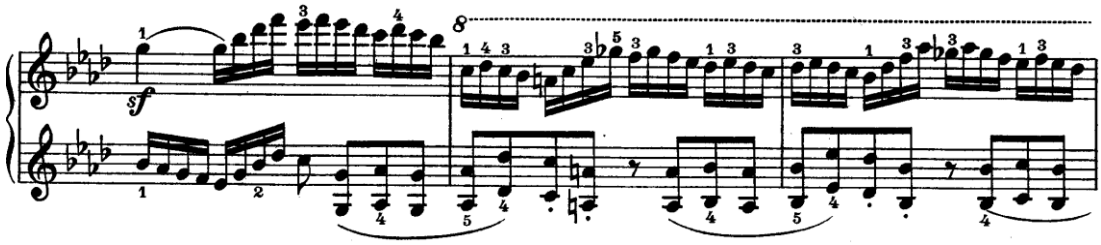
3.3.19.3 Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.19.3'te görülen kesit yeniden serim kısmında getirilmiş olan ikinci müzikal konudur. Geleneksel biçimde birinci müzikal tema ile başlayan yeniden serim bölümünün adaş tonalitede getirilmiş ikinci müzikal konu ile başlaması Romantik Döneme ait buluşlardan sayılabilir.

3.3.20 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.20.1 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.20.1'e göre esas tonalitesi Do minör olan birinci bölümde görülen La bemol majör tonal bölgesi Romantik Dönem buluşlarından olan medyan tonalitesi ile açıklanabilir.

3.3.20.2 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.20.2'de görülen kısım gelişme bölümünde Sol minör (minör beşinci derece) tonalitesinde getirilmiş olan birinci müzikal konudur. Romantik Dönem armonisi bakımından önemli bulunmaktadır.

3.3.20.3 Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.20.3'te görülen örnek eserin bitiş kısmıdır. Burada esas tonalitesi Do minör olan birinci bölümün Do majör akoruyla bitirilmiş olması Romantik Dönem armonisi açısından önemlidir.

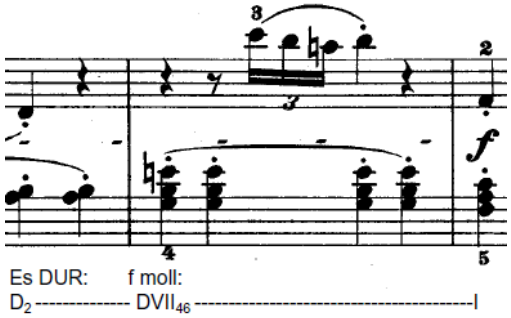
3.3.21 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.21.1 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.21.1'de görülen örnek birinci müzikal konunun minör beşinci derece tonalitesinden tekrarıdır. Bu düzen Romantik Dönem armonik buluşlarındandır denebilir.

3.3.21.2 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.21.2'de görülen kısımda Mi bemol majöre ait D_2 akoru diğer bir dominant akoru olan fakat Fa minöre aitlik gösteren $DVII_{46}$ akoru ile sürdürülmüştür.

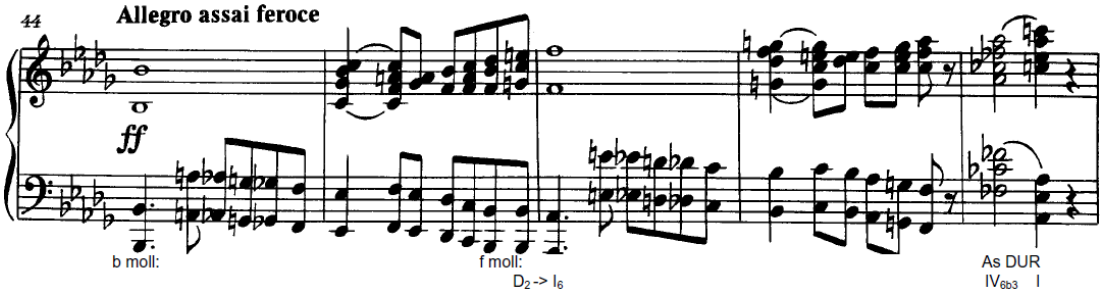
3.3.21.3 Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.21.3'te görülen örnek Alman artık altılı türünü temsil etmektedir. Bu akor türü Romantik Dönemde yeni kullanımlar ile zenginleşmiştir.

3.3.22 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.22.1 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.22.1'de görülen örnek sonatın giriş kısmının ardından gelen birinci müzikal konudan alınmıştır. Si bemol minör tonalitesi ile başlayan kısım yönelme ile minör beşinci derece olan Fa minöre ardından La bemol majörde oluşturulan plagal kadans armonik bir gelişim sergilemiştir. Tonaliteler arasındaki keskin geçişlerin Romantik Döneme ilişkin olması bakımından önemlidir.

3.3.22.2 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.22.2'de görülen kısım gelişme kısmında getirilen ikinci temanın bir örneğidir. Burada çift medyan yaklaşımı ile elde edilen Mi majör tonalitesi kullanılmıştır.

3.3.22.3 Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.22.3'te görülen örnek birinci müzikal konunun sudominant tonalitesi olan mi bemol minörde işlenişidir. Burada ilgi çekici bulunan husus tonal düzen kuramında bulunan fakat ediminde bulunmayan bir tonalite olan Sol bemol minörün ve hemen ardından Re bemol minörün varlığıdır. Bu bakımdan Romantik dönemin sınırlarını zorlayan bir yapıdan söz edilebilir.

3.3.23 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.23.1 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.23.1'de görülen birinci müzikal konunun içeriğinde bulunan modal ögelerdir. Burada kullanılan mod fa minörde re natürelin varlığıya oluşan fa-doryen olarak gelişmekte ve Romantik Döneme ilişkin önemli bir buluş olarak tanımlanmaktadır.

3.3.23.2 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.23.2'de görülen kısım gelişme kısmında ele alınan ikinci müzikal konunun Fa minöre göre enarmonik napoliten tonalitesi olan Fa diyez minördeki işlemesidir.

3.3.23.3 Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.23.3'te görülen örnekte ikinci müzikal konunun esas tonalitede işlenmesi ele alınmıştır. Bu durum Klasik Dönem ve Romantik Dönem sonatlarında yer alması bakımından önemlidir.

3.3.24 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.24.1 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.24.1'de görülen örnekte ikinci müzikal konunun eserin medyan tonalitelerinden olan Do majörde işlendiği görülmektedir. Bu da Romantik Dönem armonik buluşları açısından önemli bulunmuştur.

3.3.24.2 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.24.2'de görülen örnekte gelişme kısmının sonundaki kesit ele alınmıştır. Burada birinci müzikal konu esas tonalitede sunulmadan önce dominant tonalitesi olan Sol diyez majöre ilişkin bir bölge yaratılmış ve yarım karar etkisi yaratılmıştır.

3.3.24.3 Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.24.3'te görülen örnektede yeniden serim kısmında getirilen ikinci müzikal konu yer almaktadır. Burada ise öncelikle adaş tonalite olan Do diyez majör hemen ardından aynı fikrin adaş tonalitesi olan Re bemol majör görülmektedir.

3.3.25 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.25.1 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.25.1'de görülen örnekte eserin başlangıcındaki birinci müzikal konu ele alınmıştır. 5. ölçüde Sudominant tonalitesi olan Mi minöre yapılan yönelmede kullanılan Dominant dokuzlu akor türü Romantik Döneme ait uyumsuz armoni örneklerindendir.

3.3.25.2 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.25.2'de görülen örnekte birinci müzikal konunun gelişme bölümünde ele alınışı esas tonalite olan Si minörün medyan tonalitesi Re minörde ele alınmıştır.

3.3.25.3 Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.25.3'te görülen örnekte ikinci müzikal konunun esas tonalite olan Si minörün yerine adaş tonalitesi olan Si majörde getirilmesi söz konusudur. Bu Romantik Döneme ilişkin bir bulgu olarak sayılmaktadır.

3.3.26 Richard Wagner WWV 21 (Op. 1) Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

Söz konusu eser bestecinin ilk sonatı olması nedeniyle Klasik Döneme yönelik özellik göstermekte ve Romantik döneme ilişkin herhangi bir armonik buluş içermemektedir. Bu tespit diğer kısımlardaki bulgularca desteklenmektedir.

3.3.27 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.27.1 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.27.1'de görülen örnekte bölümün başlangıcında yer alan birinci müzikal konu yer almaktadır. Öncelikle sol elde dominanta ilişkin bir tema girişi ardından esas tonalite olan Fa diyez minörde tema başlangıcı hemen ardından Do diyez minöre ve sonrasında Sol diyez minöre yapılan yönelmeler Romantik Dönem armoni anlayışına ilişkin fikirler vermektedir.

3.3.27.2 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.27.2'de görülen örnekte gelişme bölümünde işlenen birinci müzikal konu görülmektedir. Örneğin Fa minör tonalitesinde işleniyor olmasının Romantik Dönemin tonal anlayışını genişleten ve tonalite sınırlarını yıkmaya çalışan bir yapıda olduğu gözlenmiştir.

3.3.27.3 Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.27.3'te görülen örnekte ikinci müzikal temanın yeniden serim kısmında minör beşinci derece tonalitesi olan Do diyez minörde getirilmesi ele alınmış ve Romantik Döneme ait bir armonik yaklaşım olarak değerlendirilmiştir.

3.3.28 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Bulguları

3.3.28.1 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.28.1'de görülen örnekte birinci müzikal konu ele alınmıştır. Yedili akorların yardımıyla öncelikle altıncı derece olan Si bemol majör önemsendirilmiştir. Bu ise müzikal fikrin devamında getirilen napoliten tonalitesine bir hazırlık (dominant tonalitesi) anlamında değerlendirilmektedir.

3.3.28.2 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Gelişme Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.28.2'de görülen örnekte birinci müzikal konunun Do minörde olan işlenişi ele alınmıştır. Bu tonal seçim Romantik Döneme ilişkin yorumlanmaktadır.

3.3.28.3 Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümü Yeniden Serim Kısmına Yönelik Armonik Buluşlar



Nota 3.3.28.3'te görülen örnekte bölümün bitiş kısmı ele alınmıştır. Burada Barok dönemde kullanılmakta olan pikardi üçlüsü anlayışı genişletilerek adaş tonalite olan Re majör bir bitirmelik haline dönüştürülmesi bakımından önemli sayılmaktadır.

3.4 İncelenen Eserlerin İlk Bölümlerindeki Biçim Unsurlarının Tonal Desen, Akor İşlevleri ve Akor Türlerine İlişkin Sıklık Bulguları

3.4.1 Biçim Unsurlarının Tonal Desenine İlişkin Sıklık Bulguları

3.4.1.1 Birinci Müzikal Konu Girişinin Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	20	71,4	71,4	71,4
	B DUR	2	7,1	7,1	78,6
	c moll	1	3,6	3,6	82,1
	d moll	2	7,1	7,1	89,3
	g moll	1	3,6	3,6	92,9
	b moll	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	20	71,4	71,4	71,4
	C DUR	1	3,6	3,6	75,0
	B DUR	2	7,1	7,1	82,1
	c moll	1	3,6	3,6	85,7
	d moll	1	3,6	3,6	89,3
	g moll	1	3,6	3,6	92,9
	b moll	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.1.1'e göre yirmi sekiz eserin yirmisinde giriş unsuru kullanılmış ve bunların ikisinde Si bemol majör; birinde Do minör; ikisinde Re minör; birinde Sol minör; ikisinde Si bemol minör tonaliteleri ile başlanmıştır. Unsurun bitişinde ise bir eserde Do majör; iki eserde Si bemol majör; bir eserde Do minör; bir eserde Re minör; bir eserde Sol minör; iki eserde Si bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Öyleyse bir sonatın girişi Re minör ile başlamış ancak Do majör ile bitirilmiştir.

3.4.1.2 Birinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	C DUR	3	10,7	10,7	10,7
	E DUR	2	7,1	7,1	17,9
	ES DUR	1	3,6	3,6	21,4
	G DUR	2	7,1	7,1	28,6
	AS DUR	2	7,1	7,1	35,7
	B DUR	2	7,1	7,1	42,9
	c moll	2	7,1	7,1	50,0
	cis moll	1	3,6	3,6	53,6
	d moll	1	3,6	3,6	57,1
	e moll	2	7,1	7,1	64,3
	f moll	3	10,7	10,7	75,0
	fis moll	1	3,6	3,6	78,6
	g moll	2	7,1	7,1	85,7
	h moll	2	7,1	7,1	92,9
	b moll	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	C DUR	2	7,1	7,1	7,1
	E DUR	1	3,6	3,6	10,7
	ES DUR	1	3,6	3,6	14,3
	G DUR	2	7,1	7,1	21,4
	AS DUR	2	7,1	7,1	28,6
	H DUR	2	7,1	7,1	35,7
	B DUR	2	7,1	7,1	42,9
	c moll	2	7,1	7,1	50,0
	cis moll	1	3,6	3,6	53,6
	d moll	1	3,6	3,6	57,1
	e moll	1	3,6	3,6	60,7
	f moll	3	10,7	10,7	71,4
	fis moll	1	3,6	3,6	75,0
	g moll	3	10,7	10,7	85,7
	h moll	2	7,1	7,1	92,9
	b moll	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.1.2'ye göre yirmi sekiz eserin tümünde birinci müzikal konu unsuru kullanılmış ve söz konusu unsura bunların üçünde Do majör; ikisinde Mi majör; birinde Mi bemol majör; ikisinde Sol majör; ikisinde La bemol majör; ikisinde Si bemol majör; ikisinde Do minör; birinde Do diyez minör; birinde Re

minör; ikisinde Mi minör; üçünde Fa minör; birinde Fa diyez minör; ikisinde Sol minör; ikisinde Si minör; ikisinde de Si bemol minör tonaliteleri ile başlanılmıştır. Unsurun bitişinde ise eserlerin ikisinde kez Do majör; bir kez Mi majör; bir kez Mi bemol majör; ikisinde Sol majör; ikisinde La bemol majör; ikisinde Si majör; ikisinde Si bemol majör; ikisinde Do minör; birinde Do diyez minör; birinde Re minör; birinde Mi minör; üçünde Fa minör; birinde Fa diyez minör; üçünde Sol minör; ikisinde Si minör; birinde de Si bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Buna göre eserlerin bazılarında unsurun sonunda yönelme ile başka tonalitelere geçiş uygulanmıştır.

3.4.1.3 Birinci Müzikal Konu Birinci Tekrarının Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	7	25,0	25,0	25,0
	C DUR	2	7,1	7,1	32,1
	DES DUR	1	3,6	3,6	35,7
	E DUR	1	3,6	3,6	39,3
	ES DUR	1	3,6	3,6	42,9
	G DUR	1	3,6	3,6	46,4
	AS DUR	1	3,6	3,6	50,0
	H DUR	1	3,6	3,6	53,6
	B DUR	2	7,1	7,1	60,7
	c moll	1	3,6	3,6	64,3
	cis moll	1	3,6	3,6	67,9
	e moll	2	7,1	7,1	75,0
	f moll	1	3,6	3,6	78,6
	fis moll	1	3,6	3,6	82,1
	g moll	1	3,6	3,6	85,7
	h moll	2	7,1	7,1	92,9
	b moll	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	8	28,6	28,6	28,6
	C DUR	2	7,1	7,1	35,7
	ES DUR	1	3,6	3,6	39,3
	G DUR	1	3,6	3,6	42,9
	A DUR	1	3,6	3,6	46,4
	AS DUR	1	3,6	3,6	50,0
	H DUR	2	7,1	7,1	57,1
	B DUR	1	3,6	3,6	60,7
	c moll	2	7,1	7,1	67,9
	cis moll	1	3,6	3,6	71,4
	e moll	1	3,6	3,6	75,0
	f moll	1	3,6	3,6	78,6
	fis moll	1	3,6	3,6	82,1
	g moll	1	3,6	3,6	85,7
	h moll	2	7,1	7,1	92,9
	b moll	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.1.3'e göre yirmi sekiz eserin yirmi birinde birinci müzikal konu tekrarlanmıştır. Bu tekrarların başlangıçları eserlerin ikisinde Do majör; birinde Re

bemol Majör; birinde Mi majör; birinde Mi bemol majör; birinde Sol majör; birinde La bemol majör; birinde Si majör; ikisinde Si bemol majör; birinde Do minör; birinde Do diyez minör; ikisinde Mi minör; birinde Fa minör; birinde Fa diyez minör; birinde Sol minör; ikisinde Si minör ikisinde de Si bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Söz konusu unsurun bitişinde eserlerin ikisinde Do majör; birinde Mi bemol majör; birinde Sol majör; birinde La majör; birinde La bemol majör ikisinde Si majör; birinde Si bemol majör; ikisinde Do minör; birinde Do diyez minör; birinde Mi minör; birinde Fa minör; birinde Fa diyez minör; birinde Sol minör; ikisinde Si minör; ikisinde de Si bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Bu doğrultuda bu unsurun başlangıç ve bitişlerindeki tonaliteler aynı olmadığından dolayı önemsendirme veya yönelmelere yer verilmiştir.

3.4.1.4 Varış Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	3	10,7	10,7	10,7
	E DUR	2	7,1	7,1	17,9
	G DUR	4	14,3	14,3	32,1
	AS DUR	1	3,6	3,6	35,7
	H DUR	1	3,6	3,6	39,3
	B DUR	3	10,7	10,7	50,0
	c moll	3	10,7	10,7	60,7
	d moll	2	7,1	7,1	67,9
	e moll	1	3,6	3,6	71,4
	es moll	1	3,6	3,6	75,0
	f moll	1	3,6	3,6	78,6
	fis moll	1	3,6	3,6	82,1
	a moll	1	3,6	3,6	85,7
	h moll	2	7,1	7,1	92,9
	b moll	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	3	10,7	10,7	10,7
	D DUR	3	10,7	10,7	21,4
	DES DUR	1	3,6	3,6	25,0
	ES DUR	3	10,7	10,7	35,7
	F DUR	2	7,1	7,1	42,9
	G DUR	5	17,9	17,9	60,7
	AS DUR	2	7,1	7,1	67,9
	H DUR	1	3,6	3,6	71,4
	B DUR	1	3,6	3,6	75,0
	c moll	1	3,6	3,6	78,6
	cis moll	1	3,6	3,6	82,1
	d moll	1	3,6	3,6	85,7
	e moll	1	3,6	3,6	89,3
	es moll	1	3,6	3,6	92,9
	gis moll	1	3,6	3,6	96,4
	a moll	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.1.4'e göre yirmi sekiz eserin yirmi beşinde ikinci müzikal konuya bir varış köprüsü ile ulaşılmıştır. Bu varış köprülerinin başlangıçları eserlerin ikisinde Mi majör; dördünde Sol majör; birinde La bemol majör; birinde Si majör;

Üçünde Si bemol majör; üçünde Do minör; ikisinde Re minör; birinde mi minör; birinde Mi bemol minör; birinde Fa minör; birinde Fa diyez minör; birinde La minör; ikisinde Si minör; ikisinde Si bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Söz konusu unsurun bitişlerinde ise eserlerin üçünde Re majör; birinde Re bemol majör; üçünde Mi bemol majör; ikisinde Fa majör; beşinde Sol majör; ikisinde La bemol majör; birinde Si majör; birinde Si bemol majör; birinde Do minör; birinde Do diyez minör; birinde Re minör; birinde Mi minör; birinde Mi bemol minör; birinde Sol diyez minör; birinde La minör tonaliteleri kullanılmıştır. Öyleyse üç eserde ikinci müzikal konuya varış köprüsü kullanmaksızın geçilmiştir.

3.4.1.5 İkinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	D DUR	4	14,3	14,3	14,3
	DES DUR	1	3,6	3,6	17,9
	E DUR	1	3,6	3,6	21,4
	ES DUR	2	7,1	7,1	28,6
	F DUR	2	7,1	7,1	35,7
	G DUR	4	14,3	14,3	50,0
	AS DUR	3	10,7	10,7	60,7
	H DUR	1	3,6	3,6	64,3
	B DUR	3	10,7	10,7	75,0
	c moll	2	7,1	7,1	82,1
	cis moll	2	7,1	7,1	89,3
	e moll	1	3,6	3,6	92,9
	es moll	1	3,6	3,6	96,4
	a moll	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	CIS DUR	1	3,6	3,6	3,6
	D DUR	4	14,3	14,3	17,9
	E DUR	2	7,1	7,1	25,0
	ES DUR	2	7,1	7,1	32,1
	F DUR	2	7,1	7,1	39,3
	G DUR	4	14,3	14,3	53,6
	AS DUR	3	10,7	10,7	64,3
	H DUR	1	3,6	3,6	67,9
	B DUR	3	10,7	10,7	78,6
	c moll	2	7,1	7,1	85,7
	e moll	1	3,6	3,6	89,3
	es moll	1	3,6	3,6	92,9
	f moll	1	3,6	3,6	96,4
	a moll	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.1.5'e göre yirmi sekiz eserin tümünde ikinci müzikal konuya yer verilmiştir. Bu unsurun başlangıcı eserlerin dördünde Re majör; birinde Re bemol majör; birinde Mi majör; ikisinde Mi bemol majör; ikisinde Fa majör; dördünde Sol majör; üçünde La bemol majör; birinde Si majör; üçünde Si bemol majör; ikisinde

Do minör; ikisinde Do diyez minör; birinde Mi minör; birinde Mi bemol minör; birinde ise la minör tonaliteleri kullanılarak yapılmıştır. Unsurun bitişinde ise bir kez Do diyez minör; dört kez Re majör; iki kez Mi majör; iki kez Mi bemol majör; iki kez Fa majör; dört kez Sol majör; üç kez La bemol majör; bir kez Si majör; üç kez Si bemol majör; iki kez Do minör; birer kez de Mi minör, Mi bemol minör, fa minör, ve La minör tonaliteleri kullanılmıştır. Öyleyse unsurun başlangıcında yedi eserde minör tonalite sonunda ise altı eserde minör tonalite kullanılmıştır.

3.4.1.6 Serim Sonuna İlişkin Tonal Desen Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	2	7,1	7,1	7,1
	CIS DUR	1	3,6	3,6	10,7
	D DUR	3	10,7	10,7	21,4
	DES DUR	1	3,6	3,6	25,0
	E DUR	1	3,6	3,6	28,6
	F DUR	2	7,1	7,1	35,7
	G DUR	2	7,1	7,1	42,9
	AS DUR	2	7,1	7,1	50,0
	H DUR	4	14,3	14,3	64,3
	B DUR	2	7,1	7,1	71,4
	c moll	2	7,1	7,1	78,6
	e moll	1	3,6	3,6	82,1
	f moll	1	3,6	3,6	85,7
	fis moll	1	3,6	3,6	89,3
	g moll	2	7,1	7,1	96,4
	h moll	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.1.6'ya göre eserlerin serim kısımları bir sonatta Do diyez majör; üçünde Re majör; birinde Re bemol majör; birine Mi majör; ikisinde Fa majör; ikisinde Sol majör ikisinde La bemol majör; dördünde Si majör; ikisinde Si bemol majör; ikisinde Do minör; birinde Mi minör; birinde Fa minör; birinde Fa diyez minör; ikisinde Sol minör; birinde de Si minör tonaliteleri ile bitirilmiştir. Öyleyse sekiz eser minör; on sekiz eser ise majör tonaliteler ile serim sonuna ulaşmıştır.

3.4.1.7 Birinci Müzikal Konunun Gelişme Kısmındaki İlk İşlenişine Yönelik Tonal Desen Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	5	17,9	17,9	17,9
	CIS DUR	1	3,6	3,6	21,4
	F DUR	1	3,6	3,6	25,0
	G DUR	1	3,6	3,6	28,6
	A DUR	1	3,6	3,6	32,1
	AS DUR	2	7,1	7,1	39,3
	H DUR	1	3,6	3,6	42,9
	B DUR	2	7,1	7,1	50,0
	c moll	1	3,6	3,6	53,6
	cis moll	1	3,6	3,6	57,1
	d moll	3	10,7	10,7	67,9
	e moll	3	10,7	10,7	78,6
	g moll	3	10,7	10,7	89,3
	as moll	1	3,6	3,6	92,9
	h moll	1	3,6	3,6	96,4
	b moll	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	5	17,9	17,9	17,9
	D DUR	1	3,6	3,6	21,4
	DES DUR	1	3,6	3,6	25,0
	E DUR	1	3,6	3,6	28,6
	ES DUR	1	3,6	3,6	32,1
	FIS DUR	1	3,6	3,6	35,7
	G DUR	2	7,1	7,1	42,9
	AS DUR	1	3,6	3,6	46,4
	H DUR	2	7,1	7,1	53,6
	c moll	1	3,6	3,6	57,1
	cis moll	2	7,1	7,1	64,3
	d moll	1	3,6	3,6	67,9
	e moll	1	3,6	3,6	71,4
	es moll	1	3,6	3,6	75,0
	f moll	2	7,1	7,1	82,1
	a moll	1	3,6	3,6	85,7
	as moll	1	3,6	3,6	89,3
	h moll	1	3,6	3,6	92,9
	b moll	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.1.7'ye göre yirmi sekiz eserin yirmi ikisinde birinci müzikal konu gelişme bölümünde işlenmiştir. Bu işlemenin başlangıçları bir sonatta Do diyez majör; birinde Fa majör; birinde Sol majör; ikisinde La bemol majör; birinde birinde

Si majör; ikisinde Si bemol majör; birinde Do minör; birinde Do diyez minör; üçünde Re minör; üçnde Mi minör; üçünde Sol minör; birinde La bemol minör; birinde si minör; birinde ise Si bemol minör tonaliteleriyle yapılmıştır. Unsurun bitişinde ise bir kez Re majör; bir kez Re bemol Majör; bir kez Mi majör; bir kez Mi bemol majör; bir kez Fa diyez majör; ikisinde Sol majör; birinde La bemol majör; ikisinde Si majör; birinde Do minör; ikisinde Do diyez minör; birinde Re minör; birinde Mi minör; birinde Mi bemol minör; ikisinde Fa minör; birinde La minör; birinde La bemol minör; birinde Si minör; ikisinde de Si bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Öyleyse söz konusu unsurun başlangıçların da dokuz sonatta majör tonalite bitişlerinde ise on sonatta majör tonalite kullanılmıştır.

3.4.1.8 Birinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine Yönelik Tonal Desen Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	2	7,1	7,1	7,1
	C DUR	2	7,1	7,1	14,3
	E DUR	2	7,1	7,1	21,4
	ES DUR	2	7,1	7,1	28,6
	G DUR	1	3,6	3,6	32,1
	AS DUR	2	7,1	7,1	39,3
	B DUR	2	7,1	7,1	46,4
	c moll	1	3,6	3,6	50,0
	cis moll	1	3,6	3,6	53,6
	d moll	1	3,6	3,6	57,1
	e moll	2	7,1	7,1	64,3
	f moll	3	10,7	10,7	75,0
	fis moll	1	3,6	3,6	78,6
	g moll	2	7,1	7,1	85,7
	h moll	1	3,6	3,6	89,3
	b moll	3	10,7	10,7	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	2	7,1	7,1	7,1
	C DUR	1	3,6	3,6	10,7
	E DUR	1	3,6	3,6	14,3
	ES DUR	2	7,1	7,1	21,4
	G DUR	2	7,1	7,1	28,6
	AS DUR	2	7,1	7,1	35,7
	H DUR	1	3,6	3,6	39,3
	B DUR	2	7,1	7,1	46,4
	cis moll	1	3,6	3,6	50,0
	d moll	1	3,6	3,6	53,6
	e moll	2	7,1	7,1	60,7
	f moll	4	14,3	14,3	75,0
	fis moll	1	3,6	3,6	78,6
	g moll	2	7,1	7,1	85,7
	h moll	1	3,6	3,6	89,3
	b moll	3	10,7	10,7	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.1.8'e göre yirmi sekiz eserin yirmi yedisinde birinci müzikal konu yeniden serim kısmında tekrar getirilmiştir. Bu unsurun başlangıcında ise iki sonatta Do majör; ikisinde Mi majör; ikisinde Mi bemol majör; birinde Sol majör;

ikisinde La bemol majör; ikisinde Si bemol Majör; birinde Do minör; birinde Do diyez minör; birinde Re minör; ikisinde Mi minör; üçünde F minör; birinde Fa diyez minör; ikisinde Sol minör; birinde Si minör; ikisinde de Si bemol minör tonalitesiyle başlamıştır. Öyleyse yirmi yedi piyano sonatının ilk bölümlerindeki yeniden serim kısmındaki birinci müzikal konu işlenmiş bunlardan bazıları başladığı tonalitede sonlandırılmamıştır.

3.4.1.9 Yeniden Serim Kısmındaki Dönüş Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	10	35,7	35,7	35,7
	C DUR	2	7,1	7,1	42,9
	E DUR	1	3,6	3,6	46,4
	G DUR	1	3,6	3,6	50,0
	H DUR	1	3,6	3,6	53,6
	B DUR	1	3,6	3,6	57,1
	c moll	2	7,1	7,1	64,3
	e moll	3	10,7	10,7	75,0
	f moll	2	7,1	7,1	82,1
	fis moll	1	3,6	3,6	85,7
	g moll	2	7,1	7,1	92,9
	b moll	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	10	35,7	35,7	35,7
	C DUR	3	10,7	10,7	46,4
	E DUR	2	7,1	7,1	53,6
	G DUR	2	7,1	7,1	60,7
	AS DUR	1	3,6	3,6	64,3
	B DUR	1	3,6	3,6	67,9
	c moll	1	3,6	3,6	71,4
	cis moll	1	3,6	3,6	75,0
	e moll	2	7,1	7,1	82,1
	f moll	1	3,6	3,6	85,7
	g moll	2	7,1	7,1	92,9
	b moll	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.1.9'a göre yeniden serim kısmındaki dönüş köprüsünün başlangıçlarında iki kez Do majör; bir kez Mi majör; bir kez Sol majör; bir kez Si majör; bir kez Si bemol majör; iki kez Do minör; üç kez Mi minör; iki kez Fa minör; bir kez Fa diyez minör; iki kez Sol minör; iki kez Si bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Bitişlerinde ise üç kez Do majör; iki kez Mi majör; iki kez Sol majör; bir kez La bemol majör; bir kez Si bemol majör; bir kez Do minör; bir kez Do diyez minör; iki kez mi minör; birkez fa minör; iki kez sol minör; iki kez de si bemol minör

tonaliteleri kullanılmıştır. Öyleyse on eserde dönüş köptüsü kullanılmaksızın ikinci müzikal konuya geçilmiştir.

3.4.1.10 İkinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	1	3,6	3,6	3,6
	C DUR	3	10,7	10,7	14,3
	DES DUR	1	3,6	3,6	17,9
	E DUR	3	10,7	10,7	28,6
	ES DUR	1	3,6	3,6	32,1
	F DUR	2	7,1	7,1	39,3
	G DUR	4	14,3	14,3	53,6
	AS DUR	2	7,1	7,1	60,7
	H DUR	2	7,1	7,1	67,9
	B DUR	3	10,7	10,7	78,6
	c moll	1	3,6	3,6	82,1
	cis moll	2	7,1	7,1	89,3
	e moll	1	3,6	3,6	92,9
	f moll	1	3,6	3,6	96,4
	g moll	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	3	10,7	10,7	10,7
	C DUR	3	10,7	10,7	21,4
	DES DUR	1	3,6	3,6	25,0
	E DUR	3	10,7	10,7	35,7
	ES DUR	1	3,6	3,6	39,3
	F DUR	1	3,6	3,6	42,9
	G DUR	5	17,9	17,9	60,7
	AS DUR	2	7,1	7,1	67,9
	H DUR	1	3,6	3,6	71,4
	B DUR	2	7,1	7,1	78,6
	c moll	1	3,6	3,6	82,1
	cis moll	2	7,1	7,1	89,3
	f moll	1	3,6	3,6	92,9
	g moll	1	3,6	3,6	96,4
	h moll	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.1.10'a göre yirmi sekiz eserin yirmi altısında ikinci müzikal konu yeniden serim kısmında tekrar getirilmiştir.

3.4.1.11 İlk Bölüm Kodası ve Bitiş Tonalitelerine İlişkin Tonal Desen Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	10	35,7	35,7	35,7
	C DUR	1	3,6	3,6	39,3
	CIS DUR	1	3,6	3,6	42,9
	E DUR	1	3,6	3,6	46,4
	F DUR	1	3,6	3,6	50,0
	G DUR	1	3,6	3,6	53,6
	AS DUR	1	3,6	3,6	57,1
	H DUR	1	3,6	3,6	60,7
	B DUR	1	3,6	3,6	64,3
	c moll	1	3,6	3,6	67,9
	e moll	3	10,7	10,7	78,6
	f moll	2	7,1	7,1	85,7
	g moll	1	3,6	3,6	89,3
	h moll	1	3,6	3,6	92,9
	b moll	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	C DUR	4	14,3	14,3	14,3
	D DUR	1	3,6	3,6	17,9
	E DUR	2	7,1	7,1	25,0
	ES DUR	1	3,6	3,6	28,6
	F DUR	1	3,6	3,6	32,1
	G DUR	2	7,1	7,1	39,3
	AS DUR	2	7,1	7,1	46,4
	H DUR	1	3,6	3,6	50,0
	B DUR	2	7,1	7,1	57,1
	c moll	1	3,6	3,6	60,7
	cis moll	1	3,6	3,6	64,3
	e moll	2	7,1	7,1	71,4
	f moll	2	7,1	7,1	78,6
	fis moll	1	3,6	3,6	82,1
	g moll	2	7,1	7,1	89,3
	h moll	1	3,6	3,6	92,9
	b moll	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.1.11'e göre yirmi sekiz eserin on sekizinde bir bölüm kodası söz konusudur ve bölümün bitiş tonalitelerinden on ikisi minör, kalan on altısı ise majör tonaliteler ile bitirilmiştir.

3.4.2 Biçim Unsurlarının Akor İşlevlerine İlişkin Sıklık Bulguları

3.4.2.1 Birinci Müzikal Konu Girişinin Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	20	71,4	71,4	71,4
	I	2	7,1	7,1	78,6
	i	5	17,9	17,9	96,4
	ii	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	20	71,4	71,4	71,4
	I	3	10,7	10,7	82,1
	i	5	17,9	17,9	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.2.1'e göre yirmi sekiz eserin sekizinde giriş unsuru kullanılmış ve bu unsurların ikisi majör tonik; beşi minör tonik; biri ise minör ikinci derece akor işleviyle başlamıştır. Bitişlerinde ise üç eserin majör tonik beş eserin ise minör tonik işlevleriyle bittiği gözlenmiştir. Öyleyse bir eserin bitiş akor işlevi tonik yerine ikinci derece ile başlamıştır.

3.4.2.2 Birinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	I	12	42,9	42,9	42,9
	i	16	57,1	57,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	I	10	35,7	35,7	35,7
	V	2	7,1	7,1	42,9
	i	15	53,6	53,6	96,4
	v	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.2.2'e göre yirmi sekiz eserin on altısında birinci müzikal konu minör tonik; on ikisinde ise majör tonik işleviyle başlamıştır. Buna karşın bu unsurun bitişinde iki sonatta majör beşinci derece; on beş sonatta minör birinci derece bir sonatta ise minör beşinci derece işlevleri kullanılmıştır. Öyleyse bir biçim unsuru minör beşinci dereceye yönelme ile tamamlamıştır.

3.4.2.3 Birinci Müzikal Konu Birinci Tekrarının Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	7	25,0	25,0	25,0
	I	7	25,0	25,0	50,0
	IV	1	3,6	3,6	53,6
	V	1	3,6	3,6	57,1
	VIIb	1	3,6	3,6	60,7
	i	11	39,3	39,3	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	8	28,6	28,6	28,6
	I	5	17,9	17,9	46,4
	IV	1	3,6	3,6	50,0
	V	3	10,7	10,7	60,7
	i	10	35,7	35,7	96,4
	ii	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.2.3'e göre yirmi sekiz eserin yirmi birinde birinci müzikal konu tekrarlanmış ve bu tekrarlar yedi sonatta majör tonik; birinde majör dördüncü derece; birinde majör beşinci derece; birinde majör yedinci derece; on birinde ise minör birinci derece ile başlamıştır. Unsur beş eserde majör birinci derece; bir eserde majör dördüncü derece; üç eserde majör beşinci derece; on eserde minör birinci derece bir eserde ise minör ikinci derece işleviyle sonlandırılmıştır. Öyleyse sekiz eserde söz konusu unsur ara derecelere ilişkin akor işlevleriyle başlanıp bitirilmiştir.

3.4.2.4 Varış Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	3	10,7	10,7	10,7
	I	7	25,0	25,0	35,7
	III	3	10,7	10,7	46,4
	V	1	3,6	3,6	50,0
	VII	1	3,6	3,6	53,6
	i	9	32,1	32,1	85,7
	v	3	10,7	10,7	96,4
	vi	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	3	10,7	10,7	10,7
	III	6	21,4	21,4	32,1
	V	9	32,1	32,1	64,3
	VI	1	3,6	3,6	67,9
	VIIb	2	7,1	7,1	75,0
	ii	1	3,6	3,6	78,6
	iib	1	3,6	3,6	82,1
	v	2	7,1	7,1	89,3
	vi	2	7,1	7,1	96,4
	vi#	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.2.4'e göre yirmi sekiz eserin yirmi beşinde varış köprüsü kullanılmış ve bu unsur yedi eserde majö tonik; üç eserde majör üçüncü derece; bir eserde majör beşinci derece; bir eserde majör yedinci derece; dokuz eserde minör birinci derece; üç eserde minör üçüncü beşinci derece; bir eserde de minör altıncı derece işlevleriyle başlamıştır. Bitişlerinde ise altı eserde majör üçüncü derece; dokuz eserde majör beşinci derece; bir eserde majör altıncı derece; iki eserde majör yedinci derece; bir eserde minör ikinci derece; bir eserde pestleştirilmiş minör ikinci derece; iki eserde minör beşinci derece; iki eserde minör altıncı derece bir eserde ise tizleştirilmiş altıncı derece işlevsel akorları ile bitirilmiştir. Öyleyse başlangıçtaki işlevsel akorlara nazaran bitişlerde hedef tonalitelerin çeşitliliğini yansıtan bir işlevsel akor yelpazesi sunulmuştur.

3.4.2.5 İkinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	III	8	28,6	28,6	28,6
	IV#	1	3,6	3,6	32,1
	V	10	35,7	35,7	67,9
	VI	2	7,1	7,1	75,0
	VIIb	1	3,6	3,6	78,6
	i	2	7,1	7,1	85,7
	v	1	3,6	3,6	89,3
	vi	2	7,1	7,1	96,4
	vi#	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	III	8	28,6	28,6	28,6
	IV#	1	3,6	3,6	32,1
	V	10	35,7	35,7	67,9
	VI	2	7,1	7,1	75,0
	VI#	1	3,6	3,6	78,6
	VIIb	2	7,1	7,1	85,7
	i	1	3,6	3,6	89,3
	v	1	3,6	3,6	92,9
	vi	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.2.5'e göre yirmi sekiz eserin hepsinde ikinci müzikal konu kullanılmış ve söz konusu unsurun başlangıçlarındaki işlevsel akorlar şöyle kullanılmıştır: sekiz eserde majör üçüncü derece; birinde tizleştirilmiş majör dördüncü derece; on eserde majör beşinci derece; iki eserde majör altıncı derece; bir eserde pestleştirilmiş majör yedinci derece; iki eserde minör birinci derece; bir eserde minör beşinci derece; iki eserde minör altıncıderece; bir eserde de tizleştirilmiş minör altıncı derece akor işlevleri kullanılmıştır. Öyleyse başlangıç ve bitişlerde majör beşinci derecenin ağırlıklı kullanımı söz konusudur.

3.4.2.6 Serim Sonuna İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	2	7,1	7,1	7,1
	II#	2	7,1	7,1	14,3
	III	4	14,3	14,3	28,6
	IIIb	1	3,6	3,6	32,1
	IV#	1	3,6	3,6	35,7
	V	8	28,6	28,6	64,3
	VI	2	7,1	7,1	71,4
	i	4	14,3	14,3	85,7
	v	1	3,6	3,6	89,3
	vi	1	3,6	3,6	92,9
	vii	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.2.6'ya göre yirmi sekiz eserin serim kısmının bitiş akor işlevleri şu şekildedir: iki eserde tizleştirilmiş majör ikinci derece; dört eserde majör üçüncü derece; bir eserde pestleştirilmiş majör üçüncü derece; bir eserde tizleştirilmiş majör dördüncü derece; sekiz eserde majör beşinci derece; iki eserde majör altıncı derece; dört eserde minör birinci derece; bir eserde minör beşinci derece; bir eserde minör altıncı derece ve bir eserde minör yedinci derece akor işlevleri kullanılmıştır. Öyleyse beşinci derece kullanımı ağırlıklıdır.

3.4.2.7 Birinci Müzikal Konunun Gelişme Kısmındaki İlk İşlenişin Başlangıç ve Bitişine Yönelik Akor İşlevleri Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	5	17,9	17,9	17,9
	II#	1	3,6	3,6	21,4
	IIb	1	3,6	3,6	25,0
	III	3	10,7	10,7	35,7
	IIIb	1	3,6	3,6	39,3
	V	1	3,6	3,6	42,9
	V#	1	3,6	3,6	46,4
	VI	1	3,6	3,6	50,0
	i	6	21,4	21,4	71,4
	ii	1	3,6	3,6	75,0
	iii	1	3,6	3,6	78,6
	iv#	1	3,6	3,6	82,1
	v	3	10,7	10,7	92,9
	vii	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	5	17,9	17,9	17,9
	I	3	10,7	10,7	28,6
	Ib	1	3,6	3,6	32,1
	II	1	3,6	3,6	35,7
	II#	1	3,6	3,6	39,3
	IV	1	3,6	3,6	42,9
	V	2	7,1	7,1	50,0
	VI	1	3,6	3,6	53,6
	i	6	21,4	21,4	75,0
	ii	1	3,6	3,6	78,6
	iii	1	3,6	3,6	82,1
	iv	2	7,1	7,1	89,3
	ivb	1	3,6	3,6	92,9
	v	1	3,6	3,6	96,4
	vii	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.2.7'ye göre yirmi sekiz eserin yirmi üçünde giriş unsuru gelişme kısmında kullanılmıştır. Söz konusu unsur bir eserde tizleştirilmiş majör ikinci derece; bir eserde pestleştirilmiş majör ikinci derece; üç eserde majör üçüncü derece; bir eserde pestleştirilmiş majör üçüncü derece; bir eserde majör beşinci derece; bir

eserde tizleştirilmiş majör beşinci derece; bir eserde majör altıncı derece; altı eserde minör birinci derece; bir eserde minör üçüncü derece; üç eserde minör beşinci derece; ve iki eserde minör yedinci derece akor işlevleri ile başlamıştır. Öyleyse başlangıç ve bitiş akor işlevleri arasında fark oluşu yönelme veya önemsendirmeleri açıklamaktadır.

3.4.2.8 Birinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine Yönelik Akor İşlevleri Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	2	7,1	7,1	7,1
	I	10	35,7	35,7	42,9
	IIIb	1	3,6	3,6	46,4
	i	14	50,0	50,0	96,4
	viib	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	2	7,1	7,1	7,1
	I	9	32,1	32,1	39,3
	IIIb	1	3,6	3,6	42,9
	V	1	3,6	3,6	46,4
	i	12	42,9	42,9	89,3
	iv	1	3,6	3,6	92,9
	v	1	3,6	3,6	96,4
	viib	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.2.8'e göre on eserde majör birinci derece; bir eserde pestleştirilmiş majör üçüncü derece; on dört eserde minör birinci derece; bir eserde ise pestleştirilmiş minör yedinci derece işlevsel akorları ile başlanmıştır. Söz konusu unsurun sonunda ise dokuz eserde majör tonik; bir eserde pestleştirilmiş majör üçüncü derece; bir eserde majör beşinci derece; on iki eserde minör birinci derece; bir eserde minör dördüncü derece; bir eserde minör beşinci deree ve bir eserde pestleştirlmiş minör yedinci derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Öyleyse yirmi sekiz eserin yirmi altısında birinci müzikal konu yeniden serim kısmında tekrar

işlenmiştir. Yanı sıra bu unsurun başlangıç ve bitişlerinde minör birinci derece işlevinin ağırlıklı kullanımı söz konusudur.

3.4.2.9 Yeniden Serim Kısmındaki Dönüş Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	10	35,7	35,7	35,7
	I	4	14,3	14,3	50,0
	IIIb	1	3,6	3,6	53,6
	V	1	3,6	3,6	57,1
	i	8	28,6	28,6	85,7
	ii	1	3,6	3,6	89,3
	iv	1	3,6	3,6	92,9
	v	1	3,6	3,6	96,4
	v#	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	10	35,7	35,7	35,7
	I	9	32,1	32,1	67,9
	i	7	25,0	25,0	92,9
	v	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.2.9'a göre yirmi sekiz eserin on sekizinde yeniden serim kısmındaki ikinci müzikal konuya bağlantı amacıyla kullanılmış bir dönüş köprüsü söz konusudur. Bu köprülerin başlangıç işlevleri dört sonatta majör birinci derece; bir sonatta pestleştirilmiş majör üçüncü derece; bir sonatta majör beşinci derece; sekiz sonatta minör birinci derece; bir sonatta minör ikinci derece; bir sonatta minör dördüncü derece; bir sonatta minör beşinci derece bir sonatta da tizleştirilmiş majör beşinci derece işlevleri kullanılmıştır. Bu unsurun bitişinde ise dokuz eserde majör birinci derece; yedi eserde minör birinci derece; iki eserde ise minör beşinci derece işlevlerine yer verilmiştir. Öyleyse söz konusu unsurun sonunda ağırlıklı olarak birinci derece işlevleri kullanılmıştır.

3.4.2.10 İkinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	1	3,6	3,6	3,6
	I	19	67,9	67,9	71,4
	III	2	7,1	7,1	78,6
	i	4	14,3	14,3	92,9
	v	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	3	10,7	10,7	10,7
	I	17	60,7	60,7	71,4
	III	1	3,6	3,6	75,0
	IV	1	3,6	3,6	78,6
	i	4	14,3	14,3	92,9
	v	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.2.10'a göre yirmi sekiz eserin yirmi yedisinde ikinci müzikal konu yeniden serim kısmında işlenmiştir. Bunlardan on dokuzu majör birinci derece; ikisi majör üçüncü derece; dördü; minör birinci derece ikisi ise minör beşinci derece işlevsel akorları kullanılmıştır. Unsurun bitişinde ise on yedi eserde majör birinci deece; bir eserde majör üçüncü derece; bir eserde majör dördüncü derece; dört eserde minör birinci derece; iki eserde de minör beşinci derece işlevleri kullanılmıştır. Öyleyse majör birinci derece işlevsel akorlarının ağırlıklı kullanımı söz konusudur.

3.4.2.11 İlk Bölüm Kodası ve Bölümün Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	10	35,7	35,7	35,7
	I	7	25,0	25,0	60,7
	VI	1	3,6	3,6	64,3
	i	8	28,6	28,6	92,9
	iii	1	3,6	3,6	96,4
	iv	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	I	17	60,7	60,7	60,7
	i	11	39,3	39,3	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.2.11'e göre yirmi sekiz eserin on sekizinde bir bölüm kodasına yer verilmiştir. Söz konusu koda unsuru yedi eserde majör birinci derece; bir eserde majör altıncı derece; sekiz eserde minör birinci derece; bir eserde minör üçüncü derece; bir eserde minör dördüncü derece işlevleri kullanılmıştır. Bitişlerinde ise on yedi kez majör birinci derece; on bir kez de minör birinci derece işlevleri kullanımıştır. Öyleyse majör ve minör birinci derece işlevlerinin kullanımı ağırlıktadır.

3.4.3 Biçim Unsurlarının Akor Türlerine İlişkin Sıklık Bulguları

3.4.3.1 Birinci Müzikal Konu Girişinin Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	20	71,4	71,4	71,4
	I	5	17,9	17,9	89,3
	EI	1	3,6	3,6	92,9
	DVII7	1	3,6	3,6	96,4
	EDDVII7	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	20	71,4	71,4	71,4
	I	4	14,3	14,3	85,7
	V	2	7,1	7,1	92,9
	EV	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.3.1'e göre yirmi sekiz eserin sekizinde giriş unsuru kullanılmış ve bunların beşinde tonik; birinde tonik akorunun ezgisel kullanımı; birinde dominant yedinci derece yedilisi akoru; birinde ise çift dominant yedinci derece yedilisinin ezgisel kullanımı söz konusudur. Unsurun bitişlerinde ise dört eserde tonik; iki eserde dominant; iki eserde dominant'ın ezgisel kullanımı söz konusudur. Öyleyse giriş unsurunda tonik akoru ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

3.4.3.2 Birinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	I	20	71,4	71,4	71,4
	I6	1	3,6	3,6	75,0
	EI	4	14,3	14,3	89,3
	IV	1	3,6	3,6	92,9
	EV	1	3,6	3,6	96,4
	DVII34	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	I	7	25,0	25,0	25,0
	I46	1	3,6	3,6	28,6
	EI	1	3,6	3,6	32,1
	II34	1	3,6	3,6	35,7
	V	6	21,4	21,4	57,1
	V6	3	10,7	10,7	67,9
	D7	3	10,7	10,7	78,6
	D2	1	3,6	3,6	82,1
	EV	3	10,7	10,7	92,9
	DVII46	1	3,6	3,6	96,4
	DVII7	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.3.2'ye göre birinci müzikal konu başlangıcında yirmi eserde kök konumunda tonik; bir eserde birinci çevrim konumunda tonik; dört eserde tonik akorunun ezgisel kullanımı; bir eserde kök konumunda sudominant; bir eserde dominant akorunun ezgisel kullanımı bir eserde de dominant ikinci çevrim konumunda yedinci derece yedili akoru kullanılmıştır. Söz konusu unsurun bitişinde ise yedi eserde kök konumunda tonik; bir eserde ikinci çevrim konumunda tonik; bir eserde tonik akorunun ezgisel kullanımı; bir eserde ikinci derece akorunun ikinci çevrimi; altı eserde kök konumunda dominant; üç eserde birinci çevrim konumunda dominant; üç eserde kök konumunda dominant yedili; bir eserde üçüncü çevrim konumunda dominant yedili; üç eserde ezgisel dominant; bir eserde ikinci çevrim konumunda dominant yedinci derece; bir eserde de kök konumunda dominant

yedinci derece akoru kullanılmıştır. Bu doğrultuda unsurun başlangıcında hakim olan tonik akoru bitişinde yerini dominant kökenli akorlara bırakmıştır.

3.4.3.3 Birinci Müzikal Konu Birinci Tekrarının Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	7	25,0	25,0	25,0
	I	15	53,6	53,6	78,6
	I46	1	3,6	3,6	82,1
	EI	2	7,1	7,1	89,3
	IV46	1	3,6	3,6	92,9
	D34	1	3,6	3,6	96,4
	DVII34	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	7	25,0	25,0	25,0
	I	8	28,6	28,6	53,6
	I6	3	10,7	10,7	64,3
	I34	1	3,6	3,6	67,9
	IV	1	3,6	3,6	71,4
	V	2	7,1	7,1	78,6
	V46	1	3,6	3,6	82,1
	D7	2	7,1	7,1	89,3
	D2	1	3,6	3,6	92,9
	VI	1	3,6	3,6	96,4
	DDVII	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.3.3'e göre yirmi bir eserde birinci müzikal konu ilk kez sunulduktan hemen sonra tekrarlanmıştır. Söz konusu unsurun başlangıcında on beş kez kök konumunda tonik; bir kez ikinci çevrim konumunda tonik; iki kez ezgisel tonik; bir kez ikinci çevrim konumunda sudominant; bir kez ikinci çevrim konumunda dominant yedili; bir kez de ikinci çevrim konumunda dominant yedili akoru kullanılmıştır. Unsurun bitişlerinde ise sekiz eserde kök konumunda tonik; üç eserde birinci çevrim konumunda tonik; bir eserde ikinci çevrim konumunda tonik; bir eserde kök konumunda sudominant; iki eserde kök konumunda dominant; bir eserde ikinci çevrim konumunda dominant; iki eserde kök konumunda dominant

yedili; bir eserde üçüncü çevrim konumunda dominant yedili; bir eserde kök konumunda altıncı derece; bir eserde de kök konumunda çift dominant yedinci derece akorları kullanılmıştır. Öyleyse söz konusu unsurun giriş kısmında tonik; bitiş kısmında ise dominant ailesi ağırlıklı bir kullanm söz konusudur.

3.4.3.4 Varış Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	3	10,7	10,7	10,7
	I	9	32,1	32,1	42,9
	I6	2	7,1	7,1	50,0
	I46	3	10,7	10,7	60,7
	IV	1	3,6	3,6	64,3
	IV46	1	3,6	3,6	67,9
	V	1	3,6	3,6	71,4
	V46	1	3,6	3,6	75,0
	D7	1	3,6	3,6	78,6
	D34	1	3,6	3,6	82,1
	D13	1	3,6	3,6	85,7
	EV	1	3,6	3,6	89,3
	VI	2	7,1	7,1	96,4
	VI7	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	3	10,7	10,7	10,7
	I	5	17,9	17,9	28,6
	EIVb3	1	3,6	3,6	32,1
	IV#3	1	3,6	3,6	35,7
	V	2	7,1	7,1	42,9
	D7	5	17,9	17,9	60,7
	D34	2	7,1	7,1	67,9
	DD7	2	7,1	7,1	75,0
	EV	4	14,3	14,3	89,3
	ED7	1	3,6	3,6	92,9
	DVII56	1	3,6	3,6	96,4
	DDVIIb7	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.3.4'e göre söz konusu unsurun başlangıcında dokuz eserde tonik; iki eserde tonik altılı; üç eserde tonik dört altı; bir eserde sudominant; bir

eserde sudominant dört altı; bir eserde dominant; bir eserde dominant dört altı; bir eserde dominant yedili; bir eserde dominat üç dört; bir eserde dominant onüçlü; bir eserde ezgisel dominant; iki eserde altıncı derece; bir eserde de altıncı derece yedili akorları kullanılmıştır. Söz konusu unsurun bitişinde ise beş eserde tonik; bir eserde ezgisel minör sudominant; bir eserde majör sudominant; iki eserde dominant; beş eserde dominant yedili; iki eserde dominant üç dört; iki eserde çift dominant yedili; dört eserde ezgisel dominant; bir eserde ezgisel dominant yedili; bir eserde dominant yedinci derece beş altı; bir eserde de çift dominant yedinci derece bemol yedili akoru kullanılmıştır. Söz konusu unsurun başlangıcında tonik akor ve türlerinin kullanım sayısı on dört; bitişinde ise beş olarak bulgulanmıştır.

3.4.3.5 İkinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	I	23	82,1	82,1	82,1
	I6	2	7,1	7,1	89,3
	I46	1	3,6	3,6	92,9
	EI	1	3,6	3,6	96,4
	IV46	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	I	7	25,0	25,0	25,0
	I6	1	3,6	3,6	28,6
	I46	2	7,1	7,1	35,7
	EI	1	3,6	3,6	39,3
	V	3	10,7	10,7	50,0
	D7	3	10,7	10,7	60,7
	D56	2	7,1	7,1	67,9
	D2	1	3,6	3,6	71,4
	DD7	2	7,1	7,1	78,6
	DD2	2	7,1	7,1	85,7
	ED7	1	3,6	3,6	89,3
	ED2	1	3,6	3,6	92,9
	VI6	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.3.5'e göre ikinci müzikal konu başlangıcı yirmi üç eserde tonik; iki eserde tonik altılı; bir eserde tonik dört altılı; bir eserde ezgisel tonik; bir eserde de sudominant dört altı akorları ile kurgulanmıştır. Söz konusu unsurun bitişlerinde ise yedi eserde tonik; bir eserde tonik altılı; bir eserde tonik dört altılı; bir eserde ezgisel tonik; üç eserde dominant; üç eserde dominant yedili; iki eserde dominant beş altı; bir eserde dominant iki; iki eserde çift dominant yedili; iki eserde ezgisel dominant yedili; bir eserde ezgisel dominant ikili ve bir eserde altıncı derece altılı

akorları kullanılmıştır. Söz konusu unsurun başlangıç akorları tonik; bitiş akorları ise dominant ailesinde kümelenmiştir.

3.4.3.6 Serim Sonuna İlişkin Akor Türleri Sıklık Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	2	7,1	7,1	7,1
	I	16	57,1	57,1	64,3
	I46	1	3,6	3,6	67,9
	EI	1	3,6	3,6	71,4
	V	1	3,6	3,6	75,0
	V6	1	3,6	3,6	78,6
	D7	3	10,7	10,7	89,3
	EV	3	10,7	10,7	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.3.6'ya göre serim sonu on altı eserde tonik; bir eserde tonik dört altı; bir eserde ezgisel tonik; bir eserde dominant;bir eserde dominant altı; üç eserde dominant yedili; üç eserde de ezgisel dominant akorlarıyla oluşturulmuştur. Öyleyse eserlerin serim sonları yalnızca tonik ve dominant akoru çeşitlerinden oluşmuştur.

3.4.3.7 Birinci Müzikal Konunun Gelişme Kısmındaki İlk İşlenişine Yönelik Akor Türleri Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	6	21,4	21,4	21,4
	I	16	57,1	57,1	78,6
	EI	3	10,7	10,7	89,3
	II	1	3,6	3,6	92,9
	D7	2	7,1	7,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	6	21,4	21,4	21,4
	I	4	14,3	14,3	35,7
	IV	1	3,6	3,6	39,3
	V	3	10,7	10,7	50,0
	D7	3	10,7	10,7	60,7
	D56	1	3,6	3,6	64,3
	DD6	1	3,6	3,6	67,9
	D9	1	3,6	3,6	71,4
	EV	4	14,3	14,3	85,7
	EV6	1	3,6	3,6	89,3
	DVII	1	3,6	3,6	92,9
	DVII56	1	3,6	3,6	96,4
	DDVII7	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.3.7'ye göre birinci müzikal konunun gelişme kısmındaki işlenişi unsuru on altı eserde tonik; üç eserde ezgisel tonik; bir eserde ikinci derece; iki eserde de dominant yedili akorlarıyla başlamıştır. Unsurun bitişlerinde ise dört eserde tonik; bir eserde sudominant; üç eserde dominant; üç eserde dominant yedili; bir eserde dominant beş altı; bir eserde çift dominant altılı; bir eserde dominant dokuzlu; dört eserde ezgisel dominant; bir eserde ezgisel dominant altılı; bir eserde dominant yedinci derece; bir eserde dominant yedinci derece beş altı; bir eserde de dominant yedinci derece yedili akorları kullanılmıştır. Öyleyse söz konusu unsurun

başlangıcında tonik; bitişinde ise dominant türünde akorlar ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

3.4.3.8 Birinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine Yönelik Akor Türleri Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	2	7,1	7,1	7,1
	I	17	60,7	60,7	67,9
	I6	1	3,6	3,6	71,4
	I46	2	7,1	7,1	78,6
	EI	3	10,7	10,7	89,3
	IV	1	3,6	3,6	92,9
	D7	1	3,6	3,6	96,4
	DVII34	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	2	7,1	7,1	7,1
	I	7	25,0	25,0	32,1
	I6	1	3,6	3,6	35,7
	I46	1	3,6	3,6	39,3
	I7	1	3,6	3,6	42,9
	V	6	21,4	21,4	64,3
	V6	2	7,1	7,1	71,4
	D7	3	10,7	10,7	82,1
	DD	2	7,1	7,1	89,3
	EV	2	7,1	7,1	96,4
	II56	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.3.8'e göre birinci müzikal konunun yeniden serim kısmındaki getirilişinin başlangıcında on yedi eserde tonik; bir eserde tonik altı; iki eserde tonik dört altı; üç eserde ezgisel tonik; bir eserde sudominant; bir eserde dominant yedili; bir eserde de dominant yedinci derece üç dört akorları kullanılmıştır. Söz konusu unsurun bitişlerinde ise yedi eserde tonik; bir eserde tonik altılı; bir eserde tonik dört altılı; bir eserde tonik yedili; altı eserde dominant; iki eserde dominant altılı; üç eserde dominant yedili; iki eserde çift dominant; iki eserde ezgisel dominant; iki eserde de ikinci derece beş altı akorları kullanılmıştır. Öyleyse birinci müzikal konu

adlı unsur yirmi üç sonatta tonik türünde akorlar ile başlamasına karşın on sonatta bu türde akorlarla sonlanmıştır.

3.4.3.9 Yeniden Serim Kısmındaki Dönüş Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	10	35,7	35,7	35,7
	I	5	17,9	17,9	53,6
	EI	2	7,1	7,1	60,7
	IV	1	3,6	3,6	64,3
	V	1	3,6	3,6	67,9
	D7	1	3,6	3,6	71,4
	D34	1	3,6	3,6	75,0
	D2	1	3,6	3,6	78,6
	DD7	1	3,6	3,6	82,1
	VI	2	7,1	7,1	89,3
	VI7	1	3,6	3,6	92,9
	EVI	1	3,6	3,6	96,4
	DVII34	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	10	35,7	35,7	35,7
	I	4	14,3	14,3	50,0
	EIVb3	1	3,6	3,6	53,6
	D7	3	10,7	10,7	64,3
	D56	1	3,6	3,6	67,9
	D2	1	3,6	3,6	71,4
	DD	1	3,6	3,6	75,0
	EV	5	17,9	17,9	92,9
	DVII34	1	3,6	3,6	96,4
	DDVIIb7	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.3.9'a göre yeniden serim kısmındaki dönüş köprüsü beş eserde tonik; iki eserde ezgisel tonik; bir eserde sudominant; bir eserde dominant; bir eserde dominant yedili; bir eserde dominant üç dört; bir eserde dominant iki; bir eserde çift dominant yedili; iki eserde altıncı derece; bir esrde altıncı derece yedili; bir eserde ezgisel altıncı derece; bir eserde de dominant yedinci derece üç dört akorları ile başlamıştır. Söz konusu unsurun bitişlerinde ise dört eserde tonik; bir eserde ezgisel

minör sudominant; üç eserde dominant yedili; bir eserde dominat beş altı; bir eserde dominant iki; bir eserde çift dominant beş eserde ezgisel beşinci derece; bir eserde dominant yedinci derece üç dört; bir eserde çift dominant yedinci derece bemol yedi akorları kullanılmıştır. Öyleyse başlangıç ve bitiş kısımlarının ikisinde de tonik ve dominant türünde akorlar ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

3.4.3.10 İkinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	I	19	67,9	67,9	67,9
	I6	2	7,1	7,1	75,0
	I46	1	3,6	3,6	78,6
	EI	1	3,6	3,6	82,1
	IV46	1	3,6	3,6	85,7
	EIV	1	3,6	3,6	89,3
	V	1	3,6	3,6	92,9
	D7	1	3,6	3,6	96,4
	DVII7	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	I	7	25,0	25,0	25,0
	I6	2	7,1	7,1	32,1
	EI	1	3,6	3,6	35,7
	V	3	10,7	10,7	46,4
	D7	5	17,9	17,9	64,3
	D2	1	3,6	3,6	67,9
	DD	1	3,6	3,6	71,4
	D9	1	3,6	3,6	75,0
	D13	1	3,6	3,6	78,6
	EV	3	10,7	10,7	89,3
	ED2	1	3,6	3,6	92,9
	DVII	1	3,6	3,6	96,4
	DVII7	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

Çizelge 3.4.3.10'a göre ikinci müzikal konunun yeniden serim kısmndaki başlangıcında on dokuz kez tonik; iki kez tonik altı; bir kez tonik dört altı; bir kez ezgisel tonik; bir kez sudominant dört altı; bir kez ezgisel sudominant; bir kez

dominant; bir kez dominant yedili; bir kez de dominant yedinci derece yedili akoru kullanılmıştır. Söz konusu unsurun bitirişlerinde ise yedi kez tonik; iki kez tonik altı; bir kez ezgisel tonik; üç kez dominant; beş kez dominant yedili; bir kez dominant iki; bir kez çift dominant; bir kez dominant dokuzlu; bir kez dominant on üçlü; üç kez ezgisel dominant; bir kez ezgisel dominant iki; bir kez dominant yedinci derece; bir kez de dominant yedinci derece yedili akorları kullanılmıştır. Öyleyse söz konusu unsurun başlangıcında tonik; bitirilişinde ise dominant türünde akorların hakim olduğu tespit edilmiştir.

3.4.3.11 İlk Bölüm Kodası ve Bitiş Tonalitelerine İlişkin Akor Türleri Çizelgeleri

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	0	10	35,7	35,7	35,7
	I	10	35,7	35,7	71,4
	I6	1	3,6	3,6	75,0
	I46	1	3,6	3,6	78,6
	EI	2	7,1	7,1	85,7
	IV	1	3,6	3,6	89,3
	IV6	1	3,6	3,6	92,9
	VI6	1	3,6	3,6	96,4
	DVII7	1	3,6	3,6	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	I	28	100,0	100,0	100,0

Çizelge 3.4.3.11'e göre on sekiz eser bir koda ile bitirilmiştir. Kodanın başlangıç akorları on eserde tonik; bir eserde tonik altı; bir eserde tonik dört altı; iki eserde ezgisel tonik; bir eserde sudominant; bir eserde sudominant altılı; bir eserde altıncı derece altılı bir eserde de dominant yedinci derece yedili ile başlamıştır ve tüm eserler tonik akoruyla bitmiştir.

3.5 İstisna Özellik Gösteren Sonatların Birinci Bölümlerine İlişkin Bulgular

3.5.1 Ludwig van Beethoven Op. 27 No. 2 (Ay ışığı) Piyano Sonatı

Değiştirilmiş/Geliştirilmiş sonat biçimi.

SERİM GELİŞME YENİDEN SERİM

1 - 5 Giriş fikri 5 - 9 1. Müzikal konu cis moll 10 - 15 Köprü 15 - 23 2. Müzikal konu H DUR	23 – 42 Gelişme	42 – 46 1. Müzikal Konu (cis moll) 46-51 Köprü 51-60 İkinci Müzikal Konu (Cis DUR->cis moll) 60 Koda

3.5.2 Charles Valentin Alkan Op.33 Les Quatres Ages Piyano Sonatı

Katlı (Triolu) Şarkı biçimi.

A (1-32) D Dur->h moll :‖ ‖:B (33-82) gis moll-Fis DUR A (82-115) D Dur->h moll :‖	(Trio) A’ (116-166) C (167-301) H DUR	A (302-333) D Dur->h moll B (334-383) gis moll-FisDUR A(384-420)G Dur Koda (C’) (421-525)

3.5.3 Stephen Heller Op.9 Piyano Sonatı

Değiştirilmiş/Geliştirilmiş sonat biçimi

SERİM GELİŞME YENİDEN SERİM

Giriş fikri (1-13) d moll 1.Müzikal konu (14-25) F DUR 1. Muzikal konu eki (26-46)	1. Müzikal konu (47-56) Giriş fikri (57-81) 1.Müzikal konu(82-107)	1.Müzikal konu (108-118) D DUR Koda (119-157) D DUR

3.5.4 Jean Sibelius Op.12 Piyano Sonatı

Bu eser ile ilgili inceleme ek-4'teki elektronik ortamda ele alınmıştır.

3.5.5 Franz Liszt S.178 Piyano Sonatı

Bu eser ile ilgili inceleme ek-4'teki elektronik ortamda ele alınmıştır.

BÖLÜM IV

4. SONUÇLAR

4.1. Yirmi Yedi Piyano Sonatı ve Bir Keman Piyano Sonatininde İlk Bölümlerin Tonal Desen, Akor İşlevi (Function/Fonksiyon) ve Akor Türlerine Yönelik Sıklık (Frekans) Sonuçları

Bu kısımda yirmi yedi piyano sonatı ve bir piyano keman sonatinine yönelik olarak ilk bölümlerin tonal desen, akor işlevi ve akor türlerine yönelik sıklık sonuçları besteci odaklı olarak verilecektir.

4.1.1. Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde esas tonalitenin mutlak ağırlığının yanı sıra, ilgili majör tonalitesi olan Re bemol majör ve çift dominant tonalitesi olan La bemol majörün kullanımları önemsendirilmiştir. Minör beşinci derece olan fa minörün romantik döneme ait olmasının yanı sıra, Mi minör'ün varlığı romantik dönem tonal desen genişlemelerinden olan +4 (triton) derecesi ile açıklanmaktadır. Akor işlevlerinde, minör birinci derecenin on altı kez kullanılmış olması sonatın minör tonalitede yazılmış olmasını destekler niteliktedir. Akor türlerinde ise on yedi kez tonik ailesinden, yanı sıra on bir kez de dominant ailesinden akorlar kullanılmış olup bu iki akor türü üzerinde kümelenme söz konusudur.

4.1.2. Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde tonal desene ilişkin olarak esas tonalite ağırlıklı bir tonalite anlayışı ile beraber, ilgili majör ve adaş tonalite kullanımları da önemli bulunmuştur. Öte yandan Do diyez majör ve Si majör kullanımı romantik dönem tonal

genişlemelerinden üst artık dörtlü ve alt eksik beşli (triton) derecelerindeki tonalite yerleşimini göstermektedir. Akor işlevlerine ilişkin olarak minör birinci derece kullanımı, majör üçüncü derece kullanımı ve majör birinci derece kullanımları ağırlıklıdır. Akor türlerinde ise on beş kez kullanılan tonik ailesi akorları birincil, on kez kullanılmış dominant ailesi akorları ise ikincil ağırlıklı tür olarak bulgulanmıştır.

4.1.3. Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde kullanılan tonaliteler esas tonalite ile diyatonik ve kromatik ilişki göstermektedir. Akor işlevlerine ilişkin olarak minör birinci derece kullanımı yüksek sıklıkta kullanılmıştır. Ayrıca minör beşinci derece kullanımı romantik dönem özelliği göstermektedir. Akor türlerine ilişkin ise tonik ve dominant ailelerine ait akorlar eşit dağılım göstermektedir. Dominant on üçlü akoru uyumsuz armoninin romantik dönemdeki kullanımına örnek niteliğindedir.

4.1.4. Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde Si bemol majörün varlığı romantik kaynaklarda yaygın olarak döneme özgü tonal genişleme türü olarak gösterilen "*kromatik medyan tonalite*" kavramı ile açıklanmaktadır. Biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde birinci derece akorları ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte altıncı derece akorları da ikincil sıklık önemine sahiptir.

4.1.5. Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Sol minör tonundaki eserde Mi minör kullanımı kromatik medyan tonalitesi olarak romantik döneme ait tonal genişlemeyi ifade etmektedir. Akor işlevlerine ilişkin olarak biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde minör tonik işlevi en çok kullanım oranına sahiptir. Ayrıca biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde akor

türlerine ilişkin olarak tonik ailesinden akorların kullanımı dominant ailesinden akorların kullanımı ile aynıdır orandadır.

4.1.6. Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde biçim unsurlarında tonik ve dominant tonaliteleri eşit oranda kullanılmıştır. Öte yandan La bemol minör ve Mi bemol minör kullanımları sonatta adaş tonalite kullanımının hem tonik hem de sudominant işlevlerine yansıması şeklinde oluşmuştur. Ayrıca Mi minör kullanımı kromatik değiştirilmiş alt medyan tonalitesinin enarmonik eşi ile açıklanmaktadır. Akor türlerine ilişkin olarak biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde birinci derece ile beşinci derece akorlarının minör ve majör türleri eşit oranda kullanılmıştır.

4.1.7. Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde Do majör kullanım sıklığıyla da esas tonaliteyi destekler. Sol majör dominant; Do minör adaş tonalite; Re minör ikinci derece tonalitesi ve La minör de ilgili minör tonalitelerini ifade ederken; Mi bemol majörün varlığı romantik dönem tonal desen genişlemelerinden olan "*kromatik medyan tonalitesi*" ile açıklanmaktadır. Akor işlevlerine yönelik olarak majör birinci derece işlevsel akoru en çok kullanılan türdür. Akor türlerine ilişkin olarak, dominant ve tonik türleri üzerinde kullanım yoğunluğu tespit edilmiştir.

4.1.8. Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde La bemol minörün varlığı kromatik medyan tonalitesi olan Sol diyez minörün enarmonik eşi olarak açıklanabilir. Mi bemol minörün varlığı da Re diyez minör enarmonik eşitlenmesi ile enarmonik tonalitesi kullanılmış olan Sol diyez minör'ün minör beşinci derecesi olmasıyla açıklanmaktadır. Akor işlevlerine

yönelik olarak minör tonalitede yazılmış eserde otuz beş tonalitenin yirmi altısı minör özelliktedir. Akor türlerine ilişkin olarak biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde tonik ve dominant ailesine ait akorların yoğun kullanımı söz konusudur.

4.1.9. Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Sol minörün esas tonalite görevinde bulunduğu eserde Si minörün varlığı kromatik medyan tonalitesi olmasıyla ilişkilidir. Akor işlevlerine ilişkin olarak birinci ve beşinci derece akor işlevleri ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Akor türlerinde ise tonik akoru ve türleri ile dominant akoru ve türlerinin ağırlıklı kullanımı söz konusudur.

4.1.10. Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde Sol majör ve Do diyez majörün varlığı romantik döneme ait tonal desen genişlemelerinden olan kromatik medyan tonalitesiyle açıklanmaktadır. Akor işlevlerine yönelik olarak birinci ve beşinci derece akorlarının kullanım oranı olarak üstünlüğü tespit edilmiştir. Akor türlerinde ise biçim unsurlarının başlangıç ve bitişlerinde yalnızca tonik ve dominant ailesine ilişkin akorların kullanıldığı görülmüştür.

4.1.11. Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde tonik (E DUR) ve Dominant (H DUR) tonalitelerinin kullanım oranları eşittir. Ayrıca Fa majörün napoliten tonalitesi olarak kullanımı tespit edilmiştir. Akor işlevlerinde birinci derece ve beşinci derece akorlarının kullanımı eşit orandadır. Ayrıca akor türlerine ilişkin olarak tonik ve dominant akorlarının kullanım ağırlığı tespit edilmiştir.

4.1.12. Frederic Chopin Op.4 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde esas tonalite Do minördür. Sol majör, La bemol majör, Sol minör ve Do minör tonaliteleri diyatonik dizi tonal çerçevesi içerisindedir. La bemol minör ve Si bemol minör tonaliteleri ise kromatik medyan ve doğal minör dizideki yedinci derece tonalitesi olması hesabıyla romantik döneme ilişkin özellik barındırmaktadır. Akor işlevlerine ilişkin olarak birinci derece işlevsel akorunun mutlak kullanım üstünlüğünün yanı sıra beşinci derece türündeki akorların da ikincil önemde kullanıldığı tespit edilmiştir. Akor türlerine ilişkin olarak belirlenen biçim unsurları çerçevesinde yalnızca tonik ve dominant türünde akorların kullanıldığı tespit edilmiştir.

4.1.13. Hugo Wolf Op. 8 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde Re majör, Sol majör, Mi minör, Sol minör tonalitelerine yer verilmiştir. Bu da eserin tonal deseninin Klasik Döneme yönelik bir yapıda olduğunu göstermektedir. Akor işlevlerine ilişkin olarak majör birinci ve beşinci derece işlevsel akorları eşit oranda kullanılmıştır. Akor türlerinde ise belirlenen biçim unsurları çerçevesinde tonik ve dominant türlerinin ağırlıklı kullanımı tespit edilmiştir.

4.1.14. Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde Romantik döneme yönelik tek yaklaşım gelişme bölümünde görülen Re majör'ün varlığı kromatik medyan tonalitesi ile olan bağıdır. Akor işlevlerinde birinci derece işlevsel akorları en yüksek kullanım oranına sahip olmakla birlikte akor türlerinde de tonik akorunun yüksek oranda kullanımı söz konusudur.

4.1.15. Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde Si majör tonalitesinin kullanımı romantik dönem medyan tonalitesinin (Do bemol Majör) enarmonik eşini temsil etmektedir. Akor işlevlerinin belirlenen biçim unsurları çerçevesindeki kullanımı birinci derece ve yanı sıra beşinci derece olarak tespit edilmiştir. Akor türlerinde ise dağılım tonik ve dominant türleri üzerinde yoğunlaşmıştır.

4.1.16. Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Hummel piyano sonatının ilk bölümünde klasik dönem tonal desenine yönelik bulgular vardır. Tonik ve dominant tonaliteleri, akor işlevleri ve akor türleri ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

4.1.17. Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde Si majör ve Si bemol majör tonalitelerinin Romantik Döneme ait yenilikçi bir tonal desen anlayışı esasına dayandırılması mümkündür. Akor işlevlerine yönelik olarak majör ve minör birinci derece işlevleri ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Akor türlerinde ise tonik ve dominant türünde akorlar ağırlıktayken diğer eserlerden farklı olarak sudominant türünde akorlara da yer verilmesi önemli bulunmaktadır.

4.1.18. John Field Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Tonal desen bağlamında eserin klasik döneme yönelik bir yapıda geliştiği tespit edilmiştir. Akor işlevlerine yönelik olarak belirlenen biçim unsurları bağlamında birinci ve beşinci derece majör akorlarının ağırlıklı kullanımının yanı sıra tonik ve dominant akor türlerinin temsil etme boyutunda anlamlı oldukları tespit edilmiştir.

4.1.19. Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde esas tonalite olan Si minör ve ilgili majör tonalitesi olan Re majörün ağırlıklı olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Akor işlevlerine yönelik olarak birinci ve majör üçüncü derece; akor türlerine ilişkin olarak da tonik ve dominant türlerinin ağırlıklı kullanımı tespit edilmiştir.

4.1.20. Ludwig van Beethoven Op. 111 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde alt medyan tonalitesi olan La bemol majör, romantik döneme ait bulgu olması açısından önemli sayılmaktadır. Akor türlerine ilişkin olarak birinci derece işlevinin ağırlıklı kullanımı söz konusudur. Öte yandan altıncı derecenin varlığı romantik dönem medyan tonalitesine ilişkindir. Belirlenen biçim unsurlarının başlangıç ve bitişleri çerçevesinde dominant ve tonik akorlarının ağırlıklı kullanımı tespit edilmiştir.

4.1.21. Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde üst medyan tonalitesi [ilgili majör] olan La bemol majör ve sudominant tonalitesine ait gelişen medyan tonalitesi olan Sol bemol majör romantik döneme ait bulgulara dahil edilebilir. Akor işlevlerine ilişkin olarak birinci ve beşinci derece majör akorları ağırlıktadır. Akor türlerinde ise tonik ve dominant türleri biçim unsurlarının başlangıç ve sonlarında ağırlıklı olarak tespit edilmiştir.

4.1.22. Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Esas tonalitenin Si bemol minör olduğu eserde üst medyan tonalitesi olan Re bemol majör ve bu tonalitenin enarmonik eş ilişkisi olan Do diyez majör ve minör;

kromatik değiştirilmiş medyan tonalitesi olan Re majör, ve medyan tonalitesinin [sol] kromatik değiştirilmiş medyanı olarak gelişen Mi majör tonaliteleri romantik döneme ait bulgular arasındadır. Akor işlevlerine ilişkin olarak kromatik değiştirilmiş işlevlerin yoğun kullanımı tespit edilmiştir. Ayrıca tonik, dominant ve sudominant akor türlerinin ağırlıklı kullanımı tespit edilmiştir.

4.1.23. Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde yedinci derece üzerine kurulmuş minör tonalite olan Mi minör romantik dönem tonal desenine yönelik bir kullanım olarak tespit edilmiştir. Ayrıca akor işlevlerinin temsili bakımından minör birinci derece akor işlevi önemli oranda kullanılmıştır.

4.1.24. Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde esas tonalite ve ilgili majör kullanımları eşit sıklıktadır. Yanı sıra, adaş tonalitenin enarmonik değiştirilmiş hali olan Re bemol majörün kullanımı Romantik Dönem renk armonisiyle açıklanabilir. Akor işlevlerine yönelik olarak birinci ve majör üçüncü derece kullanımları üzerinde yoğunlaşılmış akor türlerinde ise tonik ve dominant türleri öne çıkmıştır.

4.1.25. Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde Re minör ve Fa minör tonalitelerinin varlığı medyan akorları ile açıklanmaktadır. Akor türlerine ilişkin olarak kromatik değiştirilmiş olan dördüncü derece, ikinci derece ve yedinci derece kullanımları Romantik Dönem armoni anlayışına yönelik bir anlayış sergilemektedir. Akor türlerinin biçim unsurlarına yönelik tespitinde ise dominant ve tonik türleri öne çıkmıştır.

4.1.26. Richard Wagner WWV 21 (Op. 1) Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde biçim unsurlarınca tespit edilen tonalitelerin hepsinin diyatonik diziye ait olması bakımından klasik dönem tonal düzenine uygun bir yaklaşımdan söz edilebilir. Akor işlevlerine yönelik olarak kromatik değiştirilmiş hiçbir işlevin kullanılmaması eserin Klasik Dönem özelliklerini öne çıkarmaktadır. Akor türlerine ilişkin olarak da tonik ve dominantın büyük üstünlüğü söz konusudur.

4.1.27. Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde esas tonaliteden sonra en sık kullanılan tonalite minör beşinci derece olan Do diyez minördür. Ayrıca, La bemol ve mi bemol minörün varlıkları kromatik değiştirilmiş medyan tonalitelerini ifade etmektedir. Akor işlevlerinde de kromatik değiştirilmiş birçok akordan yararlanılması Romantik Dönem üslubunun temsil edildiği sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

4.1.28. Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Sonuçlar

Bu eserde majör sudominant tonalitesi olan Sol majör, altıncı derece tonalitesi olan Si bemol majör, minör napoliten tonalitesi olan Mi bemol minör, doğal yedinci derece tonalitesi olan Do minör ve renk armonisiyle değiştirilmiş Re bemol majör tonaliteleri romantik döneme yönelik kullanımlara örnek oluşturabilir. Ayrıca diğer tüm sonatlardan ayrılan bir özellik olarak bu eserde biçim unsurlarınca tespit edilmiş bir beşinci derece işlevsel akoru bulunmamaktadır.

4.2. Yirmi Yedi Piyano Sonatı ve Bir Piyano-Keman Sonatininde İlk Bölümlerin İlgileşim (Korelasyon) Sonuçları

4.2.1. Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatına Yönelik Sonuçlar

Tonal desen, akor işlevleri ve akor türleri bağlamında L. v. Beethoven Op.111 Piyano Sonatı tonal deseninin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desenini temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desen kapsamını oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

4.2.2. Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatına Yönelik Sonuçlar

L. v. Beethoven Op.2 No1 piyano sonatı birinci bölümünün tonal desenine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş on sekiz piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu durum, Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı tonal deseni romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desenini temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desen kapsamını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir. Akor işlevleri ve akor türleri bakımından ise diğer besteciler ile olan ilgileşim kısıtlı bir temsil yeteneğine sahiptir.

4.2.3. Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Sonuçlar

Johannes Brahms Op. 1 No. 1 piyano sonatı birinci bölümünün tonal desenine yönelik olarak çizelgede belirtilmiş on dokuz piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu durum, Johannes Brahms Op. 1 No. 1

piyano sonatı tonal deseninin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desenini temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desen kapsamını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir. Yanı sıra akor işlevleri ve akor türleri kapsamında da diğer romantik dönem bestecileri ile ilgileşim seviyesi üst düzey bulunmuştur.

4.2.4. Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatına Yönelik Sonuçlar

Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı birinci bölüm tonal deseni ile inceleme konusu yapılan ve romantik dönem dizinlerinde yer verilen yirmi iki piyano sonatının birinci bölümlerinin tonal deseni arasında olumlu (Pozitif) yönde ve güçlü bir ilişki bulunmuştur. Yanı sıra akor işlevleri bakımından on; akor türleri bakımından dört besteci ile güçlü bir ilişki tespit edilmiştir.

4.2.5. Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatına Yönelik Sonuçlar

Robert Schumann Op. 11 No. 1 piyano sonatı birinci bölümünün tonal desenine yönelik olarak yirmi üç piyano sonatı ile olumlu yönde ve güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Bu bulgu, Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı tonal deseninin romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desenini temsil yeteneği olduğu veya romantik dönem piyano sonatlarının birinci bölümlerinin tonal desen kapsamını oluşturduğu şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca akor işlevleri bakımından on üç; akor türleri bakımından da altı romantik dönem bestecisiyle güçlü ve olumlu yönde ilişki tespit edilmiştir.

4.2.6. Romantik Dönem Piyano Sonatlarının Birinci Bölümlerinde Olumsuz (negatif) İlgileşim Sonuçları

Tonal desen bağlamında Hummel'in piyano sonatının ilk bölümü romantik dönemin dışında özellikler sergilemektedir. Akor işlevleri ve akor türleri bağlamında ise, Skryabin, Czerny, Wolf, Moscheles, Hummel, Field, Wagner ve Rachmaninov'a ait sonatların ilk bölümlerinin romantik dönem dışında özellikler gösterdiği tespit

edilmiştir. Bu durum Skryabin ve Rachmaninov'da Romantik Dönemin aşılması diğer besteciler için de Klasik Döneme bağlı kalma olarak değerlendirilmiştir.

4.3. Armonik Buluşlara İlişkin Sonuçlar

4.3.1. Aleksandr Glazunov Op. 74 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Si bemol minör sonatın serim bölümünde gelen armonik buluşta birinci dominant beş-altı akorunun ardından gelen doğrudan geçilmiş olan Fa diyez majör akorunun anlamı Si bemol minörün altıncı derecesi olan Sol bemol majör tonalitesine yapılan bir kırık kadans olarak tespit edilmiştir. Kullanılan akorların içerisinde yer alan uyumsuz seslerin varlığı ve Si bemol majör tonalitesinde Si minör kullanımı napoliten akoru gelenekselde majör kullanılan napoliten akorunun minör kullanılması ile Romantik Döneme özgü bir yoruma dönüştürülmüştür.

4.3.2. Aleksandr Skryabin Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Kromatik medyan akoru kullanımı Romantik döneme ilişkin bulunmuştur. Ayrıca akorların birbirine bağlanışı açısından dominant iki – tonik altı bağlantısı ilginç bulunmuştur. Eserin bitiminde kullanılan pikardi üçlüsü etkisi de Barok döneme yönelik bir kullanım olarak değerlendirilebilir.

4.3.3. Anton Rubinstein Op. 12 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Dominant işlevinden sonra işlenen sudominant işlevinin öncesine bir ortak renk akoru getirilmesi önemli bulunmuştur. İkinci müzikal konunun gelişme bölümündeki işlenişi çift dominant tonalitesi olan Fa diyez majörde gerçekleştirilmiştir. Bu Romantik Dönem tonal düzeni açısından bir buluş niteliğindedir.

4.3.4. Antonin Dvorak Op. 100 Piyano Keman Sonatini Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Keman partisinde görülen pentatonik etkiler romantik dönem müziğine yönelik buluşlardan kabul edilebilir bulunmuştur. Tonik pedalında getirilen Dominant üç-dört akorunun geleneksel olmayan şekilde toniğe bağlanışı ve beşlinin tekrarını içeren akor yapısı tespit edilmiştir. La bemol majör tonalitesinden ortak akor kullanılmaksızın sol majör geçilmesi Romantik Döneme yönelik armonik bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir bulunmuştur.

4.3.5. Bedrich Smetana JB 3:24 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Sol minör başlayan eserin birinci müzikal konu bünyesinde yönelmeleri kullandığı ve bunu hem diyatonik hem de kromatik yollardan yaptığı tespit edilmiştir. Eserin gelişme kısmında frijyen armoni kullanımı tespit edilmiştir.

4.3.6. Carl Czerny Op. 7 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

La bemol başlayan kesit Mi majöre geçiş için hedef tonalitenin minör üçüncü derecesini (gis moll) ortak akor olarak kullanmaktadır. Bu ortak akor seçimi La bemol majör'ün minör adaş tonalitesinin (as moll) enarmonik eşi olarak tespit edilmiştir. frijyen armonisinden yararlanılmıştır. Ayrıca çift dominant altılı akorunun bünyesinde bulundurduğu Re natürel ve bemol sesleri uyumsuz Romantik Dönem armonik buluşlarına örnek olarak bulunmuştur.

4.3.7. Carl Maria von Weber Op. 24 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Esas tonu Do majör olan kesitin ilk dairesel biçimin içindeki kısmı La minör, ikinci dairesel biçim içindeki kısmı ise Sol minör olarak tespit edilmiştir. Bu da Romantik Dönem armonik buluşlarından sayılabilecek minör beşinci derecenin tonal desene eklenişini ifade etmektedir. Yeniden serim kısmındaki ana müzikal konu medyan tonalitesi olan Mi bemol majör tonalitesinde getirilmiştir. Bu da Romantik Dönem armoni buluşları niteliğindedir.

4.3.8. Edvard Grieg Op. 7 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Bu eserde ikinci müzikal konunun ilgili majör tonalitede sunulmasıdır. Bu durum Klasik Dönem anlayışına uymaktadır ancak tonik pedalının varlığı ve kromatik değiştirilmiş ezginin III ve IV derecelere olan yönelmeleri bakımından Romantik Döneme ilişkin bir yapıya dahil edilebilir. La minör tonalitesinden öncelikle Si majöre ardından üst kromatik medyan tonalitesi olan Sol diyez majörün enarmonik eşi olan La bemol minöre doğrudan yönelim yapılması olarak açıklanabilir. Si majör işlenişi de Sol diyez minöre ulaşma bakımından önemlidir. Adaş tonalite olan Mi majörün ardından kromatik medyan tonalitesi olan Sol minör değinmesi önemlidir. Bu değinme Romantik Dönemin önemli armonik unsurlarından biri olan medyan akorlarına bir örnek teşkil etmektedir.

4.3.9. Edward MacDowell Op. 45 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Altıncı ve üçüncü derecelere olan yönelmelerin yanı sıra III_{34b7} akoru ilgili majör olan Si bemol majöre aittir fakat burada iki dominant karakterli akorun art arda gelerek bir kırık kadans oluşturduğu söylenebilir. Romantik Döneme ilişkin önemli bir armonik buluş olduğu sonucu çıkarılmıştır. Re minör ekseninde birinci müzikal

konuyu ele almasının ardından dördüncü ölçüde Si bemol minör tonalitesinin varlığıyla kromatik medyan akorları ele alınmıştır.

4.3.10. Felix Mendelssohn Op. 6 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Eserin serim bölümünde akor işlevleri bakımından Romantik Döneme ait bir yenilik bulunmamakla birlikte dört partili bir koral anlayışının hakim olduğu ve bu anlamda işlemeli ezgilerin eşlik görevinde kullanılmıştır Romantik Döneme yönelik olarak esas tonalitenin Mi majör olduğu eserde temanın Sol majör; yani medyan tonalitedeki kurgulanışıdır. Eserin yeniden serim kısmıyla ilgili olarak Romantik Döneme yönelik bir armonik buluşa rastlanmamıştır.

4.3.11. Franz Schubert D. 157 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Romantik Döneme yönelik olan unsur esas tonalitenin Mi majör olduğu eserde öncelikle minör beşinci dereceye ardından ise kırık kadans ile medyan tonalitesi olan Sol majör'e geçiş yapıldığı tespit edilmiş ve bu kurgunun Romantik Döneme ait olma özelliği taşıdığı belirlenmiştir. Gelişme bölümünde Si minör devam eden kesitin dominant yedililer zinciriyle çift medyan (si>re>fa) tonalitesi olan Fa majöre bağlandığı sonucuna ulaşılmıştır. Eserin yeniden serim kısmıyla ilgili olarak Romantik Döneme yönelik bir armonik buluşa rastlanmamıştır.

4.3.12. Frederic Chopin Op. 4 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Eserin serim kısmında birinci müzikal konu sudominant tonalitesine kısa bir yönelme ile ele alınmıştır. Ayrıca Klasik Dönemin aksine polifonik bir dokudan söz etmek olanaklıdır. Gelişme bölümünde pedal ses kullanımının akorların birbirine bağlanışlarındaki özel kullanımından söz etmek mümkündür. Esas tonalitesi Do minör olan eserin yeniden seriminde birinci müzikal konunun Si bemol minör

tonalitesinde getirilmesi Romantik Döneme ait buluşlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

4.3.13. Hugo Wolf Op. 8 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Söz konusu eser Klasik Döneme ilişkin özellikler gösterdiğinden dolayı Romantik Döneme ait armonik buluşlara rastlanmamıştır.

4.3.14. Ignaz Moscheles Op. 27 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Eserin serim kısmında Romantik Döneme ilişkin bir armonik buluşa rastlanmamıştır. Gelişme kısmında si bemol majör olan birinci müzikal konunun gelişme kısmında medyan tonalitesi olan Re majörde getirilmesi Romantik Döneme ilişkin armonik buluşlardan sayılmıştır. Yeniden serim kısmında Romantik Döneme ilişkin bir armonik buluşa rastlanmamıştır.

4.3.15. Isaac Albeniz Op. 68 No. 3 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Serim kısmındaki bazı akor kuruluşları Romantik Dönemin kromatik düzenine ilişkin ipuçları vermektedir. La bemol majör biten birinci dolabın ortak akor kullanılmaksızın doğrudan Si majör tonalitesine geçişi armonik bir buluş olarak değerlendirilmiştir.

4.3.16. Johann Nepomuk Hummel Op. 2 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Serim kısımda Romantik Döneme ilişkin herhangi bir armonik buluşa rastlanmamıştır. Gelişme kısmında esas tonalitenin Do majör olduğu sonatta dominant tonalitesi olan sol majörden hareketle öncelikle Do minör kromatik ortak tonalitesiyle La bemol majöre ardından Sol minöre yönlenniştir. Bu Romantik Dönem armonik buluşları açısından önemli bulunmaktadır. Yeniden serim kısmında Romantik Döneme ilişkin herhangi bir armonik buluşa rastlanmamıştır.

4.3.17. Johannes Brahms Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Serim kısmında La minör sunulacak olan ikinci müzikal konuya bağlantı çift dominant akorunun doğrudan toniğe olan geçişiyle yapılmış ve Romantik Döneme ait özel renk oluşumu sağlanmıştır. Gelişe kısmında ikinci müzikal konusunun Fa diyez minör tonalitesinde işlenişi, Romantik Dönem armonik buluşlarına bir örnek teşkil etmektedir. Yeniden serim kısmında birinci müzikal konu bünyesinde yapılan yönelme Romantik Dönem buluşlarından sayılmıştır. Bu durum Klasik Dönemde konuların sade ve net biçimde sunulmasının Romantik döneme ilişkin yeniden yorumlanması olarak açıklanmaktadır.

4.3.18. John Field Op. 1 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Söz konusu eser Klasik Dönem üslubunda yazılmış, tonal ve armonik kurguları bu yönde yapılmış olduğundan Römantik Döneme ilişkin buluşa rastlanmamıştır.

4.3.19. Józef Wieniawski Op. 22 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Serim kısmında Si minör olan esas tonaliteye karşın ilgili majör tonalitesinin dominant pedalı üzerinde görülen kromatik medyan tonalitesi Re minör'e ait bir armonik gelişme sunulmaktadır. Gelişme kısmında napoliten tonalitesi işlenmiştir. serim kısmında getirilmiş olan ikinci müzikal konudur. Geleneksel biçimde birinci müzikal tema ile başlayan yeniden serim bölümünün adaş tonalitede getirilmiş ikinci müzikal konu ile başlaması Romantik Döneme ait buluşlardan sayılmıştır.

4.3.20. Ludwig van Beethoven Op.111 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Esas tonalitesi Do minör olan birinci bölümde görülen La bemol majör tonal bölgesi Romantik Dönem buluşlarından olan medyan tonalitesi ile açıklanmaktadır. Gelişme bölümünde Sol minör (minör beşinci derece) tonalitesinde getirilmiş olan birinci müzikal konudur. Romantik Dönem armonisi bakımından önemli bulunmaktadır. Do minör olan birinci bölümün Do majör akoruyla bitirilmiş olması Romantik Dönem armonisi açısından önemlidir.

4.3.21. Ludwig van Beethoven Op.2 No.1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Serim bölümünde birinci müzikal konunun minör beşinci derece tonalitesinden tekrarıdır. Bu düzen Romantik Dönem armonik buluşlarındandır denebilir. Gelişme bölümünde Mi bemol majöre ait D_2 akoru diğer bir dominant akoru olan fakat Fa minöre aitlik gösteren $DVII_{46}$ akoru ile sürdürülmüştür. Alman artık altılı türünü temsil etmektedir. Bu akor türü Romantik Dönemde yeni kullanımlar ile zenginleşmiştir.

4.3.22. Mily Balakirev Op. 5 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Giriş kısmının ardından gelen birinci müzikal konudan alınmıştır. Si bemol minör tonalitesi ile başlayan kısım yönelme ile minör beşinci derece olan Fa minöre ardından La bemol majörde oluşturulan plagal kadans armonik bir gelişim sergilemiştir. Tonaliteler arasındaki keskin geçişlerin Romantik Döneme ilişkin olması bakımından önemlidir. Gelişme kısmında getirilen ikinci temanın bir örneğidir. Burada çift medyan yaklaşımı ile elde edilen Mi majör tonalitesi kullanılmıştır. Birinci müzikal konunun sudominant tonalitesi olan mi bemol minörde işlenişinde ilgi çekici bulunan husus tonal düzen kuramında bulunan fakat ediminde bulunmayan bir tonalite olan Sol bemol minörün ve hemen ardından Re bemol minörün varlığıdır. Bu bakımdan Romantik dönemin sınırlarını zorlayan bir yapıdan söz edilmektedir.

4.3.23. Nikolay Medtner Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Birinci müzikal konunun içeriğinde bulunan modal ögelerdir. Burada kullanılan mod fa minörde re natürelin varlığıya oluşan fa-doryen olarak gelişmekte ve Romantik Döneme ilişkin önemli bir buluş olarak tanımlanmaktadır. Gelişme kısmında ele alınan ikinci müzikal konunun Fa minöre göre enarmonik napoliten tonalitesi olan Fa diyez minördeki işlemesidir.

4.3.24. Pyotr Ilyich Tchaikovsky Op. 80 Posth. Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Serim kısmında ikinci müzikal konunun eserin medyan tonalitelerinden olan Do majörde işlendiği görülmektedir. Bu da Romantik Dönem armonik buluşları açısından önemli bulunmuştur. Birinci müzikal konu esas tonalitede sunulmadan önce dominant tonalitesi olan Sol diyez majöre ilişkin bir bölge yaratılmış ve yarım

karar etkisi yaratılmıştır. Yeniden serim kısmında getirilen ikinci müzikal konu öncelikle adaş tonalite olan Do diyez majör hemen ardından aynı fikrin adaş tonalitesi olan Re bemol majörde görülmektedir.

4.3.25. Richard Strauss Op. 5 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Serim bölümünde sudominant tonalitesi olan Mi minöre yapılan yönelmede kullanılan Dominant dokuzlu akor türü Romantik Döneme ait uyumsuz armoni örneklerindendir. Birinci müzikal konunun gelişme bölümünde ele alınışı esas tonalite olan Si minörün medyan tonalitesi Re minörde ele alınmıştır. İkinci müzikal konunun esas tonalite olan Si minörün yerine adaş tonalitesi olan Si majörde getirilmesi söz konusudur. Bu Romantik Döneme ilişkin bir bulgu olarak sayılmaktadır.

4.3.26. Richard Wagner WWV 21 (Op. 1) Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Söz konusu eser bestecinin ilk sonatı olması nedeniyle Klasik Döneme yönelik özellik göstermekte ve Romantik döneme ilişkin herhangi bir armonik buluş içermemektedir. Bu tespit diğer kısımlardaki bulgularca desteklenmektedir.

4.3.27. Robert Schumann Op. 11 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Serim bölümünde öncelikle sol elde dominanta ilişkin bir tema girişi ardından esas tonalite olan Fa diyez minörde tema başlangıcı hemen ardından Do diyez minöre ve sonrasında Sol diyez minöre yapılan yönelmeler Romantik Dönem armoni anlayışına ilişkin fikirler vermektedir. Gelişme bölümünde işlenen birinci müzikal konunun Fa minör tonalitesinde işleniyor olmasının Romantik Dönemin tonal anlayışını genişleten ve tonalite sınırlarını yıkmaya çalışan bir yapıda olduğu gözlenmiştir. Yeniden serim kısmında ikinci müzikal temanın yeniden serim

kısmında minör beşinci derece tonalitesi olan Do diyez minörde getirilmesi ele alınmış ve Romantik Döneme ait bir armonik yaklaşım olarak değerlendirilmiştir.

4.3.28. Sergei Rachmaninov Op. 28 No. 1 Piyano Sonatı Birinci Bölümüne Yönelik Armonik Buluş Sonuçları

Serim kısmında yedili akorların yardımıyla öncelikle altıncı derece olan Si bemol majör önemsendirilmiştir. Bu ise müzikal fikrin devamında getirilen napoliten tonalitesine bir hazırlık (dominant tonalitesi) anlamında değerlendirilmektedir. Gelişme kısmında birinci müzikal konunun Do minörde olan işlenişi ele alınmıştır. Bu tonal seçim Romantik Döneme ilişkin yorumlanmaktadır. Yeniden serim bölümünde Barok dönemde kullanılmakta olan pikardi üçlüsü anlayışı genişletilerek adaş tonalite olan Re majör bir bitirmelik haline dönüştürülmesi bakımından önemli bulunmuştur.

4.4. İncelenen Eserlerin İlk Bölümlerindeki Biçim Unsurlarının Tonal Desen, Akor İşlevleri ve Akor Türlerine İlişkin Sıklık Sonuçları

Bu kısımda incelenen eserlerdeki biçim unsurlarının tonal desen, akor işlevleri ve akor türlerine ilişkin sonuçlar sunulmaktadır.

4.4.1. Biçim Unsurlarının Tonal Desene İlişkin Sıklık Sonuçları

4.4.1.1. Birinci Müzikal Konu Girişinin Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Sonuçları

Yirmi sekiz eserin yirmisinde giriş unsuru kullanılmış ve bunların ikisinde Si bemol majör; birinde Do minör; ikisinde Re minör; birinde Sol minör; ikisinde Si bemol minör tonaliteleri ile başlanmıştır. Unsurun bitişinde ise bir eserde Do majör; iki eserde Si bemol majör; bir eserde Do minör; bir eserde Re minör; bir eserde Sol

minör; iki eserde Si bemol minör tonaliteleri kullanılmıştır. Öyleyse bir sonatın girişi Re minör ile başlamış ancak Do majör ile bitirilmiştir.

4.4.1.2.Birinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Sonuçları

Yirmi sekiz eserin tümünde birinci müzikal konu unsuru kullanılmıştır. Eserlerin bazılarında unsurun sonunda yönelme ile başka tonalitelere geçiş uygulanmıştır.

4.4.1.3.Birinci Müzikal Konu Birinci Tekrarının Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Sonuçları

Bu unsurun başlangıç ve bitişlerindeki tonaliteler aynı olmadığından dolayı önemsendirme veya yönelmelere yer verilmiştir.

4.4.1.4.Varış Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Sonuçları

Yirmi sekiz eserin yirmi beşinde ikinci müzikal konuya bir varış köprüsü ile ulaşılmıştır. Üç eserde ikinci müzikal konuya varış köprüsü kullanmaksızın geçilmiştir.

4.4.1.5.İkinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sıklık Sonuçları

Yirmi sekiz eserin tümünde ikinci müzikal konuya yer verilmiştir. Unsurun başlangıcında yedi eserde minör tonalite sonunda ise altı eserde minör tonalite kullanmıştır.

4.4.1.6.Serim Sonuna İlişkin Tonal Desen Sıklık Çizelgeleri

Sekiz eser minör; on sekiz eser ise majör tonaliteler ile serim sonuna ulaşmıştır.

4.4.1.7. Birinci Müzikal Konunun Gelişme Kısmındaki İlk İşlenişine Yönelik Tonal Desen Sonuçları

Söz konusu unsurun başlangıçlarında dokuz sonatta majör tonalite bitişlerinde ise on sonatta majör tonalite kullanılmıştır.

4.4.1.8. Birinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine Yönelik Tonal Desen Sonuçları

Yirmi yedi piyano sonatının ilk bölümlerindeki yeniden serim kısmındaki birinci müzikal konu işlenmiş bunlardan bazıları başladığı tonalitede sonlandırılmamıştır.

4.4.1.9. Yeniden Serim Kısmındaki Dönüş Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sonuçları

On eserde dönüş köprüsü kullanılmaksızın ikinci müzikal konuya geçilmiştir.

4.4.1.10. İkinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine İlişkin Tonal Desen Sonuçları

Yirmi sekiz eserin yirmi altısında ikinci müzikal konu yeniden serim kısmında tekrar getirilmiştir.

4.4.1.11. İlk Bölüm Kodası ve Bitiş Tonalitelerine İlişkin Tonal Desen Sonuçları

Yirmi sekiz eserin on sekizinde bir bölüm kodası söz konusudur ve bölümün bitiş tonalitelerinden on ikisi minör, kalan on altısı ise majör tonaliteler ile bitirilmiştir.

4.4.2. Biçim Unsurlarının Akor İşlevlerine İlişkin Sıklık Sonuçları

4.4.2.1. Birinci Müzikal Konu Girişinin Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Sonuçları

Yirmi sekiz eserin sekizinde giriş unsuru kullanılmış ve bir eserin bitiş akor işlevi tonik yerine ikinci derece ile başlamıştır.

4.4.2.2. Birinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Sonuçları

Yirmi sekiz eserin on altısında birinci müzikal konu minör tonik; on ikisinde ise majör tonik işleviyle başlamıştır. Bir biçim unsuru minör beşinci dereceye yönelme ile tamamlamıştır.

4.4.2.3. Birinci Müzikal Konu Birinci Tekrarının Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Sonuçları

Yirmi sekiz eserin yirmi birinde birinci müzikal konu tekrarlanmıştır. Sekiz eserde söz konusu unsur ara derecelere ilişkin akor işlevleriyle başlanıp bitirilmiştir.

4.4.2.4. Varış Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Sonuçları

Yirmi sekiz eserin yirmi beşinde varış köprüsü kullanılmıştır. Başlangıçtaki işlevsel akorlara nazaran bitişlerde hedef tonalitelerin çeşitliliğini yansıtan bir işlevsel akor yelpazesi sunulmuştur.

4.4.2.5.İkinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Sonuçları

Yirmi sekiz eserin hepsinde ikinci müzikal konu kullanılmıştır. Başlangıç ve bitişlerde majör beşinci derecenin ağırlıklı kullanımı söz konusudur.

4.4.2.6.Serim Sonuna İlişkin Akor İşlevleri Sıklık Sonuçları

Serim sonunda beşinci derece işlev kullanımı ağırlıklıdır.

4.4.2.7.Birinci Müzikal Konunun Gelişme Kısmındaki İlk İşlenişin Başlangıç ve Bitişine Yönelik Akor İşlevleri Sonuçları

Yirmi sekiz eserin yirmi üçünde giriş unsuru gelişme kısmında kullanılmıştır. Başlangıç ve bitiş akor işlevleri arasında fark oluşu yönelme veya önemsendirmeleri açıklamaktadır.

4.4.2.8.Birinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine Yönelik Akor İşlevleri Sonuçları

Yirmi sekiz eserin yirmi altısında birinci müzikal konu yeniden serim kısmında tekrar işlenmiştir. Yanı sıra bu unsurun başlangıç ve bitişlerinde minör birinci derece işlevinin ağırlıklı kullanımı söz konusudur.

4.4.2.9.Yeniden Serim Kısmındaki Dönüş Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sonuçları

Yirmi sekiz eserin on sekizinde yeniden serim kısmındaki ikinci müzikal konuya bağlantı amacıyla kullanılmış bir dönüş köprüsü söz konusudur. Bu unsurun sonunda ağırlıklı olarak birinci derece işlevleri kullanılmıştır.

4.4.2.10. İkinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sonuçları

Yirmi sekiz eserin yirmi yedisinde ikinci müzikal konu yeniden serim kısmında işlenmiştir. Majör birinci derece işlevsel akorlarının ağırlıklı kullanımı söz konusudur.

4.4.2.11. İlk Bölüm Kodası ve Bölümün Bitişine İlişkin Akor İşlevleri Sonuçları

Yirmi sekiz eserin on sekizinde bir bölüm kodasına yer verilmiştir. Bu unsurun genelinde Majör ve minör birinci derece işlevlerinin kullanımı ağırlıktadır.

4.4.3. Biçim Unsurlarının Akor Türlerine İlişkin Sıklık Sonuçları

4.4.3.1. Birinci Müzikal Konu Girişinin Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Sonuçları

Giriş unsurunda tonik akoru ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

4.4.3.2. Birinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Sonuçları

Unsurun başlangıcında hakim olan tonik akoru bitişinde yerini dominant kökenli akorlara bırakmıştır.

4.4.3.3. Birinci Müzikal Konu Birinci Tekrarının Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Sonuçları

Yirmi bir eserde birinci müzikal konu ilk kez sunulduktan hemen sonra tekrarlanmıştır. Söz konusu unsurun giriş kısmında tonik; bitiş kısmında ise dominant ailesi ağırlıklı bir kullanım söz konusudur.

4.4.3.4.Varış Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Sonuçları

Söz konusu unsurun başlangıcında tonik akor ve türlerinin kullanım sayısı on dört; bitişinde ise beş olarak bulgulanmıştır.

4.4.3.5.İkinci Müzikal Konunun Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sıklık Sonuçları

Söz konusu unsurun başlangıç akorları tonik; bitiş akorları ise dominant ailesinde kümelenmiştir.

4.4.3.6.Serim Sonuna İlişkin Akor Türleri Sıklık Sonuçları

Eserlerin serim sonları yalnızca tonik ve dominant akoru çeşitlerinden oluşmuştur.

4.4.3.7.Birinci Müzikal Konunun Gelişme Kısmındaki İlk İşlenişine Yönelik Akor Türleri Sonuçları

Söz konusu unsurun başlangıcında tonik; bitişinde ise dominant türünde akorlar ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

4.4.3.8.Birinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine Yönelik Akor Türleri Sonuçları

Birinci müzikal konu adlı unsur yirmi üç sonatta tonik türünde akorlar ile başlamasına karşın on sonatta bu türde akorlarla sonlanmıştır.

4.4.3.9. Yeniden Serim Kısmındaki Dönüş Köprüsünün Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sonuçları

Başlangıç ve bitiş kısımlarının ikisinde de tonik ve dominant türünde akorlar ağırlıklı olarak kullanılmıştır

4.4.3.10. İkinci Müzikal Konunun Yeniden Serim Kısmındaki Başlangıç ve Bitişine İlişkin Akor Türleri Sonuçları

Söz konusu unsurun başlangıcında tonik; bitirilişinde ise dominant türünde akorların hakim olduğu tespit edilmiştir.

4.4.3.11. İlk Bölüm Kodası ve Bitiş Tonalitelerine İlişkin Akor Türleri Sonuçları

On sekiz eser bir koda ile bitirilmiştir. Tüm sonatların birinci bölümleri bir tonik akoruyla bitmiştir.

KAYNAKÇA

ALTUNIŞIK, Remzi; COŞKUN, Recai; YILDIRIM, Engin; BAYRAKTAROĞLU, Serkan, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri Spss Uygulamalı,* Sakarya Kitabevi, Adapazarı, 2001.

ARACI, Emre, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı Müziği Geleneği", *Ahmed Adnan Saygun Doğu Batı Arası Müzik Köprüsü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.

ARACI, Emre, "Sultan Reşad'ın Senfoni Orkestrasından Münih'te Beethoven ve Wagner Konserleri", *Andante,* Sayı: 62, Şan Ofset, İstanbul, 2011.

ARACI, Emre, *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006

ARICI, Hüsnü, *İstatistik(Yöntemler ve Uygulamalar),* Meteksan Ltd. Şti., Ankara, 1981.

ARSEVEN, Ali, *Alan Araştırma Yöntemi İlkeler Teknikler Örnekler,* Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara, 2001.

BAKİHANOVA, Zarife, *Armoni,* Yorum Matbaası, Birinci Basım, Ankara, 2003.

BALCI, Ali, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler,* 4. Baskı, Pegem Yayınları, Ankara, 2004.

BARNETT, Gregory, "Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century" *Journal of the American Musicological Society, Vol. 51, No. 2,* 1998, Sayfa 245-281.

BERNSTEIN, David W., "Nineteenth-century Harmonic Theory: The Austro-German Legacy" *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, 2008.

BERRY, Wallace, *Form in Music,* Second Edition, Prentice Hall Inc., New Jersey, 1985.

BORREL, Eugéne, *Sonat*, Çeviren: Fikri Çiçekoğlu, 1. Baskı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1966.

BÜYÜKÖZTÜRK, Şener; ÇAKMAK, Ebru Kılıç; AKGÜN, Özcan; KARADENİZ, Şirin; DEMİREL, Funda, *Bilimsel Araştırma Yöntemleri,* 6. Baskı, Ankara, 2010.

CANGAL, Nurhan, *Müzik Formları,* Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2004.

CANGAL, Nurhan, *Armoni*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 1999.

CANGAL, Nurhan, *Müzik Form Bilgisi Sınıf III,* Eğitim Yaygın Yükseköğretim Kurumu Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü, Ankara 1977-78.

CAPLIN, William E. *Classical Form A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York, 1998.

DAVERIO, John, "In Search of the Sonata da Camera before Corelli", *Acta Musicologica, Vol. 57, Temmuz-Aralık,* 1985.

DUBOIS, Théodore, *Nazari ve Ameli Armoni Kitabı,* Çeviren: M. Hulusi ve Cemal Reşit, Burhanettin Matbaası, İstanbul, 1933.

EGEMEN, Hüseyin, *Armonide Çözümleme ve Uygulaması,* Özgür Yayınları, İstanbul, 2003.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, *Türk Askeri Muzıkaları Tarihi,* Maarif Basımevi, İstanbul, 1955.

Grove's Dictionary of Music and Musicians, Volume IV, The Macmillan Company, New York, 1908.

Grove's Dictionary of Music and Musicians, Volume V, The Macmillan Company, New York, 1908.

HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York, 2006.

HODEIR, Andre, *Müzikte Tür ve Biçimler*, Çeviren: İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2002.

http://www.guzelsanatlar.gazi.edu.tr/muzik/dersler.htm

HU, Peng, *The Principles of Brahms's Early Sonata Form: A study of Brahms's Early Piano Sonatas and Ensemble Sonatas,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), University of Cincinnati Conservatory of Music, 2001.

İLYASOĞLU, Evin, *Zaman İçinde Müzik,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.

KARASAR, Niyazi, *Bilimsel Araştırma Yöntemi,* 20. Baskı, Nobel Yayın Dağıtım Tic. Ltd. Şti., Ankara, 2009.

KOPP, David, *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, New York, 2002.

KORAY, Fuad, *Müzik Formları,* Maarif Basımevi, İstanbul, 1957.

KORSAKOF, Nikolay Rimsky, *Kuramsal ve Uygulamalı Armoni,* Çeviren: Ataman, Ahmet Muhtar, 3. Baskı, Diztek, İzmir, 1996.

MARX, Adolf Bernhard, *Musical Form in The Age of Beethoven: Selected Writings On Theory and Method*, Çeviren: BURNHAM, Scott, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

MUIJS, Daniel, *Doing Quantitative Research in Education with SPSS,* Sage Publications, Londra, Thousand Oaks, Yeni Delhi, 2004.

NEWMAN, William S., *The Sonata Since Beethoven,* İkinci Basım, W.W. Norton Company, New York, 1972.

ÖZDEMİR, Memduh, *Armoni,* Kanyılmaz Matbaacılık, İzmir, 2001.

ROSEN, Charles, "Formal Interlude", *The Romantic Generation,* Harvard University Press, Massachusetts, 2003.

ROSEN, Charles, *Sonata Forms*, Revised Edition, W.W. Norton & Company, New York, 1988.

SAĞLAM, Atilla, "Osmanlı'da Musiki Devrimi", *Bibliotech*, Sayı:14, Mattek Matbaacılık Basın Yayın Tanıtım Tic. San. Ltd. Şti., Ankara, 2011.

SAĞLAM, Atilla, *Türk Musikisinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi,* Stüdyo Star Ajans, Bursa, 2001.

SCHÖNBERG, Arnold, *Structural Functions of Harmony,* Faber and Faber, Londra, 1983.

SHEDLOCK, J. S., The Pianoforte Sonata Its Origin And Development, Methuen& Co., Londra, 1895.

SIMON, Edwin J, "Sonata into Concerto A Study of Mozart's First Seven Concertos" *Acta Musicologica*, Sayı 31, Fasikül 4, International Musicological Society, Temmuz - Aralık 1959, Sayfa: 170-185.

ŞİMŞEK, Hasan ve YILDIRIM, Ali, "Nitel Araştırma Desenleri", *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,* Seçkin Yayıncılık San. ve Tic. A.Ş., Ankara, 2005.

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, *Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Biçimleri Dersi Öğretim Programı (12. Sınıf),* 2006 (*ogm.meb.gov.tr/belgeler/muzik_bicimleri.pdf)*

UÇAN, Ali, *Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Müzik Bölümü Müzik Alanı Birinci Yıl Programının Değerlendirilmesi*, Çağrı Matbaası, Ankara, 1996.

EKLER

EK – 1 1924-2006 YILLARI ARASI MÜZİK ÖĞRETİM PROGRAMLARI

EK – 2 İLGİLEŞİM ÇİZELGELERİ

EK – 3 EXCEL KODLAMALARI

EK – 4 İNCELENEN ESERLERİN NOTA VE SES KAYITLARI & EXCEL CD'Sİ

EK 1

Musiki Muallim Mektebi Talimatnamesi (1925)

Musiki Muallim Mektebi Talimatnamesi (1931)

Gazi Orta Öğretmen Okulu ve Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi Müfredat Programı (1941)

Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Müzik Bölümü Programı (1978-1982)

Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü Programı (1970)

Gazi Yüksek Öğretmen Okulu 1978 Programı

YÖK Müzik Öğretmenliği Lisans Programı 1997

YÖK Müzik Öğretmenliği Lisans Programı 2006

dördüncü ve beşinci sınıflarda iki sene üstüste sınıfta kalanların vaziyeti muallimler meclisince tetkik olunur. Meclis bu talebenin mektepten ihracına veya diğer bir muallim mektebine nakli için Vekâletten ricada bulunmasına karar verir.

Madde 10- Musiki Muallim Mektebinde salon orkestrasına ait sazlar tedris edilir. Muallimlik edebilmek için her talebe evvel emirde keman öğrenmeğe mecburdur. Bundan başka çocuğun istidat ve teşekkülüne göre kendisine ikinci bir saz da öğretilebilir.

Madde 11- Son sınıf talebesi tatbikatlarını muallimlerile birlikte merkez mekteplerinde yaparlar.

Madde 12- Mektebin diğer hususlarına ait mebat hakkında muallim mektepleri talimatnamesi ahkâmı caridir.

Muvakkat madde

Mektebin 1930-1931 ders senesinde halen mevcut olan beşinci sınıf talebesi imtihan hususunda 8 inci maddede yazılan ahkâma tâbi tutulmayıp eskiden olduğu gibi tahsillerini ikmal edeceklerdir.

7.2.931
Resmi g. s 1769

EK XI$_b$

MUSİKİ MUALLİM MEKTEBİ TALİMATNAMESİ* (1925)

Madde 1- Musiki Muallim Mektebi lise ve orta mektepler ile muallim mektepleri için musiki muallimi yetiştirmek maksadıyle tesis edilmiştir.

Madde 2- Musiki Muallim Mektebi idare heyeti müdür, bir müdür muavini, bir dahiliye müdüründen; talim heyeti lüzumu kadar sabit ve mevkut muallimlerden ibarettir. Müdürün behemehal Garp Musikisine lâyıkıyle vakıf olması ve bu vukufunu yüksek musiki mektep (ve) müesseselerinden istihsal ettiği şehadetnameler ile isbat etmesi şarttır.

Müdür resen Maarif Vekâleti tarafından, muavin, dahaliye müdürü ve muallimler, müdürün inhası üzerine Maarif Vekâleti tarafından tayin ve azlolunur.

Madde 3- Musiki Muallim Mektebinde mükeffel bir tahrirat ve hesap katibi, genc mükeffel ambar ve deppoy memuru ve diğer luzumu olan memurlar ve hademe bulunur.

Madde 4- Mektebin tahsil müddeti dört senedir.** Bunun ilk üç senesi tedrisata, son dördüncü senesi tatbikata mahsustur. Bundan başka bir de ihzari sınıfı vardır. Mektebe dahil olan talebe bu sınıfa namzet ünvanıyle kaydedilir.

Madde 5- Musiki Muallim Mektebine aşağıdaki şeraite haiz talebe kabul olunur:

a) Türk olmak

b) Sinni onüçten aşağı, onyediden yukarı bulunmamak

c) İlk mekteplerden mezun olmak ve musikiye istidadı olduğu icra edilecek muayene ve imtihanlar ile sabit olmak

* Bakanlar Kurulu Kararı 29 Temmuz 1341 1925. Maarif Vekâleti Mecmuası, Sayı 5, 1 Teşrinisani 1341/1925, s.90-93.
Bu talimatname, esas olarak, 1925-1937 yılları arasında yürürlükte olmuştur.

** Bu süre daha sonra (1931'de) yapılan bir değişiklikle beş (5) yıla çıkarılmıştır. (A.U).

d) Ruhen ve bedenen sağlam ve özürsüz olmak.

Madde 6- Musiki Muallim Mektebi leyli ve mecanidir. Talebenin ferden istimal edecekleri küçük musiki mektebi aletleri ile kitap ve diğer ders vasıtaları kendilerine mecanen verilir. Talebeye verilen musiki aletleri, birinci ders senesi nihayetinde talebeye maledilerek demirbaş eşya defterinden ihraç olunur. Bu aletlerin tamiri ve darnı masrafı üçüncü sınıfın nihayetine kadar mektebe aittir. Ziyanı halinde yeniden verilmez. Talebe diğerini tedarike mecburdur.

Madde 7- Musiki Muallim Mektebi talebelerinin hariçte herhangi bir iş ile meşgul olması, mektep haricinde verilen konserlere iştirak etmesi memnudur.

Madde 8- Musiki Muallim Mektebinde tedris edilecek dersler şunlardır:

Musiki Nazariyatı, Armoni, Kompozisyon, Kontrpuvan, Musiki Tarihi, Musiki Kıraatı, Vokal.

Türkçe Edebiyat, Bedriyat, Umumi Medeniyet Tarihi, Türk Medeniyeti Tarihi, Tarih-Coğrafya.

Ruhiyat, Umumi Terbiye ve Usûlü Tedris.

Almanca.

Tabiat Felsefesi, Tatbiki Hikmet ve Kimya, Ilmi ve Tatbiki Hesap ve Hendese.

Umumi ve Mesleki Hıfzıssıhha, Vatandaşlık ve Mesleki Ahlâk, Terbiyei Bedeniye.

Madde 9- Musiki Muallim Mektebinde talim edilecek aletler şunlardır:

1) Keman, 2) Piyano, 3) Flüt, 4) Vesolonsel (Bunlardan yalnız biri mecburidir).

Madde 10- Musiki Muallim Mektebinde, ilk mektep mezunlarından alınan talebe "namzet" olarak kaydolunur. Bunlar bir sene ihzarî sınıfa mahsus dersleri görürler. Sene sonunda imtihanda muvaffak oldukları takdirde birinci sınıfa terfi ederler. Muvaffak olamayanlar onaltıncı madde mucibince diğer muallim mekteplerine nakledilirler.

Madde 11- Musiki Muallim Mektebinde üçüncü sınıf tahsilini muvaffakiyetle ikmal eden talebe tatbikat sınıfına dahil olur. "Muallim muavini" sıfatını ihraz ederek "Orta Tedrisat Muallimleri Kanunu"nun 14. maddesi mucibince geçirmeleri lazımgelen "staj" müddetini mektepte ikmal ederler. Ve kendilerine on lira maaş tahsis olunarak mektep kadrosuna idhal olunurlar. Muvaffak olamayanlar mektep dahilinde bir sene tatbikat gördükten sonra "Tedrisatı İptidaiye Kanunu"nun 44. maddesiyle bahsolunan hukuku temin eden "ilk mektep musiki muallimliği" ehliyetnamesi verilir.

Madde 12- Tatbikat sınıfında bulunan talebe "stajyer muallim muavini" sıfatını hâiz oldukları cihetle bir sene müddetle mektep dahilinde ilk sınıflara derslere girerek tatbikat görür, tecrübe dersleri vererek mümarese kazanırlar. Bu talebenin alakadar muallimin nezareti altında hariçte, Vekâletçe tayin edilecek diğer mekteplerde tatbikat görmeleri ve tedrisatta bulunmaları caizdir.

Madde 13- "Tatbikat" senesinin sonunda yapılan imtihanda muvaffak olanlara "Musiki Muallimlik Şehadetnamesi" verilir. Muvaffak olamayanlar bir sene daha muallim muavini sıfatiyle mektepte kalırlar. Bunlar ikinci sene nihayetinde de muvaffak olamazlarsa haklarında onbirinci maddenin son fıkrası mucibince muamele yapılır.

Madde 14- Tatbikat sınıfındaki talebe, sinni yirmiyi bulmadıkça şehadetname alamaz. Binaenaleyh sinni küçük olanlar tatbikat imtihanlarına girmeyerek mektepte mümarese lerine devam ederler.

EK XI_a

MUSİKİ MUALLİM MEKTEBİ TALİMATNAMESİ* (1931)

Madde 1- Musiki Muallim Mektebi ilk ve orta derecedeki mektepler için musiki muallimi yetiştirmek maksadile açılmış bir müessesedir.

Madde 2- Musiki Muallim Mektebinin idare ve talim hey'eti bir müdür, bir başmuavin, iki muavin ve lüzumu kadar sabit ve mevkut muallimlerden mürekkeptir. Musiki Muallim Mektebi Müdürünün diğer muallim mektepleri müdürlerinin evsaf ve şeraitini haiz olması lazımdır.

Madde 3- Musiki Muallim Mektebinde bir dahiliye şefi, bir kâtip, bir mükeffel hesap memuru, bir alâtı dersiye ve kütüphane memuru, bir anbar memuru ve lüzumuna göre diğer memurlar bulunur.

Madde 4- Musiki Muallim Mektebinin birinci sınıfına aşağıdaki şartları haiz talebe kabul olunur.

1) Türk olmak,
2) Yaşı 12 den aşağı, 14 den yukarı olmamak,
3) Ruhan ve bedenen sağlam ve özürsüz bulunmak ve teganniye müsait sesi olmak,
4) İlk mektepten en az iyi derece ile mezun olmak
5) Mektebe alınmak için yapılan kabul imtihanında muvaffak olmak. İmtihanda muvaffak olanların adedi mektebe alınacak talebenin adedinden fazla olursa, mektepte tedris olunan sazlardan birine vakıf olanlar tercih olunurlar.

Madde 5- Musiki Muallim Mektebi leylî, neharî ve meccanidir. Muhtaç talebeye piyanodan başka her saz ve diğer ders kitap ve levazımı meccanen verilir. Talebeye verilen musiki aletleri birinci ders senesi nihayetinde o talebeye mal edilerek demirbaş eşya defterinden çıkartılır. Bu aletlerin tamiri ve daimi masarifi mektebe aittir.

Madde 6- Musiki Muallim Mektebi talebesinin hariçte herhangi bir işle meşgul olması, mektep haricinde verilen konserlere iştirak etmesi memnudur.

Madde 7- Musiki Muallim Mektebinde tedris olunan dersler şunlardır:

Musiki nazariyatı, armoni, kompozisyon, kontrpuvan, musiki tarihi, musiki kıraatı, türkçe ve edebiyat, ecnebi lisanı, tarih-coğrafya, Yurt bilgisi, ruhiyat ve terbiye, ders tatbikatı, tabiî ilimler, tatbiki fizik ve kimya, riyaziye, beden terbiyesi, (kızlar için nakış ve dikiş), resim.

Madde 8- Musiki Muallim Mektebinin tahsil müddeti 6 senedir. Bu tahsil müddeti biri umumi orta tahsil, diğeri mesleki tahsil olmak üzere iki devreye ayrılmıştır. Dördüncü sınıfı bitiren talebe türkçe ve ecnebi lisandan gayri umumî derslerle beraber musiki nazariyatı dersine ait mezuniyet imtihanını verirler. Türkçe ve ecnebi lisanı ile meslekî malûmat ve musiki ihtisas derslerine ait imtihanlar altıncı sınıf tahsilinin sonunda yapılır. Her ders senesi sonunda talebe musiki derslerinden imtihan verir. Dördüncü ve altıncıdan maada olan sınıf talebesinin umumî derslerden sınıf terfileri muallim mektepleri talimatnamesi ahkâmına tâbidir.

Madde 9- Musiki Muallim Mektebinin birinci sınıfındaki talebe sene sonu imtihanında muvaffak olamadığı taktirde diğer muallim mekteplerinden birine naklolunur. İkinci, üçüncü,

* A. Bedri Fahs, Kültür Düsturu, Bafra: Resimli Ay Matbaası (R.A.M), [1938-1939], s. 723-725.

EK X

GAZİ ORTA ÖĞRETMEN OKULU ve TERBİYE ENSTİTÜSÜ MÜZİK ŞUBESİ MÜFREDAT PROGRAMI*

DERS DAĞITIM ÇİZELGESİ**

Dersler	I. Sınıf	II. Sınıf	III.Sınıf
Kulak terbiyesi	3	2	1
Müzik öğretimi usulü ve tatbikatı	-	-	3
Teori	1	2	3
Müzik tarihi	1	1	1
Şan	1	1	1
Koro ve koro idaresi	4	4	4
Keman (1)	2	2	2
Piyano (1)	2	2	2
Oda Muzığı	1	1	1
Talebe Orkestrası	2	2	2
Ritmik Cimnastik	1	1	1
Tamirat	-	-	1
Akustik	-	-	1
Yabancı Dil (2)	4	4	4
Askerlik (Teorik)	2	2	-
Askerlik (Pratik)	2	2	-
Yardımcı dersler (3)	4	4	-
	30	30	27

(1) Bu derslerde öğretmen her talebe ile birer saat ayrı ayrı meşgul olacaktır. Ayrıca her talebe bu müfredat haricinde, haftada en aşağı 20 saat enstrüman, şan ve teori çalışacaktır.

(2) Bu dersin müfredatı için Türkçe şubesinin programına bakınız.

(3) Bu derslerin müfredatı için son kısma bakınız.

T.C.
MAARİF VEKİLLİĞİ
Talim ve Terbiye Dairesi

Karar No: 120 Karar Tarihi: 2.IX.1941

Gazi Terbiye Enstitüsü'ne ait müfredat programlarının, bağlı suretle göre kabulü hususunun Vekillik Makamına arzı kararlaştı.

Talim ve Terbiye Heyeti
Reisi
K. Yörükoğlu

Muvafıktır
2/IX/1941
Maarif Vekili
YÜCEL

* T.C. MV. (Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekilliği), Gazi Orta Öğretmen Okulu ve Terbiye Enstitüsü Müfredat Programı, Ankara, Maarif Matbaası, 1941, s. iii, xii, s.187-204.
Bu program esas olarak 1937-38-1968-69 öğretim yılları arasında yürütülüp uygulanmıştır.

**Bu çizelge, 1944-45 öğretim yılı başından itibaren geçerli olmak üzere bazı önemli değişikliklere uğramıştır.

TEORİ

Birinci Sınıf
(Haftada 1 saat)

Aralık bilgisi, iki, üç, dört sesli temrinler ve halk şarkıları kullanılarak dominant dokuzlu akoruna kadar armoni bilgisi, piyanoda kadanslar, müzik aletleri hakkında malûmat.

İkinci Sınıf
(Haftada 2 saat)

Armoni bilgisi diyatonik modülâsyonuna kadar devam ettirilecek ve lied formları, rondo ve klasik sonat formu hakkında malûmat verilecektir.

Üçüncü Sınıf
(Haftada 3 saat)

Alterasyon, kromatik ve enarmonik modülâsyon, müzik parçalarının armonik tahlil ve tarifi, iki sesli kontrpuvan, halk şarkılarına basit ikinci ses ilâve edilmesi. Polifon üslûbuna ait formların ve başlıca musiki şekillerinin tanıtılması, dünya müzik edebiyatı ve yayılma tarzı hakkında umumî malûmat.

MÜZİK TARİHİ

Birinci Sınıf
(Haftada 1 saat)

Tek sesli müzik çağı hakkında umumî bilgiler. Asya ve Yunan müzik kültürleri hakkında mücmel malûmat. Kilise musikisinin zuhuru ve yayılması. Litürjik müzik nevileri hakkında kısa malûmat, şan gregoryen, nota, tonlar, polifoni çağının başlangıcı ve ilk tecrübeleri, halk şarkısı. XVI ıncı asırda polifoni ve çalgılar. Homofoni çağında dinî ve din dışı musikilerindeki olgunluk. Operanın zuhuru, Monteverdi, Lulli. Nevilerden formlara: Senfoninin zuhuru ve tekâmülü, Mannheim okulu, klâsikler ve romantizmin zuhuru. Süitten sonata. Konser ve konservatuvar hayatının inkişafı. XVIII inci asrın büyükleri, Bach, Haendel, Rameau, A. Scarlatti. Çalgı müziğinin inkişafı. Virtüozluk.

İkinci Sınıf
(Haftada 1 saat)

Viyana klâsikleri. Romantizmin zuhuru, âmil ve vasıfları. Klâsik üç büyük okullar mukayesesi. (İtalyan, Alman ve Fransız okullarında.) Asıl romantikler. Alman operasının ilk büyükleri ve Wagner. İtalyan ve Fransız operalarının seyri. Verdi ve Veristler. Bizet, Gounod. XIX uncu asrın müzikteki seviyesine toplu ve mukayeseli bir bakış.

Üçüncü Sınıf
(Haftada 1 saat)

Millî okullar. Rus ve Fransız musikileri. Yenilik cereyanları. Çalgıların tekâmülüne toplu bir bakış. Beynelminel sanatkârlık münasebetleri, teşkilat ve disiplin şuuru.

(Müzik tarihi derslerinde plâklarla ve tatbiki olarak misaller gösterilecektir.)

Bu programa ilâveten Türk müziğinin teessüs ve inkişafı ile bu müziğin ana hatları hakkında muhtasar malûmat verilecektir.

EK VIII

GAZİ YÜKSEK ÖĞRETMEN OKULU MÜZİK BÖLÜMÜ PROGRAMI*

1978-79, 1981-1982

SINIFI : I. YIL

	I. Yarıyıl			II.Yarıyıl			
Dersler	Kuramsal	Uygulamalı	Kredi	Kuramsal	Uygulamalı	Kredi	Ön Şart
Ana Dal Eğitimi I-II	1	1	2	1	1	2	
Temel Piyano Eğitimi I-II	-	1	1	-	1	1	
Müziksel İşitme ve Okuma Eğitimi I-II	2	2	3	2	2	3	
Temel Müzik Bilgileri	2	-	2	-	-	-	
Tını (Selen) Fiziği	-	-	-	2	-	2	
Toplu Konuşma Eğitimi	1	2	2	-	-	-	
Toplu Ses Eğitimi I	-	-	-	1	2	2	
Sanata Giriş I-II	2	-	2	2	-	2	
Eğitim Psikolojisi	-	-	-	3	-	3	
Türkçe-Kompozisyon I-II	2	-	2	2	-	2	
Ritmik Cimnastik ve Oyun I-II	-	2	1	-	2	1	
Eğitime Giriş	2	-	2	-	-	-	
Eğitim Sosyolojisi	-	-	-	2	-	2	
Yabancı Dil	2	-	-	2	-	-	Kurs sistemi
Toplam	**14**	**8**	**17**	**17**	**8**	**20**	
		22			**25**		

* MEB (Milli Eğitim Bakanlığı), Yüksek Öğretmen Okulu Türk Dili ve Edebiyatı, ..., Müzik , ..., Bölümlerine ait Geçici Haftalık Ders Dağıtım Çizelgeleri ile Bazı Bölümlere Ait Çerçeve Programları, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1980.
MEB (Milli Eğitim Bakanlığı), Yüksek Öğretmen Okulları Programları, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1981
GYÖO MB (Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Müzik Bölümü), Program Dökümanları. 1978-1980.
Bu program, esas olarak 1978 79-1981 82 öğretim yılları arasında yürütülüp uygulanmıştır.

SINIFI : II. YIL

	I. Yarıyıl			II.Yarıyıl			
Dersler	Kuramsal	Uygulamalı	Kredi	Kuramsal	Uygulamalı	Kredi	Ön Şart
Ana Dal Eğitimi III-IV	1	1	2	1	1	2	
Temel Piyano Eğitimi III-IV	-	1	1	-	1	1	
Müziksel İşitme ve Okuma Eğitimi III-IV	1	2	2	1	2	2	
Yatay Çokseslendirme I-II	-	2	1	-	2	1	
Koro Ses Eğitimi II-III	-	2	1	-	2	1	
Koro Çalgı Eğitimi I-II	-	2	1	-	2	1	
Müzik Biçimleri	2	-	2	-	-	-	
Müzik Türleri	-	-	-	2	-	2	
Geleneksel Türk Sanat Müziği I-II	2	-	2	2	-	2	
Nota Yazıları	-	-	-	2	-	2	
Çalgı Düzenleri ve Bakımı	-	2	1	-	-	-	
Eğitim Yönetimi	-	-	-	2	-	2	
Rehberlik	2	-	2	-	-	-	
Yabancı Dil	2	-	-	2	-	-	Kurs sistemi
Toplam	**10**	**12**	**15**	**12**	**10**	**16**	
		22			**22**		

SINIFI : III. YIL

	I. Yarıyıl			II.Yarıyıl			
Dersler	Kuramsal	Uygulamalı	Kredi	Kuramsal	Uygulamalı	Kredi	Ön Şart
Ana Dal Eğitimi V-VI	1	1	2	1	1	2	
Temel Piyano Eğitimi V-VI	-	1	1	-	1	1	
Müziksel İşitme ve Okuma Eğitimi V-VI	1	2	2	1	2	2	
Yatay Çokseslendirme I-II	-	2	1	-	2	1	
Müzik Tarihi I-II	2	-	2	2	-	2	
Seçmeli Toplu Müzik I-II	-	3	2	-	3	2	
Seçmeli Müzik Özel Alanları I-II	2	-	2	2	-	2	
Halk Bilim	2	-	2	-	-	-	
Türk Halk Müziği	-	-	-	2	-	2	
Müzik Eğitimine Giriş	2	-	2	-	-	-	
Müzik Eğtiminde Yöntemler I	-	-	-	2	-	2	
Araştırma	-	-	-	3	-	3	
Eğitim Programı ve Yöntemleri	3	-	3	-	-	-	
Yabancı Dil	2	-	-	2	-	-	Kurs sistemi
Toplam	**15**	**9**	**19**	**15**	**9**	**19**	
		24			**24**		

	I. Yarıyıl			II.Yarıyıl			
Dersler	**Kuramsal**	**Uygulamalı**	**Kredi**	**Kuramsal**	**Uygulamalı**	**Kredi**	**Ön Şart**
Ana Dal Eğitimi VII-VIII	1	1	2	1	1	2	
Çalgıya Eşlik	1	2	1	-	-	-	
Eser Çözümleme	-	2	1	-	2	1	
Eğitim Müzikleri Dağarı	2	-	2	-	-	-	
Seçmeli Toplu Müzik III-IV	-	3	2	-	3	2	
Seçmeli Müzik Özel Alanları III-IV	2	-	2	2	-	2	
Müzik Eğitiminde Yöntemler II	2	-	2	-	-	-	
Müzik Toplulukları Yönetimi	-	-	-	-	2	1	
Ölçme ve Değerlendirme	3	-	3	-	-	-	
Düşünce Tarihi	-	-	-	3	-	3	
Türkiye Cumhuriyeti ve Devrim Tarihi	2	-	2	2	-	2	
Yabancı Dil	2	-	-	2	-	-	Kurs sistemi
Uygulama	-	-	-	-	(Bir ay)	-	Başarı belgesi
Ekonomiye Giriş	3	-	3	-	-	-	
Toplam	**18**	**8**	**20**	**10**	**8**	**13**	
		26			**18**		

Açıklamalar:

1- "ANA DAL EĞİTİMİ" dersinde esas çalgı öğretimi veya esas çalgı yerine geçecek ses eğitimi (şan) yapılacaktır. Esas çalgı olarak orkestra veya bandoda kullanılan üflemeli çalgılarla halk müziği çalgılarından sınıfta ve okulda kullanılmaya uygun olanlara imkânlar ölçüsünde öncelik verilecektir. Buna göre; Blokflüt (çeşitli boy ve türleriyle bir çalgı olarak), Yan Flüt, Obuva, Klarinet, Saksafon, Bağlama (çeşitli boy ve türleriyle bir çalgı olarak), Mey çalgıları esas çalgı olarak seçilebilecektir. Öğrenci ancak daha önceden çalmış ve belli bir teknik düzeye ulaşmış olmak şartıyla keman, viyola, viyolonsel ve piyano'yu esas çalgı olarak alabilecektir. Aynı şart ses eğitimi (şan) için de geçerlidir.

2- "ANA DAL EĞİTİMİ" dersinin haftada bir saatında, seçilen çalgının özelliğine, yarıyılın düzeyine ve öğretmen durumuna göre 2-4 kişilik gruplarla, ancak her öğrenci ile bireysel olarak uğraşılacak biçimde ders yapılacaktır. Haftanın diğer saatında ise öğretmen, 5 kişiden az olmayacak gruplarla, bireysel dersin uygulamalı kontrolünü yapacaktır.

3- "TEMEL PİYANO EĞİTİMİ" dersi, yarıyılın düzeyine göre 3-6 kişilik gruplarla yapılacaktır.

4- Ana dal eğitiminde, ses eğitimi (şan) ni esas çalgı olarak alan öğrenciler, temel piyano dersini esas piyano dersi gibi 2-4 kişilik gruplar içinde alacaklar ve 2. esas çalgı müfredatına göre yetiştirileceklerdir.

5- "TOPLU ÇALGI EĞİTİMİ" dersinde, okulun imkânlarına göre Blokflüt, Dilli Kaval, çeşitli düdükler, Bağlama, Mey, Cura, Zurna, Kemençe, Mandolin, Gitar, çocuk vurma çalgıları gibi çalgılar için gruplar oluşturulabilecektir.

Ana Dal Bağlama Eğitimi III-IV

I. ve II. Yarı Yıl: Toplu çalışmalara temel olabilecek mızrap vuruşu, sol el bütünlüğünü içeren çalışmalar. Parmak numaralandırılması. Aksak vuruşluların çalışılması. Aksak tezene vuruşu geliştirme (5/8, 9/8 lik gibi).

Temel Piyano Eğitimi III-IV

I. Yarı Yıl: Her iki anahtarda geniş konumdaki notaları okuma ve çalma çalışmaları, parmak geçişleri ve bilek hareketlerine ilişkin becerilerin kazandırılması. İkinci yıldaki asıl dal, müziksel işitme, ses eğitimi derslerinin özelliklerine göre piyanodan yararlanma.

II. Yarı Yıl: Sol ve fa anahtarları kullanılarak iki elin bir bütün halinde çalıştırılması. Çok sesli (polifonik) müzik yapmaya hazırlık olarak dizilerin akorlar halinde çalınması.

Müziksel İşitme-Okuma ve Yazma Eğitimi III-IV

I. Yarı Yıl: Onlu ses alanı içinde küçük atlamalı, doğal ve ses değiştirici işaretli sesleri duyma, yazma. Yarı uyumlu ve uzak uyumsuz iki sesi, uyguların tınısal farklılıklarını ayırma. Basit ve bileşik ölçülerde noktalı, üçlemeli tartım değerleriyle çalışmalar. Tek değiştirici işaretli dizi içinde en küçük atlamalı seslerden oluşan tek sesli ezgi duyma, yazma, fa ve sol anahtarlarında ezgi okuma çalışmaları.

II. Yarı Yıl: Onlu ses alanı içinde büyük atlamalı, doğal ve değiştirici işaretli sesleri, biri duran diğeri yürüyen iki ayrı ses çizgisini duyma, yazma, uyguların tınısal durumlarındaki farklılıkları ayırma çalışmaları. Basit ve bileşik ölçülerde senkoplu tartım çalışmaları. Birden fazla ses değiştirici işaretli tonlarda atlamalı seslerden oluşan tek sesli ezgi duyma, yazma, okuma çalışmaları. Basit ve bileşik ölçülerde örnek halk türküleri okuma çalışmaları.

Dikey Çok Seslendirme I-II

I. ve II. Yarı Yıl:

1. Uygu oluşturma
   a) Temel uygular ve çevirmeleri
   b) Yan uygular ve çevirmeleri
   c) Uygularda yabancı sesler: Yedili, dokuzlu, altılı, geciktirme, antisipasyon v.b.
2. İki, üç, dört seslendirme teknikleri
3. Evrensel müzikte dikey çokseslendirme uygulamaları: Barok, klâsik, romantik, izlenimci, anlatımcı, oniki ton sistemi ve dikey çokseslendimeye ilişkin yeni yönseme ve gelişmeler.
4. Türk müziğinin dikey çokseslendirme uygulamaları yönünden temel özellikleri.
5. Türk müziğinde dikey çokseslendirme uygulamaları.

Toplu Ses Eğitimi II-III

I. Yarı Yıl:

1. Toplu ses eğitiminde kullanılacak dil gereçleri
2. Toplu ses eğitiminde grup ve bireysel çalışmalar
3. Toplu ses eğitiminde başlangıçta kullanılacak kolay ses alıştırmaları
4. Ses kaydırmalarının çalışmalar sırasında kötü etkileri
5. Boğumlama (Artikülasyon)
6. Nüans çalışmaları
7. Tek seslilikten çok sesliliğe geçiş
8. Karma korolarda ses gruplarının oluşturulması
9. Koroda ses rengi ve bütünlüğü

II. Yarı Yıl:

1. Bir müzik cümlesini söylerken gözönünde bulundurulacak hususlar

II. Yarı Yıl: Öğrenilen teknikleri içeren değişik dönemlere ait yapıtların tanıtılması ve öğrencilerin asıl dalında çaldığı ya da söylediği parçalara eşlik edebilme becerisinin kazanılması.

Müziksel İşitme-Okuma ve Yazma Eğitimi V-VI

I. Yarı Yıl: İki oktav ses alanı içinde büyük atlamalı doğal ve ses değiştirici işaretli sesler. İkisi de değişen iki ayrı ses çizgisini, uyguları sesleriyle birlikte duyma, yazma çalışmaları. Basit, bileşik, 5/8 lik, 7/8 lik, 9/8 lik ölçülerde tüm nota değerleriyle tartım çalışmaları. Yakın tonlara modülasyon yapan tek sesli ezgileri duyma, yazma, çeşitli güçlükte halk ezgileri ve çok değiştirici işaretli tonlarda ezgi okuma çalışmaları.

II. Yarı Yıl: Belirli ses alanı içinde kalmayan tek sesleri, artmış, eksik 7 li uygularla modülasyon duyma çalışmaları. Tüm ölçülerde tüm değerlerle tartım duyma, yazma, iki sesli ezgi yazma çalışmaları. Tüm ölçü ve değerlerle fa ve sol, do anahtarlarında çok değiştirici işaretli tonlarda ezgiler okuma.

Yatay Çok Seslendirme I-II

I. ve II.Yarı Yıl:

a) Ezgi oluşturma
b) Bire karşı bir, bire karşı iki, bire karşı üç, dört ve karışık yatay çok seslendirme teknikleri
c) Evrensel müzikte yatay çokseslendirme uygulamaları: İmitasyon,kanon, envansiyon, füg vb.
d) Türk müziğinin yatay çokseslendirme yönünden temel özellikleri
e) Türk müziğinde yatay çokseslendirme uygulamaları.

Müzik Tarihi I-II

I. ve II. Yarı Yıl: Müzik Tarihi dersinin diğer dersler arasındaki ve müzik öğretmenliğindeki yeri ve işlevi. Kaynakça. Bilim ve Müzik Tarihi. Müziğin doğuşuyla ilgili kuramlar. Dünyada sanat müziğinin günümüze dek geçirdiği evreler. Bu dönemlerin belirleyici değişkenleriyle ilişkileri. Değişmelerin Türkiye'deki müziksel gelişmelerle karşılaştırılması ve etkileri. Çağımızda müzik alanının genel durumu. Türkiye'de müzik alanındaki gelişmeler. Müzik Tarihindeki belirli evrelerin belli başlı müzikçilerinin önemli özellikleri ve bu özellikleri etkileyen etmenler.

Seçmeli Toplu Müzik I-II

I. Yarı Yıl:

1. Çok sesli koro çalışmalarına giriş
2. Üç sesli karma bir korodaki ses ayırımı
3. Kazanılan tekniklerin saptanan dağarcığa uygulanması
4. Toplu müzik çalışmalarında bireyler arasındaki sosyal ilişkiler ve koro disiplini.

II. Yarı Yıl:

1. Dört sesli karma bir koroda ses ayırımı
2. Karma bir koroda ses bütünlüğünün sağlanması için gerekli çalışmalar
3. Dünya koro edebiyatından örnek dinletiler
4. Kolay dört sesli yapıtların seslendirilmesi

Seçmeli Müzik Özel Alanları I-II

I. ve II. Yarı Yıl: Anadal, temel piyano, temel bağlama, temel blokflüt, temel ses eğitimi ve bunun gibi derslerde kazanılmış becerilerle oluşturulacak çalgı müziği uygulamaları.

a) Aynı cins ve değişik çalgılardan oluşan ikili, üçlü, dörtlü gruplar, oda orkestrası ve orkestra uygulamaları

b) Piyano-çalgı [müziği çalışmaları]

c) Piyano ses müziği çalışmaları v.b....

2. Nefesle bağlantılı olarak toplu söylemede tizleşme ve pesleşme nedenleri ve düzeltilmesi
3. Rezonans çalışmaları
4. Toplu ses eğitiminde ses alanını genişletici teknik ses alıştırmaları
5. Karma korolarda ses alanı ve ses gruplarındaki ses sınırları
6. Toplu ses eğitimine uygulama alanı olarak seçilecek eserlerde aranılacak özellikler
7. Ses sağlığı ve korunması
8. İleri düzeyde teknik ses alıştırmaları
9. Ses topluluklarının tanıtılması
10. Çocuk korolarında eğitim, karşılaşılan sorunlar (Mutasyon).

Toplu Çalgı Eğitimi I-II

I. Yarı Yıl: Blokflütün halk çalgıları arasındaki yeri. Toplu çalgı ve müzik eğitimindeki önemi. Ses üretimi. Do^2-mi^3 arasındaki değiştirimsiz seslerde çalma. Değiştirimli seslere ilişkin parmak düzenleri. Si bemol, fa diyez değiştirimli sesleri.

Bağlamanın okul müzik eğitimindeki yeri, toplu çalgı çalma alışkanlığını kazandırma çalışmaları. Bağlamada çalma tekniği ile ilgili yazı tekniği. Mızrap vuruşlarının belirtilen düzene getirilmesi. Lâ ve re hüseyni dizilerinde halk ezgileri çalışması. Düz vuruşlarda mızraplar.

II. Yarı Yıl: [Blokflütte] Sol diyez^2, lâ bemol^2, do diyez^3, re diyez^3, mi bemol^2, mi bemol^3, fa diyez^3, sol bemol^3, do diyez^2 seslerine ilişkin parmak düzenlemeleri. Si^2 ve mi^3'e ilişkin yardımlı parmak düzenleri.

Bağlamada kullanılan düzenler. Bağlama ve bozuk düzen (kara düzen), halk ezgilerinde aksak vuruşlarla ilgili mızraplar, okul müziğinde bağlamanın kullanılması.

Müzik Biçimleri

I. Yarı Yıl: Biçim kavramı, küçük biçimler, polifon biçimler, büyük biçimler, geleneksel biçimlerde değişiklikler, açık biçimler.

Müzik Türleri

II. Yarı Yıl: Müzikte tür kavramı, Türkiye'de yaşayan müzik türlerinin toplumsal kökenleri, tarihsel gelişim süreci açısından türlerin ortaya çıkış koşulları. Türkiye'de yaşayan müzik türlerinin sınıflandırılması, genel özellikleri, kendi içlerinde sınıflandırılması ve türlerin birbirleriyle olan ilişkileri.

Geleneksel Türk Sanat Müziği I-II

I. ve II. Yarı Yıl: Geleneksel Türk Sanat Müziğinin değişik müzik kültürleri içindeki yeri, nitelikleri. Bu müziğin perde, makam, usul dizgeleri, çalgıları, müzik yapma biçimleri, türleri ve biçimlerine özet bir bakış. Bu müziğin günümüze uzantısı, çok seslendirme sorunları.

Nota Yazıları

II. Yarı Yıl: Müziğin yazıya geçirilmesinde başlıca dizgeler ve değişik müzik kültürlerinde kullanılan değişik nota yazısı biçimlerine örnekler. Evrensel sanat müziğinde kullanılan nota yazısının tarihsel gelişimi. Nota yazısının müzik eğitiminde araç olarak kullanılması.

Çalgı Düzenleri ve Bakımı

I. Yarı Yıl

1. Müzik eğitiminde kullanılan çalgıların türleri. Çalgı yapımında kullanılan malzeme, araç ve gereçler. 2. Ana dal eğitiminde kullanılan çalgıların (yaylı, nefesli ve piyano) yapıları, bakım ve onarımları. 3. Okul çalgılarının yapıları, bakım ve onarımları. Çalgıların ses düzenleri.

Ana Dal Piyano Eğitimi VII-VIII

I. Yarı Yıl: Piyanoyu müziğin diğer alanlarında (müziksel işitme, ses eğitimi derslerinin özelliklerine göre) uygulama çalışmaları. Güç etütler, deşifre çalışmaları, üç ve daha çok sesli polifonik eserler, sonat ve benzeri eserler.

II. Yarı Yıl: Piyano öğretimi, kavramlar, ilkeler, yöntemler, uygulamalar. Sağ ve sol elin kullanımı ile ilgili tekniklere ilişkin karmaşık düzenlemeler.

Ana Dal Ses Eğitimi-Şan VII-VIII

I. Yarı Yıl: a) İleri düzeyde teknik ses alıştırmaları, b) Dünya şan edebiyatından seçme eserlerin dinletilmesi, c) Dünya şan edebiyatının besteci, yorumcu ve yapıtlarıyla tanıtılması, d) Üçlü çalışmalar.

II. Yarı Yıl: a) Solo, ikili, üçlü, dörtlü toplulukların koro ve orkestra ile seslendirilmesi, b) Bireysel çalışmaların sergilenmesi, c) Ülkemizin ses eğitim sorunları.

Ana Dal Yan Flüt Eğitimi VII-VIII

I. ve II. Yarı Yıl: Solo, virtüyozite etütler, konçerto ve kadans çalışmaları, yedi diyez yedi bemol majör minör gamlar, bütün gamlarda değişik ritmlerde çalışma, temiz ton entonasyon, ileri teknikle etüt çalışmaları, oda müziği çalışmaları. Tüm çalışmaların değerlendirilmesi. İleri teknikli dağar.

Ana Dal Blokflüt Eğitimi VII-VIII

I. Yarı Yıl: Çok ileri düzeyde etütler, yapıtlar, eşlikli çalışmalar.

II. Yarı Yıl: Çeşitli çalgılar içinde blokflüt ve ailesinin görevlendirilme yöntemleri. Dünya müziklerinden örnekler. Blokflüt ve ailesi ile müzik dersi işleme ve bu çalgıların öğretim yöntemleri üzerinde araştırma ve uygulamalar.

Ana Dal Bağlama Eğitimi VII-VIII

I. ve II. Yarı Yıl: Uzun ve kırık hava teknikleri. "Divan", "cura" gibi türlerde yapılan çalışmalar. Bağlama ailesiyle toplu çalışmalar, bağlamada çok seslilik denemeleri geliştirilecek yöntemler.

Çalgıya Eşlik

I. Yarı Yıl: Eşliklemeye ilişkin temel kavramlar, ilkeler, yöntemler; başlıca eşlikleme türleri; uygusal eşlikleme, ezgisel eşlikleme, tartımsal eşlikleme ve uygulamaları.

Eser Çözümleme

I. ve II. Yarı Yıl: Eser çözümlemede boyutlar:

a) Biçimsel ve yapısal çözümleme

b) Çok seslilik yönünden çözümleme (yatay, dikey)

c) Biçemsel (üslup yönünden) çözümleme (çağlara göre, bestecilere göre).

Eğitim Müzikleri Dağarı

I. Yarı Yıl: Eğitim müziği kavramı, önemi, çeşitli düzeylerde gruplandırılması. Söylemeye, çalmaya ve dinlemeye ilişkin dağarların seçiminde uyulması gereken ilkeler. Dağar taranması çalışmaları.

Seçmeli Toplu Müzik (Koro-Çalgı) III-IV

I. Yarı Yıl: (Koro): 1. Orta ölçekli çokseslı koro yapıtlarının seslendirilmesi, 2. Yorum, 3. Sololu koro çalışmaları, 4. Oluşturulan dağarcığın sergilenmesi.

(Çalgı): Toplu çalışma ve çalma kavramı, ilkeleri. Çalgı toplulukları oluşturma bilgisi, düzeye göre dağar seçimi. Tek tip çalgı toplulukları ile yapılacak tek ve çok sesli uygulamalar. Tartımsal eşlikli uygulamalar.

II. Yarı Yıl: (Koro): 1. Büyük ölçekli çoksesli koro yapıtlarının seslendirilmesi. 2. Atonal yapıtlardan örnekler, 3. Çalgı toplulukları eşliğinde çokseslilik, 4. Koro ve orkestra ile birlikte konserler.

(Çalgı): Bir çalgı grubu (ailesi) ile yapılacak çalışmalarda uyulacak ilkeler ve uygulama örnekleri. Değişik çalgılardan oluşan gruplarla yapılacak çalışmalar ve uygulama örnekleri. İlk ve orta dereceli okullarda çalgı toplulukları (kavramları), önemi ve uygulama çalışmaları.

Seçmeli Müzik Özel Alanları III-IV

I. ve II. Yarı Yıl: Anadal, temel piyano, temel bağlama, temel blokflüt, temel ses eğitimi ve bunun gibi derslerde kazanılmış becerilerle oluşturulacak çalgı müziği uygulamaları.

a) Aynı cins ve değişik çalgılardan oluşan ikili, üçlü, dörtlü gruplar, oda orkestrası ve orkestra uygulamaları

b) Piyano-çalgı [müziği çalışmaları]

c) Piyano-ses müziği çalışmaları v.b....

Bu çalışmaların hangilerinin hangi yarıyılda ya da hangi yılda yapılacağı öğretmenler kurulunun her eğitim yılı başında yapacağı çalışmalarla saptanır, planlanlanır.

Her derste yakından uzağa, kolaydan zora, çevreden evrene ilkeleri gözönünde tutulur. Programları buna göre hazırlanır.

Her yıl planlanan bu tür derslerde işlenen konular, çalınan parçalar dersin öğretmenleri tarafından bölüm başkanlığına verilir. Bir sonraki çalışmalar buna göre düzenlenir.

Müzik Eğitiminde Yöntemler II

I. Yarı Yıl: Müzik (müredat) programları. Öğretim ve çalışma planları. Müzik eğitiminde kullanılan müzikler, ders kitapları ve yardımcı kaynaklar, araç ve gereçler. Müzik eğitiminde ölçme ve değerlendirme.

U y g u l a m a : Örnek müzik dersleri ve müzik çalışmalarını dinleme-izleme-eleştirme. Müzik ders ve çalışma planlarını hazırlama. Müzik ders ve çalışmalarını yürütme. Değerlendirme.

Müzik Toplulukları Yönetimi

II. Yarı Yıl:

A- Ses Toplulukları Yönetimi: Koro yöneticisinin duruşu, koro ile etkileşimi ve ilişkileri, ölçü vurma teknikleri, yapıtların ölçekleri ve çokseslliğinin yapısına göre yönetimi, yapıtların karakterlerine göre yorumları.

B- Çalgı Toplulukları Yönetimi: Çalgı toplulukları, özellikleri. Yönetici ve özellikleri. Seslendirilecek yapıtlar ve özellikleri.

Çalgı toplulukları: Tek tip çalgılardan oluşan topluluklar, birden çok değişik çalgılardan oluşan topluluklar (ikili, üçlü oda müziği, oda orkestrası). Özellikleri. Yöneticinin duruşu, toplulukla etkileşimi, ölçü vurma teknikleri. Yapıtların özellikleri, yorumlama. Uygulama.

Uygulama

II. Yarı Yıl: [Yönetmeliğin 46. maddesi gereğince Bölüm Kurulunun planlarına uygun olarak orta öğretim kurumlarında 1 ay süreli] Örnek müzik dersleri ve müzik çalışmalarını dinleme-

EK IX
GAZİ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BÖLÜMÜ PROGRAMI*
DERS DAĞITIM ÇİZELGESİ**

Dersler	I. Sınıf	II. Sınıf	III.Sı
Kulak Eğitimi ve Solfej	4 Saat	3 Saat	3 Sa
Müzik Teorisi (Armoni ve Kontrapunt)	2 "	3 "	3 "
Müzik Formları	- -	1 "	1 "
Genel Müzik Bilgileri	1 "	- -	- -
Müzik Tarihi ve Stil Bilgisi	- -	2 "	2 "
Ses Eğitimi (Şan)	1 "	1 "	1 "
Toplu Ses Eğitimi ve Hazırlık Korosu	4 "	- -	- -
Koro	- -	5 "	5 "
Koro Eğitimi ve Yönetimi	- -	- -	1 "
Esas Çalgı	1 "	1 "	1 "
Yardımcı Çalgı	1 "	1 "	- -
Toplu Çalgı Çalışmaları ve Orkestra	3 "	3 "	3 "
Çalgı Onarımı	1 "	- -	1 "
Eşlik (Korrepetisyon)	1 "	1 "	1 "
Müzik Eğitimi İlkeleri	- -	2 "	- -
Özel Öğretim Metodu ve Uygulama	- -	- -	3 "
Eğitim Psikolojisi	3 "	- -	- -
Ruh Sağlığı ve Rehberlik	- -	2 "	- -
Eğitim Sosyolojisi	- -	2 "	- -
Genel Öğretim Bilgileri	- -	- -	2 "
Türkçe-Kompozisyon	2 "	2 "	-
Yabancı Dil	4 "	4 "	4
Devrim Tarihi	- -	- -	2
	28 saat	33 saat	33 s

TALİM VE TERBİYE DAİRESİ

Karar s.: 110 Karar t.:

Konu: Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü Müfredat Programı

Kurulumuzun 3 Ekim 1969 gün ve 537 sayılı kararı ile kabul edilmiş bu Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümüne Ait Haftalık Ders Dağıtım Çizelgesi" es hazırlanan "Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü Müfredat Programı"nın ilişikteki (kabulü Kurulumuzca uygun görülerek, durumun Bakanlık Makamının tasv kararlaştı.

Uygundur
10-4-1970
Milli Eğitim Bak
Ferit SANER
Başmüsteşar

* MEB (Milli Eğitim Bakanlığı), Milli Eğitim Bakanlığı Tebliğler Dergisi, Cilt 33, Sayı 1609 (1 s.231-236, Cilt 32, Sayı 1579, (3 Kasım 1969).

MÜZİK TEORİSİ
(ARMONİ VE KONTRAPUNT)
I. SINIF
(Haftada 2 saat)

1- Ezgi bilgisi.
2- Aralık bilgisi.
3- Okul şarkılarının iki seslendirilmesi.
4- Esas akorlar ve çevrilmeleri. Geçici, işleyici ve geciktirici sesler.

II. SINIF
(Haftada 3 saat)

1- Dominant 7'li ve 9'lu akorları.
2- Antisipasyon ve pedal.
3- Yan dereceler.
4- Eser çözümlemeleri.
5- Okul şarkılarına piyanoda eşlik çalışmaları.
6- İki sesli kontrapunt çalışmaları.

III. SINIF
(Haftada 3 saat)

1- Armoni: Diyatonik modülasyon ve alterasyon. Kromatik ve enormanik modülasyon hakkında genel bilgi.
2- Kontrapunt: İmitasyon, kanon, füg. Üç ve dört sesli kontrapunt hakkında genel bilgi.
3- Eser çözümlemeleri.
4- Okul şarkılarına piyanoda eşlik çalışmaları.
5- Okul şarkılarının çeşitli çalgı ve ses toplulukları için düzenlenmesi.
6- 20. yüzyıl müziği hakkında genel bilgi.
7- Müzik öğretmeni adaylarının gidecekleri okullarda verecekleri armoni konuları için öğrenim yollarının belirtilmesi ve geliştirilmesi.

MÜZİK FORMLARI
II. SINIF
(Haftada 1 saat)

1- Motif, cümle, periyod, tema.
2- Şarkı formları lied, süit, varyasyon, rondo.

III. SINIF
(Haftada 1 saat)

1- Sonat formunun, barok çağından zamanımıza kadar gelişi.
2- Romantizm ve çağdaş müzikte form anlayışı.
3- Polifonik üslupları ve füg.
4- Türk halk müziği ve divan müziği formları.

NOT: 1- Her iki sınıfta formların uygulama alanı, ayrıca da formların, değişik çağların fikir akımları ve sosyal yapıları ile olan ilişkileri üzerinde durulacaktır.

GENEL MÜZİK BİLGİLERİ
I. SINIF - I. DÖNEM
(Haftada 1 saat)

1- Nota yazısı.
2- Ses değiştirici işaretler.
3- Diyatonik ve kromatik sesler. Alterasyon, enarmoni.
4- Aralıklar.
5- Ses dizileri.
6- Ölçüler, tempo ve tartım (ritm).
7- Nüanslar ve anlatımla ilgili terimler.
8- Kısaltmalar ve süslemeler.
9- Ezgi bilgisi ve ses-söz uyumu (prozodi).
10- Akorlar.
11- Ses müziği.
12- Akustik.

I. SINIF - II. DÖNEM
(Haftada 1 saat)

1- Çalgıların sınıflandırılması.
Her sınıfta çalgılar üzerinde:
a) Yapı,
b) Tarih,
c) Ses verme, çalınış imkânları, ses özellikleri,
d) Benzer çalgılar,
sırasını güderek görgüye dayanan özlü bilgiler.
2- Çeşitli çalgı toplulukları ve bunlar için yazılan müzik türleri üzerinde özlü bil
3- Türk halk müziği ve geleneksel sanat müziğinde kullanılan önemli çalgılar üz
bilgiler.

MÜZİK TARİHİ VE STİL BİLGİLSİ
II. VE III. SINIFLARDA
(Haftada 2 şer saat)

1- Müziğin doğuşu ile ilgili teoriler, ilk uygarlıklarda müzik, eski Yunan ve Ro
etkileri.
2- Batı müziği çağları, müziğin bu çağların sosyal ve bilimsel bünyeleri ile
Önemli müzikçiler, çalgılar, müzik teorileri, müzik biçim ve türleri.
3- Çağların üslûp ayırımları üzerinde karşılaştırmalı ve dinlemeye dayanan bilg
çözümlemeleri.
4- Türk halk ve sanat müziğinin gelişimi.
5- Çağdaş seslendirme ve yayın teknikleri.

NOT: 1- Müzik tarihi dersinin kronolojiye bağlanması zorunlu değildir, ö
kolaylıkla anlıyabilecekleri bir düzen içinde verilmelidir.
2- Derslerde okul kitaplarındaki örneklerden yararlanılmalı ve konuların okullard
yolları incelenmelidir.

KULAK TERBİYESİ

Birinci sınıf
(Haftada 3 saat)

Do, sol, mi, si, re, fa, lâ naturel notları, do majör, lâ minör tonları ve do gamının ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci, yedinci derece tonları (kilise tonları); lâ armonik minör, sol majör, mi minör, lâ melodik minör, fa majör, re majör, si minör, si bemol majör, sol minör tonaliteleri üzerinde alterasyonlu ve modülasyonlu on altılık not ve senkop triyole dahil bütün ritim materyelleri üzerinde basit ve mürekkep mezürler ve yerli millî usuller içinde her türlü tempo ve dinamik unsurları kullanılmak üzere irtifa ve ritim temrinleri, deşifre ve imlâ.

İkinci Sınıf
(Haftada 2 saat)

3 ve 4 diyez ve bemollü majör ve minör tonlar ve bütün eksotik tonaliteler üzerinde entonasyon temrinleri, iki sesli imlâ, melodik ve armonik deşifre.

Üçüncü Sınıf
(Haftada 1 saat)

Yedi diyez ve bemole kadar bütün majör ve minör tonaliteler üzerinde temrinler, polifonik imlâ. Üç sesli akorlarla dominant yedili akorların çevrilmiş halleriyle beraber işitme temrinleri. Polifonik imlâ ve deşifre.

MÜZİK ÖĞRETİMİ USULÜ VE TATBİKATI

Üçüncü Sınıf
(Haftada 3 saat)

Musiki pedagojisi, tarif ve taksimi, okul tegannisi metodu, okul musikisi, ilk ve ortaokullarda musiki öğretmeninin gayesi.

Müzikalite, musiki kulağının ve işitme derecesinin aletli ve aletsiz muhtelif ölçülerle muayenesi. Musiki hafızası, musiki tasavvur ve muhayyelesi, musiki ibda ve irtical kudretinin, ritim ve ton duygularının terbiye ve tenmiyesi. En ileri metodlarla bunların icra tarzları ve vasıtaları. Okulda ses terbiyesi, ses, teneffüs ve telâffuz temrinleri, imlâ ve nevileri. Kulak terbiyesinde irtifa, ritim, mezüre ait tedriç. Kulaktan şarkı öğrenme usulü, okul ve tatbikat şarkıları, şarkılarda prozodi, adapte şarkılar, okulda halk türküleri ve oyunları, okulda musiki faaliyeti, talebe orkestra ve koroları, radyo ve gramofon vasıtaları, ders vasıtaları, ders plânları, kulak terbiyesi metotlarının başlıcalarına umumî bir bakış. İlk ve ortaokullarla öğretmen okullarında musiki müfredat programının ve musiki kitaplarının tetkiki, ders vermede riayet edilmesi lâzım gelen didaktik prensipler, muallimin şahsiyeti, kritik.

Tatbikat:

Her talebe şehrin yalnız kız, yalnız erkek ve karışık orta okullarında ders verecek ve bu derslerin tenkidi yapılacaktır. Bazıları öğretmen okullarında öğretmen olacaklarına göre kendilerine ilkokul musiki müfredatı ve musiki kitapları da tanıtılacak, ilkokul tedrisat mekanizması, toplu tedris anlatılacak, kendilerine ilkokul musiki öğretim usulü hakkında malumât verilecek ve ilkokullarda birkaç ders tatbikatı yapılacaktır.

(Bu ders yalnız besinci sömestirde verilecek, altıncı sömestir tatbikata hasredilecektir.)

TEORİ

Birinci Sınıf
(Haftada 1 saat)

Aralık bilgisi, iki, üç, dört sesli temrinler ve halk şarkıları kullanılarak domi akoruna kadar armoni bilgisi, piyanoda kadanslar, müzik aletleri hakkında malûma

İkinci Sınıf
(Haftada 2 saat)

Armoni bilgisi diyatonik modülâsyonuna kadar devam ettirilecek ve lied formi klasik sonat formu hakkında malûmat verilecektir.

Üçüncü Sınıf
(Haftada 3 saat)

Alterasyon, kromatik ve enarmonik modülâsyon, müzik parçalarının armo tarifi, iki sesli kontrpuvan, halk şarkılarına basit ikinci ses ilâve edilmesi. Polifoı formların ve başlıca musiki şekillerinin tanıtılması, dünya müzik edebiyatı ve hakkında umumî malûmat.

MÜZİK TARİHİ

Birinci Sınıf
(Haftada 1 saat)

Tek sesli müzik çağı hakkında umumî bilgiler. Asya ve Yunan müzik kültü mucmel malûmat. Kilise musikisinin zuhuru ve yayılması. Litürjik müzik nev kısa malûmat, şan gregoryen, nota, tonlar, polifoni çağının başlangıcı ve ilk tec şarkısı. XVI ıncı asırda polifoni ve çalgılar. Homofoni çağında dinî ve din dışı m olgunluk. Operanın zuhuru, Monteverdi, Lulli. Nevilerden formlara: Senfonir tekâmülü, Mannheim okulu, klâsikler ve romantizmin zuhuru. Süitten sonat konservatuvar hayatının inkişafı. XVIII inci asrın büyükleri, Bach, Haendel Scarlatti. Çalgı müziğinin inkişafı. Virtüozluk.

İkinci Sınıf
(Haftada 1 saat)

Viyana klâsikleri. Romantizmin zuhuru, âmil ve vasıfları. Klâsik üç t mukayesesi. (İtalyan, Alman ve Fransız okullarında.) Asıl romantikler. Alman büyükleri ve Wagner. İtalyan ve Fransız operalarının seyri. Verdi ve Veristler. E XIX uncu asrın müzikteki seviyesine toplu ve mukayeseli bir bakış.

Üçüncü Sınıf
(Haftada 1 saat)

Millî okullar. Rus ve Fransız musikileri. Yenilik ceryanları. Çalgıların tek bir bakış. Beynelminel sanatkârlık münasebetleri, teşkilat ve disiplin şuuru.

(Müzik tarihi derslerinde plâklarla ve tatbiki olarak misaller gösterilecektir.)

Ana Dal Bağlama Eğitimi III-IV

I. ve II. Yarı Yıl: Toplu çalışmalara temel olabilecek mızrap vuruşu, sol el bütünlüğünü içeren çalışmalar. Parmak numaralandırılması. Aksak vuruşluların çalışılması. Aksak tezene vuruşu geliştirme (5/8, 9/8 lik gibi).

Temel Piyano Eğitimi III-IV

I. Yarı Yıl: Her iki anahtarda geniş konumdaki notaları okuma ve çalma çalışmaları, parmak geçişleri ve bilek hareketlerine ilişkin becerilerin kazandırılması. İkinci yıldaki asıl dal, müziksel işitme, ses eğitimi derslerinin özelliklerine göre piyanodan yararlanma.

II. Yarı Yıl: Sol ve fa anahtarları kullanılarak iki elin bir bütün halinde çalıştırılması. Çok sesli (polifonik) müzik yapmaya hazırlık olarak dizilerin akorlar halinde çalınması.

Müziksel İşitme-Okuma ve Yazma Eğitimi III-IV

I. Yarı Yıl: Onlu ses alanı içinde küçük atlamalı, doğal ve ses değiştirici işaretli sesleri duyma, yazma. Yarı uyumlu ve uzak uyumsuz iki sesi, uyguların tınısal farklılıklarını ayırma. Basit ve bileşik ölçülerde noktalı, üçlemeli tartım değerleriyle çalışmalar. Tek değiştirici işaretli dizi içinde en küçük atlamalı seslerden oluşan tek sesli ezgi duyma, yazma, fa ve sol anahtarlarında ezgi okuma çalışmaları.

II. Yarı Yıl: Onlu ses alanı içinde büyük atlamalı, doğal ve değiştirici işaretli sesleri, biri duran diğeri yürüyen iki ayrı ses çizgisini duyma, yazma, uyguların tınısal durumlarındaki farklılıkları ayırma çalışmaları. Basit ve bileşik ölçülerde senkoplu tartım çalışmaları. Birden fazla ses değiştirici işaretli tonlarda atlamalı seslerden oluşan tek sesli ezgi duyma, yazma, okuma çalışmaları. Basit ve bileşik ölçülerde örnek halk türküleri okuma çalışmaları.

Dikey Çok Seslendirme I-II

I. ve II. Yarı Yıl:

1. Uygu oluşturma
   a) Temel uygular ve çevirmeleri
   b) Yan uygular ve çevirmeleri
   c) Uygularda yabancı sesler: Yedili, dokuzlu, altılı, geciktirme, antisipasyon v.b.
2. İki, üç, dört seslendirme teknikleri
3. Evrensel müzikte dikey çokseslendirme uygulamaları: Barok, klâsik, romantik, izlenimci, anlatımcı, oniki ton sistemi ve dikey çokseslendirmeye ilişkin yeni yönseme ve gelişmeler.
4. Türk müziğinin dikey çokseslendirme uygulamaları yönünden temel özellikleri.
5. Türk müziğinde dikey çokseslendirme uygulamaları.

Toplu Ses Eğitimi II-III

I. Yarı Yıl:

1. Toplu ses eğitiminde kullanılacak dil gereçleri
2. Toplu ses eğitiminde grup ve bireysel çalışmalar
3. Toplu ses eğitiminde başlangıçta kullanılacak kolay ses alıştırmaları
4. Ses kaydırmalarının çalışmalar sırasında kötü etkileri
5. Boğumlama (Artikülasyon)
6. Nüans çalışmaları
7. Tek seslilikten çok seslilige geçiş
8. Karma korolarda ses gruplarının oluşturulması
2. Nefesle bağlantılı olarak toplu söylemede tızleşme ve pesleşme nedenleri ve düz
3. Rezonans çalışmaları
4. Toplu ses eğitiminde ses alanını genişletici teknik ses alıştırmaları
5. Karma korolarda ses alanı ve ses gruplarındaki ses sınırları
6. Toplu ses eğitimine uygulama alanı olarak seçilecek eserlerde aranılacak özellikle
7. Ses sağlığı ve korunması
8. Her düzeyde teknik ses alıştırmaları
9. Ses topluluklarının tanıtılması
10. Çocuk korolarında eğitim, karşılaşılan sorunlar (Mutasyon)

Toplu Çalgı Eğitimi I-II

I. Yarı Yıl: Blokflütün halk çalgıları arasındaki yeri. Toplu çalgı ve müzik eğ önemi. Ses üretimi. Do^2-mi^3 arasındaki değiştirimsiz seslerde çalma. Değişim ilişkin parmak düzenleri. Si bemol, fa diyez değiştirimli sesleri.

Bağlamanın okul müzik eğitimindeki yeri, toplu çalgı çalma alışkanlığını k çalışmaları. Bağlamada çalma tekniği ile ilgili yazı tekniği. Mızrap vuruşlarını düzene getirilmesi. La ve re hüseyni dizilerinde halk ezgileri çalışması. Düz mızraplar.

II. Yarı Yıl: [Blokflütte] Sol diyez^2, fa bemol^2, do diyez^3, re diyez^3, mi bemol^2, fa diyez^3, sol bemol^3, do diyez^2 sesleriine ilişkin parmak düzenlemeleri. Si^2 ve m yardımlı parmak düzenleri.

Bağlamada kullanılan düzenler. Bağlama ve bozuk düzen (kara düzen), halk ezgile vuruşlarla ilgili mızraplar, okul müziğinde bağlamanın kullanılması.

Müzik Biçimleri

I. Yarı Yıl: Biçim kavramı, küçük biçimler, polifon biçimler, büyük biçimler, biçimlerde değişiklikler, açık biçimler.

Müzik Türleri

II. Yarı Yıl: Müzikte tür kavramı, Türkiye'de yaşayan müzik türlerinin toplumsa tarihsel gelişim süreci açısından türlerin ortaya çıkış koşulları. Türkiye'de yaş türlerinin sınıflandırılması, genel özellikleri, kendi içlerinde sınıflandırılması birbirleriyle olan ilişkileri.

Geleneksel Türk Sanat Müziği I-II

I. ve II. Yarı Yıl: Geleneksel Türk Sanat Müziğinin değişik müzik kulturleri iç nitelikleri. Bu müziğin perde, makam, usul dizgeleri, çalgıları, müzik yapma biçir ve biçimlerine özet bir bakış. Bu müziğin günümüze uzantısı, çok seslendirme soru

Nota Yazıları

II. Yarı Yıl: Müziğin yazıya geçirilmesinde başlıca dizgeler ve değişik müzik k kullanılan değişik nota yazısı biçimlerine örnekler. Evrensel sanat müziğinde kul yazısının tarihsel gelişimi. Nota yazısının müzik eğitiminde araç olarak kullanılma

SINIFI : III. YIL

Ana Dal Eğitimi V-VI

Ana Dal Yaylı Çalgı (Keman-Viyola-Viyolonsel) Eğitimi V-VI

I. Yarı Yıl: Dördüncü konumda kalarak, konum değiştirerek çalmaya ilişkin beceriler. Y tele sürterek kullanmaya dayalı tekniklere ilişkin karmaşık düzenlemeler. Dördüncü-üçüncü-ikinci-birinci konumları kapsayan çalışmalar. Beceri ve teknikleri uygulama dağarcığı.

II. Yarı Yıl: Beşinci konumda kalarak, konum değiştirerek çalmaya ilişkin beceriler. Yayı tele düşürerek kullanmaya dayalı tekniklere ilişkin karmaşık düzenlemeler. Beşinci-dördüncü-üçüncü-ikinci-birinci konumları kapsayan çalışmalar.Beceri ve teknikleri uygulama dağarcığı

Ana Dal Piyano Eğitimi V-VI

I. Yarı Yıl: Değişik aralıklı diziler ve değişik gidişli arpejler. Portato tekniğinin tanımı ve öğrenilen teknikleri içeren kolay etüt çalışmaları. Kolay polifonik eserler. Sonat ve benzeri eserlerden bölümler.

II. Yarı Yıl: Değişik biçimlerde teknik çalışmaları, orta güçlükte etütler. Deşifre çalışmaları, kolay polifonik eserler, kolay sonat ve benzeri eserler.

Ana Dal Ses Eğitimi-Şan V-VI

I. Yarı Yıl: a) Yedili ve sekizli aralıklarla teknik ses çalışmaları, b) Nefesle bağlantılı olarak legato çalışmaları, c) Ses sağlığı-sesi etkileyen hastalıklar, d) Çocuk okul ve gençlik müziğinin seslendirilmesi.

II. Yarı Yıl: a) Rezonans çalışmaları, b) Eşlikli eserlerin seslendirilmesi, c) İkili çalışmalar, ikilinin niteliği ve uygulamalı örnekler.

Ana Dal Yan Flüt Eğitimi V-VI

I. ve II. Yarı Yıl: Türk ritm ve melodileri. İki flütle birlikte çalışma. Uzun ve temiz ton, entonasyon. Altı diyez, altı bemol majör minör tonlar. Türk tema ve gamlarını tanıma, ön beceri ve tekniklerin gelilştirilmesi dağarı.

Ana Dal Blokflüt Eğitimi V-VI

I. Yarı Yıl: Alto ve bas blokflüte başlama. Soprano blokflütte kazanılmış olan temel becerilerin bu çalgıya uygulanması. Bir oktav içindeki değiştirimsiz ve değiştirimli sesler. Isırtmalı seslere geçiş. Bunları içeren yapıtların seslendirilmesi.

II. Yarı Yıl: Alto ve bas blokflütte ikinci oktav içinde ileri düzeyde etütler ve yapıtların seslendirilmesi. İkinci oktav içindeki tüm parmak düzenlerinin öğrenilmesi. Süslemeler ve vibrasyon (titreşim) çalışmaları.

Ana Dal Bağlama Eğitimi V-VI

I. ve II. Yarı Yıl: Ülkemizde yöresel mızrap vuruşları; zeybek mızrabı, Konya mızrabı, Sürmeli mızrabı vb. Bağlamada düzenler; bozuk düzen, bağlama düzeni, misket düzeni.

Temel Piyano Eğitimi V-VI

II. Yarı Yıl: Öğrenilen teknikleri içeren değişik dönemlere ait yapıtların tanı öğrencilerin asıl dalında çaldığı ya da söylediği parçalara eşlik edebilme becerisinin ka

Müziksel İşitme-Okuma ve Yazma Eğitimi V-VI

I. Yarı Yıl: İki oktav ses alanı içinde büyük atlamalı doğal ve ses değiştirici işar İkisi de değişen iki ayrı ses çizgisini, uyguları sesleriyle birlikte duyma, yazma ç Basit, bileşik, 5/8 lik, 7/8 lik, 9/8 lik ölçülerde tüm nota değerleriyle tartım çalışma tonlara modülasyon yapan tek sesli ezgileri duyma, yazma, çeşitli güçlükte halk ezgi değiştirici işaretli tonlarda ezgi okuma çalışmaları.

II. Yarı Yıl: Belirli ses alanı içinde kalmayan tek sesleri, artmış, eksik 7 li modülasyon duyma çalışmaları. Tüm ölçülerde tüm değerlerle tartım duyma, yazm ezgi yazma çalışmaları. Tüm ölçü ve değerlerle fa ve sol, do anahtarlarında çok ışaretli tonlarda ezgiler okuma.

Yatay Çok Seslendirme I-II

I. ve II.Yarı Yıl:

a) Ezgi oluşturma
b) Bire karşı bir, bire karşı iki, bire karşı üç, dört ve karışık yatay çok seslendirme te
c) Evrensel müzikte yatay çokseslendirme uygulamaları: İmitasyon,kanon, envansiy
d) Türk müziğinin yatay çokseslendirme yönünden temel özellikleri
e) Türk müziğinde yatay çokseslendirme uygulamaları.

Müzik Tarihi I-II

I. ve II. Yarı Yıl: Müzik Tarihi dersinin diğer dersler arasındaki ve müzik öğretm yeri ve işlevi. Kaynakça. Bilim ve Müzik Tarihi. Müziğin doğuşuyla ilgili kuramla sanat müziğinin günümüze dek geçirdiği evreler. Bu dönemlerin belirleyici değ ilişkileri. Değişmelerin Türkiye'deki müziksel gelişmelerle karşılaştırılması Çağımızda müzik alanının genel durumu. Türkiye'de müzik alanındaki gelişme Tarihindeki belirli evrelerin belli başlı müzikçilerinin önemli özellikleri ve bu etkileyen etmenler.

Seçmeli Toplu Müzik I-II

I. Yarı Yıl:

1. Çok sesli koro çalışmalarına giriş
2. Üç sesli karma bir korodaki ses ayırımı
3. Kazanılan tekniklerin saptanan dağarcığa uygulanması
4. Toplu müzik çalışmalarında bireyler arasındaki sosyal ilişkiler ve koro disiplini.

II. Yarı Yıl:

1. Dört sesli karma bir koroda ses ayırımı
2. Karma bir koroda ses bütünlüğünün sağlanması için gerekli çalışmalar
3. Dünya koro edebiyatından örnek dinletiler
4. Kolay dört sesli yapıtların seslendirilmesi

Seçmeli Müzik Özel Alanları I-II

I. ve II. Yarı Yıl: Anadal, temel piyano, temel bağlama, temel blokflüt, temel s bunun gibi derslerde kazanılmış becerilerle oluşturulacak çalgı müziği uygulamala

a) Aynı cins ve değişik çalgılardan oluşan ikili, üçlü, dörtlü gruplar, oda

GAZİ EĞİTİM FAKÜLTESİ MÜZİK BÖLÜMÜ LİSANS PROGRAMI

GAZİ EĞİTİM FAKÜLTESİ 1997

DERS TÜRÜ	DERSLER
Alan Bilgisi **Çalgı Eğitimi,** **Ses Eğitimi,** **Müzik Kuramları ABD**	**Üç Anabilim Dalı Ortak Dersler:** Piyano, Koro, Müziksel işitme okuma yazma, Müziğe Giriş, Bireysel Söyleme, Koropetisyon, Armoni - Kontrpuan – Eşlikleme, Müzik Biçimleri, Türk Halk Bilimi, Okul Çalgıları, Geleneksel Türk Halk Müziği, Çalgı Düzen Bakım Onarım Bilgisi, Müzik Toplulukları Yönetimi, Dünya Müzik Tarihi, Türk Müziğinde Çok Seslendirme, Çağdaş Türk Sanat Müziği ve Popüler Müzik, Geleneksel Türk Sanat Müziği, Uluslar Arası Sanat ve Popüler Müzik, Toplu Çalgı, Okul çalgıları seslendirme ve Uygulama, Birlikte Seslendirme, Türk Halk Dansları, Piyano Bakım Onarım Düzen ve Uygulama, Müzik Derleme Teknikleri, Sanat Tarihi, Eğitim Müziği Besteleme Teknikleri dersleri Alan dersleri Kapsamında Bazıları seçmeli olmak üzere yer almıştır. **Çalgı Eğitimi ABD:** Alan Çalgısı, Orkestra, Çalgı Eğitim İlkeleri **Ses eğitimi ABD:** Şan, Ses Eğitimi İlkeleri, Temel Toplu Ses Eğitimi, Ses Organı Yapısı Korunması
Genel Kültür	Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi, Türk Dili Yabancı Dil, Beden Eğitimi / Güzel Sanatlar,
Öğretmenlik Bilgisi	Eğitim Bilimine Giriş, Eğitim Psikolojisi, Eğitim Sosyolojisi, Genel Öğretim Metotları, Ölçme ve Değerlendirme, Özel Eğitim, Araştırma Teknikleri, Eğitim Yönetimi, Proje, Rehberlik, uygulama semineri ve öğretmenlik uygulaması

Müzik öğretmeni yetiştiren programların farklı üniversiteler bünyesinde ve ülkenin farklı bölgelerinde kurulması ve her bölüme özgü bir programın oluşması bir olumsuzluk olarak nitelendirilebilir. Nitekim, öğretmen yetiştiren kurumların yeniden yapılanması kapsamında yürütülen Milli Eğitimi Geliştirme Projesinin tamamlanmasıyla müzik eğitimi bölümlerindeki farklı anabilim dalı ve programlara son verilmiş ve tek bir program öngörülmüştür. Proje kapsamında Milli Eğitim Bakanlığı, Yüksek Öğretim Kurulu ve Üniversite temsilcileri tarafından oluşturulan bu ortak program 1997 yılında bütün eğitim fakültelerine bağlı müzik öğretmenliği programlarında uygulanmaya başlanmıştır. Bu programla müzik öğretmenliği programının kredisi 150 ile sınırlandırılmış ve pedagojik formasyon derlerinin bazıları birleştirilmek suretiyle değişikliğe uğramıştır.

YÖK MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS PROGRAMI 1997

MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS PROGRAMI 1997

Alan Bilgisi	Piyano, Bireysel Çalgı Eğitimi, Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi, Okul Çalgıları, Bireysel Ses Eğitimi, Toplu Ses Eğitimi, Bilgisayar, Müzik Tarihi, Okul Bandosu, Elektronik Org Eğitimi, Koro, Orkestra/Oda Müziği, Türk Halk Müziği, Eşlik (Korepetisyon), Güncel/Popüler Müzik, Müzik Kültürü, Öğretim Tekn. ve Mater. Geliştirme, Türk Sanat Müziği, Oyun, Dans ve Müzik, Eğitim Müziği Besteleme, Koro ve Yönetimi, Orkestra/Oda Müziği ve Yönetimi,
Genel Kültür	Yabancı Dil, Türkçe I: Yazılı Anlatım, Atatürk İlkeleri ve İnkilâp Tarihi,
Öğretmenlik Bilgisi	Öğretmenlik Mesleğine Giriş, Okul Deneyimi, Öğretimde Planlama ve Değerlendirme, Sınıf Yönetimi, Özel Öğretim Yöntemleri, Öğretmenlik Uygulaması, Rehberlik

MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS PROGRAMI

I. YARIYIL

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
A	Müziksel İşitme Okuma Yazma I	2	2	3
A	Piyano I	1	0	1
A	Bireysel Çalgı I	1	0	1
A	Bireysel Ses Eğitimi I	1	0	1
A	Okul Çalgıları I (Gitar-Bağlama-Blokflüt)	0	2	1
GK	Müzik Kültürü	2	0	2
GK	Felsefe	2	0	2
GK	Türkçe I: Yazılı Anlatım	2	0	2
GK	Atatürk İlkeleri ve İnkilap Tarihi I	2	0	2
GK	Yabancı Dil I	3	0	3
MB	Eğitim Bilimine Giriş	3	0	3
TOPLAM		**19**	**4**	**21**

II. YARIYIL

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
A	Müziksel İşitme Okuma Yazma II	2	2	3
A	Piyano II	1	0	1
A	Bireysel Çalgı II	1	0	1
A	Bireysel Ses Eğitimi II	1	0	1
A	Okul Çalgıları II (Gitar-Bağlama-Blokflüt)	0	2	1
A	Koro I	0	2	1
GK	Genel Müzik Tarihi	2	0	2
GK	Türkçe II: Sözlü Anlatım	2	0	2
GK	Atatürk İlkeleri ve İnkilap Tarihi II	2	0	2
GK	Yabancı Dil II	3	0	3
MB	Eğitim Psikolojisi	3	0	3
TOPLAM		**17**	**6**	**20**

III. YARIYIL

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
A	Müziksel İşitme Okuma Yazma III	2	2	3
A	Piyano III	1	0	1
A	Bireysel Çalgı III	1	0	1
A	Bireysel Ses Eğitimi III	1	0	1
A	Koro II	2	2	3
A	Armoni-Kontrpuan-Eşlik I	2	0	2
A	Geleneksel Türk Halk Müziği	2	0	2
A	Okul Çalgıları (Gitar-Bağlama-Blokflüt) III*	0	2	1
GK	Türk Müzik Tarihi	2	0	2
GK	Bilgisayar I	2	2	3
MB	Öğretim İlke ve Yöntemleri	3	0	3
TOPLAM		**18**	**8**	**22**

IV. YARIYIL

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
A	Müziksel İşitme Okuma Yazma IV	2	2	3
A	Piyano IV	1	0	1
A	Bireysel Çalgı IV	1	0	1
A	Bireysel Ses Eğitimi IV	1	0	1
A	Koro III	2	2	3
A	Armoni-Kontrpuan-Eşlik II	2	0	2
A	Geleneksel Türk Halk Müziği Uygulaması	0	2	1
A	Elektronik Org Eğitimi*	0	2	1
GK	Bilgisayar II	2	2	3
GK	Türk Eğitim Tarihi*	2	0	2
MB	Ölçme ve Değerlendirme	3	0	3
TOPLAM		**16**	**10**	**21**

V. YARIYIL

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
A	Müzik İşitme Okuma Yazma V	2	0	2
A	Piyano V	1	0	1
A	Bireysel Çalgı V	1	0	1
A	Armoni- Kontrpuan-Eşlik III	2	0	2
A	Koro IV	1	2	2
A	Orkestra/Oda Müziği I	1	2	2
A	Geleneksel Türk Sanat Müziği	2	0	2
A	Eşlik Çalma*	0	2	1
A	Eğitim Müziği Dağarı	2	0	2
GK	Güncel ve Popüler Müzikler*	2	0	2
MB	Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı	2	2	3
TOPLAM		**16**	**8**	**20**

VI. YARIYIL

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
A	Müziksel İşitme Okuma Yazma VI	2	0	2
A	Piyano VI	1	0	1
A	Bireysel Çalgı VI	1	0	1
A	Armoni-Kontrpuan-Eşlik IV	2	0	2
A	Koro V	1	2	2
A	Orkestra/Oda Müziği II	1	2	2
A	Geleneksel Türk Sanat Müziği Uygulaması	0	2	1
A	Çalgı Bakım Onarım Bilgisi*	0	2	1
A	Müzik Biçimleri	2	0	2
MB	Sınıf Yönetimi	2	0	2
MB	Özel Öğretim Yöntemleri I	2	2	3
TOPLAM		**14**	**10**	**19**

VII. YARIYIL

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
A	Piyano VII*	1	0	1
A	Bireysel Çalgı VII	1	0	1
A	Koro VI	2	2	3
A	Orkestra/Oda Müziği III	1	2	2
A	Türk Müziği Çokseslendirme*	0	2	1
A	Özel Öğretim Yöntemleri II	2	2	3
GK	Topluma Hizmet Uygulamaları	1	2	2
GK	Oyun, Dans ve Müzik*	0	2	1
GK	Bilimsel Araştırma Yöntemleri	2	0	2
MB	Rehberlik	3	0	3
MB	Okul Deneyimi	1	4	3
TOPLAM		**14**	**16**	**22**

VIII. YARIYIL

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
A	Koro ve Yönetimi	0	2	1
A	Orkestra/Oda Müziği ve Yönetimi	1	2	2
A	Bireysel Çalgı ve Öğretimi	1	0	1
A	Okul Öncesi Müzik Eğitiminde Genel Yaklaşımlar*	0	2	1
A	Eğitim Müziği Besteleme	2	2	3
A	Piyano ve Öğretimi	1	0	1
MB	Öğretmenlik Uygulaması	2	6	5
MB	Türk Eğitim Sistemi ve Okul Yönetimi	2	0	2
MB	Özel Eğitim*	2	0	2
TOPLAM		**11**	**14**	**18**

GENEL TOPLAM	Teorik	Uygulama	Kredi	Saat
	125	76	163	201

A: Alan ve alan eğitimi dersleri, **MB:** Öğretmenlik meslek bilgisi dersleri, **GK:** Genel kültür dersleri

YÖK MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS PROGRAMI ÖĞRETİM PROGRAMI
(http://www.guzelsanatlar.gazi.edu.tr/muzik/dersler.htm)

Armoni-Kontrpuan-Eşlik I

Temel durumunda, dört sesli, majör-minör akor bağlantılarını (plagal, otantik, tam kadans) ve bu bağlantılarla piyanoda eşlik modellerini oluşturma ve uygun eserlerin armonik analizi.

Armoni-Kontrpuan-Eşlik II

Temel durumda D7'li ve D9'lu akor bağlanışları. Yan dereceler kırık ve genişletilmiş kadans bağlantıları, marş armoni, verilen bas ve soprano partilerini çok seslendirme. Bu bağlantılarla piyanoda okul şarkılarını eşlikleme. Okul şarkılarında iki seslilik konuları ve uygun eserlerin armonik analizi.

Armoni-Kontrpuan- Eşlik III

İşleme-geçit ve geciktirici sesler. Çevrim akorları, (6, 6/4 akorları) alterasyon, piyano ve diğer çalgılarda okul şarkılarını eşlikleme, bu amaçla yazılmış eserlerin armonik analizine ve kontrpuana giriş (bire karşı bir, iki).

Armoni-Kontrpuan-Eşlik IV

Modülasyon türleri, yakın ve uzak tonlara modülasyon. Okul şarkılarını eşlikleme ve uygun eserlerin armonik analizi. Bire karşı dört ve nakışlı kontrpuan çalışmaları ve kanon yazma.

İLGİLEŞİM ÇİZELGELERİ – TONAL DESEN

Correlations

		Aleksandr_ Glazunov_Op. _74_No._1	Aleksandr_ Skryabin_Op._ 6_No._1	Anton_ Rubinstein_ Op._12_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op. _74_No._1	Pearson Correlation	1	,253**	,368**
	Sig. (2-tailed)		,010	,000
	N	104	103	104
Aleksandr_Skryabin_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,253**	1	,539**
	Sig. (2-tailed)	,010		,000
	N	103	103	103
Anton_Rubinstein_Op._ 12_No._1	Pearson Correlation	,368**	,539**	1
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	
	N	104	103	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,401**	,235*	,539**
	Sig. (2-tailed)	,000	,017	,000
	N	104	103	104
Bedrich_Smetana_JB_3_ 24	Pearson Correlation	,442**	,433**	,478**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	103	104
Carl_Czerny_Op._7_No._ 1	Pearson Correlation	,386**	,263**	,593**
	Sig. (2-tailed)	,000	,007	,000
	N	104	103	104
Carl_Maria_von_Weber_ Op._24_No_	Pearson Correlation	,311**	,194*	,276**
	Sig. (2-tailed)	,001	,050	,005
	N	104	103	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,313**	,089	,204*
	Sig. (2-tailed)	,001	,374	,038
	N	104	103	104
Edward_MacDowell_Op._ 45_No._1	Pearson Correlation	,562**	,178	,543**
	Sig. (2-tailed)	,000	,072	,000
	N	104	103	104
Felix_Mendelssohn_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,354**	,374**	,422**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	103	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,298**	,440**	,402**
	Sig. (2-tailed)	,002	,000	,000
	N	104	103	104
Frederic_Chopin_Op._4_ No._1	Pearson Correlation	,293**	,641**	,444**
	Sig. (2-tailed)	,003	,000	,000
	N	104	103	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,160	,420**	,441**
	Sig. (2-tailed)	,105	,000	,000
	N	104	103	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,446**	,357**	,286**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,003
	N	104	103	104
Isaac_Albeniz_Op._68_ No._3	Pearson Correlation	,365**	,349**	,325**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,001
	N	104	103	104
Johann_Nepomuk_ Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	-,019	,040	,075
	Sig. (2-tailed)	,849	,692	,451
	N	104	103	104
Johannes_Brahms_Op._ 1_No._1	Pearson Correlation	,313**	,333**	,372**
	Sig. (2-tailed)	,001	,001	,000
	N	104	103	104

Correlations

		Aleksandr_ Glazunov_Op. _74_No._1	Aleksandr_ Skryabin_Op._ 6_No._1	Anton_ Rubinstein_ Op._12_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,239*	,261**	,287**
	Sig. (2-tailed)	,015	,008	,003
	N	104	103	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,455**	,204*	,318**
	Sig. (2-tailed)	,000	,039	,001
	N	104	103	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,614**	,448**	,496**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	103	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,283**	,366**	,269**
	Sig. (2-tailed)	,004	,000	,006
	N	104	103	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,643**	,183	,341**
	Sig. (2-tailed)	,000	,065	,000
	N	104	103	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,422**	,296**	,510**
	Sig. (2-tailed)	,000	,002	,000
	N	104	103	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,324**	,480**	,447**
	Sig. (2-tailed)	,001	,000	,000
	N	104	103	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,391**	,231*	,323**
	Sig. (2-tailed)	,000	,019	,001
	N	104	103	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,409**	,184	,289**
	Sig. (2-tailed)	,000	,062	,003
	N	104	103	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,327**	,323**	,366**
	Sig. (2-tailed)	,001	,001	,000
	N	104	103	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,320**	,545**	,487**
	Sig. (2-tailed)	,001	,000	,000
	N	104	103	104

Correlations

		Antonin_ Dvorak_Op._ 100	Bedrich_ Smetana_JB_ 3_24	Carl_Czerny_ Op._7_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,401**	,442**	,386**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,235*	,433**	,263**
	Sig. (2-tailed)	,017	,000	,007
	N	103	103	103
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,539**	,478**	,593**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	1	,510**	,439**
	Sig. (2-tailed)		,000	,000
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,510**	1	,341**
	Sig. (2-tailed)	,000		,000
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,439**	,341**	1
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,255**	,268**	,383**
	Sig. (2-tailed)	,009	,006	,000
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,367**	,205*	,266**
	Sig. (2-tailed)	,000	,037	,006
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,480**	,323**	,450**
	Sig. (2-tailed)	,000	,001	,000
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,478**	,357**	,284**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,003
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,378**	,238*	,384**
	Sig. (2-tailed)	,000	,015	,000
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,339**	,419**	,295**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,002
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,282**	,463**	,490**
	Sig. (2-tailed)	,004	,000	,000
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,356**	,512**	,217*
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,027
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,365**	,358**	,468**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,193*	,112	,199*
	Sig. (2-tailed)	,050	,257	,043
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,456**	,461**	,259**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,008
	N	104	104	104

Correlations

		Antonin_ Dvorak_Op._ 100	Bedrich_ Smetana_JB_ 3_24	Carl_Czerny_ Op._7_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,480**	,288**	,416**
	Sig. (2-tailed)	,000	,003	,000
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,257**	,467**	,183
	Sig. (2-tailed)	,008	,000	,063
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,490**	,425**	,466**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,399**	,291**	,318**
	Sig. (2-tailed)	,000	,003	,001
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,274**	,341**	,248*
	Sig. (2-tailed)	,005	,000	,011
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,372**	,467**	,389**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,310**	,244*	,425**
	Sig. (2-tailed)	,001	,012	,000
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,312**	,288**	,335**
	Sig. (2-tailed)	,001	,003	,000
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,175	,358**	,343**
	Sig. (2-tailed)	,075	,000	,000
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,331**	,308**	,338**
	Sig. (2-tailed)	,001	,001	,000
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,270**	,520**	,284**
	Sig. (2-tailed)	,006	,000	,004
	N	104	104	104

Correlations

		Carl_Maria_ von_Weber_ Op._24_No_	Edvard_Grieg_ Op._7	Edward_ MacDowell_ Op._45_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,311**	,313**	,562**
	Sig. (2-tailed)	,001	,001	,000
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,194*	,089	,178
	Sig. (2-tailed)	,050	,374	,072
	N	103	103	103
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,276**	,204*	,543**
	Sig. (2-tailed)	,005	,038	,000
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,255**	,367**	,480**
	Sig. (2-tailed)	,009	,000	,000
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,268**	;205*	,323**
	Sig. (2-tailed)	,006	,037	,001
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,383**	,266**	,450**
	Sig. (2-tailed)	,000	,006	,000
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	1	,164	,377**
	Sig. (2-tailed)		,097	,000
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,164	1	,308**
	Sig. (2-tailed)	,097		,001
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,377**	,308**	1
	Sig. (2-tailed)	,000	,001	
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,356**	,160	,267**
	Sig. (2-tailed)	,000	,105	,006
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,428**	,236*	,258**
	Sig. (2-tailed)	,000	,016	,008
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,181	,110	,372**
	Sig. (2-tailed)	,066	,265	,000
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,347**	,060	,134
	Sig. (2-tailed)	,000	,544	,176
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,292**	,119	,415**
	Sig. (2-tailed)	,003	,229	,000
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,264**	,418**	,311**
	Sig. (2-tailed)	,007	,000	,001
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,338**	-,101	,104
	Sig. (2-tailed)	,000	,306	,294
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,379**	,120	,305**
	Sig. (2-tailed)	,000	,227	,002
	N	104	104	104

Correlations

		Carl_Maria_ von_Weber_ Op._24_No_	Edvard_Grieg_ Op._7	Edward_ MacDowell_ Op._45_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,265**	,444**	,269**
	Sig. (2-tailed)	,007	,000	,006
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,078	,095	,273**
	Sig. (2-tailed)	,429	,335	,005
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,440**	,265**	,499**
	Sig. (2-tailed)	,000	,007	,000
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,279**	,222*	,344**
	Sig. (2-tailed)	,004	,024	,000
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,236*	,197*	,524**
	Sig. (2-tailed)	,016	,045	,000
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,300**	,484**	,447**
	Sig. (2-tailed)	,002	,000	,000
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,128	,262**	,395**
	Sig. (2-tailed)	,195	,007	,000
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,160	,699**	,385**
	Sig. (2-tailed)	,104	,000	,000
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,296**	,397**	,336**
	Sig. (2-tailed)	,002	,000	,000
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,342**	,357**	,358**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,512**	,025	,357**
	Sig. (2-tailed)	,000	,799	,000
	N	104	104	104

Correlations

		Felix_ Mendelsso hn_Op._ 6_No._1	Franz_ Schubert_D._ 157	Frederic_ Chopin_Op._ 4_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op. _74_No._1	Pearson Correlation	,354**	,298**	,293**
	Sig. (2-tailed)	,000	,002	,003
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,374**	,440**	,641**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	103	103	103
Anton_Rubinstein_Op._ 12_No._1	Pearson Correlation	,422**	,402**	,444**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,478**	,378**	,339**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_ 24	Pearson Correlation	,357**	,238*	,419**
	Sig. (2-tailed)	,000	,015	,000
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._ 1	Pearson Correlation	,284**	,384**	,295**
	Sig. (2-tailed)	,003	,000	,002
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_ Op._24_No_	Pearson Correlation	,356**	,428**	,181
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,066
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,160	,236*	,110
	Sig. (2-tailed)	,105	,016	,265
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._ 45_No._1	Pearson Correlation	,267**	,258**	,372**
	Sig. (2-tailed)	,006	,008	,000
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	1	,767**	,378**
	Sig. (2-tailed)		,000	,000
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,767**	1	,417**
	Sig. (2-tailed)	,000		,000
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_ No._1	Pearson Correlation	,378**	,417**	1
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,511**	,466**	,360**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,320**	,219*	,434**
	Sig. (2-tailed)	,001	,026	,000
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_ No._3	Pearson Correlation	,430**	,471**	,322**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,001
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_ Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,117	,103	,017
	Sig. (2-tailed)	,236	,299	,866
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._ 1_No._1	Pearson Correlation	,537**	,526**	,391**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104

Correlations

		Felix_ Mendelsso hn_Op._ 6_No._1	Franz_ Schubert_D._ 157	Frederic_ Chopin_Op._ 4_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,403**	,526**	,152
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,122
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,267**	,106	,119
	Sig. (2-tailed)	,006	,282	,228
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,485**	,491**	,414**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,287**	,286**	,254**
	Sig. (2-tailed)	,003	,003	,009
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,306**	,249*	,234*
	Sig. (2-tailed)	,002	,011	,017
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,400**	,414**	,266**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,006
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,338**	,297**	,407**
	Sig. (2-tailed)	,000	,002	,000
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,297**	,263**	,178
	Sig. (2-tailed)	,002	,007	,070
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,262**	,290**	,190
	Sig. (2-tailed)	,007	,003	,053
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,435**	,521**	,382**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,538**	,551**	,433**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104

Correlations

		Hugo_Wolf_Op._8	Ignaz_Moscheles_Op._27	Isaac_Albeniz_Op._68_No._3
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,160	,446**	,365**
	Sig. (2-tailed)	,105	,000	,000
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,420**	,357**	,349**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	103	103	103
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,441**	,286**	,325**
	Sig. (2-tailed)	,000	,003	,001
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,282**	,356**	,365**
	Sig. (2-tailed)	,004	,000	,000
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,463**	,512**	,358**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,490**	,217*	,468**
	Sig. (2-tailed)	,000	,027	,000
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,347**	,292**	,264**
	Sig. (2-tailed)	,000	,003	,007
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,060	,119	,418**
	Sig. (2-tailed)	,544	,229	,000
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,134	,415**	,311**
	Sig. (2-tailed)	,176	,000	,001
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,511**	,320**	,430**
	Sig. (2-tailed)	,000	,001	,000
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,466**	,219*	,471**
	Sig. (2-tailed)	,000	,026	,000
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,360**	,434**	,322**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,001
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	1	,323**	,521**
	Sig. (2-tailed)		,001	,000
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,323**	1	,482**
	Sig. (2-tailed)	,001		,000
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,521**	,482**	1
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,107	,158	,120
	Sig. (2-tailed)	,280	,108	,226
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,146	,384**	,205*
	Sig. (2-tailed)	,139	,000	,036
	N	104	104	104

Correlations

		Hugo_Wolf_Op._8	Ignaz_Moscheles_Op._27	Isaac_Albeniz_Op._68_No._3
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,344**	,146	,623**
	Sig. (2-tailed)	,000	,139	,000
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,183	,347**	,334**
	Sig. (2-tailed)	,063	,000	,001
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.111	Pearson Correlation	,398**	,578**	,541**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.2_No.1	Pearson Correlation	,246*	,347**	,378**
	Sig. (2-tailed)	,012	,000	,000
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No._1	Pearson Correlation	,032	,430**	,275**
	Sig. (2-tailed)	,743	,000	,005
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,274**	,302**	,368**
	Sig. (2-tailed)	,005	,002	,000
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_Op._80	Pearson Correlation	,292**	,307**	,472**
	Sig. (2-tailed)	,003	,002	,000
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,197*	,358**	,598**
	Sig. (2-tailed)	,045	,000	,000
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_21__Op._1_	Pearson Correlation	,349**	,235*	,492**
	Sig. (2-tailed)	,000	,016	,000
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._11_No._1	Pearson Correlation	,218*	,278**	,564**
	Sig. (2-tailed)	,026	,004	,000
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op._28_No._1	Pearson Correlation	,566**	,603**	,369**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104

Correlations

		Johann_ Nepomuk_ Hummel_Op._ 2_No._1	Johannes_ Brahms_Op._ 1_No._1	John_Field_ Op._1_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op. _74_No._1	Pearson Correlation	-,019	,313**	,239*
	Sig. (2-tailed)	,849	,001	,015
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,040	,333**	,261**
	Sig. (2-tailed)	,692	,001	,008
	N	103	103	103
Anton_Rubinstein_Op._ 12_No._1	Pearson Correlation	,075	,372**	,287**
	Sig. (2-tailed)	,451	,000	,003
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,193*	,456**	,480**
	Sig. (2-tailed)	,050	,000	,000
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_ 24	Pearson Correlation	,112	,461**	,288**
	Sig. (2-tailed)	,257	,000	,003
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._ 1	Pearson Correlation	,199*	,259**	,416**
	Sig. (2-tailed)	,043	,008	,000
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_ Op._24_No_	Pearson Correlation	,338**	,379**	,265**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,007
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	-,101	,120	,444**
	Sig. (2-tailed)	,306	,227	,000
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._ 45_No._1	Pearson Correlation	,104	,305**	,269**
	Sig. (2-tailed)	,294	,002	,006
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,117	,537**	,403**
	Sig. (2-tailed)	,236	,000	,000
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,103	,526**	,526**
	Sig. (2-tailed)	,299	,000	,000
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_ No._1	Pearson Correlation	,017	,391**	,152
	Sig. (2-tailed)	,866	,000	,122
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,107	,146	,344**
	Sig. (2-tailed)	,280	,139	,000
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,158	,384**	,146
	Sig. (2-tailed)	,108	,000	,139
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_ No._3	Pearson Correlation	,120	,205*	,623**
	Sig. (2-tailed)	,226	,036	,000
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_ Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	1	,249*	,092
	Sig. (2-tailed)		,011	,350
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._ 1_No._1	Pearson Correlation	,249*	1	,165
	Sig. (2-tailed)	,011		,094
	N	104	104	104

Correlations

		Johann_ Nepomuk_ Hummel_Op._ 2_No._1	Johannes_ Brahms_Op._ 1_No._1	John_Field_ Op._1_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,092	,165	1
	Sig. (2-tailed)	,350	,094	
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,056	,351**	,110
	Sig. (2-tailed)	,573	,000	,265
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,115	,397**	,319**
	Sig. (2-tailed)	,244	,000	,001
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,065	,166	,239*
	Sig. (2-tailed)	,515	,092	,015
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,071	,396**	,032
	Sig. (2-tailed)	,475	,000	,744
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,110	,535**	,264**
	Sig. (2-tailed)	,264	,000	,007
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	-,086	,198*	,474**
	Sig. (2-tailed)	,387	,044	,000
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	-,059	,207*	,515**
	Sig. (2-tailed)	,551	,035	,000
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,001	,274**	,228*
	Sig. (2-tailed)	,989	,005	,020
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,174	,482**	,348**
	Sig. (2-tailed)	,078	,000	,000
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,141	,474**	,154
	Sig. (2-tailed)	,153	,000	,118
	N	104	104	104

Correlations

		Józef_ Wieniawski_ Op._22	Ludwig_van_ Beethoven_ Op.111	Ludwig_van_ Beethoven_ Op.2_No.1
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,455**	,614**	,283**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,004
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,204*	,448**	,366**
	Sig. (2-tailed)	,039	,000	,000
	N	103	103	103
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,318**	,496**	,269**
	Sig. (2-tailed)	,001	,000	,006
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,257**	,490**	,399**
	Sig. (2-tailed)	,008	,000	,000
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,467**	,425**	,291**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,003
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,183	,466**	,318**
	Sig. (2-tailed)	,063	,000	,001
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,078	,440**	,279**
	Sig. (2-tailed)	,429	,000	,004
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,095	,265**	,222*
	Sig. (2-tailed)	,335	,007	,024
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,273**	,499**	,344**
	Sig. (2-tailed)	,005	,000	,000
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,267**	,485**	,287**
	Sig. (2-tailed)	,006	,000	,003
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,106	,491**	,286**
	Sig. (2-tailed)	,282	,000	,003
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,119	,414**	,254**
	Sig. (2-tailed)	,228	,000	,009
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,183	,398**	,246*
	Sig. (2-tailed)	,063	,000	,012
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,347**	,578**	,347**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,334**	,541**	,378**
	Sig. (2-tailed)	,001	,000	,000
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,056	,115	,065
	Sig. (2-tailed)	,573	,244	,515
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,351**	,397**	,166
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,092
	N	104	104	104

Correlations

		Józef_ Wieniawski_ Op._22	Ludwig_van_ Beethoven_ Op.111	Ludwig_van_ Beethoven_ Op.2_No.1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,110	,319**	,239*
	Sig. (2-tailed)	,265	,001	,015
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	1	,289**	,097
	Sig. (2-tailed)		,003	,329
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,289**	1	,358**
	Sig. (2-tailed)	,003		,000
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,097	,358**	1
	Sig. (2-tailed)	,329	,000	
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,448**	,498**	,222*
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,024
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,588**	,383**	,130
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,187
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,265**	,387**	,254**
	Sig. (2-tailed)	,006	,000	,009
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,363**	,407**	,327**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,001
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,274**	,385**	,186
	Sig. (2-tailed)	,005	,000	,059
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,305**	,421**	,254**
	Sig. (2-tailed)	,002	,000	,009
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,159	,553**	,349**
	Sig. (2-tailed)	,108	,000	,000
	N	104	104	104

Correlations

		Mily_ Balakirev_Op. _5_No._1	Nikolay_ Medtner_Op.5	Pyotr_Ilyich_ Tchaikovsky_ Op._80
Aleksandr_Glazunov_Op. _74_No._1	Pearson Correlation	,643**	,422**	,324**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,001
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,183	,296**	,480**
	Sig. (2-tailed)	,065	,002	,000
	N	103	103	103
Anton_Rubinstein_Op._ 12_No._1	Pearson Correlation	,341**	,510**	,447**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,274**	,372**	,310**
	Sig. (2-tailed)	,005	,000	,001
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_ 24	Pearson Correlation	,341**	,467**	,244*
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,012
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._ 1	Pearson Correlation	,248*	,389**	,425**
	Sig. (2-tailed)	,011	,000	,000
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_ Op._24_No_	Pearson Correlation	,236*	,300**	,128
	Sig. (2-tailed)	,016	,002	,195
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,197*	,484**	,262**
	Sig. (2-tailed)	,045	,000	,007
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._ 45_No._1	Pearson Correlation	,524**	,447**	,395**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,306**	,400**	,338**
	Sig. (2-tailed)	,002	,000	,000
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,249*	,414**	,297**
	Sig. (2-tailed)	,011	,000	,002
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_ No._1	Pearson Correlation	,234*	,266**	,407**
	Sig. (2-tailed)	,017	,006	,000
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,032	,274**	,292**
	Sig. (2-tailed)	,743	,005	,003
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,430**	,302**	,307**
	Sig. (2-tailed)	,000	,002	,002
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_ No._3	Pearson Correlation	,275**	,368**	,472**
	Sig. (2-tailed)	,005	,000	,000
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_ Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,071	,110	-,086
	Sig. (2-tailed)	,475	,264	,387
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._ 1_No._1	Pearson Correlation	,396**	,535**	,198*
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,044
	N	104	104	104

Correlations

		Mily_ Balakirev_Op. _5_No._1	Nikolay_ Medtner_Op.5	Pyotr_Ilyich_ Tchaikovsky_ Op._80
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,032	,264**	,474**
	Sig. (2-tailed)	,744	,007	,000
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,448**	,588**	,265**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,006
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,498**	,383**	,387**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,222*	,130	,254**
	Sig. (2-tailed)	,024	,187	,009
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	1	,370**	,209*
	Sig. (2-tailed)		,000	,033
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,370**	1	,326**
	Sig. (2-tailed)	,000		,001
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,209*	,326**	1
	Sig. (2-tailed)	,033	,001	
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,314**	,599**	,463**
	Sig. (2-tailed)	,001	,000	,000
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,495**	,466**	,232*
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,018
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,333**	,508**	,312**
	Sig. (2-tailed)	,001	,000	,001
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,327**	,370**	,225*
	Sig. (2-tailed)	,001	,000	,022
	N	104	104	104

Correlations

		Richard_ Strauss_Op._5	Richard_ Wagner_ WWV_21__ Op._1_
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,391**	,409**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,231*	,184
	Sig. (2-tailed)	,019	,062
	N	103	103
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,323**	,289**
	Sig. (2-tailed)	,001	,003
	N	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,312**	,175
	Sig. (2-tailed)	,001	,075
	N	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,288**	,358**
	Sig. (2-tailed)	,003	,000
	N	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,335**	,343**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,160	,296**
	Sig. (2-tailed)	,104	,002
	N	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,699**	,397**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,385**	,336**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,297**	,262**
	Sig. (2-tailed)	,002	,007
	N	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,263**	,290**
	Sig. (2-tailed)	,007	,003
	N	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,178	,190
	Sig. (2-tailed)	,070	,053
	N	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,197*	,349**
	Sig. (2-tailed)	,045	,000
	N	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,358**	,235*
	Sig. (2-tailed)	,000	,016
	N	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,598**	,492**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	-,059	,001
	Sig. (2-tailed)	,551	,989
	N	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,207*	,274**
	Sig. (2-tailed)	,035	,005
	N	104	104

Correlations

		Richard_ Strauss_Op._5	Richard_ Wagner_ WWV_21__ Op._1_
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,515**	,228*
	Sig. (2-tailed)	,000	,020
	N	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,363**	,274**
	Sig. (2-tailed)	,000	,005
	N	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,407**	,385**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,327**	,186
	Sig. (2-tailed)	,001	,059
	N	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,314**	,495**
	Sig. (2-tailed)	,001	,000
	N	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,599**	,466**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,463**	,232*
	Sig. (2-tailed)	,000	,018
	N	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	1	,467**
	Sig. (2-tailed)		,000
	N	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,467**	1
	Sig. (2-tailed)	,000	
	N	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,360**	,425**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,218*	,389**
	Sig. (2-tailed)	,026	,000
	N	104	104

Correlations

		Robert_ Schumann_ Op._11_No._1	Sergei_ Rachmanin ov_Op._ 28_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op. _74_No._1	Pearson Correlation	,327**	,320**
	Sig. (2-tailed)	,001	,001
	N	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,323**	,545**
	Sig. (2-tailed)	,001	,000
	N	103	103
Anton_Rubinstein_Op._ 12_No._1	Pearson Correlation	,366**	,487**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,331**	,270**
	Sig. (2-tailed)	,001	,006
	N	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_ 24	Pearson Correlation	,308**	,520**
	Sig. (2-tailed)	,001	,000
	N	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._ 1	Pearson Correlation	,338**	,284**
	Sig. (2-tailed)	,000	,004
	N	104	104
Carl_Maria_von_Weber_ Op._24_No_	Pearson Correlation	,342**	,512**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,357**	,025
	Sig. (2-tailed)	,000	,799
	N	104	104
Edward_MacDowell_Op._ 45_No._1	Pearson Correlation	,358**	,357**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,435**	,538**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,521**	,551**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_ No._1	Pearson Correlation	,382**	,433**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,218*	,566**
	Sig. (2-tailed)	,026	,000
	N	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,278**	,603**
	Sig. (2-tailed)	,004	,000
	N	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_ No._3	Pearson Correlation	,564**	,369**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Johann_Nepomuk_ Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,174	,141
	Sig. (2-tailed)	,078	,153
	N	104	104
Johannes_Brahms_Op._ 1_No._1	Pearson Correlation	,482**	,474**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104

Correlations

		Robert_ Schumann_ Op._11_No._1	Sergei_ Rachmaninov_Op._ 28_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,348**	,154
	Sig. (2-tailed)	,000	,118
	N	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,305**	,159
	Sig. (2-tailed)	,002	,108
	N	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,421**	,553**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,254**	,349**
	Sig. (2-tailed)	,009	,000
	N	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,333**	,327**
	Sig. (2-tailed)	,001	,001
	N	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,508**	,370**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,312**	,225*
	Sig. (2-tailed)	,001	,022
	N	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,360**	,218*
	Sig. (2-tailed)	,000	,026
	N	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,425**	,389**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	1	,376**
	Sig. (2-tailed)		,000
	N	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,376**	1
	Sig. (2-tailed)	,000	
	N	104	104

**. Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

*. Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

İLGİLEŞİM ÇİZELGELERİ – AKOR TÜRLERİ

Correlations

		Aleksandr_ Glazunov_Op. _74_No._1	Aleksandr_ Skryabin_Op._ 6_No._1	Anton_ Rubinstein_ Op._12_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op. _74_No._1	Pearson Correlation	1	,203*	,385**
	Sig. (2-tailed)		,039	,000
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,203*	1	,488**
	Sig. (2-tailed)	,039		,000
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._ 12_No._1	Pearson Correlation	,385**	,488**	1
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,406**	,179	,417**
	Sig. (2-tailed)	,000	,069	,000
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_ 24	Pearson Correlation	,438**	,163	,362**
	Sig. (2-tailed)	,000	,099	,000
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._ 1	Pearson Correlation	,189	,063	,119
	Sig. (2-tailed)	,055	,525	,230
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_ Op._24_No_	Pearson Correlation	,229*	,038	,271**
	Sig. (2-tailed)	,020	,703	,005
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,431**	,181	,253**
	Sig. (2-tailed)	,000	,066	,010
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._ 45_No._1	Pearson Correlation	,529**	,116	,560**
	Sig. (2-tailed)	,000	,240	,000
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,553**	,288**	,358**
	Sig. (2-tailed)	,000	,003	,000
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,441**	,600**	,585**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_ No._1	Pearson Correlation	,023	,320**	,440**
	Sig. (2-tailed)	,820	,001	,000
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,296**	,307**	,438**
	Sig. (2-tailed)	,002	,002	,000
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,183	,287**	,257**
	Sig. (2-tailed)	,063	,003	,008
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_ No._3	Pearson Correlation	,234*	,106	,107
	Sig. (2-tailed)	,017	,284	,281
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_ Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,340**	,035	,320**
	Sig. (2-tailed)	,000	,724	,001
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._ 1_No._1	Pearson Correlation	,215*	,061	,502**
	Sig. (2-tailed)	,028	,540	,000
	N	104	104	104

Correlations

		Aleksandr_ Glazunov_Op. _74_No._1	Aleksandr_ Skryabin_Op._ 6_No._1	Anton_ Rubinstein_ Op._12_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,319**	,180	,248*
	Sig. (2-tailed)	,001	,067	,011
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,235*	,196*	,256**
	Sig. (2-tailed)	,016	,046	,009
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,310**	,245*	,392**
	Sig. (2-tailed)	,001	,012	,000
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,187	,195*	,162
	Sig. (2-tailed)	,057	,047	,100
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,115	,298**	,215*
	Sig. (2-tailed)	,245	,002	,029
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,389**	,371**	,335**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,001
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	-,025	,046	-,001
	Sig. (2-tailed)	,797	,639	,995
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,049	,219*	,119
	Sig. (2-tailed)	,620	,026	,230
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	-,112	,120	,021
	Sig. (2-tailed)	,259	,223	,832
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,260**	,165	,269**
	Sig. (2-tailed)	,008	,094	,006
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,190	,534**	,527**
	Sig. (2-tailed)	,053	,000	,000
	N	104	104	104

Correlations

		Antonin_ Dvorak_Op._ 100	Bedrich_ Smetana_JB_ 3_24	Carl_Czerny_ Op._7_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op. _74_No._1	Pearson Correlation	,406**	,438**	,189
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,055
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,179	,163	,063
	Sig. (2-tailed)	,069	,099	,525
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._ 12_No._1	Pearson Correlation	,417**	,362**	,119
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,230
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	1	,264**	,207*
	Sig. (2-tailed)		,007	,035
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_ 24	Pearson Correlation	,264**	1	,008
	Sig. (2-tailed)	,007		,935
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._ 1	Pearson Correlation	,207*	,008	1
	Sig. (2-tailed)	,035	,935	
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_ Op._24_No_	Pearson Correlation	,270**	,311**	,247*
	Sig. (2-tailed)	,006	,001	,011
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,464**	,247*	,214*
	Sig. (2-tailed)	,000	,011	,029
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._ 45_No._1	Pearson Correlation	,639**	,287**	,091
	Sig. (2-tailed)	,000	,003	,357
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,600**	,354**	,038
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,698
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,331**	,280**	,078
	Sig. (2-tailed)	,001	,004	,430
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_ No._1	Pearson Correlation	,216*	,358**	-,125
	Sig. (2-tailed)	,027	,000	,208
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,202*	,440**	,088
	Sig. (2-tailed)	,039	,000	,372
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,023	,236*	,019
	Sig. (2-tailed)	,813	,016	,847
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_ No._3	Pearson Correlation	,135	,280**	,207*
	Sig. (2-tailed)	,172	,004	,035
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_ Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,223*	,315**	,177
	Sig. (2-tailed)	,023	,001	,073
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._ 1_No._1	Pearson Correlation	,273**	,340**	,018
	Sig. (2-tailed)	,005	,000	,856
	N	104	104	104

Correlations

		Antonin_ Dvorak_Op._ 100	Bedrich_ Smetana_JB_ 3_24	Carl_Czerny_ Op._7_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,384**	,276**	,199*
	Sig. (2-tailed)	,000	,005	,043
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,182	,416**	,134
	Sig. (2-tailed)	,065	,000	,175
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,457**	,236*	,050
	Sig. (2-tailed)	,000	,016	,618
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,150	,201*	,154
	Sig. (2-tailed)	,128	,041	,118
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,162	,191	,003
	Sig. (2-tailed)	,100	,052	,980
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,288**	,337**	,366**
	Sig. (2-tailed)	,003	,000	,000
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	-,075	-,082	-,095
	Sig. (2-tailed)	,449	,408	,339
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,084	,206*	-,051
	Sig. (2-tailed)	,394	,036	,610
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	-,112	-,011	-,087
	Sig. (2-tailed)	,256	,908	,381
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,152	,218*	,028
	Sig. (2-tailed)	,124	,026	,781
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,152	,305**	,162
	Sig. (2-tailed)	,123	,002	,101
	N	104	104	104

Correlations

		Carl_Maria_ von_Weber_ Op._24_No_	Edvard_Grieg_ Op._7	Edward_ MacDowell_ Op._45_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,229*	,431**	,529**
	Sig. (2-tailed)	,020	,000	,000
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,038	,181	,116
	Sig. (2-tailed)	,703	,066	,240
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,271**	,253**	,560**
	Sig. (2-tailed)	,005	,010	,000
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,270**	,464**	,639**
	Sig. (2-tailed)	,006	,000	,000
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,311**	,247*	,287**
	Sig. (2-tailed)	,001	,011	,003
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,247*	,214*	,091
	Sig. (2-tailed)	,011	,029	,357
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	1	,265**	,303**
	Sig. (2-tailed)		,006	,002
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,265**	1	,392**
	Sig. (2-tailed)	,006		,000
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,303**	,392**	1
	Sig. (2-tailed)	,002	,000	
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,294**	,303**	,450**
	Sig. (2-tailed)	,002	,002	,000
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,239*	,459**	,425**
	Sig. (2-tailed)	,015	,000	,000
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,036	-,005	,075
	Sig. (2-tailed)	,713	,960	,452
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,074	,229*	,218*
	Sig. (2-tailed)	,456	,019	,026
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,077	,240*	,158
	Sig. (2-tailed)	,439	,014	,110
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,177	,275**	,162
	Sig. (2-tailed)	,073	,005	,100
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,441**	,238*	,399**
	Sig. (2-tailed)	,000	,015	,000
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,313**	,258**	,381**
	Sig. (2-tailed)	,001	,008	,000
	N	104	104	104

Correlations

		Carl_Maria_ von_Weber_ Op._24_No_	Edvard_Grieg_ Op._7	Edward_ MacDowell_ Op._45_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	-,023	,471**	,178
	Sig. (2-tailed)	,817	,000	,070
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,369**	,228*	,215*
	Sig. (2-tailed)	,000	,020	,029
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,395**	,266**	,393**
	Sig. (2-tailed)	,000	,006	,000
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,067	,331**	,161
	Sig. (2-tailed)	,499	,001	,102
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,348**	,008	,200*
	Sig. (2-tailed)	,000	,937	,042
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,273**	,500**	,294**
	Sig. (2-tailed)	,005	,000	,002
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	-,173	-,078	,087
	Sig. (2-tailed)	,080	,430	,382
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	-,015	,182	,000
	Sig. (2-tailed)	,879	,064	,999
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,067	,020	-,062
	Sig. (2-tailed)	,498	,842	,530
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,350**	,116	,282**
	Sig. (2-tailed)	,000	,242	,004
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,217*	,151	,211*
	Sig. (2-tailed)	,027	,125	,032
	N	104	104	104

Correlations

		Felix_ Mendelsso hn_Op._ 6_No._1	Franz_ Schubert_D._ 157	Frederic_ Chopin_Op._ 4_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op. _74_No._1	Pearson Correlation	,553**	,441**	,023
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,820
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,288**	,600**	,320**
	Sig. (2-tailed)	,003	,000	,001
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._ 12_No._1	Pearson Correlation	,358**	,585**	,440**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,600**	,331**	,216*
	Sig. (2-tailed)	,000	,001	,027
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_ 24	Pearson Correlation	,354**	,280**	,358**
	Sig. (2-tailed)	,000	,004	,000
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._ 1	Pearson Correlation	,038	,078	-,125
	Sig. (2-tailed)	,698	,430	,208
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_ Op._24_No_	Pearson Correlation	,294**	,239*	,036
	Sig. (2-tailed)	,002	,015	,713
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,303**	,459**	-,005
	Sig. (2-tailed)	,002	,000	,960
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._ 45_No._1	Pearson Correlation	,450**	,425**	,075
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,452
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	1	,461**	,310**
	Sig. (2-tailed)		,000	,001
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,461**	1	,270**
	Sig. (2-tailed)	,000		,006
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_ No._1	Pearson Correlation	,310**	,270**	1
	Sig. (2-tailed)	,001	,006	
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,195*	,399**	,351**
	Sig. (2-tailed)	,047	,000	,000
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,050	,482**	,070
	Sig. (2-tailed)	,616	,000	,477
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_ No._3	Pearson Correlation	,167	,329**	,088
	Sig. (2-tailed)	,089	,001	,373
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_ Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,278**	,423**	,071
	Sig. (2-tailed)	,004	,000	,476
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._ 1_No._1	Pearson Correlation	,246*	,420**	,184
	Sig. (2-tailed)	,012	,000	,062
	N	104	104	104

Correlations

		Felix_ Mendelsso hn_Op._ 6_No._1	Franz_ Schubert_D._ 157	Frederic_ Chopin_Op._ 4_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,264**	,452**	,078
	Sig. (2-tailed)	,007	,000	,434
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,133	,427**	,118
	Sig. (2-tailed)	,179	,000	,231
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,509**	,528**	,332**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,001
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,121	,306**	,021
	Sig. (2-tailed)	,220	,002	,832
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,205*	,259**	,021
	Sig. (2-tailed)	,037	,008	,834
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,249*	,471**	-,029
	Sig. (2-tailed)	,011	,000	,770
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,100	,045	,030
	Sig. (2-tailed)	,313	,649	,763
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,255**	,321**	,177
	Sig. (2-tailed)	,009	,001	,072
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	-,054	,082	-,056
	Sig. (2-tailed)	,588	,410	,571
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,234*	,294**	,011
	Sig. (2-tailed)	,017	,002	,915
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,206*	,475**	,416**
	Sig. (2-tailed)	,036	,000	,000
	N	104	104	104

Correlations

		Hugo_Wolf_ Op._8	Ignaz_ Moscheles_ Op._27	Isaac_Albeniz_ Op._68_No._3
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,296**	,183	,234*
	Sig. (2-tailed)	,002	,063	,017
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,307**	,287**	,106
	Sig. (2-tailed)	,002	,003	,284
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,438**	,257**	,107
	Sig. (2-tailed)	,000	,008	,281
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,202*	,023	,135
	Sig. (2-tailed)	,039	,813	,172
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,440**	,236*	,280**
	Sig. (2-tailed)	,000	,016	,004
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,088	,019	,207*
	Sig. (2-tailed)	,372	,847	,035
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,074	,077	,177
	Sig. (2-tailed)	,456	,439	,073
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,229*	,240*	,275**
	Sig. (2-tailed)	,019	,014	,005
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,218*	,158	,162
	Sig. (2-tailed)	,026	,110	,100
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,195*	,050	,167
	Sig. (2-tailed)	,047	,616	,089
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,399**	,482**	,329**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,001
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,351**	,070	,088
	Sig. (2-tailed)	,000	,477	,373
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	1	,070	,219*
	Sig. (2-tailed)		,481	,026
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,070	1	,300**
	Sig. (2-tailed)	,481		,002
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,219*	,300**	1
	Sig. (2-tailed)	,026	,002	
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,115	,190	,373**
	Sig. (2-tailed)	,243	,053	,000
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,185	,266**	,204*
	Sig. (2-tailed)	,061	,006	,038
	N	104	104	104

Correlations

		Hugo_Wolf_Op._8	Ignaz_Moscheles_Op._27	Isaac_Albeniz_Op._68_No._3
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,208*	,248*	,223*
	Sig. (2-tailed)	,034	,011	,023
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,468**	,243*	,414**
	Sig. (2-tailed)	,000	,013	,000
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.111	Pearson Correlation	,167	,285**	,366**
	Sig. (2-tailed)	,090	,003	,000
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.2_No.1	Pearson Correlation	,170	,287**	,470**
	Sig. (2-tailed)	,084	,003	,000
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No._1	Pearson Correlation	-,003	,151	,108
	Sig. (2-tailed)	,975	,127	,276
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,153	,319**	,264**
	Sig. (2-tailed)	,121	,001	,007
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_Op._80	Pearson Correlation	-,124	,078	-,007
	Sig. (2-tailed)	,211	,434	,942
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,136	,163	,273**
	Sig. (2-tailed)	,169	,099	,005
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_21__Op._1_	Pearson Correlation	,002	-,064	,114
	Sig. (2-tailed)	,982	,517	,251
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._11_No._1	Pearson Correlation	,034	,002	,137
	Sig. (2-tailed)	,729	,984	,165
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op._28_No._1	Pearson Correlation	,617**	,096	,201*
	Sig. (2-tailed)	,000	,333	,040
	N	104	104	104

Correlations

		Johann_ Nepomuk_ Hummel_Op._ 2_No._1	Johannes_ Brahms_Op._ 1_No._1	John_Field_ Op._1_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op. _74_No._1	Pearson Correlation	,340**	,215*	,319**
	Sig. (2-tailed)	,000	,028	,001
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,035	,061	,180
	Sig. (2-tailed)	,724	,540	,067
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._ 12_No._1	Pearson Correlation	,320**	,502**	,248*
	Sig. (2-tailed)	,001	,000	,011
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,223*	,273**	,384**
	Sig. (2-tailed)	,023	,005	,000
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_ 24	Pearson Correlation	,315**	,340**	,276**
	Sig. (2-tailed)	,001	,000	,005
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._ 1	Pearson Correlation	,177	,018	,199*
	Sig. (2-tailed)	,073	,856	,043
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_ Op._24_No_	Pearson Correlation	,441**	,313**	-,023
	Sig. (2-tailed)	,000	,001	,817
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,238*	,258**	,471**
	Sig. (2-tailed)	,015	,008	,000
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._ 45_No._1	Pearson Correlation	,399**	,381**	,178
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,070
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,278**	,246*	,264**
	Sig. (2-tailed)	,004	,012	,007
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,423**	,420**	,452**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_ No._1	Pearson Correlation	,071	,184	,078
	Sig. (2-tailed)	,476	,062	,434
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,115	,185	,208*
	Sig. (2-tailed)	,243	,061	,034
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,190	,266**	,248*
	Sig. (2-tailed)	,053	,006	,011
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_ No._3	Pearson Correlation	,373**	,204*	,223*
	Sig. (2-tailed)	,000	,038	,023
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_ Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	1	,476**	,243*
	Sig. (2-tailed)		,000	,013
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._ 1_No._1	Pearson Correlation	,476**	1	,379**
	Sig. (2-tailed)	,000		,000
	N	104	104	104

Correlations

		Johann_ Nepomuk_ Hummel_Op._ 2_No._1	Johannes_ Brahms_Op._ 1_No._1	John_Field_ Op._1_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,243*	,379**	1
	Sig. (2-tailed)	,013	,000	
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,411**	,454**	,316**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,001
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,357**	,393**	,203*
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,039
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,247*	,206*	,186
	Sig. (2-tailed)	,011	,035	,059
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,178	,344**	,045
	Sig. (2-tailed)	,071	,000	,650
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,276**	,339**	,495**
	Sig. (2-tailed)	,005	,000	,000
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	-,009	,013	-,039
	Sig. (2-tailed)	,927	,896	,691
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,094	-,040	,309**
	Sig. (2-tailed)	,341	,687	,001
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,001	,179	-,009
	Sig. (2-tailed)	,990	,070	,925
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,411**	,173	,121
	Sig. (2-tailed)	,000	,080	,222
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,174	,233*	,039
	Sig. (2-tailed)	,077	,017	,692
	N	104	104	104

Correlations

		Józef_ Wieniawski_ Op._22	Ludwig_van_ Beethoven_ Op.111	Ludwig_van_ Beethoven_ Op.2_No.1
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,235*	,310**	,187
	Sig. (2-tailed)	,016	,001	,057
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,196*	,245*	,195*
	Sig. (2-tailed)	,046	,012	,047
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,256**	,392**	,162
	Sig. (2-tailed)	,009	,000	,100
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,182	,457**	,150
	Sig. (2-tailed)	,065	,000	,128
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,416**	,236*	,201*
	Sig. (2-tailed)	,000	,016	,041
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,134	,050	,154
	Sig. (2-tailed)	,175	,618	,118
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,369**	,395**	,067
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,499
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,228*	,266**	,331**
	Sig. (2-tailed)	,020	,006	,001
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,215*	,393**	,161
	Sig. (2-tailed)	,029	,000	,102
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,133	,509**	,121
	Sig. (2-tailed)	,179	,000	,220
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,427**	,528**	,306**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,002
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,118	,332**	,021
	Sig. (2-tailed)	,231	,001	,832
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,468**	,167	,170
	Sig. (2-tailed)	,000	,090	,084
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,243*	,285**	,287**
	Sig. (2-tailed)	,013	,003	,003
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,414**	,366**	,470**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,411**	,357**	,247*
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,011
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,454**	,393**	,206*
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,035
	N	104	104	104

Correlations

		Józef_ Wieniawski_ Op._22	Ludwig_van_ Beethoven_ Op.111	Ludwig_van_ Beethoven_ Op.2_No.1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,316**	,203*	,186
	Sig. (2-tailed)	,001	,039	,059
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	1	,300**	,227*
	Sig. (2-tailed)		,002	,021
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,300**	1	,191
	Sig. (2-tailed)	,002		,052
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,227*	,191	1
	Sig. (2-tailed)	,021	,052	
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,298**	,191	,112
	Sig. (2-tailed)	,002	,052	,256
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,401**	,240*	,265**
	Sig. (2-tailed)	,000	,014	,007
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	-,148	,076	-,065
	Sig. (2-tailed)	,133	,444	,513
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,088	,217*	,151
	Sig. (2-tailed)	,374	,027	,127
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,000	-,119	,016
	Sig. (2-tailed)	,999	,230	,876
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,228*	,122	,136
	Sig. (2-tailed)	,020	,218	,168
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,436**	,345**	,101
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,307
	N	104	104	104

Correlations

		Mily_ Balakirev_Op. 5_No._1	Nikolay_ Medtner_Op.5	Pyotr_Ilyich_ Tchaikovsky_ Op._80
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,115	,389**	-,025
	Sig. (2-tailed)	,245	,000	,797
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,298**	,371**	,046
	Sig. (2-tailed)	,002	,000	,639
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,215*	,335**	-,001
	Sig. (2-tailed)	,029	,001	,995
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,162	,288**	-,075
	Sig. (2-tailed)	,100	,003	,449
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,191	,337**	-,082
	Sig. (2-tailed)	,052	,000	,408
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,003	,366**	-,095
	Sig. (2-tailed)	,980	,000	,339
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,348**	,273**	-,173
	Sig. (2-tailed)	,000	,005	,080
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,008	,500**	-,078
	Sig. (2-tailed)	,937	,000	,430
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,200*	,294**	,087
	Sig. (2-tailed)	,042	,002	,382
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,205*	,249*	,100
	Sig. (2-tailed)	,037	,011	,313
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,259**	,471**	,045
	Sig. (2-tailed)	,008	,000	,649
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,021	-,029	,030
	Sig. (2-tailed)	,834	,770	,763
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	-,003	,153	-,124
	Sig. (2-tailed)	,975	,121	,211
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,151	,319**	,078
	Sig. (2-tailed)	,127	,001	,434
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,108	,264**	-,007
	Sig. (2-tailed)	,276	,007	,942
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,178	,276**	-,009
	Sig. (2-tailed)	,071	,005	,927
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,344**	,339**	,013
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,896
	N	104	104	104

Correlations

		Mily_ Balakirev_Op. 5_No._1	Nikolay_ Medtner_Op.5	Pyotr_Ilyich_ Tchaikovsky_ Op._80
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,045	,495**	-,039
	Sig. (2-tailed)	,650	,000	,691
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,298**	,401**	-,148
	Sig. (2-tailed)	,002	,000	,133
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,191	,240*	,076
	Sig. (2-tailed)	,052	,014	,444
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,112	,265**	-,065
	Sig. (2-tailed)	,256	,007	,513
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	1	,227*	-,104
	Sig. (2-tailed)	.	,020	,292
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,227*	1	,012
	Sig. (2-tailed)	,020	.	,906
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	-,104	,012	1
	Sig. (2-tailed)	,292	,906	.
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,059	,103	-,009
	Sig. (2-tailed)	,553	,300	,932
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,280**	,074	-,164
	Sig. (2-tailed)	,004	,456	,096
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,169	,343**	,170
	Sig. (2-tailed)	,087	,000	,085
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,092	,249*	-,023
	Sig. (2-tailed)	,352	,011	,817
	N	104	104	104

Correlations

		Richard_ Strauss_Op._5	Richard_ Wagner_ WWV_21__ Op._1_
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,049	-,112
	Sig. (2-tailed)	,620	,259
	N	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,219*	,120
	Sig. (2-tailed)	,026	,223
	N	104	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,119	,021
	Sig. (2-tailed)	,230	,832
	N	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,084	-,112
	Sig. (2-tailed)	,394	,256
	N	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,206*	-,011
	Sig. (2-tailed)	,036	,908
	N	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	-,051	-,087
	Sig. (2-tailed)	,610	,381
	N	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	-,015	,067
	Sig. (2-tailed)	,879	,498
	N	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,182	,020
	Sig. (2-tailed)	,064	,842
	N	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,000	-,062
	Sig. (2-tailed)	,999	,530
	N	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,255**	-,054
	Sig. (2-tailed)	,009	,588
	N	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,321**	,082
	Sig. (2-tailed)	,001	,410
	N	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,177	-,056
	Sig. (2-tailed)	,072	,571
	N	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,136	,002
	Sig. (2-tailed)	,169	,982
	N	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,163	-,064
	Sig. (2-tailed)	,099	,517
	N	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,273**	,114
	Sig. (2-tailed)	,005	,251
	N	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,094	,001
	Sig. (2-tailed)	,341	,990
	N	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	-,040	,179
	Sig. (2-tailed)	,687	,070
	N	104	104

Correlations

		Richard_ Strauss_Op._5	Richard_ Wagner_ WWV_21__ Op._1_
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,309**	-,009
	Sig. (2-tailed)	,001	,925
	N	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,088	,000
	Sig. (2-tailed)	,374	,999
	N	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,217*	-,119
	Sig. (2-tailed)	,027	,230
	N	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,151	,016
	Sig. (2-tailed)	,127	,876
	N	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,059	,280**
	Sig. (2-tailed)	,553	,004
	N	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,103	,074
	Sig. (2-tailed)	,300	,456
	N	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	-,009	-,164
	Sig. (2-tailed)	,932	,096
	N	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	1	,191
	Sig. (2-tailed)		,052
	N	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,191	1
	Sig. (2-tailed)	,052	
	N	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,124	,123
	Sig. (2-tailed)	,211	,215
	N	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,088	,110
	Sig. (2-tailed)	,372	,266
	N	104	104

Correlations

		Robert_ Schumann_ Op._11_No._1	Sergei_ Rachmanin ov_Op._ 28_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op. _74_No._1	Pearson Correlation	,260**	,190
	Sig. (2-tailed)	,008	,053
	N	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,165	,534**
	Sig. (2-tailed)	,094	,000
	N	104	104
Anton_Rubinstein_Op._ 12_No._1	Pearson Correlation	,269**	,527**
	Sig. (2-tailed)	,006	,000
	N	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,152	,152
	Sig. (2-tailed)	,124	,123
	N	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_ 24	Pearson Correlation	,218*	,305**
	Sig. (2-tailed)	,026	,002
	N	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._ 1	Pearson Correlation	,028	,162
	Sig. (2-tailed)	,781	,101
	N	104	104
Carl_Maria_von_Weber_ Op._24_No_	Pearson Correlation	,350**	,217*
	Sig. (2-tailed)	,000	,027
	N	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,116	,151
	Sig. (2-tailed)	,242	,125
	N	104	104
Edward_MacDowell_Op._ 45_No._1	Pearson Correlation	,282**	,211*
	Sig. (2-tailed)	,004	,032
	N	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,234*	,206*
	Sig. (2-tailed)	,017	,036
	N	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,294**	,475**
	Sig. (2-tailed)	,002	,000
	N	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_ No._1	Pearson Correlation	,011	,416**
	Sig. (2-tailed)	,915	,000
	N	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,034	,617**
	Sig. (2-tailed)	,729	,000
	N	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,002	,096
	Sig. (2-tailed)	,984	,333
	N	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_ No._3	Pearson Correlation	,137	,201*
	Sig. (2-tailed)	,165	,040
	N	104	104
Johann_Nepomuk_ Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,411**	,174
	Sig. (2-tailed)	,000	,077
	N	104	104
Johannes_Brahms_Op._ 1_No._1	Pearson Correlation	,173	,233*
	Sig. (2-tailed)	,080	,017
	N	104	104

Correlations

		Robert_ Schumann_ Op._11_No._1	Sergei_ Rachmanin ov_Op._ 28_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,121	,039
	Sig. (2-tailed)	,222	,692
	N	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,228*	,436**
	Sig. (2-tailed)	,020	,000
	N	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,122	,345**
	Sig. (2-tailed)	,218	,000
	N	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,136	,101
	Sig. (2-tailed)	,168	,307
	N	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,169	,092
	Sig. (2-tailed)	,087	,352
	N	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,343**	,249*
	Sig. (2-tailed)	,000	,011
	N	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,170	-,023
	Sig. (2-tailed)	,085	,817
	N	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,124	,088
	Sig. (2-tailed)	,211	,372
	N	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,123	,110
	Sig. (2-tailed)	,215	,266
	N	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	1	,216*
	Sig. (2-tailed)		,028
	N	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,216*	1
	Sig. (2-tailed)	,028	
	N	104	104

*. Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

**. Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

```
FLIP performed on 28 cases and 109 variables, creating 104 cases
and 29 variables.  The working file has been replaced.


Variable V1 has been used to name the new variables.  It has
not been transformed into a case.

A new variable has been created called CASE_LBL.  Its
contents are the old variable names.


New variable names:

CASE_LBL Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1 Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1 Antonin_Dvorak_Op._100 Bedrich_Smetana_JB_3_24
Carl_Czerny_Op._7_No._1 Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_ Edvard_Grieg_Op._7
Edward_MacDowell_Op._45_No._1 Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1
Franz_Schubert_D._157 Frederic_Chopin_Op._4_No._1 Hugo_Wolf_Op._8
Ignaz_Moscheles_Op._27 Isaac_Albeniz_Op._68_No._3
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1 Johannes_Brahms_Op._1_No._1
```

John_Field_Op._1_No._1 Józef_Wieniawski_Op._22 Ludwig_van_Beethoven_Op.111
Ludwig_van_Beethoven_Op.2_No.1 Mily_Balakirev_Op._5_No._1 Nikolay_Medtner_Op.5
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_Op._80 Richard_Strauss_Op._5
Richard_Wagner_WWV_21__Op._1_ Robert_Schumann_Op._11_No._1
Sergei_Rachmaninov_Op._28_No._1

İLGİLEŞİM ÇİZELGELERİ – AKOR İŞLEVLERİ

Correlations

		Aleksandr_ Glazunov_Op. _74_No._1	Aleksandr_ Skryabin_Op._ 6_No._1	Anton_ Rubinstein_ Op._12_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op. _74_No._1	Pearson Correlation	1	,271**	,356**
	Sig. (2-tailed)		,005	,000
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,271**	1	,562**
	Sig. (2-tailed)	,005		,000
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._ 12_No._1	Pearson Correlation	,356**	,562**	1
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,237*	,003	,180
	Sig. (2-tailed)	,016	,977	,068
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_ 24	Pearson Correlation	,506**	,338**	,357**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._ 1	Pearson Correlation	,178	,098	,478**
	Sig. (2-tailed)	,070	,320	,000
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_ Op._24_No_	Pearson Correlation	,282**	,211*	,239*
	Sig. (2-tailed)	,004	,032	,015
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,246*	,095	,167
	Sig. (2-tailed)	,012	,336	,091
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._ 45_No._1	Pearson Correlation	,469**	,213*	,522**
	Sig. (2-tailed)	,000	,030	,000
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,202*	,159	,196*
	Sig. (2-tailed)	,039	,107	,046
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,229*	,342**	,277**
	Sig. (2-tailed)	,019	,000	,004
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_ No._1	Pearson Correlation	,258**	,549**	,391**
	Sig. (2-tailed)	,008	,000	,000
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,087	,268**	,220*
	Sig. (2-tailed)	,379	,006	,025
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,105	,018	-,015
	Sig. (2-tailed)	,286	,854	,882
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_ No._3	Pearson Correlation	,052	,060	-,028
	Sig. (2-tailed)	,601	,544	,781
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_ Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	-,006	,018	,043
	Sig. (2-tailed)	,955	,856	,664
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._ 1_No._1	Pearson Correlation	,325**	,185	,314**
	Sig. (2-tailed)	,001	,061	,001
	N	104	104	104

Correlations

		Aleksandr_ Glazunov_Op. _74_No._1	Aleksandr_ Skryabin_Op._ 6_No._1	Anton_ Rubinstein_ Op._12_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,247*	,125	,189
	Sig. (2-tailed)	,011	,205	,055
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,420**	,186	,312**
	Sig. (2-tailed)	,000	,059	,001
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,612**	,436**	,470**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,250*	,309**	,265**
	Sig. (2-tailed)	,010	,001	,007
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,481**	,129	,292**
	Sig. (2-tailed)	,000	,191	,003
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,395**	,346**	,456**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,119	,253**	,187
	Sig. (2-tailed)	,228	,010	,058
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,263**	,244*	,200*
	Sig. (2-tailed)	,007	,013	,042
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,100	,051	,087
	Sig. (2-tailed)	,312	,611	,381
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,243*	,239*	,293**
	Sig. (2-tailed)	,013	,015	,003
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,277**	,527**	,493**
	Sig. (2-tailed)	,004	,000	,000
	N	104	104	104

Correlations

		Antonin_Dvorak_Op._100	Bedrich_Smetana_JB_3_24	Carl_Czerny_Op._7_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,237*	,506**	,178
	Sig. (2-tailed)	,016	,000	,070
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,003	,338**	,098
	Sig. (2-tailed)	,977	,000	,320
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,180	,357**	,478**
	Sig. (2-tailed)	,068	,000	,000
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	1	,227*	,233*
	Sig. (2-tailed)		,021	,017
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,227*	1	,086
	Sig. (2-tailed)	,021		,384
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,233*	,086	1
	Sig. (2-tailed)	,017	,384	
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,162	,233*	,362**
	Sig. (2-tailed)	,101	,017	,000
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,078	,119	,090
	Sig. (2-tailed)	,433	,230	,363
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,354**	,261**	,485**
	Sig. (2-tailed)	,000	,008	,000
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,564**	,127	,233*
	Sig. (2-tailed)	,000	,198	,017
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,294**	,058	,323**
	Sig. (2-tailed)	,002	,559	,001
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,168	,221*	,078
	Sig. (2-tailed)	,089	,024	,434
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,372**	,145	,255**
	Sig. (2-tailed)	,000	,141	,009
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,460**	,166	,084
	Sig. (2-tailed)	,000	,092	,399
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,392**	,056	,146
	Sig. (2-tailed)	,000	,570	,139
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,250*	,091	,372**
	Sig. (2-tailed)	,010	,359	,000
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,353**	,317**	,240*
	Sig. (2-tailed)	,000	,001	,014
	N	104	104	104

Correlations

		Antonin_ Dvorak_Op._ 100	Bedrich_ Smetana_JB_ 3_24	Carl_Czerny_ Op._7_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,312**	,137	,339**
	Sig. (2-tailed)	,001	,165	,000
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,062	,457**	,139
	Sig. (2-tailed)	,530	,000	,160
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,208*	,310**	,392**
	Sig. (2-tailed)	,034	,001	,000
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,267**	,216*	,214*
	Sig. (2-tailed)	,006	,027	,029
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,099	,281**	,164
	Sig. (2-tailed)	,318	,004	,096
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,209*	,415**	,348**
	Sig. (2-tailed)	,033	,000	,000
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	-,048	,039	,053
	Sig. (2-tailed)	,629	,694	,593
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,140	,151	,182
	Sig. (2-tailed)	,156	,125	,064
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,162	,059	,268**
	Sig. (2-tailed)	,101	,552	,006
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,088	,189	,194*
	Sig. (2-tailed)	,374	,055	,049
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,157	,332**	,216*
	Sig. (2-tailed)	,112	,001	,028
	N	104	104	104

Correlations

		Carl_Maria_ von_Weber_ Op._24_No_	Edvard_Grieg_ Op._7	Edward_ MacDowell_ Op._45_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op. _74_No._1	Pearson Correlation	,282**	,246*	,469**
	Sig. (2-tailed)	,004	,012	,000
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,211*	,095	,213*
	Sig. (2-tailed)	,032	,336	,030
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._ 12_No._1	Pearson Correlation	,239*	,167	,522**
	Sig. (2-tailed)	,015	,091	,000
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,162	,078	,354**
	Sig. (2-tailed)	,101	,433	,000
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_ 24	Pearson Correlation	,233*	,119	,261**
	Sig. (2-tailed)	,017	,230	,008
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._ 1	Pearson Correlation	,362**	,090	,485**
	Sig. (2-tailed)	,000	,363	,000
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_ Op._24_No_	Pearson Correlation	1	,131	,526**
	Sig. (2-tailed)		,186	,000
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,131	1	,228*
	Sig. (2-tailed)	,186		,020
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._ 45_No._1	Pearson Correlation	,526**	,228*	1
	Sig. (2-tailed)	,000	,020	
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,337**	,011	,310**
	Sig. (2-tailed)	,000	,915	,001
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,413**	,139	,265**
	Sig. (2-tailed)	,000	,159	,007
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_ No._1	Pearson Correlation	,171	,072	,330**
	Sig. (2-tailed)	,082	,470	,001
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,280**	-,076	,115
	Sig. (2-tailed)	,004	,443	,244
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,154	-,089	,142
	Sig. (2-tailed)	,119	,371	,149
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_ No._3	Pearson Correlation	,084	,335**	,079
	Sig. (2-tailed)	,396	,001	,426
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_ Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,338**	-,127	,215*
	Sig. (2-tailed)	,000	,199	,028
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._ 1_No._1	Pearson Correlation	,379**	,069	,366**
	Sig. (2-tailed)	,000	,486	,000
	N	104	104	104

Correlations

		Carl_Maria_ von_Weber_ Op._24_No_	Edvard_Grieg_ Op._7	Edward_ MacDowell_ Op._45_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,249*	,411**	,328**
	Sig. (2-tailed)	,011	,000	,001
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,136	,024	,160
	Sig. (2-tailed)	,168	,806	,104
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,435**	,225*	,552**
	Sig. (2-tailed)	,000	,022	,000
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,359**	,152	,413**
	Sig. (2-tailed)	,000	,125	,000
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,325**	,088	,400**
	Sig. (2-tailed)	,001	,376	,000
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,490**	,348**	,466**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,022	,050	,137
	Sig. (2-tailed)	,823	,615	,166
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,207*	,710**	,356**
	Sig. (2-tailed)	,035	,000	,000
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,292**	,142	,158
	Sig. (2-tailed)	,003	,152	,110
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,372**	,273**	,376**
	Sig. (2-tailed)	,000	,005	,000
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,463**	-,023	,390**
	Sig. (2-tailed)	,000	,820	,000
	N	104	104	104

Correlations

		Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Franz_Schubert_D._157	Frederic_Chopin_Op._4_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,202*	,229*	,258**
	Sig. (2-tailed)	,039	,019	,008
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,159	,342**	,549**
	Sig. (2-tailed)	,107	,000	,000
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,196*	,277**	,391**
	Sig. (2-tailed)	,046	,004	,000
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,564**	,294**	,168
	Sig. (2-tailed)	,000	,002	,089
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,127	,058	,221*
	Sig. (2-tailed)	,198	,559	,024
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,233*	,323**	,078
	Sig. (2-tailed)	,017	,001	,434
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,337**	,413**	,171
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,082
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,011	,139	,072
	Sig. (2-tailed)	,915	,159	,470
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,310**	,265**	,330**
	Sig. (2-tailed)	,001	,007	,001
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	1	,670**	,210*
	Sig. (2-tailed)		,000	,032
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,670**	1	,316**
	Sig. (2-tailed)	,000		,001
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,210*	,316**	1
	Sig. (2-tailed)	,032	,001	
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,571**	,597**	,215*
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,029
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,389**	,183	,210*
	Sig. (2-tailed)	,000	,063	,032
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,293**	,236*	,022
	Sig. (2-tailed)	,003	,016	,821
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,244*	,111	,016
	Sig. (2-tailed)	,012	,262	,870
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,584**	,487**	,391**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104

Correlations

		Felix_ Mendelsso hn_Op._ 6_No._1	Franz_ Schubert_D._ 157	Frederic_ Chopin_Op._ 4_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,315**	,483**	,019
	Sig. (2-tailed)	,001	,000	,848
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,249*	,117	,130
	Sig. (2-tailed)	,011	,238	,189
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,336**	,383**	,402**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,197*	,194*	,266**
	Sig. (2-tailed)	,045	,048	,006
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,297**	,252**	,231*
	Sig. (2-tailed)	,002	,010	,018
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,489**	,552**	,293**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,003
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,097	,063	,279**
	Sig. (2-tailed)	,329	,525	,004
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,159	,258**	,125
	Sig. (2-tailed)	,107	,008	,205
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,302**	,389**	,049
	Sig. (2-tailed)	,002	,000	,620
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,307**	,410**	,384**
	Sig. (2-tailed)	,002	,000	,000
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,461**	,525**	,377**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104

Correlations

		Hugo_Wolf_ Op._8	Ignaz_ Moscheles_ Op._27	Isaac_Albeniz_ Op._68_No._3
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,087	,105	,052
	Sig. (2-tailed)	,379	,286	,601
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,268**	,018	,060
	Sig. (2-tailed)	,006	,854	,544
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,220*	-,015	-,028
	Sig. (2-tailed)	,025	,882	,781
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,372**	,460**	,392**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,145	,166	,056
	Sig. (2-tailed)	,141	,092	,570
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,255**	,084	,146
	Sig. (2-tailed)	,009	,399	,139
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,280**	,154	,084
	Sig. (2-tailed)	,004	,119	,396
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	-,076	-,089	,335**
	Sig. (2-tailed)	,443	,371	,001
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,115	,142	,079
	Sig. (2-tailed)	,244	,149	,426
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,571**	,389**	,293**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,003
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,597**	,183	,236*
	Sig. (2-tailed)	,000	,063	,016
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,215*	,210*	,022
	Sig. (2-tailed)	,029	,032	,821
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	1	,255**	,333**
	Sig. (2-tailed)		,009	,001
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,255**	1	,239*
	Sig. (2-tailed)	,009		,014
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,333**	,239*	1
	Sig. (2-tailed)	,001	,014	
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,249*	,331**	,250*
	Sig. (2-tailed)	,011	,001	,011
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,230*	,264**	,099
	Sig. (2-tailed)	,019	,007	,317
	N	104	104	104

Correlations

		Hugo_Wolf_Op._8	Ignaz_Moscheles_Op._27	Isaac_Albeniz_Op._68_No._3
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,271**	,185	,570**
	Sig. (2-tailed)	,005	,060	,000
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,145	-,005	,057
	Sig. (2-tailed)	,142	,962	,567
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.111	Pearson Correlation	,175	,320**	,112
	Sig. (2-tailed)	,076	,001	,256
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_Op.2_No.1	Pearson Correlation	,060	,206*	,083
	Sig. (2-tailed)	,545	,036	,403
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No._1	Pearson Correlation	,109	,026	,069
	Sig. (2-tailed)	,272	,792	,485
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,431**	,127	,128
	Sig. (2-tailed)	,000	,199	,194
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_Op._80	Pearson Correlation	-,060	-,049	-,080
	Sig. (2-tailed)	,543	,621	,422
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,128	,227*	,422**
	Sig. (2-tailed)	,197	,020	,000
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_21__Op._1_	Pearson Correlation	,310**	,077	,269**
	Sig. (2-tailed)	,001	,438	,006
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._11_No._1	Pearson Correlation	,089	,078	,145
	Sig. (2-tailed)	,368	,433	,142
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op._28_No._1	Pearson Correlation	,596**	,267**	,059
	Sig. (2-tailed)	,000	,006	,551
	N	104	104	104

Correlations

		Johann_ Nepomuk_ Hummel_Op._ 2_No._1	Johannes_ Brahms_Op._ 1_No._1	John_Field_ Op._1_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	-,006	,325**	,247*
	Sig. (2-tailed)	,955	,001	,011
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,018	,185	,125
	Sig. (2-tailed)	,856	,061	,205
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,043	,314**	,189
	Sig. (2-tailed)	,664	,001	,055
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,250*	,353**	,312**
	Sig. (2-tailed)	,010	,000	,001
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,091	,317**	,137
	Sig. (2-tailed)	,359	,001	,165
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,372**	,240*	,339**
	Sig. (2-tailed)	,000	,014	,000
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,338**	,379**	,249*
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,011
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	-,127	,069	,411**
	Sig. (2-tailed)	,199	,486	,000
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,215*	,366**	,328**
	Sig. (2-tailed)	,028	,000	,001
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,244*	,584**	,315**
	Sig. (2-tailed)	,012	,000	,001
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,111	,487**	,483**
	Sig. (2-tailed)	,262	,000	,000
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,016	,391**	,019
	Sig. (2-tailed)	,870	,000	,848
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,249*	,230*	,271**
	Sig. (2-tailed)	,011	,019	,005
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,331**	,264**	,185
	Sig. (2-tailed)	,001	,007	,060
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,250*	,099	,570**
	Sig. (2-tailed)	,011	,317	,000
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	1	,249*	,068
	Sig. (2-tailed)		,011	,493
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,249*	1	,072
	Sig. (2-tailed)	,011		,469
	N	104	104	104

Correlations

		Johann_ Nepomuk_ Hummel_Op._ 2_No._1	Johannes_ Brahms_Op._ 1_No._1	John_Field_ Op._1_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,068	,072	1
	Sig. (2-tailed)	,493	,469	
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,154	,407**	,046
	Sig. (2-tailed)	,119	,000	,645
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,103	,378**	,235*
	Sig. (2-tailed)	,298	,000	,016
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,081	,175	,077
	Sig. (2-tailed)	,412	,075	,438
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,226*	,529**	-,017
	Sig. (2-tailed)	,021	,000	,863
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,241*	,628**	,268**
	Sig. (2-tailed)	,014	,000	,006
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	-,111	,054	,179
	Sig. (2-tailed)	,263	,585	,069
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	-,026	,082	,572**
	Sig. (2-tailed)	,791	,407	,000
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,169	,248*	,163
	Sig. (2-tailed)	,087	,011	,098
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,217*	,505**	,241*
	Sig. (2-tailed)	,027	,000	,014
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,113	,353**	,092
	Sig. (2-tailed)	,255	,000	,355
	N	104	104	104

Correlations

		Józef_ Wieniawski_ Op._22	Ludwig_van_ Beethoven_ Op.111	Ludwig_van_ Beethoven_ Op.2_No.1
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,420**	,612**	,250*
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,010
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,186	,436**	,309**
	Sig. (2-tailed)	,059	,000	,001
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,312**	,470**	,265**
	Sig. (2-tailed)	,001	,000	,007
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,062	,208*	,267**
	Sig. (2-tailed)	,530	,034	,006
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,457**	,310**	,216*
	Sig. (2-tailed)	,000	,001	,027
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,139	,392**	,214*
	Sig. (2-tailed)	,160	,000	,029
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,136	,435**	,359**
	Sig. (2-tailed)	,168	,000	,000
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,024	,225*	,152
	Sig. (2-tailed)	,806	,022	,125
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,160	,552**	,413**
	Sig. (2-tailed)	,104	,000	,000
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,249*	,336**	,197*
	Sig. (2-tailed)	,011	,000	,045
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,117	,383**	,194*
	Sig. (2-tailed)	,238	,000	,048
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,130	,402**	,266**
	Sig. (2-tailed)	,189	,000	,006
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,145	,175	,060
	Sig. (2-tailed)	,142	,076	,545
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	-,005	,320**	,206*
	Sig. (2-tailed)	,962	,001	,036
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,057	,112	,083
	Sig. (2-tailed)	,567	,256	,403
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,154	,103	,081
	Sig. (2-tailed)	,119	,298	,412
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,407**	,378**	,175
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,075
	N	104	104	104

Correlations

		Józef_ Wieniawski_ Op._22	Ludwig_van_ Beethoven_ Op.111	Ludwig_van_ Beethoven_ Op.2_No.1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,046	,235*	,077
	Sig. (2-tailed)	,645	,016	,438
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	1	,314**	,186
	Sig. (2-tailed)		,001	,059
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,314**	1	,433**
	Sig. (2-tailed)	,001		,000
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,186	,433**	1
	Sig. (2-tailed)	,059	,000	
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,474**	,447**	,265**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,007
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,495**	,413**	,203*
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,038
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,078	,190	,080
	Sig. (2-tailed)	,431	,053	,418
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,079	,396**	,346**
	Sig. (2-tailed)	,423	,000	,000
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	-,019	,196*	,027
	Sig. (2-tailed)	,846	,047	,785
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,294**	,329**	,228*
	Sig. (2-tailed)	,002	,001	,020
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,179	,497**	,282**
	Sig. (2-tailed)	,070	,000	,004
	N	104	104	104

Correlations

		Mily_ Balakirev_Op. 5_No._1	Nikolay_ Medtner_Op.5	Pyotr_Ilyich_ Tchaikovsky_ Op._80
Aleksandr_Glazunov_Op. _74_No._1	Pearson Correlation	,481**	,395**	,119
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,228
	N	104	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,129	,346**	,253**
	Sig. (2-tailed)	,191	,000	,010
	N	104	104	104
Anton_Rubinstein_Op._ 12_No._1	Pearson Correlation	,292**	,456**	,187
	Sig. (2-tailed)	,003	,000	,058
	N	104	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,099	,209*	-,048
	Sig. (2-tailed)	,318	,033	,629
	N	104	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_ 24	Pearson Correlation	,281**	,415**	,039
	Sig. (2-tailed)	,004	,000	,694
	N	104	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._ 1	Pearson Correlation	,164	,348**	,053
	Sig. (2-tailed)	,096	,000	,593
	N	104	104	104
Carl_Maria_von_Weber_ Op._24_No_	Pearson Correlation	,325**	,490**	,022
	Sig. (2-tailed)	,001	,000	,823
	N	104	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,088	,348**	,050
	Sig. (2-tailed)	,376	,000	,615
	N	104	104	104
Edward_MacDowell_Op._ 45_No._1	Pearson Correlation	,400**	,466**	,137
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,166
	N	104	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,297**	,489**	,097
	Sig. (2-tailed)	,002	,000	,329
	N	104	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,252**	,552**	,063
	Sig. (2-tailed)	,010	,000	,525
	N	104	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_ No._1	Pearson Correlation	,231*	,293**	,279**
	Sig. (2-tailed)	,018	,003	,004
	N	104	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,109	,431**	-,060
	Sig. (2-tailed)	,272	,000	,543
	N	104	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,026	,127	-,049
	Sig. (2-tailed)	,792	,199	,621
	N	104	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_ No._3	Pearson Correlation	,069	,128	-,080
	Sig. (2-tailed)	,485	,194	,422
	N	104	104	104
Johann_Nepomuk_ Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,226*	,241*	-,111
	Sig. (2-tailed)	,021	,014	,263
	N	104	104	104
Johannes_Brahms_Op._ 1_No._1	Pearson Correlation	,529**	,628**	,054
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,585
	N	104	104	104

Correlations

		Mily_ Balakirev_Op. 5_No._1	Nikolay_ Medtner_Op.5	Pyotr_Ilyich_ Tchaikovsky_ Op._80
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	-,017	,268**	,179
	Sig. (2-tailed)	,863	,006	,069
	N	104	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,474**	,495**	,078
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,431
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,447**	,413**	,190
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,053
	N	104	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,265**	,203*	,080
	Sig. (2-tailed)	,007	,038	,418
	N	104	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	1	,378**	,013
	Sig. (2-tailed)		,000	,896
	N	104	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,378**	1	,094
	Sig. (2-tailed)	,000		,345
	N	104	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,013	,094	1
	Sig. (2-tailed)	,896	,345	
	N	104	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,046	,401**	,104
	Sig. (2-tailed)	,639	,000	,295
	N	104	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,296**	,416**	-,080
	Sig. (2-tailed)	,002	,000	,417
	N	104	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,369**	,556**	,234*
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,017
	N	104	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,268**	,513**	,052
	Sig. (2-tailed)	,006	,000	,600
	N	104	104	104

Correlations

		Richard_ Strauss_Op._5	Richard_ Wagner_ WWV_21__ Op._1_
Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1	Pearson Correlation	,263**	,100
	Sig. (2-tailed)	,007	,312
	N	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,244*	,051
	Sig. (2-tailed)	,013	,611
	N	104	104
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1	Pearson Correlation	,200*	,087
	Sig. (2-tailed)	,042	,381
	N	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,140	,162
	Sig. (2-tailed)	,156	,101
	N	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_24	Pearson Correlation	,151	,059
	Sig. (2-tailed)	,125	,552
	N	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._1	Pearson Correlation	,182	,268**
	Sig. (2-tailed)	,064	,006
	N	104	104
Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_	Pearson Correlation	,207*	,292**
	Sig. (2-tailed)	,035	,003
	N	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,710**	,142
	Sig. (2-tailed)	,000	,152
	N	104	104
Edward_MacDowell_Op._45_No._1	Pearson Correlation	,356**	,158
	Sig. (2-tailed)	,000	,110
	N	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1	Pearson Correlation	,159	,302**
	Sig. (2-tailed)	,107	,002
	N	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,258**	,389**
	Sig. (2-tailed)	,008	,000
	N	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_No._1	Pearson Correlation	,125	,049
	Sig. (2-tailed)	,205	,620
	N	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,128	,310**
	Sig. (2-tailed)	,197	,001
	N	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,227*	,077
	Sig. (2-tailed)	,020	,438
	N	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_No._3	Pearson Correlation	,422**	,269**
	Sig. (2-tailed)	,000	,006
	N	104	104
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	-,026	,169
	Sig. (2-tailed)	,791	,087
	N	104	104
Johannes_Brahms_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,082	,248*
	Sig. (2-tailed)	,407	,011
	N	104	104

Correlations

		Richard_ Strauss_Op._5	Richard_ Wagner_ WWV_21__ Op._1_
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,572**	,163
	Sig. (2-tailed)	,000	,098
	N	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,079	-,019
	Sig. (2-tailed)	,423	,846
	N	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,396**	,196*
	Sig. (2-tailed)	,000	,047
	N	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,346**	,027
	Sig. (2-tailed)	,000	,785
	N	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,046	,296**
	Sig. (2-tailed)	,639	,002
	N	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,401**	,416**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,104	-,080
	Sig. (2-tailed)	,295	,417
	N	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	1	,193*
	Sig. (2-tailed)		,050
	N	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,193*	1
	Sig. (2-tailed)	,050	
	N	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	,254**	,163
	Sig. (2-tailed)	,009	,097
	N	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,221*	,180
	Sig. (2-tailed)	,024	,068
	N	104	104

Correlations

		Robert_ Schumann_ Op._11_No._1	Sergei_ Rachmanin ov_Op._ 28_No._1
Aleksandr_Glazunov_Op. _74_No._1	Pearson Correlation	,243*	,277**
	Sig. (2-tailed)	,013	,004
	N	104	104
Aleksandr_Skryabin_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,239*	,527**
	Sig. (2-tailed)	,015	,000
	N	104	104
Anton_Rubinstein_Op._ 12_No._1	Pearson Correlation	,293**	,493**
	Sig. (2-tailed)	,003	,000
	N	104	104
Antonin_Dvorak_Op._100	Pearson Correlation	,088	,157
	Sig. (2-tailed)	,374	,112
	N	104	104
Bedrich_Smetana_JB_3_ 24	Pearson Correlation	,189	,332**
	Sig. (2-tailed)	,055	,001
	N	104	104
Carl_Czerny_Op._7_No._ 1	Pearson Correlation	,194*	,216*
	Sig. (2-tailed)	,049	,028
	N	104	104
Carl_Maria_von_Weber_ Op._24_No_	Pearson Correlation	,372**	,463**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Edvard_Grieg_Op._7	Pearson Correlation	,273**	-,023
	Sig. (2-tailed)	,005	,820
	N	104	104
Edward_MacDowell_Op._ 45_No._1	Pearson Correlation	,376**	,390**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Felix_Mendelssohn_Op._ 6_No._1	Pearson Correlation	,307**	,461**
	Sig. (2-tailed)	,002	,000
	N	104	104
Franz_Schubert_D._157	Pearson Correlation	,410**	,525**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Frederic_Chopin_Op._4_ No._1	Pearson Correlation	,384**	,377**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Hugo_Wolf_Op._8	Pearson Correlation	,089	,596**
	Sig. (2-tailed)	,368	,000
	N	104	104
Ignaz_Moscheles_Op._27	Pearson Correlation	,078	,267**
	Sig. (2-tailed)	,433	,006
	N	104	104
Isaac_Albeniz_Op._68_ No._3	Pearson Correlation	,145	,059
	Sig. (2-tailed)	,142	,551
	N	104	104
Johann_Nepomuk_ Hummel_Op._2_No._1	Pearson Correlation	,217*	,113
	Sig. (2-tailed)	,027	,255
	N	104	104
Johannes_Brahms_Op._ 1_No._1	Pearson Correlation	,505**	,353**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104

Correlations

		Robert_ Schumann_ Op._11_No._1	Sergei_ Rachmaninov_Op._ 28_No._1
John_Field_Op._1_No._1	Pearson Correlation	,241*	,092
	Sig. (2-tailed)	,014	,355
	N	104	104
Józef_Wieniawski_Op._22	Pearson Correlation	,294**	,179
	Sig. (2-tailed)	,002	,070
	N	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.111	Pearson Correlation	,329**	,497**
	Sig. (2-tailed)	,001	,000
	N	104	104
Ludwig_van_Beethoven_ Op.2_No.1	Pearson Correlation	,228*	,282**
	Sig. (2-tailed)	,020	,004
	N	104	104
Mily_Balakirev_Op._5_No. _1	Pearson Correlation	,369**	,268**
	Sig. (2-tailed)	,000	,006
	N	104	104
Nikolay_Medtner_Op.5	Pearson Correlation	,556**	,513**
	Sig. (2-tailed)	,000	,000
	N	104	104
Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky_ Op._80	Pearson Correlation	,234*	,052
	Sig. (2-tailed)	,017	,600
	N	104	104
Richard_Strauss_Op._5	Pearson Correlation	,254**	,221*
	Sig. (2-tailed)	,009	,024
	N	104	104
Richard_Wagner_WWV_ 21__Op._1_	Pearson Correlation	,163	,180
	Sig. (2-tailed)	,097	,068
	N	104	104
Robert_Schumann_Op._ 11_No._1	Pearson Correlation	1	,259**
	Sig. (2-tailed)		,008
	N	104	104
Sergei_Rachmaninov_Op. _28_No._1	Pearson Correlation	,259**	1
	Sig. (2-tailed)	,008	
	N	104	104

**. Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

*. Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

FLIP performed on 28 cases and 109 variables, creating 104 cases and 29 variables. The working file has been replaced.

Variable V1 has been used to name the new variables. It has not been transformed into a case.

A new variable has been created called CASE_LBL. Its contents are the old variable names.

New variable names:

CASE_LBL Aleksandr_Glazunov_Op._74_No._1 Aleksandr_Skryabin_Op._6_No._1
Anton_Rubinstein_Op._12_No._1 Antonin_Dvorak_Op._100 Bedrich_Smetana_JB_3_24
Carl_Czerny_Op._7_No._1 Carl_Maria_von_Weber_Op._24_No_ Edvard_Grieg_Op._7
Edward_MacDowell_Op._45_No._1 Felix_Mendelssohn_Op._6_No._1
Franz_Schubert_D._157 Frederic_Chopin_Op._4_No._1 Hugo_Wolf_Op._8
Ignaz_Moscheles_Op._27 Isaac_Albeniz_Op._68_No._3
Johann_Nepomuk_Hummel_Op._2_No._1 Johannes_Brahms_Op._1_No._1

EK – 3 EXCEL KODLAMALARI

I		**II**		**IV**		**V**		**VI**		**VII**	
I	1	II	8	IV	14	V	20	VI	43	DVII	48
I6	2	II6	9	IV6	15	V6	21	VI6	44	DVII6	49
I46	3	II7	10	IV46	16	V46	22	VI46	45	DVII46	50
I7	4	II34	11	EIV	17	Vb3	23	VI7	46	DVII7	51
I34	5	EII	12	EIVb3	18	D7	24	EVI	47	DVII56	52
Ib3	6	N	13	IV#3	19	D56	25			DVII34	53
EI	7	II56	60			D34	26			DVII2	54
						D2	27			DDVII7	55
						DD	28			DDVII7b7	56
						DD6	29			EDDVII7	57
						DD46	30			DDVIIb7	58
						DD7	31			DDVII	59
						DD56	32				
						DD34	33				
						DD2	34				
						D9	35				
						D13	36				
						EV	37				
						EV6	38				
						EV46	39				
						ED7	40				
						ED2	41				
						+6	42				

1	I
2	I#
3	Ib
4	II
5	II#
6	IIb
7	III
8	III#
9	IIIb
10	IV
11	IV#
12	IVb
13	V
14	V#
15	Vb
16	VI
17	VI#
18	VIb
19	VII
20	VII#
21	VIIb

22	i
23	i#
24	ib
25	ii
26	ii#
27	iib
28	iii
29	iii#
30	iiib
31	iv
32	iv#
33	ivb
34	v
35	v#
36	vb
37	vi
38	vi#
39	vib
40	vii
41	vii#
42	viib
43	I enarmonik
44	II enarmonik
45	III enarmonik
46	IV enarmonik
47	V enarmonik
48	VI enarmonik
49	VII enarmonik
50	i enarmonik
51	ii enarmonik
52	iii enarmonik
53	iv enarmonik
54	v enarmonik
55	vi enarmonik
56	vii enarmonik

1	C DUR	22	c moll
2	Cis DUR?	23	cis moll
3	Ces DUR	24	ces moll
4	D DUR	25	d moll
5	Dis DUR	26	dis moll
6	Des DUR	27	des moll
7	E DUR	28	e moll
8	Eis DUR	29	eis moll
9	Es DUR	30	es moll
10	F DUR	31	f moll
11	Fis DUR	32	fis moll
12	Fes DUR	33	fes moll
13	G DUR	34	g moll
14	Gis DUR	35	gis moll
15	Ges DUR	36	ges moll
16	A DUR	37	a moll
17	Ais DUR	38	ais moll
18	As DUR	39	as moll
19	H DUR	40	h moll
20	His DUR	41	his moll
21	B DUR	42	b moll

1	I	22	i
2	I#	23	i#
3	Ib	24	ib
4	II	25	ii
5	II#	26	ii#
6	IIb	27	iib
7	III	28	iii
8	III#	29	iii#
9	IIIb	30	iiib
10	IV	31	iv
11	IV#	32	iv#
12	IVb	33	ivb
13	V	34	v
14	V#	35	v#
15	Vb	36	vb
16	VI	37	vi
17	VI#	38	vi#
18	VIb	39	vib
19	VII	40	vii
20	VII#	41	vii#
21	VIIb	42	viib
		43	enarmonik eş