

CEP ÜNİVERSİTESİ

Müzik Türleri ve Biçimleri

ANDRE HODEIR

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

CEP ÜNİVERSİTESİ

Müzik Türleri ve Biçimleri

Les formes de la musique

ANDRE HODEIR

Çeviren
İLHAN USMANBAŞ

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

CEP ÜNİVERSİTESİ

İletişim Yayıncılık A.Ş. adına sahibi: Murat Belge
Genel Yayın Yönetmeni: Fahri Aral
Yayın Yönetmeni: Erkan Kayılı
Yayın Danışmanı: Ahmet İnsel

Yayın Kurulu:

Fahri Aral, Murat Belge, Tanıl Bora, Murat Gültekingil,

Ahmet İnsel, Erkan Kayılı, Ümit Kıvanç

Tuğrul Paşaoğlu, Mete Tunçay

Görsel Tasarım: Ümit Kıvanç
Kapak İllüstrasyonu: Gürcan Özkan
Dizgi: Maraton Dizgievi
Sayfa Düzeni: Hüsnü Abbas
Baskı: Şefik Matbaası (iç) / Ayhan Matbaası (kapak)
İletişim Yayıncılık A.Ş. • Cep Üniversitesi 78 • ISBN 975-470-211-X

1. Basım: İletişim Yayınları, Haziran 1992.
Ocak 1990 tarihli 11. baskısından çevrilmiştir.

© Que sais-je? Presses Universitaires de France, 1951
108, Boulevard Sain-Germain, 75006, Paris - France
© İletişim Yayıncılık A.Ş., 1992
Klodfarer Cad. İletişim Han No.7 34400
Cağaloğlu İstanbul, Tel. 516 22 60 - 61 - 62

Önsöz

Günümüzde bilgi bir yandan en önemli değer haline gelirken diğer yandan da artan bir hızla gelişiyor, çeşitleniyor. Ama katlanarak büyüyen bilgi üretiminden yararlanmak, özellikle gündelik yaşam kaygılarının baskısı altında, zorlaşıyor. Her şeye rağmen bilgiye ulaşma çabasını sürdürenler için de imkânlar pek fazla değil.

Ayrıca, özellikle Türkiye gibi ülkelerde bir konuda kendini geliştirmek ya da sırf merakını gidermek için herhangi bir konuyu öğrenmek isteyenlerin şansı çok az. Üniversitelerimiz, toplumumuzun yetişkin bölümüne katkıda bulunmak için gerekli imkânlardan yoksun.

Cep Üniversitesi kitapları işte bu olumsuz ortamda, evlerinde kendilerini yetiştirmek, otobüste, vapurda, trende harcanan zamandan kendileri için yararlanmak isteyenlere sunulmak üzere hazırlandı.

20. yüzyıl Fransız kültür hayatının en önemli ürünlerinden olan, bugün yaklaşık 3000 kitaplık dev bir dizi oluşturan "Que sais-je" (Ne Biliyorum) dizisini İletişim Yayınları Türkçe'ye kazandırıyor.

İletişim'in Cep Üniversitesi, bu büyük diziden seçilmiş , Türkiyeli okurlar için özellikle ilgi çekici olabilecek eserlerin yanısıra, Avrupa'nın başka yayınevlerinin benzer bir çerçevede yayımladığı kitapları da içeriyor.

Ayrıca Türkiye'nin siyaset, kültür, ekonomi hayatıyla ilgili konularda özel olarak bu dizi için yazılmış telif eserler "üniversite"nin "öğrenim programı"nı tamamlayacak.

Cep Üniversitesi'nin her kitabı alanının öndegelen bir uzmanı tarafından yazıldı. Kitaplar, hem konuya ilk kez eğilen kişilere hem de bilgisini derinleştirmek isteyenlere seslenebilecek bir kapsam ve derinlikte. Bilginin yeterli ve anlaşılır olması, temel kıstas. Cep Üniversitesi kitaplarını lise ve üniversite öğrencileri yardımcı ders kitabı olarak kullanabilecek; öğretmenler, öğretim üyeleri ve araştırmacılar bu kitaplardan kaynak olarak yararlanabilecek; gazeteciler yoğun iş temposu içinde çabuk bilgilenme ihtiyaçlarını Cep Üniversitesi'nden karşılayabilecek; çalıştığı meslek dalında bilgisini geliştirmek isteyen, evinde, kendi programlayabileceği bir mesleki eğitim imkânına kavuşacak; ayrıca, herhangi bir nedenle bir konuyu merak eden herkes, kolay okunur, kolay taşınır, ucuz bir kaynağı Cep Üniversitesi'nden temin edebilecek.

Cep Üniversitesi kitapları sık aralıklarla yayımlandıkça, benzersiz bir genel kültür kitaplığı oluşturacak. İnsan Hakları'ndan Genetik'e, Kanser'den Ortak Pazar'a, Alkolizm'den Kapitalizm'e, İstatistik'den Cinsellik'e kadar uzanan geniş bir bilgi alanında hem zahmetsiz hem verimli bir gezinti için ideal "mekân", Cep Üniversitesi.

İLETİŞİM YAYINLARI

İçindekiler

ÇEVİRENİN NOTU 7

GİRİŞ 11

I. BÖLÜM

Tür, Deyiş, Biçim, Yapı 13

Çalışma, Hafta Tatilleri ve Ücretli İzinler 11

Serbest Mutfak Hazırlıkları 13

II. BÖLÜM

Başlıca Türler ve Biçimler 24

Air de Cour 24

Anthem 25

Arioso 25

Arya 26

Bale 28

Ballat 29

Canzone 30

Cassation 30

Chacone 31

Çeşitleme 32

Divertimento 34

Dörtlü 35

Etüd 36

Fantasia-Fantezi 37

Füg 38

Ground 42

Impromptu 44

Intermezzo 44

Invention 45

Kantata 45

Konçerto 46

Konçertomsu Senfoni 48

Koral 49

Koro 52

Lied 52

Madrigal 55

Masque 57

Melodie 57
Menüet 59
Missa 60
Motet 64
Opera 66
Opera-Comique 70
Operet 71
Oratoryo 72
Ortaçağ Türleri 73
Pasakalya 83
Passion 84
Polifon Chanson 85
Prelüd 87
Psalmus 88
Rapsodi 89
Reçitatif 90
Requiem 92
Ricercare 92
Romans 93
Rondo 94
Scherzo 95
Senfoni 96
Senfonik Şiir 98
Serenat 99
Sinfonia 100
Sonat 101
Süit 114
Tiento 120
Toccata 120
Uvertür 121
Üçlü 123
Villancico 124
BİBLİYOGRAFYA 126

ÇEVİRENİN NOTU

Bir müzik yazısının Türkçe çevirisi ergeç bir terim bilgisi açıklamasıyla son bulmak zorundadır bugün. Çünkü günümüz Türkçesi yalnız deyiş bakımından değil terim dağarı bakımından da sürekli bir değişim içinde. Böylece, yapılan çeviri, uzak geçmişten bugüne sürekli bir evrimi olan bir konuda - örneğin müzik konusunda- oldu mu, Batı terim bilgisinin bu evrim içindeki birçok yanlışları, gereksizlikleri, sapmaları bugünkü Türkçemizin eksiklikleri, yanlışlıkları, kararsızlıklarıyla birleşiyor, işi çok zorlaştırıyor. Zorlaştırıyor ama belki iki kat da eğlenceli ve yararlı kılıyor. Alışkanlıkların, gözü kapalılığın dışına çıkıyor insan, dilleri yeniden düşünüyor, başkalarıyla karşılaştırıyor, bir sonuca, geçici olduğunu bildiği bir sonuca varıyor. Bu durumda Türkçenin bugünkü değişkenliği, kararsızlığı olumlu bir nitelik oluyor.

Dilimizin bu canlılığını ayakta tutanlar, bu demek ki düşünüp düşünüp yeni terimler önerenler, bu terimleri yaygınlaştırmaya çalışanlar, dahası, yanlışlık yapmaktan korkmayanlar bile diyeceğim, en doğru şeyi yapmış oluyorlar. Bu kitapta bu kimselerin arasından üçünün -kaldı ki müzik konusunda sayıları pek fazla değil- önerilerinden yararlandım: "Musiki Sözlüğü" ile Mahmut R. Gazimihal'den, Konservatuvar için yazılmış kuram kitaplarıyla Adnan Saygun'dan, çeşitli müzik (küğ) ki-

tapları ve dergileriyle Dr. Gültekin Oransay'dan. Bununla birlikte bu çeviride tutucu yanı ağır basan bir orta yol -bütün orta yollar gibi ne tüm doğru ne tüm yanlış- izlenmiştir.

Rasgele ve her şeyi kapsamayan bazı terim açıklamaları şunlar olacak:

- Fransızca'daki "forme" sözcüğü kitabın başında yazarca genişliğine açıklanmış olmakla birlikte Fransızca'nın genel kullanılışı içinde yazarca, belki bilincine varılmaksızın bazen "biçim", bazen biçimin daha geniş bir karşılığı olarak kullanılmıştır. O zaman "forme" "tür" diye karşılandı. Gene kitabın başında "genre", genel olarak "tür" diye karşılanmışsa da "tür", "genre"den daha yaygın bir kavram taşıyor Türkçede. Örneğin senfoni bir "forme" sa -ki Fransızca'da böyle kullanılmaktadır- bunun karşılığı Türkçe'de senfoni için "biçim" dememiz gerekiyor. Oysa, gerçek anlamıyla senfoni bir "biçim" değil, bir "çeşit"tir, bu demek ki "tür"dür. Bir bakıma Fransızca'daki "forme" sözcüğünün sınırsızlığı Türkçe'de "tür" sözcüğünde beliriyor.

- Polifon/homofon/çoksesli/teksesli/eşlikli ezgi/: Genel olarak birden çok partili ("sesli" de denebilir), teksesli müziğin karşıtı olan müziğe "çoksesli" denmiştir ("tekses", "çokses" bir terim yapmak üzere bitişik yazılıyor). "Polifon" terimi belirli bir çağın ve deyişin çokseslilığı için kullanılmıştır. Çünkü Türkçe'de "tekseslilik-çokseslilik" tartışmaları bu sözcüklere, bu özel ve sınırlı anlamları vermiş gibidir. O zaman, "polifon"luk salt bir deyiş ve yazı yöntemi kavramını karşılamaya daha elverişli görünüyor.

"Monodie" iki anlama gelebilir: 1) Salt tekses (ya da tek partili demek daha doğru); 2) 1600'lerde doğan eşlikli ezgi (parti). Doğal ki buradaki eşlik tek ezginin Batı armonileme yöntemi içindeki eşliğidir,

yoksa çalgısal herhangi bir eşlik değil. Bu yüzden "polifon" kullanılırken "monodie" (monodi) hiç kullanılmadı, ya "tekses" ya da "eşlik ezgi" diye karşılandı.

"Homofon, homofonluk" belirli bir yazı yöntemi karşılığında, polifon olmayan çokseslilik karşılığında kullanıldı.

- Bir süreden beri ya Türk eserlerinde kullanılmalarıyla ya da müzik yazıları ve genel Türkçe'de yazılır olmalarıyla yabancı dillerdeki okunuşları gibi yazılan bazı özel biçim ve türler -etüd, prelüd, menüet (mönüe değil artık), pasakalya - yanında şimdiye dek az kullanılmalarından ötürü yabancısı olduğumuz bazı sözcükler -rigaudon, bourrée, passepied gibi- kitapta yazıldıkları gibi alınmıştır.

- Arya/aria:

Opera konu olduğunda "arya", daha az kullanılan süit terimleri arasında "aria" olarak alındı (daha az kullanılan "arioso"da benzer durumda).

-"Mouvement" bir senfoni ya da sonat için kullanıldığında "bölüm" diye, süitle ilgili olarak kullanıldığında "parça" diye karşılık almıştır.

- Senfonik/trajik/dramatik/klasik..... "ik" ekinden belki kaçınmak gerekiyordu, ama ne yazık ki çok yerleşmiş bulunuyor bazı sözcüklerde. Buna karşılık, örneğin "trajedi" yerine "tragedya" daha çok kullanılmakla birlikte "tragedyasal" sıfatına pek raslamadım şimdiye dek. Bu konuda Türkçe kararsız henüz.

- "Chanson" Fransız-Felemenk Okulu'nun bir türü olarak kullanıldığında "chanson" olarak, genel sözlük içinde "Şarkı" olarak kullanıldı.

- "Pré-classique": Ön Klasik mi, Klasik öncesi mi? Doğrusu Klasik öncesi olmalı, fakat şimdiye dek Türkçe'de Ön Klasik daha çok kullanıldı, daha rahat kullanılıyor, bir terim niteliği taşıyor.

- "Fuga" da var "füg" de. Füg yerleşmiş bir kez. Beri yanda "fuga" biraz değişik bir biçim fügden. Ayrı ayrı kalabilir diye düşündüm. Tıpkı "fantasia" ile "fantezi" gibi. "Fantasia" daha çok Barok Çağ terimi ve biçimi... de Schumann'a "Fantasiestück", Chopin'e "fantezi" daha çok yakışıyor.

- "Cyclique" terimi. Türk Dil Kurumu Sözlüğü "Çevrimsel" diyor. Oysa, "çevirme" daha çok aralıklar için kullanılır müzikte. Bununla ilişkisi olmasın diye "dönüşlü"yü önerdim. Hem deyişi anlatıyor hem de dönme eylemi var içinde.

- "Kontrapuntal": "Yerel" vb. gibi sıfatlara uygun olduğu için "kontrapunt"tan yapılma olabilir. Mahmut R. Gazimihal "musıkal"i bile önermişti. Yalnız burada -al Fransızca'daki gibi ince okunmamalıdır, Türkçe'deki gibi kalın olacaktır.

GİRİŞ

Müzik bilimi yüzyılımızın ilk yarısında büyük bir gelişme göstermiştir. Bu gelişme yalnız bilgi hazinesini genişletme ve araştırma alanlarında değil, hiç de küçümsenemeyecek bir önemi olan halka yayma alanında da olmuştur. Gene de bazı eksikliklerin bulunuşuna şaşmamak elden gelmiyor. Bu eksikliklerden biri de müzikteki biçim ve türleri topluca gösteren çalışmaların yokluğudur. Herhangi bir biçim ve tür üzerinde bilgi edinmek, onun gelişimini öğrenmek isteyen bir kimse ya bir genel sözlüğe başvuracaktır -ki buradaki bilginin tam olması beklenemez- ya da müzik tarihlerini, bestecilik el kitaplarını, estetik kitaplarını, belirli konuları ele alan kitapları karıştırmak zorunda kalacaktır.

Bu küçük kitap bu boşluğu dolduracağını öne sürmüyor. Böyle bir şeyi istese de eni boyu bunu gerçekleştirmeye yetmez. Üstelik yazarı bir müzik bilimcisi ya da bir estetik uzmanı da değil; sadece bir besteci. Bunca geniş ve karmaşık bir konu üzerinde en değerli görüş bir sanatçının görüşü müdür? Bu da üzerinde durulmaya değer. Ayrıca, biçim sorunlarının teknik yönden ele alınması da istenmemiştir; bu, uzun çözelemeleri gerektirirdi. Verilmek istenen şey her biçimin ve türün en açık çizgilerle tanımlamasının yapılması, tarihsel bir özetinin verilmesi ve yapısının incelenmesidir.

Değişik biçim ve türlerin tanıtımını tarih sırası-

na göre vermek çözülmesi güç sorunlar ortaya koyacaktı: bu bakımdan alfabe sırasına göre ele almak daha uygun bulundu. Acele başvurmak gerektiğinde bunun kolaylık sağladığı yadsınamaz. Çünkü bu küçük kitabın tek amacı var: kendi küçük sınırı içinde müziği daha iyi anlatmak ve sevdirmek.

Bu alfabe sıralamasından önce kitapta ele alınan sorunları gözden geçiren ve bir terim bilgisi öne süren bir giriş bölümü gelmektedir. Terim bakımından yazarın taraflı davranışı belki ağır yermelerle karşılanacaktır. Herkesten ayrı bir tutum gösteren bu terim bilgisinin bazı yararlar sağladığı bir gerçektir. Bunu okuyucu yargılasın. En sondaki plan da müzik biçim ve türlerinin gelişimini gözönüne açıkça serme çabasını gösteriyor.

Geniş örneklerin az olmasına karşı kısa örnekler boldur. Bu küçük el kitabı bir halk kitabı olduğu için, okuyucuya herkesin tanıdığı eserler örnek olarak verilmiştir. Gerçekten burada geçen eser adları konserlerde ve radyolarda çok sık raslanan adlardır. Bu örneklerden pek çoğunun J. S. Bach'tan alınmış olmasına da şaşmamalıdır. Biçim ve türlerden konu eden bir kitapta zamanının biçim ve türlerine örnek vermiş birinin adı nasıl olur da anılmaz.

BİRİNCİ BÖLÜM
TÜR, DEYİŞ, BİÇİM, YAPI

Bir şey ya büyüklüğüyle, ya gördüğü işle, ya verdiği ilgiyle geri kalanların üstüne çıkmalı.
Ruskin

Önce bu kitapta çok sık kullanılan bazı terimlerin anlamlarını saptamak gerekli olacak. Ünlü estetik bilginlerinin *biçim ve yapı* sözcükleri üzerinde çatıştıkları düşünülürse, bu işe girişmek sanıldığı kadar kolay olmayacak. Kitabın yazarı kendini aşan bu sorunu kesip atmayı aklına getirmiyor. Burada yapılacak şey kesin olmak, bu anlamları bir kez tanımladıktan sonra çelişmeli yorumlarda bulunmamak.

Sözkonusu edilen bu terimler dört tanedir: *tür, biçim, deyiş ve yapı.* Bunlar üzerinde estetikçilerin değilse de müzikçilerin uyuşabilecekleri bir tanımlamaya varmak yerinde olur.

Tür - Türün görünüşte birbirinden çok ayrı ama aslında birbirini tamamlayan iki tanımlamasını yapabiliriz. Birinci tanımlamaya göre, bir eserin tasarlanmasında en başta gelen bir özdür. İkinci tanımlamaya göre, aralarında yeterli nitelik uyarlıkları gösteren biçimlerin aynı ocakta toplanması demektir.

Türlerin ayrımları öz bakımından olabilir (dinsel müzik - dindışı müzik), teknik bakımından olabilir (ses müziği -çalgı müziği). Başka bir açıdan bunlar içiçe de girerler: dinsel müzik, dindışı müzik gibi, hem ses, hem çalgı müziği türüne girebilir. Beri yandan şarkı müziği -ki ses sanatının bir bölümüdür- hem dindışı müziğe (opera, dindışı kantata)

hem dinsel müziğe (kilise kantatası, oratoryo, passion) dayanmaktadır. Bu örnekler tür düşünüşünün pek katı olamayacağını göstermeye yeter. Bölüne bölüne öyle bir yere gelinir ki tür nerede biter, biçim nerede başlar kestirmek pek kolay olmaz. Sonat, üçlü, dörtlü topluluklar gerçekten bir çatı altına konulabilecek komşu biçimlerse de opera ile operet öyle mi? Bunlar aynı ad altında -şarkılı müzik adı altında- anılabilecek biçimler olabilir mi? Deyişlerine, hele yapılarına bakılınca bir anlaşmaya varmak olanaksız. Benzerliklerinin tümü ayrılıklarının tümüne eşit değil mi? Burada iki ayrı tür görmek daha doğru olmaz mı? Bu son iki soruya kesin bir cevap vermek çok güç.

Ne denli belirsiz ve saymaca olursa olsun tür kavramı kolaylık veren, dahası, zorunlu, gerekli bir kavramdır. Biçim ve deyiş kavramlarının getirdiği sorunların sınırlarını ayırdetmeye yardım eder.

Deyiş - Deyiş kavramı daha kesindir, ama daha az karmaşık olan ilişkileri açısından, bir eserin türü açısından.

Birinci açıda denebilir ki, deyiş sanatçının düşüncesine bastığı damgadır. Eser teknik bakımdan meydana çıktıktan sonra deyiş yaratıcının kişiliğine göre eserin özgün olup olmadığını sağlayan şeydir. Bir eser deyiş yoluyla yaşar. Ona belirli bir yüz veren, yaratıcısını tanımlamaya yardım eden deyiştir. Bunun yokluğu, eserin zayıf kalmasına yolaçar. Bu bakımdan deyişin önemi biçimin öneminden çok önce gelir. Nitekim, çağdaşlarıyla çoğun aynı biçimleri kullanmasına karşın -sonat biçimini- Mozart'ın oda müziği eserleri onlarınkinden kişiliğinin ve deyişinin gücüyle ayrılıp onlardan üstün olmuyor mu?

Deyiş sözcüğü, daha dar bir anlamda bestecinin salt yazı özelliğini de belirtebilir. Edebiyat alanında

bir La Bruyère'in, bir Albert Camus'nün deyişi ile bu yazarların dili nasıl kullandıkları anlatılmak isteniyorsa, Ravel'in deyişi dendiğinde benzer bir deyim yansıtmış oluruz. Bu durumda, salt yaratıcı düşünce değil, kullanılan yol, cümlelerin bildik kıvrımları anlatılmış olur. Bununla birlikte yaratıcının kendine özgü çizgiler, yollar kullanması ölçüsünde doğan bir kişilik düşüncesi burada da aklımıza geliyor.

Ama, deyiş kavramını eserin biçimi ya da türü açısından görecek olursak iş değişir. Böyle bir görüş hiç de saymaca değildir; üstelik çok sık da kullanılır: "füg deyişi" ya da "şarkılı müzik" deyişi gibi. Dahası, her türün, her biçimin kendine en uygun gelen bir deyişi vardır. Sanki yaratıcı kendi deyişi ile eserin türüyle biçiminin deyişi arasında bir bağdaşma yolu bulmalıdır. Yaratıcı bu dili kendi içinde buluyorsa bağdaşma zorlamasız olmuştur. Örneğin Palestrina, din dışı bir tema alsa bile bir missayı bir madrigalden daha kolaylıkla yazar. Çok kez bu bağdaştırma zorunluğu sanatçıyı korkutur: Wagner oda müziği yazmaya hiç yanaşmamıştır; Schubert, bütün çabasına karşın, iyi bir opera ortaya koyamamıştır. Kimi zaman da bu bağdaşmaya karşı gelmek bir türün yenilik kazanmasını sağlamıştır: Debussy'nin operaya yeni bir deyiş getirmesi gibi - ayrıca yasayı doğrular.

Şurasını belirtelim ki tür -deyiş kavramı, deyiş-kişilik kavramından daha bulanıktır. Örneğin, ikisi de opera türünden gelme *Sevilya Berberi* ile *Pelléas* arasında deyiş bağı hemen hemen hiç yoktur; beri yandan iki karşıt türden gelme, ama aynı kalemden çıkma *'Sol minör yaylı dörtlüsü'* ile Pelléas arasındaki derin yakınlıkları yadsımak kimsenin aklına gelmez. Deyişin tür ve biçimle olan bağları konusunu ilerde yeniden ele alacağız.

Biçim ve Yapı - *Biçim* nedir, herkes az çok bilir: biçim bir çeşit eserdir. Senfoni bir biçimdir, konçerto bir başka biçimdir. Birincide besteci salt orkestra dili kullanır, ikincide çalgısal deyiş işe karışır ve eserin temelini kökünden değiştirir.

Biçim düşünüsünü belirtmek daha da güçtür: ilgili bütün sorunları birbir gözden geçirdikten sonra, buna varılabilir ancak: bu kavramın önce yapı, tür ve deyiş kavramlarıyla bağlarını kurmalı, sonra da gerekliliğini ortaya koymalı.

Genel olarak biçim bir eserin nasıl çatıldığını anlatır. Ne var ki bu tanımlama *biçim* ve *yapı* terimleri arasında bir belirsizlik yaratacak denli bulanık olabilir. -Nitekim öyle de. Boris de Schloezer'in uygun bulduğumuz bir tanımlamasına göre: yapı, değişik parçaların bir bütün meydana getirmek üzere çatılış yolu, biçim ise bir birlik olarak ele alınan bu bütünün ta kendisidir. Burada, iki değişik açıdan -çözümleme-birleştirim açılarından- incelenen tek bir kavram aramamalıdır. Biçim düşünüşü yapınınkinden çok daha geniştir. Nitekim, onu kapsar: bazı biçimler kuruluş ayrıntılarıyla birbirlerinden ayrılırlar ama, biçimin koşullarını meydana getirmeye bu ayrıntılar her zaman yeterli sayılamazlar. Yapı bakımından bir Haendel operası ile bir Debussy operasını karşılaştıracak olursak, aralarında hiçbir ortak yan yokmuş gibi görünür. Birincisi ayrı ayrı 'numara'lardan oluşmuştur: aryalar, reçitatifler, ikililer vb.; ikincisi, oyunun farklı ögelerinin sürekli gelişim içinde, zaman zaman orkestranın *leitmotif*'lerle açıkladığı bir müziğin eşliğinde tablolardan oluşur. Oysa, bu karşılaştırmayı biçim ve tür açısından yaparsak, farklılıklar, -ki benzerliklerden kat kat fazla görünüyor- sandığımızdan daha az derine iner ve opera türünün ilk amacı

olan: bir dramın sesler ve çalgılar aracılığıyla sergilenmesi, her iki bestecinin operasında da aynıdır.

Bu söylediklerimizden şunu çıkarırız: biçim düşünüsü bir eserin en derin gerekliliklerine, özüne, yapısından daha çok bağlıdır. Bir besteci bir yaylılar dörtlüsü yazmaya kalkarsa, dört sesli bir çalgı dili kullanmak istediği içindir. Yapı sorunları sonradan gelir. Bu ısmarlama bir eser için de böyledir: Bir sanat koruyucusu bir üçlü ya da bir missa ısmarladığında, bu üçlünün sonat biçiminde, bu missanın tek temalı olup olmaması konusundaki isteğini belirtmez. Bununla birlikte bazı biçimler, yapıları gereği bu kuralın dışında kalırlar - pasakalya gibi: kaldı ki besteciler, yüzyıllar boyunca en katı biçimlerin bile boyunduruklarını atmayı öğrenmişlerdir.

Böylece biçim düşünüsü deyiş ve tür düşünülerine bağlanabilir. Tür düşünüsüne bağlanır, çünkü bazı biçimler bazı belirli türlere girer: sonat biçimi oda müziği türüne, missa dinsel türe. Deyiş düşünüsüne de bağlanır: daha önce gördüğümüz gibi, her türe uygun bir deyiş vardır: orkestra karşısında bir çalgıyı öne çıkarmayı amaç almış bir tür olarak solo çalgılı bir konçerto deyişi vardır. Beri yandan birbirlerinden çok ayrı kişisel deyişleri olan Ravel ve Schumann konçerto yazdıklarında bu deyişi gözetmişlerdir. Beethoven'in bir sonatı bir konçertosundan yapı olarak değil - çünkü bunların yapıları az çok aynıdır - deyiş olarak ayrılır. Besteci her iki türde ayrı amaçlar gözetmiştir.

Oysa bir eserin tür, biçim ve deyiş bakımından ortaya çıkan sorunları yalnız dinleyici yönünden bir kenara atılmakla kalmıyor - dinleyici eseri anlamak, yani eserin tadına varmak, ondan yararlanmak için onu yerine yerleştirme gerekliliğini kendiliğinden duymaz - çalıcı tarafından da bir yana atıl-

maktadır. Çalıcı çoğunlukla bütün gücünü notaları yorumlamak, bir başka deyimle, kaba dışını yorumlamakla geçirir. Üstelik on kişide dokuzunun yapı sorunlarından tüm habersiz olduklarını da unutmayalım.

Bir müzikseverin, bir eserin yapısından çok, duygusal içeriği ile ilgilenmesi hiç de yanlış sayılmaz. Somut bir örnek alalım. Bir masa olsun bu. Bu masa gündelik işe yarayan basit bir *nen* değil de, bir sanat möblesi ise yukarıda saydığımız gibi tür, biçim, deyiş ve yapı tanımlamalarını buna uygulayabiliriz. Örneğin diyebiliriz ki masa, möble türüne girmektedir; yemek masası biçimindedir; 'Empire' deyişindedir. Yapısını tanımlayabilmek için de kaç parçadan oluştuğu, uzatma ekinin olup olmadığı, bacaklarının çatma ile desteklenip desteklenmediği belirtilir. Bu ayrıntıların masa sahibinden çok marangozu, oymacıyı ilgilendirdiği, masa sahibininse onu sadece güzel bulmasının yettiği söylenebilir. Bunun gibi, bir sonat bölümünün iç yapısı bir dinleyiciyi pek ilgilendirmeyebilir, ama onu çalacak olan meslek adamının en ince bağlantılarına dek onu tanıması gereklidir.

Doğaları gereği, yapı sorunları teknik sorunlardır; bunları da besteleme üzerinde yeterince çalışma yapmış olanlar iyi bilebilirler. Bir müzikseverden Bach'ın bir org koralini ya da bir füginü incelemesi istenemez. Bu, uzmanın çalışma alanıdır. Ama yapısını iyice tanımadıkça bir eserin akışını ve çeşitli aşamalarını izlemeye olanak yoktur. İlk çalışmaların ilgisizlikle ya da karşı koymakla karşılaşmasını belki başka yerlerde aramamak gerekiyor: Tanımadığı temalardan ürkmüş, bir kez duyduktan sonra tekrarlandıklarında onları ayırdedemeyen dinleyici, çok kez daha ilk ölçülerde, eserin deyişi

yapısından daha bildik bile olsa, kendini çıkmazlarda görmektedir. Nerede olduğunu bildiren gerekli belirtiler bulmadıkça, en mantıksal yolda kurulmuş bir eser bile ona darmadağın gözükecektir. Her ilk çalınış eserin kabataslak da olsa temalarını gösteren örneklerle açıklansa, ilk bakışta anlaşılması güç diye tanımlanacak pek çok eser dinleyiciye daha aydınlık gelecektir.

Biçimin ve Yapının Gerekliliği - Biçim düşünüsüne tam bir tanımlama vermek için vakit henüz erken. Çünkü bu konuda baş önemde olan bir sorunu incelememiş durumdayız. Bu sorun şudur: biçim ve yapının gerekliliği. Bir tanımlamayı yeter oranda tarafsızlıkla yapabilmek için on yüzyıllık Batı geleneğine müziğin getirdiklerini iyice elemek gerekecektir. Bu noktada okuyucu elindeki bu küçük kitabın boyutlarının bu çeşit bir davranışa yetmeyeceğini kabul edecektir. Bu konuda deneyci bir tutumla yetinmek zorunluluğu var. Müzik eserinin bir biçimi ve bir yapısı olması kaçınılmaz bir şey midir? Müzik akıldan çok duyulara yöneldiğine göre, ona bir çerçeve gerekli midir? Sert, ince ya da allak bullak edici birtakım duyumları bir örgütlemeye zorlamak gerekli midir? Ses sanatı şiirden çok mimarlığa yakın olmasın? Biçim denen şeyin her şeyi yutmasından korkulmamalı mı? Yapı düşüncesinin, müzik düşüncesinin önüne geçmesine yol vermeli mi? Bundan, iyi kurma kaygısının her türlü doğallığın ve içtenliğin üstüne çıktığı katı bir sanat eseri çıkmaz mı?

İşte, bütün bu itirazları küçümseyemeyiz. Salt, kusursuz bir biçim kaygısıyla değerli bir müzik yaratılabileceği kuşku götürmez. Son Ortaçağ polifon bestecilerinde -bunlara göre on iki ya da on altı sesli bir kanon kurmak kendi başına bir amaçtı- duy-

gunun yerini biçim kaygusu aldığında varıla varıla ancak bir çeşit biçimciliğe varılmıştır. Oysa biçim her şey değildir. Bununla birlikte tüm yararsız da değildir. Bu polifon bestecilerin çalışmaları da yararsız olmamıştır: Bu çalışmalar Rönesans'ın çok dengeli, aynı zamanda anlamlı sanatına bir ortam hazırlamıştır. Böylece, ne yana bakarsak bakalım, biçim kaygısının gözetilmediği bir müzik eseri göremeyiz. İzlenimci bestecilerin baş eserleri arasında bile -ki bu besteciler biçimciliğe karşı çıkmışlardı - bulanıklık içinde en az bir kuruluş kaygısının gözetilmediği tek bir eser yoktur. Olsaydı çünkü, müzik de yok sayılırdı. Bir müzik cümlesi ne denli güzel olursa olsun anlatımının en yüksek noktasına ancak dolayındakilerle tam bir uyuşum içinde olduğunda varır. Her parçasının bir bütün kurmaya yaramadığı, istenirse kaldırılabileceği, çalgıcının isteğine göre yerine başkalarının konulabildiği bir eser nasıl bir eserdir? Ne bir süreklilik, ne bir yapı, ne de bağlantılarda bir mantık olan eser, keyfegöreliğin en düşüğüne bağlı, rasgeleliğe bağlı bir eser nasıl bir eser olabilir?

"Müziğin akışı açısından biçim zorunluğu, bu akışı *yeni durumların yaratıcısı* olarak görmek kaçınılmaz oluyor. Sözgelimi tiyatroda herhangi bir hareket, herhangi bir replik, daha önceki gelişen bir durum gözönüne alındığında ancak belli bir anlam kazanır. Müzikte de öyle: bir temanın yeniden duyurulması, şu ya da bu tonların ardarda gelişi, belli motiflerin yanyana işittirilmesi ancak daha önceki gelişmelerin ışığı altında açıklık kazanır.

Daha da ileri gidip, bazı biçim ve yapı düşüncelerinin kendiliklerinden güzel olduğunu, bunlar aracılığıyla gerçekleştirilen yapıtların insansal duygular bakımından fakir bile olsalar estetik bakımın-

dan zengin sayılabildiğini de söyleyebiliriz. Bu "biçimin kendi güzelliği", salt güzellik, dinleyici tarafından anlaşılması için, yapısal inceliklerine dek kavranmak zorunda mıdır? Pek değil. Bir yapıtın derin yapısal mekanizması dinleyici tarafından algılanmayabilir; bunlar bir geminin yalpalamadan yolalmasına neden olan su altı ağırlığı gibidir. Kulağın farketmediği, ancak inceleme sonucu anlaşılabilir bazı kanonları, bazı taklitleri kaldırdığımızda Bach'ın bazı parçaları en gizemli dengesinin özünü kaybetmiş olur."

Şurası açık ki sanat kaosla uyuşamaz. Duyuların yüceltildiği, temel tadların fizik tadlar düzeyinde olduğu bir topluluğun müziği olan caz bile örgütlenmiştir, bir biçime, bir yapıya bağlanmıştır. Avrupalı kafası müziğin rasgele bir serüvene doğru yolalmasını nasıl benimseyebilir? Benimsemek şöyle dursun, bütün gücüyle böyle bir belirsizliğe karşı çıkar. O ancak, kendinde en az bir kusursuzluk duygusu taşıyan şeylerden yeterlilik duyar. İşte bu kusursuzluk beğenisidir ki, çeşitli deyişlerin karışmasına karşı bir tiksinti uyandırır kendisinde. Bu yüzden arılığı en yüksek bir değer olarak görür ve yapıda kusursuz bir dengeye ulaşmaya çalışır. Çoktan beri anlamıştır ki, böyle bir denge ancak Birlik - Bütünlük yoluyla elde edilebilir. Davranışında ve yapısında ne denli çeşitli olursa olsun, insan nasıl tek bir gözeden doğmuşsa, eser de tek bir öğeden başlayıp gelişmelidir. Ama Birlik-Bütünlük demek bitevilik demek değildir. Yaratıcının tüm sanatı bu başlangıç gözesinden en büyük çeşitliliği çıkarmak olmalıdır. İşte Batı müziğinin en arı biçimlerinden biri olan çeşitleme tekniğinde örneğin, buna erişilmeye çalışılır.

Bu açıdan bakılınca iki ya da üç temalı yapılar

arı değil diye bir yana mı atılmalıdır? Hayır. Bu düşünce dış görünüşüyle doğrudur. Birbirlerine karşıt da olsalar klâsik sonatın iki temasına bağdaşık değildirler denemez. Biri, öbürüne göre düşünüldüğünden, birbirlerinden bağımsız olarak ele alınamazlar. Dahası, birbirlerine karşıt olmaları öyle bir çatışma ortaya getirir ki, bu çatışmanın sonunda genellikle birinin öbürüne olan üstünlüğü sağlanır: Burada da Birlik-Bütünlük ilkesi korunmuştur.

Şu belirtilmeli ki, üç yüzyıldan beri Batı müziğinde yeralan ton sistemi bütünlük ve kuruluş yolunda dikkate değer bir etken olmuştur. Klâsik Çağ eseri yapısının temeli olan sergi, gelişme ve sergi-nin tekrarı gibi bölmeler içindeki bütün ustalık ton sistemi dolayında belirleşir. Ama bu noktada daha da dikkati çeken bir durum da vardır: Ton sistemini ortadan kaldırmak isteyen Arnold Schönberg ton dışı dünyasını örgütlerken Birlik-Bütünlük düşüncesini daha da öne alan, daha da kesin bir yolda sağlamaya çalışan on iki ses dizisi yöntemine başvurmuştur. Bu örgütlemenin kalıcı nitelikte olmadığı düşünülebilir belki. Böyle de olsa Schönberg'in yapmaya kalkıştığı şey, Batı müziğinin değişmez eğilimlerinden birini pekiştirmek olmuştur.

Yapı düzeni alanını bırakıp deyişe döndüğümüz zaman, Birlik-Bütünlük gerekliliğinin daha da karşımıza çıktığını görürüz. Yapısı bakımından eksik bazı türler - örneğin ricercar - bir tür olarak varolabilmeleri için en az bir dengeyi getirmek zorundadırlar. Ama bağdaşık olmayan bir deyiş taşıyan bir eser, bazı yönleriyle ne denli ilginç olursa olsun, tutarlı ve etkili olamaz. Deyişlerin karışımı deyişsizlik doğurur. Deyişin büyüsüyle sanatçı eserin dönüp dolaştığı evreni yaratmış olur. Peki, ya bu evren değişirse? O zaman değerlerin altı üstüne gelir

ve görünüşte en kalıcı olan öğeler anlam ve renk değiştirerek eseri anlaşılmaz kılarlar.

İşte bu yüzden birlik ve bütünlüğün büyük kavramı -ki yalnız yapı ve biçim üzerindeki değil, deyiş üzerindeki her tartışmayı bu noktaya getirmek gerek- Avrupa sanatına baştan aşağı egemendir.

Biçimin Tanımlaması - Artık şimdi biçimi tanımlayabilecek durumdayız. *Biçim, bir eserin birlik ve bütünlüğe erişme yoludur.* Bunun içine ne denli çok çeşitlilik girerse biçim o denli zengindir; ele alınan çeşitli değişiklikler bir bütün içinde ne denli düzenli iseler eser de o denli kusursuz olur.

Bu tanımlama bir eserin özünü aydınlığa çıkarma üstünlüğünü de taşımaktadır. Gerçekten, bir biçimi koşullayan şeyler nedir? Birinde bir çeşit temadır (koral); öbüründe bir nöbetleşme, bir karşıtlaşmadır (konçerto); bir başkasında bir çeşit yazı yöntemidir (organum). İşte birindeki temanın varlığı öbüründeki solo ile orkestranın nöbetleşmesi, bir başkasındaki yazı yöntemi, işin özüdür, temelidir; bu temel yoluyla eser bir bütüne erişmeye çalışır. Evet, pek çok biçimler, kuruluşsal biçimler diyebileceğimiz biçimler, salt yapılarıyla belirli bir özellik taşırlar: Pasakalya işlenişiyle, rondo kalıbıyla yaşamaktadır. Daha karmaşık olan başka biçimlerin de birkaç oluş nedenleri vardır: Sonat, hem yapısıyla hem de çalgısal yönüyle tanımlanabilir. Biçim sorununu basit bir yapı konusuna indirgemek yukarıda da gördüğümüz gibi sık sık düşülen bir yanlışlıktır. Ne var ki bir yanlışlık çok kişi tarafından da yapılsa yanlışlığını yitirmez. Bu kitapta ancak bundan sakınmış oluyoruz belki.

İKİNCİ BÖLÜM
BAŞLICA TÜRLER VE BİÇİMLER

Air de Cour

Müzik tarihindeki yeri bakımından 16. yüzyıl sonlarından 17. yüzyıl ortalarına dek sürüp gelmiş olan 'Air de Cour' (Saray Şarkısı) ses için yazılmış ikinci önemde bir türdür. Bu türün geliştiği çağda, içki şarkıları, oyun şarkıları ve dinsel şarkılar dışında pastoral ve kadınca bir nitelik taşıyan her türlü şarkıya bu ad verilirdi. Genel olarak tek ses için yazılmış olan "Air de Cour' arya kadar uzun değildir. Önceleri yalnız lavta eşliğinde söylenen 'Air de Cour' sonraları sürekli basla söylenir olmuştur.

Guédron'un yazdıkları dramsal, Boesset'ninkiler çıtkırıldım bir hava taşırlar. Bu tür *ballet de cour* (Saray balesi)nde önemli bir yeralırdı ve IV. Henri ile XIII. Louis çağında çok yaygındı. Ne var ki 17. yüzyıl sonlarına doğru ortadan kalkmış, yerini sanat müziğinde Lulli aryasına, halk müziğinde vodvile bırakmıştır (Vodvil = *voix de ville*).

Yapısı - Dönü yapısındadır; bir ya da birkaç çeşitlemesi (*doubles)* vardır (bak *Süit*). Bu çeşitlemeler çok kez doğaçtan söylenilen, şarkıcının ustalığını ortaya dökmeye yarayan çeşitlemelerdir. Çalgısal önezgi ve döndermeler isteğe göre konulur ya da konulmaz.

Anthem

Anthem (anti - hymne ya da antienne) salt İngilizlere özgü, ses için yazılmış dinsel bir türdür. *Motet ve kantata,* bu türün Alman ve Lâtin ülkelerindeki karşılıklarıdır. 16. yüzyıl başlarında ülkesinin halkına yeni bir din töreni getirmiş olan VIII. Henry anthem'e önem kazandırmıştır. Sözler İngilizce İncil'den alınmıştır. Uzunluğu belirli değildir. Biçimi de kesin olmadığı için *anthem* pek çok değişikliklere uğramıştır, tıpkı motet gibi. Bütün büyük İngiliz bestecileri bu türde yazmışlardır: Byrd ve Gibbons polifon deyişte, J. Blow, özellikle Purcell ve Handel, monodik ya da konçertolu deyişte.

Yapısı - Anthem'in başlangıçtaki yapısı, çalgı ve şarkının nöbetleşmesi gibiydi. 16. yüzyılın sonunda benzetmelerle gelişen polifon moteti andırır oldu, gittikçe de kantataya benzedi. Bu bakımdan çalgısal eşliği olan ya da olmayan *full anthem*'le bir, iki ya da üç solocunun başta geldiği monodik *verse anthem* birbirinden ayrıldı. *Full anthem with versee,* her iki biçimin bir çeşit birleşimidir.

Arioso

Salt şarkıyla ilgili olan arioso bir çeşit eşlikli reçitatiftir. Ezgiseldir; ölçü içinde yazılmıştır; anlatımlıdır; adından da anlaşıldığı gibi "arya gibi"dir; salt reçitatifle arya arasında yeralır. Bu biçimin örneklerini 17. yüzyılın sonlarında 18. yüzyılın başlarında yazılmış bazı opera ve oratoryolarda oldukça önem kazanmıştır. Belli başlı aryaların girişinde ve hazırlığında kullanılır (Bac, Handel). Operanın daha sonraki gelişim döneminde geleneksel arioso önemini yitirmiş, gereksizleşmiştir. Arioso anlayışı

gene de zaman zaman ortaya çıkmıştır. Belirli kuruluşu olmayan, senfonisel bir doku üzerinde gelişen geniş Wagner ezgisi bir bakıma, reçitatif ve aryadan çok arioso'ya yakındır.

Yapısı - Ezgi bakımından arioso eşlikli reçitatiften daha geniş alınmıştır; ritm yapısı daha köşeli, ölçü içine girer gibidir. Bazı yönlerinden aryaya yaklaşmakla birlikte uzun olmayıp, bölmesiz oluşuyla aryadan uzaklaşır. Bununla birlikte bazı bestecilerde, özellikle J. S. Bach'ta (*Ermiş Matya'ya göre Passion*'da) oldukça kesin bir doku kazanabilmiştir. Bu eserde ezgi özgürce gelişir ama eşlik orkestrasının çizdiği ton değiştirimlerine uymak zorundadır. Bu eşlikte çok belirgin, kısa yapılı ezgisel bir çizgi ele alınır. Böylece ton değiştirimlerle gelişen ritm çekirdeğinin arioso'ya, ileri ve uzak ton değiştirimleri içinde bile büyük bir bütünlük sağlar.

Arya

Geniş anlamıyla *arya* (aria) genellikle orkestra eşliğinde söylenen ya da çalınan ses ya da çalgı için büyük çapta bir ezgidir. Aryanın en önemli yeri şarkılı müzik eserleri içindedir: opera, kantata, oratoryo gibi türlerde. Çalgısal süit içinde arya, süitin öbür parçalarının tersine dans niteliği taşımayan ezgisel bir parçadır. Arya operayla birlikte 17. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Deyiş ve biçim bakımından aryanın gösterdiği gelişim operanın gelişimiyle yakından ilgilidir.

Yapısı - Arya çok değişik yapılarda olabilir. 17. ve 18. yüzyıllarda, operada bile, dans parçalarının iki bölmeliliğini almıştır. (J. S. Bach'ın *Re minör Süit*'inin *Aria*'sı gibi).

Bununla birlikte arya'nın en yaygın yapısı *Aria*

da capo'da olduğu gibidir. Bu yapı 17. yüzyıl sonuyla 18. yüzyıl sonu arasında İtalyan ve Fransız operasında görülmüştür (rondoya benzerliğini de belirtebiliriz). Aria da capo (*da capo* = baştan) *ABA* şemasıyla gösterebileceğimiz yapıdadır. Batı şarkı sanatında örnek biçimdir bu. Önce çalgısal bir girişten sonra, genel olarak ana tonda uzun bir (A) bölmesi duyurulur. Sonra, komşu tonlardan birinde (güçlü tonunda ya da benzer tonda) ikinci bir bölmeyle, (B) ile, değişik bir bölme gelmiş olur. Daha sonra, girişiyle birlikte (A) bölmesi yeniden duyurulur. Bu çeşit aryayı J. S. Bach'da da buluyoruz (*Ermiş Matya'ya göre Passion*'daki aryalar gibi).

Üç bölmeli, ABC ile gösterilebilecek aryalar da vardır, özellikle Rameau'da. Burada bütünlük yerine değişiklik gözetilmiştir: gene de, ton yapısıyla bir çeşit bütünlüğe varılmış olur: A, ana tonda başlayıp güçlü tonda biterse; B, ana tondan kaçınıp benzer tona gitmiş olur (benzer ve güçlü tonları yer değiştirebilir de: A, benzer tona gider. B güçlü tonuna gider); üçüncü C bölmesinde kesin olarak ana tona dönülür, ana tonun egemenliği yeniden kurulmuş olur.

17. yüzyılın bazı bestecileri *ground* denilen zorunlu bir bas üzerine aryalar yazmışlardır. Bu yapıdaki aryaların yaygınlığı da capo aryalar gibi değildir.

Mozart çağında çok yaygın bir arya biçimi olan *cavatina* bir çeşit yoğunlaştırılmış arya sayılabilir. Bunda İtalyan aryasındaki söz tekrarlarıyla süslemeli ses geçitlerinden kaçınılmıştır (*Don Giovanni* operasındaki Elvira'nın aryası gibi).

Wagner'den sonra ise arya sınırlı ve kesin çerçevesinden kurtulmuştur; sözleri yakından izleyen, ses partisine eşit senfonisel bir doku üzerinde gelişen, arioso'ya daha yakın bir yapı kazanmıştır.

Bale

Herhangi bir konunun pantomim ve dansla anlatıldığı bir sahne eseridir. Müzik genel olarak orkestra için yazılır; bu topluluğa insan sesinin katıldığı da olur. Bir de opera içine ayrı bir bölüm olarak katılan bale vardır. Bu iki çeşit balenin tarih boyunca ayrı ayrı önem kazandıkları dönemler olmuştur. Başlangıçları Eski Yunan'a dek gider. 15. yüzyılda salt bale Fransız ve İtalyan saraylarında oldukça gözdeydi. 16. yüzyılda İngiliz sahne türleri arasında en önemli sayılabilecek *masque* (bu sözcüğe bakınız) ortaya çıkmıştır. Bunun Fransa'daki karşılığı *mascarade*'dır. Polifon bir deyişte olan bu tür gelişerek *Ballet de cour* (saray balesi)ni doğurmuştur. Sesli ve çalgılı bölümleri olan Fransız saray balesi Floransa'daki ilk şarkılı sahne eserlerine yakın bir anlayışta ve o sıralarda ortaya çıkmıştır (16. yüzyıl sonu). Bu çeşit Lulli'ye gelinceye dek çok yaygındı. Molière'le Lulli'nin *comédie-ballet*'leri işte bu türden doğmuştur. Sözlü bölümlerle şarkı ve dansın karıştığı bu tür salt şarkılı opera-bale'ye doğru gelişmiştir. 17. yüzyılda opera-bale hem Almanya'da hem İtalya'da *balleto* adıyla biliniyordu. Bu türün başeserini Fransız bestecisi Rameau *Les Indes Galantes*'iyle 18. yüzyılda vermiştir.

Bu özerkli çeşitleri klâsik ve romantikler kullanmadıkları için bale ancak 19. yüzyıl sonlarına doğru yeniden ortaya çıkacaktır. Bu yeniden doğuşun en parlak örneği Diaghilev'in Rus Baleleri'dir. Böylece bale, pantomim, dans ve müzik yoluyla her şeyi anlatabileceğini öne sürer. Bu ereğe erişmiş olsun olmasın böyle bir anlayış, büyük ve sağlam eserlerin doğmasına yolaçmıştır (Ravel'in *Daphnis*'i, Stravinski'nin *Petruşka*'sı, *Bahartöreni* vb.)

Bu arada bazı besteciler eski opera-bale'yi canlandırmak da istemişlerdir (Albert Roussel'in *Padmâvati*'si).

Opera içine konan bale de çok eskidir. 15. yüzyılda sözlü sahne eserleri şarkılı, şarkısız danslarla birlikte Eski Yunan oyunlarına benzetilerek oynanıyordu. 17. yüzyılda, konusu oynanan operanın dışında olan İtalyan *İntermezzo*'su (bu sözcüğe bakınız) dansı da içine alırdı. Fransa'da opera arasına konan bale, konunun gerektirdiği bir dans olmamakla birlikte konuyla ilgili olarak ele alınırdı. Bu anlayış 19. yüzyılda da gözetilecektir. Bu yüzyılda içine bir iki bale sahnesi konmayan Fransız ve İtalyan operası hemen hemen yok gibidir. Bu çeşit süsleme balelerinin bugünkü operada yeri yoktur. Bugünkü opera eğlendirici olmaktan çok ruhsal çatışmaları anlatmaya çalışmaktadır. Wagner'den sonra, onun anlayışına bağlanan bütün operalarda araya konan baleler ortadan kaldırılmıştır. Salt balenin doğmasının başlıca nedenlerinden biri de budur.

Yapısı - Tıpkı opera gibi bale de iki karşıt anlayış içinde örgütlenebilir. Bu anlayıştan daha eski olanı "numaralı" baledir. Bunda, birbirinden ayrı birtakım oyunlar ardarda gelir. Opera arasına konan baleler böyle kuruluudur. Buna karşılık, bugünkü bale, birbirine kesiksiz olarak bağlanan sürekli sahnelerden yapılmıştır.

Ballat

Bugünkü ballat 18. yüzyıl sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Alman romantikliğinin örnek bir belirtisidir. Ortaçağ ballatı ile tek benzerliği genel olarak sözlere dayanmasıdır (bak. Ortaçağ türleri). Başlangıçta ses için yazılan bu tür Goethe'nin bal-

latlarının yalın, dönülü yapısına uyar. Genel olarak piyano ya da orkestra eşliğinde ses parçasıdır. Daha sonra biraz daha genişlemiş, koro için yazılır olmuştur (Schumann). Bir yandan da destan havasını yitirmeden salt çalgısal müziğe geçmiştir. Bu alanda senfonik şiir kertesinde olmamakla birlikte programlı müzik niteliği kazanır.

Canzone

İtalyanca *canzone* sözcüğü tam karşılığı olan 'şarkı' anlamında alınabilir. Burada, yalnız insan sesi için olan bu türün karşılığı olarak değil, bunun doğurduğu başka bir türün adı olarak alınmıştır: çalgısal *canzone,* İtalyanca adıyla *canzone da sonar* (*sonar* = çalmak). Başlangıçta (16. yüzyıl İtalyasında) ses için yazılmış parçaların, özellikle Fransız polifon şarkılarının orga uygulamalarıdır. Sonradan İtalyan polifon bestecileri (16. yüzyılda Gabrieli'ler, 17. yüzyılda Frescobaldi) özgün canzone'ler yazmışlardır. Ne var ki bunlarda da sese uygun deyişi çalgılarla yürütme çabası görülmektedir (org, bakırlar, yaylılar). *Canzone da sonar* bir yanıyla sonatın kaynağı sayılır.

Yapısı - Bu türe en yakın *ricercare* türünde olduğu gibi canzone birbirine bağlı füg deyişinde bölmelerden kurulur. Canzone'de bu bölmeler başka yolla birbirinden ayrılırlar: üç ve dört vuruşlu bölmeler ardarda gelir; üç vuruşlu bölmeler dört vuruşluların çeşitlemeleridir (bak. çeşitleme; ricercare).

Cassation

Cassation (İtalyanca cassazione: ayrılış) gece, açık havada çalınan bir divertimento'dur. Üfleme

çalgılarının kullanılması da bu yüzdendir. *Style galant* çağında (18. yüzyılın ikinci yarısı) çok gözde olan bu tür o çağdan sonra hiç ele alınmamıştır (bak. divertimento, serenad).

Chacone

Chacone (ok. şakon) üç vuruşlu ağır bir İspanyol dansıdır. Çok benzediği pasakalya gibi 16. yüzyılda ortaya çıkmış, daha sonraki yüzyılda da çalgısal bir tür olarak büyük bir önem kazanmıştır. Kimi zaman, bitiriş parçası olarak süitin sonuna konur. 17 ve 18. yüzyıl Fransız operasında balenin bitiriş parçası olarak çok sık kullanılır. Bu tür 19. yüzyılda önemini biraz yitirmişse de 20. yüzyılda yeniden gözde olmuştur: Bach'ın ünlü parçasından esinlenen Bartok yalnız keman için Sonatının birinci bölümünü chacone olarak yazmıştır; Maurice Ravel, chacone ilkelerinden yararlanarak bunu orkestralamada uygulamıştır *(Bolero)*. (bak. ground, pasakalya).

Yapısı - Pasakalya ve ground gibi chacone aynı temanın ardarda serimlenmesi demektir. Bu değişik serimlerde temanın yalnız eşliği değil ana çizgisi de değişmez "temasal geliştirimler" ilkesine dayanan değiştirimlerle çeşitlemelere uğratılır. Bach'ın yalnız keman için ünlü *Chalone*'unda temanın değişimi, yalınç süslemeli çeşitleme yazısının çok ötesine giden otuz iki çeşitleme ile yapılmıştır. (bak. çeşitleme).

Ravel *Bolero*'sunda yepyeni bir yol tutmuştur: Bu parçada tema, ne ana çizgisi ne eşliği, değişmeden onyedi kez gelir; bütün çeşitleme çabasını Ravel yalnız orkestralamada göstermiştir.

Çeşitleme

Bakılan açıya göre çeşitleme (variation-variazione) bir biçim ve tür de olabilir, bir yöntem de; kimi zaman her ikisi birden. Bir temayı çeşitlemek demek onu ya süsleyerek ya ondan uzaklaşarak ya da eşlik eden çizgilerini öne çıkararak, aslını değiştirmeden, ona yeni görünüşler vermek demektir. Kendi başına bir biçim ve tür olarak çeşitleme başka adlardaki türleri de içine alır: canzone, chacone, koral, pasakalya gibi. Bir yöntem olarak ele alındığında çeşitleme çalışmasının iş göremediği herhangi bir yapı hemen hemen yok gibidir. Çeşitleme düşüncesi başlangıcından beri müziğin kendisinde vardır. Örneğin, Gregorius düz şarkısında süsleme yoluyla çeşitleme görülür. Cantus firmuslu missanın temel ilkesi polifon çeşitleme ilkesidir. Ama biçim ve tür olarak çeşitlemenin ortaya çıkmasını 16. yüzyıldan önce pek göremiyoruz. Kaynağının İspanya mı İngiltere mi olduğunu da bilmiyoruz. Bu kaynağı İngiliz violcularıyla gitarcılarının çaldıkları oyun havalarında aramak gerekir. Bu havaların (divisions-differencias) çoğunda bulunan çiflemeler bir çeşit çeşitlemelerdir (bak. Süit). Cabezon'un differencias'ları Bach korallerinin çizgilerini ansıtan virginalcileri klasik çağ öncesi çeşitleme türünü en yüksek noktasına çıkarmış olacaklardır. 17. yüzyıl bestecileri bu türü değişik yönleriyle ele almışlardır. 18. yüzyıl başlarında Handel, Rameau, özellikle J. S. Bach (*Koraller, Pasakalya, Golberg Çeşitlemeleri*) ünlü örnekler vermişlerdir. Haydn, Mozart ve çağdaşları, çeşitlemenin bazı yönlerini bırakmışlarsa da 'çeşitlemeli tema' türüne özel bir eğilim göstermişlerdir. 19. yüzyılın ilk yarısında bu tür çok yaygınlaşmış, bu arada bir sürü parlak fa-

kat boş örnekler de ortaya çıkmıştır. Beethoven'den Franck'a pek büyük besteciler de çeşitlemeye gereken dikkati göstermişlerdir.

20. yüzyılda çeşitleme gözden düşmemiştir; tersine, Viyana Okulu bestecilerinin polifon doku bakımından yaptıkları yeniliklerde büyük yer tutar. Bütün bunlar da gösteriyor ki çeşitleme Batı müziği tarihi boyunca bütün bestecilerin dikkatlerini çeken bir biçim ve tür olarak önemli bir yeralmıştır.

Yapısı - Çeşitlemenin baş ilkesi aynı temayı armonisel, ezgisel ve polifonal bakımdan değişik görünüşler altında birçok kez işittirmektir. Vincent d'İndy'ye göre çeşitleme yöntemleri başlıca üç takıma ayrılır:

1- Ezgisel-ritmsel süsleme: Bu çeşitleme yönteminde tamamen asıl yapısı bozulmamak koşuluyla, fazladan sesler, fazladan ritmsel katmalarla tema, içinden değiştirilir. Gregorius şarkısında da kullanılmış olan bu yolla tamamen başlıca vurgu yerleri, tam ya da yarım kalışlar, çokluk görüldüğü gibi de, ezginin en ince ve en kalın sesleri olduğu gibi yerlerinde kalır. Süit parçalarının çiftlemeleri şu takımdandır:

2- Polifon çeşitleme: Yukarıdakinin tersine, yalnız dış görünüşü değiştiren bu çeşitlemede tema genellikle hiç değişmez; yapılan şey temayla birlikte başka ezgi çizgilerinin duyurulmasıdır. Çeşitleme, değişen bu ezgilerden doğmuş olur. Pasakalya türünde kullanılan çeşitleme yöntemi budur (bu sözcüğe bakınız).

3 - Temayı değiştirme: Bu çeşitleme hem içten hem dıştan değiştirmedir; daha önceki çeşitlemelerden çok daha ustacadır. Tema tam anlamıyla ortada yoktur; çok kez onu hatırlatacak bir çizgi bile kalmamıştır. Bununla birlikte benzetme noktaları

görünürde olmasa bile, tema ile onun açıklaması demek olan çeşitlemede gizli bir yakınlık her zaman vardır:

Beethoven'in ortaya çıkardığını öne sürebileceğimiz "temayı arıklaştırma" çeşitlemesi de aşağı yukarı öncekine benzer bir etki bırakır. Bunda tema bütün bütüne yokolur; yalnız yapısındaki bir iki öğenin işlenişi ile varlığını sürdürür. Buna örnek Beethoven'in XIV. *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'ndeki V. çeşitlemeyi gösterebiliriz. Bunda, armoniden başka her şey ortadan kaldırılmıştır.

Schönberg ve öğrencileri çeşitleme kavramını en son ucuna dek getirmişlerdir. En aza indirilmiş bir temasal veriden yola çıkarak -on iki seslik bir dizi- çeşitleme yoluyla bütün bir eseri kurarlar. Çeşitleme türünü pek kullanmasalar da (Schönberg Op. 29 Süit) *sürekli çeşitleme* beste anlayışlarının temelidir.

Divertimento

Divertimento çalgısal bir süittir. Biçim bakımından süitten daha özgürdür; beş, altı, kimi zaman daha çok parçadan meydana gelmiştir. Bu parçalar arasında yapı bakımından herhangi bir yakınlık olmayabilir. Orkestradan çok solo çalgılar topluluğu için yazılmıştır.

Süitten gelmiş olan divertimento 18. yüzyılın ortalarında meydana çıkmıştır. O sıralarda ortaya çıkan sonattan yazı bakımından daha yalın olmasıyla (kontrapuntal olmayan bir yazı, kısa tutulmuş gelişme bölmesi), sayısı daha çok olmakla birlikte daha kısa parçaları ve bu parçaların dansımsı nitelikleriyle ayrılır.

Divertimento, 'style galant' sırasında (18. yüzyı-

lın ikinci yarısı) çok gözde bir türdü; üflemeler için, yaylı ve üflemeli birleşimler için, piyano için yazılırdı. Bir süre sonra da oda müziği toplulukları için yazılmaya başlandı (yaylı dörtlü ve beşlileri gibi). 20. yüzyılda daha yoğun, daha az hafif bir anlayış içinde yeniden ortaya çıktı.

Dörtlü

Çalgı ya da insan sesi için dört partili parçadır. Ne var ki, dört partili yazılan her şey tam anlamıyla bir dörtlü sayılmaz: gerçekten, 15. yüzyıldan beri, hem yalınlık, hem zenginlik sağlayan dört sesli yazı yöntemidir. Bu çağdan sonra missa olsun, motet olsun, polifon şarkı olsun bütün türler dört partili yazılmaktaydı. 16. yüzyılın sonunda beş ve daha çok partili yazı gelişmeye başlamıştır. 17. yüzyılda daha çok üç partili yazı saygınlık kazanmıştır. Dört partili yazı gene de yok olmamıştır. 18. yüzyıl ortasına doğru yaylılar topluluğu -ki iki keman, bir viyola, bir viyolonsel demekti (orkestrada viyolonseller kontrabaslarla katlanırdı) - doğmakta olan orkestranın temeli olmuştur. Çalgılar da gittikçe kişilik kazandıkça, bu topluluk kendi başına bir bütün olma yolunu tutmuştur - bir solocular dörtlüsü halinde, bir topluluk ya da bir tür olarak. Boccherini'nin ilk dörtlüleri yaylılar orkestrası için birer senfoni sayılırlarsa da, Stamitz ve Gossec toplu halde çalınacaklarla solo olarak çalınacak dörtlülerini ayırdeder olmuşlardır. *Divertimento*'nun etkisiyle solocular dan meydana gelmiş yaylı dörtlü tam bir başarı yoluna girmiştir. Haydn ve Mozart'la yaylı dörtlüsü sonatın yanısıra başlıca oda müziği türü olmuştur. Beethoven'den Bartok'a dek bütün besteciler bu türe büyük saygınlık göstermişlerdir.

Başka kuruluşta dörtlüler de -özellikle 19. yüzyılın başından başlayarak - kullanılmaya başlamıştır, en yaygını piyano ile dörtlüdür. Bunda piyano yaylılara katılır.

Çalgısal dörtlünün yanında ses için dörtlüyü de belirtmek gerekir. Ne var ki bu bir tür olmaktan çok bir topluluktur. İnsan sesi dörtlüsünün partileri genellikle ses türlerine uygundur: soprano, alto, tenor, bas. Bununla birlikte başka birleşimler de olamaz değil. Bunlar arasında en yaygını erkek sesleri dörtlüsüdür: iki tenor, bariton, bas. İnsan sesi dörtlüsü Madrigal dışında bütün koro parçalarının temel kuruluşudur.

Yapısı - Çalgısal dörtlünün kendine göre bir biçimi yoktur: bütün Klasik Çağ oda müziği türlerinde olduğu gibi sonat biçimindedir. Bununla birlikte dört bölümden aşağı değildir. Beethoven'in bazı dörtlülerinde beş ya da daha çok bölüm vardır (XIV. *Yaylı Dörtlü*).

Etüd

Etüd terimini çalışma, araştırma diye anlıyoruz. Ancak, bu çalışma iki nokta üzerinde toplanmaktadır: 1) Salt müziksel öğeler üzerinde; 2) salt çalgı tekniğiyle ilgili öğeler üzerinde. İyi yazılmış bir etüd, hem müzik yönünden hem çalgı ustalığı yönünden eşit değerde olmalıdır. Chopin'in etüdleri gibi. Etüdün başlangıcı oldukça eskiye gider: 15. yüzyılda org için öğretim, parçaları yazılırdı. Bach'ın Invention'ları bile her çeşit etüd değil midir? Bununla birlikte terim olarak 18. yüzyılın sonlarında Cramer ve Clementi tarafından kullanılmıştır.

Etüdün belirli bir biçimi yoktur. İki ya da üç

bölmeli lied biçiminde olabileceği gibi, daha az görülmekle birlikte rondo biçiminde de olabilir.

Fantasia - Fantezi

Fantasia genel olarak özgür biçimde çalgısal bir parçadır. Füğden ya da ricercare'den gevşek dokunmuştur, ama toccata'ya göre daha ince örgütlenmiştir. Bu tür 16. yüzyılda çıkmış, 17. yüzyılda İngilizler bunu *fancy* adıyla ricercare'ye yakın bir yolda kullanmışlardır. Fantasia'yı İtalyan ve Alman politon bestecileri de ele almışlardır. 18. yüzyılda Bach bunu bir büyük prelüd olarak işlemiştir (*Sol Minör Fantasia ve Füg*). 18. yüzyılın ikinci yarısında tüm değişerek gevşek yapılı bir sonat olmuştur (Mozart, *Do Minör Fantezi*). 19. yüzyılda bu biçimle ele alınış da ortadan kalkmış, fantezi sözcüğü (Türk terim bilgisinde 18. yüzyıl öncesi için fantasia, sonrası için fantezi terimi kullanılmaktadır: Çevirenin notu) opera aryalarından yapılma bir çeşit dermece (potpuri) karşılığında kullanılır olmuştur. ('Carmen'den Fantezi' gibi). Bu çağın müzikseverlerince çok tutulan, müzik bakımından oldukça zayıf olan bu çeşidin eski fantasia ile hiçbir ilişkisi yoktur.

Yapısı - Bu türün yapısı bestecilere, dahası eserlere göre değişmektedir. Örneğin, Proberger'de oldukça sağlam bir kuruluşta olan fantasia bu durumuyla ricercare'ye yakın bir biçimdir; bir ana tema üzerinde çeşitlemelerle yapılan bölümlerden kurulmuştur. Bach'ta çok sıkı bir dokuda olabildiği gibi (çembalo *sol minör Fantasia*) çok bağımsız bir biçimde de olabilir. (*Org için sol minör Fantasia*). Mozart'ın ünlü *Do minör Fantezi*'si geleneksel tonal planı gözetmeyen bir sonat allegrosu olarak alınabilir.

Füg

Kontrapuntal deyişte, "konu" denen kısa ama belirgin bir doğurucu temayla işlenmiş, taklidler kullanan bir parçadır. 17. yüzyılda ortaya çıkmış olmakla birlikte, 15 ve 16. yüzyılların polifon yazı geleneklerine bağlanır; bir bakıma bu anlayışın en yüksek noktası demektir. Başka hiçbir yazıda partilerin eşit değerliliği bunca özenle ele alınmamıştır; başka hiçbir türde ve biçimde bundaki bütünlüğe erişilememiştir. Bu özellikleriyle motetten doğmuş gibi gözükmesine karşın füg çalgısal alana girer; üstelik ses müziği alanında da başarılı örneklerine raslanır: J. S. Bach'ın *Si minör Missa*'sının altı sesle koro fügü gibi.

14, 15 ve 16. yüzyıllarda İtalyanlar birtakım kanonlara fuga adını verirlerdi (bak. Ortaçağ türleri). 1650'den sonra ricercare'den gerçek füg doğmuştur; ama bu, tonal bakımdan daha özenli görünmesiyle ricercare'den ayrılır. Bazı örnekler dışında birkaç temayı ele alan ricercare yanında füg, bütün dokusunu tek bir temadan çıkarmaktadır. Ricercare'den füge doğru gelişme gittikçe daha büyük bir bütünlük araştırmasından doğmuştur. Bu gelişme yönünde çalışan besteciler Gabrieli'ler, Sweelinck, Scheidt ve Froberger'dir. 17. yüzyılın sonuna doğru, yeni bir tür olduğu halde hem Güney Almanya bestecilerinin (Pachelbel) hem Kuzey Almanya bestecilerinin (Buxtehude) kullandıkları başlıca türlerden biriydi. Bu türün en kusursuz örneklerini 18. yüzyılın ilk yarısında J. S. Bach verecektir (*Eşit Düzenlik Klavye* fügleri, Füg Sanatı fügleri, org fügleri). Bu tarihten sonra, füglü yazı Klâsik Çağ ustalarının sık sık başvurdukları bir yazı olarak kalacak - Romantik Çağ bestecilerinin senfonilerinde fugatolar (füğüm-

sü bölmeler) az değildir - ama bir tür olarak gözden düşmüş olacaktır. Günümüzde bazı bestecilerin (Bartok'un *Yaylılar, Celesta ile Vurmalar İçin Müzik* adlı eserinde) bir deneyden öteye gitmeyen örnekleri dışında füg okul çalışması durumunda kalmıştır: ton anlayışından gittikçe uzaklaşan çağdaş ses dünyası, bu anlayışın bir simgesi olan fügü hiçbir yere yerleştirememiş gibidir.

Yapısı - Bir çeşit örnek sayılan, "okul fügü"nü gerçek fügden, özgür fügden ayrı tutmak gerekir. Okul fügünün ancak öğretim bakımından bir değeri olabilir, özgür füge göre çok dar kalıplar içinde gelişen bu fügün incelemesi kolaydır. Bu bakımdan füg biçimini bunun üzerinde araştıracağız.

Okul fügü dört seslidir; bir sergi bölmesi, bir gelişme bölmesi, bir sıkışma (stretto) bölmesi vardır.

Sergi bölmesi şöyle yapılmıştır: 1) konunun ilk duyuruluşu; 2) bir başka seste buna cevap; 3) konunun bir başka partide yeniden gelmesi; 4) buna cevabın bir dördüncü seste gelmesi.

Cevap konunun güçlü tonunda duyulmasına denir; bu ton değiştirmede koşutluğun her zaman gerçekleştirilmemesi - konudaki güçlü sesi cevapta tonik sesi olur (dörtlüye aktarma), ya da, konudaki tonik cevapta güçlü sesi olur (beşliye aktarma) - konu ezgisinin cevapta bazı değişikliklere uğramasını doğurur; bu değişiklikler gene de ezginin genel çizgisini bozmayacak gibi önemsiz kalır.

Konunun ikinci gelişiyle birlikte (cevapla birlikte) konunun ilk duyurulduğu parti cevap kontrapuntu (ya da konu karşıtı) denen bir ezgi duyurur; konu güçlü tonundan ana tona geçtiğinde bu kontrapunt da ton değiştirir ve gerekli değişikliklere uğrar.

Konu, çok kısaysa salt dört girişle dengeli bir

serpi bölmesi elde edilemez; bu gibi durumlarda yeniden iki ya da dört girişli bir sergi yapılır; yalnız bu kez cevaptan başlanır.

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

Sıkışma bölmesi: Füg bitiren bir bölmedir. Konunun ve cevaplarının kanon taklidli, gittikçe daha sıkışık gelen girişlerinden yapılmıştır. Bu kanonlar ve sıkışık girişler -konu cevap sıkışmasının dışındakonu ezgisinin bütünüyle yapılmayabilir. Sıkışma bölmesinde füğün kontrapuntal yoğunluğunu ve yapı özelliğini belirten her çeşit yazı oyunları kullanılır: değerlerin büyütülmesi, küçültülmesi, ters ve çevirme hareketler, temaların ya da parçalarının birlikte duyurulması, vb. Tonal bakımdan sıkışma bölmesi ana ton çerçevesi içine yerleştirilmiştir; ton değiştirimler geçici kalır.

Özgür füg iki, üç, dört, beş ya da daha çok sesli olabilir; yukardaki kesin kalıba da uymayabilir. Kullanılan ilkeler okul füginde olduğu gibidir, ama bütün bunlar önceden tasarlanmamış gibi, kesin bir biçime uymuyormuş gibi ele alınır. Çembalo füglerinden koca koca org füglerine dek her füginde J. S. Bach değişik bir biçim uygulamıştır denebilir. Bunların arasında en ünlülerinden biri, okul füğüne en çok yaklaşanı diye *Eşit Düzenli Klavye*'nin birinci defterindeki XVI numaralı füg gösterilir.

Bu füg dört seslidir, sol minör tonundadır. Füğün kısa ama köşeli konusu önce altoda gelir; cevap

sopranodadır; ses değişimi cevabın ilk iki notasında olmuştur. Cevabın altında altoda cevap kontrapuntu bulunur; çevrilebilir olduğu için altta olan bu ezgicik füg boyunca üstte de duyurulacaktır. Üçüncü giriş konuyu başta duyurur, bu kez kontrapunt sopranodadır; ikinci girişten bir ölçülük ara müziği ile ayrılmıştır. Konu kısa olduğu zaman sergi bölmesini beslemek için böyle ara müzikleri kullanılır. Cevabın tenorda, kontrapuntun başta gelmesiyle sergi bölmesi son bulmuş olur. Bu bölme yedi ölçüdür. Gelişme, konunun kuyruk ezgisinden yapılma dört ölçülük bir ara müziği ile başlar. Önce eski tonda süren bu geçit, ana tonun ilgilisine, si bemol tonuna doğru gelişir. Bu tonda konu altoda gelir, kontrapunt tenordadır. Cevap, ilgili tonun güçlüsünde, bas partisindedir. Bu ton değiştiriminden yararlanarak besteci konuyu sopranoda, fa majörden getirir; bu sırada kontrapunt bastadır. İkinci ara müziği ton değiştirimlidir ve üç buçuk ölçüde fa majörden ana tonun alt-güçlüsü olan do minörü götürür. Burada konu beşliden kanonuyla gelir, sonuna doğru da beklenmedik bir yolda mi bemol majöre gider. Do minöre gelişte konunun kuyruğundan alınma çizgiler üzerine, ters hareketli taklitlerle birlikte fa minöre de uğranır. Üçüncü ara müziği gibi bu da üç seslidir. Alt-güçlü tonunda konunun girişi basla yapılır; kontrapunt altodadır; konu sonra sopranoya geçer; kontrapunt bastadır. Besteci alt - güçlü tonunun güçlüsünde, yani ana tonda bir cevap da işittirir. Cevap olduğu için bu geliş ana tona dönme etkisi yapmaz; üstelik cevap (altoda) ve kontrapuntu süslemelidir. Üçüncü ara müziğinin görevi füğü ana tona getirmektir: buna da üç buçuk ölçüde varılır ve konu kuyruğundan çıkma öğeler kullanılır. En sonra, yedi ölçü içinde sıkışma bölmesi kısa fakat ye-

terli bir bitiriş duygusu getirir. Bu, konunun bazı öğelerinden ve şöylece oluşturulmuş iki sıkışma parçasıyla yapılmış bölme, daha da geliştirilebilirdi. Anlaşılan besteci kısalığı gösterişe yeğ tutmuş. Konu da bunu gerektiriyor.

Örnek olarak bu füg̈ü seçmemizin nedeni Bach füg̈leri arasında en yalın ve en az karmaşık olmasıdır. Ne denli dengeli, ne denli örnek alınabilecek gibi olursa olsun, Bach'ın füg dünyasının tek bir örnekle anlatılması düşünülemez bile; büyük bestecinin bütün füg̈lerini ele almak gerkir. En belirginlerinden bazıları: *Eşit Düzenli Klavye*'nin birinci defterinin IV numaralı iki konulu füg̈ü; bu defterdeki füg̈ler arasında en geliştirilmişi, konunun sürekli düz ve ters gelişleriyle koca bir sıkıştırma bölmesi gibi görünen XX numaralısı; insanı şaşırtan kontrapuntal ve taklidler füg̈ü: VIII numaralısı...

Bir saat kuruluşu içinde, her şeyin en kusursuz bir işleyişle birleştirilmesi, üstelik büyük bir anlatım gücü taşıması, Bach'ın erişilmez sırlarından biridir. Bir duyarlıktan çok bilgi gösterimi olan *Füg Sanatı* adlı eserinin ağırbaşlı ve öğretici füg̈leri bile -tek bir konuyla varılan birleşim sayısı insanın başını döndürebilir- salt bir kuruluş ve yapı çalışmasının çok ötesine geçer: deyişteki ve yazıdaki kusursuzluk bu füg̈lere büyük bir derinlik vermektedir. *Füg Sanatı*'ndaki füg̈lere üç konulu büyük *Mi bemol org füg̈*'ünü yakından, ayrıntılara inerek incelemek, müziğin soyut yönünü hor görmeyenler için gerçek bir tad kaynağıdır.

Ground

Ground ya da inatçı bas hem bir yazı yöntemidir, hem de bir türdür (bir yazı yöntemi olarak türü

ve kuruluşunu koşullamıştır). 16. yüzyılda İtalya'da, İngiltere'de ve İspanya'da kullanıldığını görüyoruz; gene de ilk olarak bu ülkelerden hangisinde çıkmıştır, kesin olarak bilemiyoruz. Ground 17. yüzyıl çalgı müziğinde çok gözdedir; İngiliz virginalcileri kadar İtalyan ve İspanyol çembalocuları bu türde yazmaktadırlar. Ses müziğine de geçmiştir (Monteverdi, Purcell). Klâsik ve Romantik çağlarda hiç kullanılmayan bu tür, 20. yüzyılda bir tür olarak değilse bile, bir yazı yöntemi olarak yeniden ortaya çıkmıştır (Jolivet'in Yaylı Dörtlüsü). (Bak. Pasakalya; chacone).

Yapısı - Ground'da boyuna tekrarlanan bir inatçı bas üzerinde, bu basın koşulladığı armonisel ve ezgisel bir gelişme vardır. Bu gelişme basın her gelişinde ayrı ayrı cümlelerin bağlanmasından ortaya çıkar. Buna yakın yapılarda olan pasakalya, chacone ve çeşitleme türleriyle ilgisi ortadadır.

Ground görünüşte çok uzak sanılan türlerle de birleşebilir. "Koşullu ezgisel buluş" diyebileceğimiz Purcell'in *Dido ile Aeneas* operasının ünlü aryası buna iyi bir örnek sayılır.

Bu arya ilk dinleyişte herhangi bir koşulla kalıplanmış gibi görünmez. Oysa bir inatçı bas üzerinde çok kesin bir kuruluşu vardır. İlk bölümü meydana getiren dört cümleden herbiri aynı bas üzerinde kurulmuştur. Bunların kusursuz bağlanışından aryanın ezgisel bütünlüğü doğmaktadır. Dikkatli bakılınca bestecinin ezgide bası bakışık olarak izlemekten kaçındığı görülür. İkinci cümle birinciye göre daha kısadır; yarım kalışla bitişi tam kalışları harcamamak içindir. Üçüncü cümle bas ezgisini de taşmış, bakışımdan kaçınılmıştır. Dördüncü cümle çok kısadır, böylelikle gerekli denge sağlanmıştır.

Impromptu

İmpromptu çalgısal bir parçadır; doğaçtan gibi bir niteliği vardır. Biçimi kesin olmamakla birlikte, genel olarak ABA'ya uyar. 19. yüzyıl piyano müziğinde önde gelmiştir. Bu alanda özellikle Schubert'i, Chopin'i ve Fauré'yi görüyoruz.

Intermezzo

Intermezzo, önemi ikinci derecede olan bir sahne eseridir. Bununla birlikte tarih açısında gördüğü iş küçümsenemez. Başlangıcı 17. yüzyıla dayanır: İlk örnek olarak Médicis'lerden Ferdinando'nun düğününde söylenmek üzere başka bestecilerle birlikte Marenzio ve Cavalieri'nin yazdığı intermezzo'lar öne sürülebilir. Bu çağlarda bu tür bir ağlatı eserinin perdeleri arasına konan müzikli bir eğlence idi; madrigal deyişi egemendi. 1600'lere doğru Floransa okulunun yeni anlayışı bu türe de geçti: intermezzo şarkı ve oyunun yeraldığı bir küçük opera oldu. Daha sonraları intermezzo'yu İtalyan opera seria'sının perdeleri arasına koymak bir alışkanlık haline geldi. Bunun asıl oyunla bir ilgisi yoktur. Tam tersine, intermezzo asıl oyunun içinde, güldürülü, alaylı başka bir oyun olarak kişilik kazanmaya başlayacaktır. Opera buffa da buradan çıkacaktır: Pergolesi'nin *Hanım olan Hizmetçi*'si bu iki türün sınırları arasındadır. Yalnız İtalya'da yaşamış olan intermezzo, 18. yüzyılın ortasına doğru yokolacak, yerini opera buffa ve perde arası baleleri alacaktır.

Invention

Invention kesin yapılışlı, kısa bir çeşit etüd olarak alınabilir. Bu türde yazmış pek az besteci arasında J. S. Bach'ın bu türü ele alışı hiç değilse bu yöndedir. Bu bestecinin iki sesli invention'ları ile üç sesli sinfonia'ları kanon ve çevirme kontrapunt yazısının önde geldiği polifon parçalardır. 20. yüzyılda Alban Berg, *Wozzeck* operasında bir dizi invention'larla bu türü ele almış ve genişletmiştir.

Kantata

Kantata birkaç bölümlü şarkılı bir sahne eseridir. Konser salonunda ya da kilisede çalınan kantatanın konusu vardır, fakat oynanmaz. Oda kantatasını (din-dışı kantata) kilise kantatasından ayrı tutmak gerekir. Her ikisinde de insan sesi önde olmakla birlikte, orkestra eşliği ikinci plana atılmış sayılmaz. Opera gibi kantata da eşlikli monodi deyişinin ortaya çıktığı 17. yüzyıl başlarında doğmuştur. Bu türü ilk ele alanlar Floransa'lı Caccini ve Peri'dir, ama *cantata* adını kullanmamışlardır. İlk başlarda tek kişili, birkaç bölümlü kısa bir sahneden oluşmuştu. İnsan sesine birkaç çalgıyla eşlik edilirdi. Rossi ve Carissimi'yle (17. yüzyıl ortası) kantata gelişti: eşlik orkestrası büyüdü, kişilerin sayısı çoğaldı, toplu sahneler ortaya çıktı. Bach zamanında bunlara koro toplulukları da katılır olmuşlardı. İtalya'dan sonra Fransa'ya geçen kantatanın en iyi örneklerini önce Charpentier, sonra Clerambault, Rameau ve Bernier verdiler. Psalmus ve moteli kilise kantatası gibi işlemiş olan du Mont ve La Lande dinsel kantatalar yazdılar. Almanya'da Telemann, Keiser ve J. S. Bach her iki dalda da eserler verdi-

ler. 16. ve 17. yüzyıllarda doğmuş başka türler gibi kantata da klasikler ve romantiklerce önemsenmedi. Ancak 20. yüzyıla gelince Stravinski gibi besteciler elinde yeniden önem kazanır oldu *(Pérséphone). Odeà Napoléon*'unda Schönberg tek kişilik yeni bir kantata ortaya çıkardı. Bunda, bir oda orkestrası eşliğinde *sprechmelodie* (konuşma ezgisi) kullanılmaktadır. (Bak. Anthem, Ses Konçertosu. Motet, Oratoryo, Villancico).

Yapısı - Geleneksel kantata katmalı bir türdür, ayrı türlerin bir örgüt altında toplanmasıdır. İlk kantatalarda arya, arioso, reçitatif kullanılmaktaydı; daha sonra ikili, üçlü topluluklar ve en sonra da koro, Alman kantatalarında koral kullanılmaya başlandı. Bu türün en önemli bestecisi olan J. S. Bach'ta üç ayrı kantata örneğine rastlıyoruz: tek tek sesler için kantata; bunda arya, arioso, reçitatif vardır; bazen de ikili, üçlü topluluklar bulunur (51. Kantata): koralli kantata: bunda bir koral dolayında örgütlenmiş topluluklar vardır (Pasakalya Kantatası); üçüncü örnekte bu iki örnek birleştirilmiş olur (Din Devrimi Kantatası).

Konçerto

Çeşitli konçerto örnekleri vardır: ses konçertosu, concerto grosso, solo çalgılı konçerto. Bu son ikisi çalgısal müzik alanına girer.

Ses Konçertosu - 16. yüzyılın sonlarına doğru Gabrieli'lerle ortaya çıkan *concerto da chiesa* (kilise konçertosu) bir ses konçertosudur. Bu, dinsel esinle yazılmış, çalgısal eşlikli (çoğun org) ses için bir parçadır; bir bakıma bir kantatadır (J. S. Bach kantatalarına *concerti* demiştir). *Concerto* deyiminde elbirliği anlamı vardır (çalgıların elbirliği). Ses için

oda konçertosu da 17. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkar, ama pek önemli değildir; bu da kantataya bağlanabilir.

Concerto Grosso - Bu çeşit, hem bir oda konçertosu hem de kilise konçertosu olabilir; bu, eserin havasına bağlıdır. Bu türde çalgılar yarışırlar: orkestra iki bölüğe ayrılmıştır. Bir yanda solocular bölüğü ya da *concertino,* öte yanda orkestra topluluğu ya da *ripieno ya da grosso* bölüğü. Concerto grosso deyimi buradan gelmektedir. Bu türü ilk kez Alman Schmelzer de, 1674'de görüyoruz. Türe ilk önem ve örgütü kazandıracak olanlar ise İtalyanlardır, özellikle Corelli'dir. Türün örnekleri arasında J. S. Bach'ın *Brandenburg Konçertoları*'nı görmekteyiz. Bu tür daha sonra konçertomsu senfoniye yerini bırakmıştır (bak. Konçertomsu senfoni).

Sololu Konçerto - Sololu konçerto ilk olarak 18. yüzyılda Torelli'yle ortaya çıkmıştır. Concerto grosso'dan ayrıldığı nokta orkestranın karşısında solo çalgının olmasıdır. Bu türü Vivaldi ile Handel geliştirmişlerdir. J. S. Bach ilk klavyeli konçertoları yazmıştır. Bundan sonra senfoni çağı başlar: buna benzeyerek konçerto oldukça büyür, eşlik eden orkestranın önemi çoğalır, solo çalgı gittikçe ustalık gösterisine yönelir, özellikle Paganini ve Listzt'le. Sololu konçerto dağarı oldukça geniştir. Vivaldi'den başlayarak Dallapiccola'ya dek geçmiş ve çağdaş besteciler neredeyse bütün çalgılar için konçerto yazmışlardır.

Yapısı - Konçertonun kendine göre bir biçimi yoktur. Kantataya benzediği süre ses konçertosu, kantatanın biçimlerini alır. Concerto grosso Klasik Çağ öncesi sonata uyabilir; yalnız, çalgısal dokunun zenginliği katılmıştır. Grosso ve concertino'nun nöbetleşmeleri daha geniş çapta alınabilmesini sağlar.

Solo konçerto da başlangıçta tek temalıyken sonradan senfoniye benzeyerek sonat biçiminin iki temalılığını almıştır: sergi bölmesinden önce iki temanın da orkestrayla duyurulduğu bir çeşit ön sergi bölmesi gelir. Gelişim bölmesi solo çalgının ustalık gösterilerine ayrılmıştır; böylece "şarkımsı" geçitlerin yanısıra "parlak" geçitler gelir ki bu, konçertoya bildik bir hava verir.

Geleneksel olarak konçertonun üç bölümü vardır. Herbir bölüm solo çalgının yalnız çaldığı parlak bir bitirişle, kadansla süslenmiştir. Kadanstan sonra tema bir kez daha işitilir. 18. yüzyılda bu kadansları çalgıcılar doğaçtan çalarlardı ama, bunda öylesine aşırılıklara saptılar ki, çiftlerin bestelenmesi gibi bu kadanslar da bestelenmeye başladı. Beethoven'den sonra kadansı baştan sona yazmak görenek oldu. Başka besteciler (*V. Brandenburg Konçertosu*'nda Bach'ın yaptığı gibi), bu yönde Beethoven'e öncülük etmişlerdir.

Konçertomsu Senfoni

Konçertomsu senfoni eski concerto grosso ile senfoninin birleşimini gerçekleştirir: bu birkaç sololu bir konçertodur (genellikle iki ya da üç), yapı ve deyiş bakımından da senfoniye bağlanır. 18. yüzyılın son üçüncü yarısında çok büyük bir yaygınlık kazanmış bu türde (Mozart bu türün başeserlerini vermiştir) bir süreklilik olmamış. 19. yüzyılda hemen hemen unutulmuştur - Brahms'ın *Keman ve Viyolonsel için İkili Konçertosu* bu çizgide sayılabilmesine karşın-. 20. yüzyılda Frank Martin'in *Konçertomsu Senfoni*'si sayılabilir.

Koral

Koral 'Din Devrimi'nden sonra Almanya'da çok yaygınlaşan, Luther din töreninin temeli halini alan bir çeşit ilâhidir. Kaynağı Alman halk şarkısıdır; ancak, Alman olmayan bazı halk ezgileriyle Gregorius İlâhilerinin etkisi koralin oluşumunda önemli pay taşırlar. Koral ilk olarak 16. yüzyılın başlarında ortaya çıktı. Luther'in bile birkaç koral yazdığı söylenmektedir. 17. yüzyıl Alman bestecilerinin (Scheidt, Pachelbel, Boehm, Reinken, Buxtehude) çok değişik biçimlerde ele aldıkları koral, Ortaçağ Rönesans kontrapuntçularının müzik anlayışlarıyla gizemci ruhlarının sığındığı, bütün bir polifon okulu besleyen kaynak durumundadır. Ses müziği, org müziği, dahası çalgısal müzik alanlarında bile korali uygulayan J. S. Bach'la bu tür en yüksek noktasına varmıştır. Füg gibi koral ve 18. yüzyıldan sonra -Franck ve Honegger'in başarılı örnekler vermelerine karşın- önemini yitirmiştir.

Yapısı - Koralı polifon dokudan ayrı olarak almak gerekir. Yalnız başına koral teksesli bir ilâhidir. Bu durumuyla da çok yalın bir yapısı vardır: Az ya da çok bakışık dönemlerden yapılma, aralarında uzun duraklar bulunan bir ezgidir. İlk iki dönem tekrarlanır (AB AB BCDEF). Kilisede halk topluluğunun söylediği şarkı olarak koral tek sesli sayılır. Bununla birlikte koral armoni desteğine elverişli olduğu gibi en ilginç kontrapuntal çalışmalara da uygundur. Bu bakımdan Gregorius şarkısından gelme cantus firmus'tan ayrılır. 17. yüzyıldan sonra gittikçe ölçüye giren, daha tonlulaşan yapısıyla da Gregorius şarkısından tüm ayrılmaya başlar. Ne var ki, daha başlangıçta salt kısa ve uzun değerlerden kurulu koral Gregorius şarkısından çok daha

yalınsa da "Luther Korali" denen örnekte görüleceği gibi, 16. yüzyılda söylendiği yalın biçiminde bile koralin oldukça özgür bir ritmsel yapısı vardır:

Bu ilâhinin özgün örneğiyle iki yüz yıl sonra Bach tarafından ele alınmış yapısını karşılaştıracak olursak, bu süre içinde koralin özgünlüğünden ve tazeliğinden çok şey yitirdiği, karşılığında köşelilik ve sağlamlık kazandığı görülür. Çünkü bu süre içinde ölçü kavramı belirginliğe erişmiştir. Eski ezgileri yeni ölçü kavramı içine sokma yollarını araştıran 17. yüzyıl bestecileri, bu ezgilerin dilden gelen ritm özelliklerini bozmuşlardır:

Koralden meydana getirilen türler içinde yalnız J. S. Bach'ın ele aldığı çeşit sayısı on ikiden fazladır; bunların çoğu çeşitleme tekniğinin doğurduğu biçimlerdir. Bach'ın org müziğinde kullandığı çeşitler şunlardır:

1) Kontrapuntal koral: Bunda koral ezgisi genel olarak üst partidedir; öbür partiler kendilerine özgü ritmsel bir çizgiciği sürekli olarak işittirirler; kimi zaman aynı ritm çekirdeği bir partiden öbürüne geçerek dolaşır. (*"Gel, dinsizlerin kurtarıcısı* korali: *Orgelbüchlein).*

a) Füglü koral: İtalyan ricercare'sinden ve bu yolla motetten gelir. Her dönü bir füg sergisiyle başlayan bir yazıyla açılır (*"İman ediyorum"* korali).

3) İşlenmiş koral: Koral temasının uzun değerlerle girmesi, öbür partilerde kısa değerlerle taklid edilmesiyle yukarıkinden ayrılır. Bu 17. yüzyıl Güney Almanya besteci - orgcularının en çok sevdikleri bir çeşitli (Pachelbel, Walther). J. S. Bach'ın da bu çeşidi sık sık ele aldığı görülüyor. En önemli örnek son eseridir (*"Tahtının karşısına çıkacağım"* korali).

4) Kanonlu koral: Bunda tema genellikle sekiz-

liden, uzamış, kısalmış ya da eşit değerli kanonlarla eşliklenmiştir (*In dulci Jubilo: Orgelbüchlein*).

5) Süslemeli korali: Bunda tema üst partidedir ve süslenmiş olarak gelir (*"İnsanoğlu, ağla günahlarına"* korali: *Orgelbüchlein*).

6) Çeşitlemeli koral: Yukarıda sayılmış yazılar ve yöntemler çeşitleme sanatı içine alınmıştır (*Sol minör Partita*).

7) Koral üzerine fantasia: Yukarıdaki yazı çeşitlerini çeşitlemeli koralden daha gevşek, daha karışık bir yolla ele alan koral (*Veni creator*).

Org müziğine özgü bu yapılar ve türlere salt insan sesleriyle ilgili başka çeşitler de katılabilir:

1) Armonilenmiş koral: Genellikle dört seslidir; ezgi üst partidedir; kontrapuntal bir anlayışla ele alınmakla birlikte öbür partiler hece birlikteliği üzerine kurulmuştur. Koraller arasında en yalın olan bu çeşit koral passion ve kantatalarda en sık kullanılanıdır (Bach'ın *Matya'ya göre Passion*'unda *"Herzlich"* korali gibi).

2) Parafrazlı koral: Koronun söylediği armonilenmiş koralle birlikte ezgisel çeşitleme biçimine giren çalgısal bir çizginin işittirilmesidir (*"Hz. İsa, Mutluluğun sürsün"* korali).

3) Parafraz, armonilenmiş koralden daha zengin bir yazıyla birleştirilir. (*Matya'ya göre Passion. No. 35 "Sen ey günah işleyen"* korali). Bu koral yarı füglü, yarı işlemeli koral sayılır.

4) Daha karmaşık bir yapı da gene *Matya'ya göre Passion*'un birinci korosudur. Burada koral teması iki korolu ve iki orkestralı büyük bir ses fügünün üstünde işittirilir.

5) Kantatalarda daha yalın bir koral yazısı bulunabilir: üç sesli koral gibi. Org müziğinde de kullanılan bu yazıda koral ezgisi tenordadır; bas ve üst

parti temanın birinci bölmesinde raslanan bir ezgisel çizgiyi sürdürür (*"Wachet auf"* kantatasının üçlü korali).

Koralin salt senfonisel anlamda kullanılışı kural dışıdır. Honegger'in *"Yaylılar için Senfoni"*sinde görülen koral buna iyi bir örnek olabilir. Senfonisel gelişme sırasında, bir bitiriş olarak koral ezgisi bu gelişmenin üzerine binmektedir. Duruk ve görkemli koral ezgisiyle altındaki kıvranmalı polifonluğun karşıtlığından çekici bir zıtlık doğmaktadır. Ne var ki bu beklenmedik karşıtlık eserin bütünlüğünü zedeler gibidir.

Koro

Madrigal, koral ve polifon chanson gibi belirli bir türe girmeyen parçaya koro denir. Ayrı bir parça olarak bu çeşit koroya pek raslanmazsa da 17. yüzyıldan sonra kantatada, oratoryoda ve operada raslanmaktadır. Ne belirli bir yapısı ne de belirli bir deyişi vardır. Bu türde yazan bellibaşlı besteciler arasında Handel füg deyişinde bölmelerle heceli bölmeleri ardarda getirirdi (*Mesih*'ten Alleluia korusu gibi). Bu çeşit koronun a capella söylendiğine pek az raslanır.

Lied

Lied kısa bir şiir üzerine yazılmış, genellikle piyano eşliğinde bir şarkıdır. Fransızların mélodie'sinden ayrı tutulmakla birlikte, bu iki tür birbirlerinin aynı olabilecek denli birbirine yakındır. Ayrıldıkları tek nokta birinin Fransız öbürünün Alman geleneğinden gelmesidir (kaldı ki bir Rusun, Modest Musorgski'nin, yazdıklarına da mélodie de-

nebilir). Bu nedensiz sayılamayacak okul ayırımında örneğin şu incelikler gözetilmektedir: Bir Alman lied'ine mélodie' denebilir belki, ancak, bir mélodie, lied teriminin karşılığı olarak kullanılamaz. Beri yanda bir Alman halk şarkısını, 'volkslied'i, bir sanat şarkısından, 'kunstlied'den, ayırmak gerekir. Volkslied ta Ortaçağ'a dek gider, koralden öncedir, onu doğuracaktır. Burada ele aldığımız kunstlied ise 17. yüzyılın ortasında çıkmıştır. Bunu ilk bulanın değilse bile biçimlendirenin Heinrich Albert olduğu söylenir. İlk 'kunstlieder'(ler) 'volkslied'le İtalyan aryasının birleşiminden doğmuştur. Alman bestecileri bu türle ancak 18. yüzyılın sonuna doğru ancak tam olarak ilgilenmişlerdir. Gluck, Haydn, Mozart'ı bile yeterince ilgili görmüyoruz. Beethoven romantik lied'in öncülüğünü yapmıştır, ama gerçek lied yükselişini Schubert'le bulmuş, Schumann'la mutlu bir yenilenme çağına girmiştir. Her iki besteci de şiirleri çağlarının en büyük ozanlarından almışlardır: Goethe, Schiller, Heine..; böylece en esinli bir şiirle en ince bir müziğin birleşimi ortaya çıkmıştır. Brahms'la Alman romantik lied'i sona erer. Ancak Hugo Wolf ve Gustav Mahler, daha sonra Schönberg, Berg, Webern'le lied büyük bir yenilenme çağına girer: Mahler piyano eşliği yerine orkestra eşliğini kullanır; Schönberg lied'i oda müziği ile oyunlu müzik alanlarına doğru geliştirir: *Pierrot lunaire,* sprechmelodie'siyle (yarı şarkı, yarı konuşma) küçük çalgısal topluluğuyla bir çeşit kantata sayılır.

Yapısı - Kunstlied -sanat şarkısı- dönülü yapısıyla halk şarkısına yakınlaşır. Her bölük değişik sözlerle, aynı müzikle söylenir. Bu oldukça yalın örneği Schubert genellikle bağlı kalır: şarkılarından pek çoğu dönülüdür. Dönülü yapıda şiir bakımından bağlama ve bölük bulunur (*Ungedult:* Sabırsız-

lık); gene de bağlama tam zorunlu değildir; müzik hiç değişmez. Ama çoğun, sözler gerektirdiğinde, bölük'ün ezgisel ya da eşliksel müziğinde Schubert önemli sayılabilecek değişiklikler yapar. Buna çeşitlemeli dönü yapısı denir *(Gute Nacht)*. Bir başka yapı örneği de sürekli müziktir. Besteci burada sözleri yakından izlemek için oldukça bağımsız bir yapıya başvurur (*Erikönig*). Bazı kez reçitatif bile girer işin içine (*Doppelgänger*). Bir de, başlangıç bölmesinin yeniden duyurulduğu bir yapı vardır. Arada, birinci bölme ile zıtlık yaratan daha dalgalı ve taşkın bir bölme bulunur (*Liebesbotschaft*). İşte burada İtalyan aryasının ABA yapısının etkisi görülmektedir; kaldı ki 17 ve 18. yüzyıllarda Alman ülkelerinde İtalyan etkisi olduğunu gözden uzak tutmamalıyız. Şu da var: bu ABA yapısı çalgısal müzikte, özellikle "lied biçimi" diye bildiğimiz biçimin ta kendisidir.

Anlatımsal gücü 19. yüzyılın başlarında oldukça genişlemeye başlayan piyanonun eşlik partisi lied demetlerinde bu genişlemeye çok uygun bir ortam bulmuş oluyordu. Schumann lied'lerindeki giriş ve bitirişler lied'leri birbirine bağlayan önemsiz geçitler değildi: çoğun şarkı ezgisine eşit uzunluklarıyla bunlar şiirin çalgısal bir açıklaması gibi görülmelidir. Beri yanda, bu demetlerdeki dönüşlü yapı pek de belirgin değildir. *"An die ferne Geliebte"*sinde Beethoven, *"Frauenliebe und Leben"*inde Schumann son parçalarda, baştaki parçalardan alınma bir iki öğe koymakla yetinmişlerdir.

Lied biçimi - "Lied biçimi" diye bildiğimiz biçim aslında çalgısal müzik alanına girer. Klasik sonatın, senfoninin, konçertonun özellikle ağır bölümlerine uygulanır. Bu bölümlerin biçimlerine bu ad öbür bölümler arasında şarkısal niteliğe en çok yak-

laştığı için verilmiş olsa gerek. Beethoven'in bir adagio'suyla Schubert ya da Schumann'ın bir lied'i arasındaki yapı benzerliği çok yüzeyde kalır.

Lied biçimi "aria da capo" ya benzetilebilir. Bu biçimin yapısındaki özellik üç bölümünün de üçe ayrılmasıdır:

I (A) a: Güçlü tonuna doğru giden bir müzik cümlesi,

b: Ton değiştirimli bir bölme: bu da güçlüye doğru gider.

a'nın tekrarı. Yalnız bu kez kalış ana tondadır.

II (B) Ton değiştirimler olan bir orta bölme. Bu da aba'ya ayrılır.

III (A) Yazı değişiklikleriyle (I)'in tekrarı.

Haydn ve Mozart çağında çok görülen bu kuruluş (Mozart'ın *reminör sonatı*'nın Adagio'su) Beethoven'le birlikte zenginleşiyor ve şu yapılar kullanılır oluyor: Ton değiştirimli ikinci orta bölmesi bulunan gelişmeli lied (A B A' C A"); sonat-lied'i denen gelişme bölmesi bulunmayan sonat biçimli ağır bölüm; bir de çeşitlemeli lied; bunda lied biçimindeki tema her gelişinde çeşitlemeye uğratılır.

Madrigal

Madrigal çok özgür bir yapısı ve deyişi olan ses için bir parçadır. Çalgı eşliğiyle ses için yazılmış olan 14. yüzyıl Floransa madrigalinden (bak. Ortaçağ Türleri) çok değişik olan 16. yüzyıl İtalyan madrigali -burada sözkonusu olan madrigal budur- polifon deyişte beş sesli, a capella bir parçadır; ses partilerinin çalgılarla çalındığı da olur. Madrigal iki deyişin kaynaşmasından ortaya çıkmıştır: İtalyan frottola'sıyla Fransız - Felemenk chanson'u. Bu yüzden, Arcadelt, Willaert, Verdelot, Cyprian de Rore

gibi ilk madrigalciler İtalyan değillerdi. İtalyan olan ikinci kuşak -Claudio Merulo, İngegneri, Ph. de Monte, Nannini, Palestrina- madrigal sanatını en yüksek noktasına çıkarmıştır. Ancak, üçüncü kuşağın bestecileriyle, Marenzio'yla, Gabrieli'lerle ve asıl, Gesualdo ve Monteverdi'yle 16. yüzyılın son yirmi beş yılı içinde, ileri armonisel diliyle, kromatik madrigal, anlatımlı madrigal doğmuş oldu. Daha sonra, Monteverdi'nin açtığı yeni yolda madrigal çağın anlayışına uyarak polifon deyişi bir yana bıraktı, tek ezgi ve sürekli bas deyişine girdi; dahası, ikili, üçlü ses topluluklarıyla reçitatif bile madrigale sokuldu. Buna eşlikli madrigal diyoruz. Bu da bir süre sonra *oyunlu madrigal* (17. yüzyıl) oldu. Bu son deyiş içinde madrigal eski a capella madrigalden çok kantataya yaklaşmış oluyordu. İtalya'nın dışında ise a capella madrigal çok canlı akımlar geçirdi: Roland ve Lassus, Claude le Jeune, Hassler, Sweelinck gibi bestecilerden başka, 16. yüzyılın sonunda İngiltere'de bütün bir madrigal okulu doğdu: Byrd, Morley, Gibbons, Weelkes, Dowland, Wilbye gibi besteciler, biraz değişik olmakla birlikte, İtalyan polifoncularından aşağı kalmayan değerli madrigaller ortaya koydular.

Yapısı - Çok değişik görünüşlerinden ötürü madrigalin yapısını tanımlamak hiç de kolay değildir. Başlıca iki tür, oyunlu madrigal ve anlatımlı madrigal üzerinde duracak olursak şunlar denebilir: Anlatımlı madrigal Fransız polifon chanson'undan çok daha özgür olmasıyla ayrılır. Sözü daha yakından izlediği için polifon bölmeler yanında hece üzerine kurulmuş armonisel geçitler büyük bir özgürlükle yanyana gelmektedir. Oyunlu madrigale gelince: reçitatif deyişin, ikili, üçlü geçitlerin, tek ezgili bölmelerin çevresine konan korolarıyla bu

yapı yeni doğmakta olan kantataya daha yakın sayılır. "Madrigal" başlığını taşımasına karşın Monteverdi'nin *Clorinde ile Taneredi*'nin *Savaşı* adlı eseri bir kantatadır artık.

Masque

16 ve 17. yüzyıl, İngiliz müzikli sahne oyunlarının başlıca türü olan *masque*, Fransız *mascarade*'ına ya da *Saray balesi*'ne (bak. Bale) oldukça yakındır. Bu, içinde yakıştırmalı, alaylı ya da masalımsı sahneler olan bir çeşit sahne eğlencesiydi. Arada müzik ile bale vardı. Fransız *mascarade*'ında olduğu gibi, 16. yüzyıl masque'ı polifon deyiştedir. Korolar madrigal anlayışında yazılmıştır. 17. yüzyılda artık eşlikli tek ezgi deyişiyle yürütülür. Başlıca bestecilerin ele almış oldukları bu tür (Gibbons, Purcell) 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra doğacak olan İngiliz operasının ilk adımları sayılır. Ne var ki ne masque ne de bir süre sonra doğacak olan İngiliz operası 18. yüzyıla dek yaşıyamayacaktır. Bu yok olmanın en sağlam tanığı İtalyan operasının İngiltere'de kazandığı büyük başarıdır.

Melodie

Lied için yaptığımız tanımlamayı mélodie'ye de uygulayabiliriz: (bak. Lied): Mélodie bir şiir üzerine yazılmış, genel olarak piyano ile eşlik edilen ses için bir parçadır. Lied terimini yalnız Alman kaynaklı eserler için kullanmak görenek olduğundan, mélodie terimi Alman okulu dışında kalan şarkılı oda müziği eserlerine denir olmuştur. Mélodie'nin lied'le birçok ortak yönü vardır. Özellikle operanın sahneyle bağıntılı lirikliğine karşılık, içten bir lirik-

liği olması mélodie'nin özüdür. Gene de bu iki şarkı türü önemi küçümsenmeyecek bir noktada ayrılırlar: Alman lied'inin halk şarkısı (Volkslied) kaynaklarından gelmesine karşılık, Fransız mélodie'si soyludur, incedir, bilgiççedir. Bu terim ilk kez Berlioz'un *Mélodies Irlandaises*'i ile 1830'da ortaya çıktı; bununla birlikte bu parçaları o zamanlarda yaygın olan *romans*'tan (bak. Romans) ayıramayız. Olsa olsa bunlarda, biraz sahne müziği etkileri görülebilir. Aslında Berlioz mélodie denebilecek çok az şey yazmıştır. Gounod'unkiler de romansı anımsatır ama, Alman lied'inden esinlenen Saint-Saens ve Lalo romanstan oldukça uzaklaşırlar. İşte bu iki etki altında Fransız mélodie'si doğmaya başlar. Gene de asıl kimliğine ve olgunluğuna 1875'ten sonra, Fauré, Duparc ve Chausson'la varacaktır. Bu bestecilerden ilk ikisi bu türün en büyükleri arasındadır. 20. yüzyılın başlarında mélodie Debussy, Ravel ve Roussel'le yeni bir canlılık gösteriyor, ama, her yükselişin ardından gelen düşüşten de kurtulamıyor. Milhaud'nun bazı mélodie'lerindeki seçkinlik türün düşüşünü önleyememiştir.

Fransa dışında mélodie türünün en dev bestecisi üç demetiyle: *"Çocuk şarkıları"*, *"Güneşsiz"*, *"Ölüm şarkı ve dansları"* ile Musorgski'dir. 1865'le 1875 yılları arasında bestelemiş olduğu bu demetler, bu çağın Fransız mélodie'sinden çok ileridedir. Debussy'nin bile bunlardan esinlendiğini biliyoruz.

Yapısı - Romanstan çıktığı gözönüne alınırsa başlangıçta mélodie'nin romans gibi dönülü, döndermeli bir yapısı olduğu ortaya çıkar. Ama bu yapının, esneklikten yoksun oluşu, ikinci bölükte sözlerin müziğe uygunluğunun bozulması, müziğin sözleri izlememesi, gelişim olmayışı gibi kusurlarını da almıştır. Duparc ile Fauré, eskiden Schubert'in

de yapmış olduğu gibi, bu çok sınırlı kalıbı bozmuşlardır. Böylece mélodie dönünün değişmesiyle değişen bir müzik, sürekli bir gelişim, da capo yapı gibi lied'de ele alınmış öğelerle zenginleşmiş oluyor (bak. Lied). Bu yeni görüş bütün anlamını Debussy ile kazanıyor. Gerçekten, birtakım gizli anımsatmalar, inceliklerden kurulu izlenimci sanatın önceden katılaştırılmış bir kalıp anlayışıyla davranmasının, sözü izlemeyi bir yana bırakmasının olamayacağı çok açık bir gerçektir. Bununla birlikte Debussy mélodie'de herhangi bir kuruluş gözetmez de denemez: *Pan flütü* adlı şarkıda başlangıçtaki çizginin yeniden duyurulmasına nasıl ustalıkla hazırlandığını anımsamak yeter.

Menüet

Halk kaynaklarından gelmesine karşın menüet, XV. Louis'nin soylular çevresinde çok gözde bir Fransız dansıdır (16. yüzyılda Poitou menüeti, branle'in bir çeşitlemesi gibidir). 18. yüzyılın ortasına doğru klasik senfoninin bölümlerinden biri olarak önemli çalgısal bir parça katına yükseltilmiştir (Stamitz, Haydn, Mozart). Daha önce de süit içinde gavotte, passepied, forlane ile ortaklaşa kullanılan bir parçaydı. Bundan başka, Fransız operasının bale bölümlerine de konurdu (Lulli ve ardından gelenler böyle kullanmışlardır). Başlangıçlarda çok yalın, gene de incelikli olan üç vuruşlu menüet senfoniye girdikten sonra, gittikçe hızlı olarak alınmaya başlanmış, en sonda, Beethoven'in scherzo'sunun uçarı hızına varmıştır. 18. yüzyıldan sonra menüet yazılmaz olmuştur.

Yapısı - Menüet iki ayrı parçadan oluşmuştur. Bu parçalar ardarda çalınır sonra da birincisi tek-

rarlanır. Böylece A B A yapısına giren menüetin ikinci B parçasına, ikinci menüet ya da trio denir. Trio denmesinin nedeni genel olarak üç çalgıya, iki keman bir viyola, ya da iki obva ile fagota verilir olmasıdır. İkinci parça biçim bakımından birincisine benzemekle birlikte daha ezgisel olan ezgi yapısıyla, tonuyla (benzer minör ya da güçlü tonlarındadır çoğun) ayrılır. 17. yüzyılda ve 18. yüzyıl başlarında bu parçaların biçimi süitin öbür parçaları gibi iki bölmeli biçime girerdi (bak: Süit). Örneğin, J. S. Bach'ın *Birinci Orkestra Süiti*'nin her iki menüeti öbür parçaların biçimindedir. Ama menüetin ikinci döneminde, "style galant" çağında, sonat biçiminin etkisiyle menüet de üç bölmeli yazılır olmuştur. Mozart'ın *La majör Sonat*'ının menüeti bir küçük sonat allegrosu gibidir -ikinci tema diyebileceğimiz bir yeni tema bile vardır-: ton değiştirimi olan orta bölmede yeni bir öğe ele alınmıştır. Başlangıç tonunda ana temanın dönüşü sonat biçimindeki sergi bölmesinin tekrarına benzetilebilir. Bunun ardından gelen trio alt güçlü tonundadır -bu görenek menüet biçiminde olan marşlarda sürdürülegelmiştir. Orta bölmesinde ikinci bir ezgi gözükmekle birlikte bu trio tek temalı sayılır. Bu ayrıntıların dışında trio'nun yapısı birinci menüetinkinin aynıdır.

Missa

Missa en eski değilse bile en önemli dinsel müzik türüdür, bölümlerden oluşmuş ses için müziktir. Bu bölümler Katolik missasının günlük tapınma sözlerinin ilk beşi üzerine kurulmuştur. Başlangıcı Hıristiyanlığın ilk günlerine, hiç değilse Ortaçağ'ların başlangıcına dek gider.

Gregorius şarkısı döneminden 10. ile 14. yüzyıl-

lar arasında yazılmış on yedi missa kalmıştır bugüne. İlk polifon besteciler missanın bazı bölümlerini, *Kyrie ile Gloria*'yı bestelemişlerdir. Ama bu beş bölümün dört sesli olarak aynı anlayışta müziklenmesine 14. yüzyılda rastlıyoruz (Guillaume de Machaut'nun *Notre - Dame* Missası - 14. yüzyıl ortası). Guillaume Dufay ile (15. yüzyıl) bir Gregorius şarkısı parçası ya da din dışı müzikten alınmış bir ezginin, eserin bütünlüğünü sağlayan bir doğurucu tema olarak alınması missaya girmiş oluyor. 16. yüzyılda da bu türde başeserler veren Josquin des Prés'den Palestrina'ya dek birçok besteciler, gelişen polifon müziğin yardımıyla bu türde çok başarı göstermişlerdir.

15 ve 16. yüzyılların missaları *a cappella* söylenmek için yazılmışlarsa da, sayıca yeterli olmayan bazı partileri güçlendirmek için çalgılara da başvuruluyordu. 14. yüzyıla dek geleneksel Gregorius ezgisi de Floransa'lı madrigalcilerin *Ars Nova*'sının etkisi altında din dışı ezgilere yerini bırakıyordu. 16. yüzyılın ortasına doğru o çağın bestecilerinin din dışı ezgi kullanmakta gösterdikleri aşırılıklara, sözlerin anlaşılmasını engelleyen kontrapuntal 'yapmacıklar'a ve çalgıların kullanılmasına karşı güçlü bir tepki oldu. Trente Meclisi bestecileri yeni bir dinsel müzik anlayışına zorladı. Ama din adamlarının önergelerini uygulamakla görevli Palestrina bile din dışı temalar üzerine missalar bestelemişlerdir.

Missa, 17. yüzyılda polifon dokusunu yitirmemiş olan bir iki türden biridir: Monteverdi'nin missaları doğmakta olan operanın etkisinden uzak kalmıştır. Tıpkı Palestrina ya da Victoria deyişi içindedir. Ancak bu yüzyılın sonuna doğru Venedikli bestecilerle (Caldara, Lotti) gelenek kopmuş, çalgılar

yeniden missaya girmiş, *Kyrie ile Gloria*'nın bazı bölmeleri konçertomsu bir deyişte, tıpkı kantata gibi tek ya da iki sololu ve korolu olarak ele alınır olmuştu. J. S. Bach büyük *Si minör Missa*'sında bu anlayışı uygulayacaktır (1733-1738). Sonra Haydn, Mozart ve Beethoven'le senfoni deyişi, opera deyişi missaya girecektir. Bu anlayışlar bütün 19. yüzyıl boyunca missada kalacaktır. Missa, kilisede çalınan bir tür olmaktan çıkacak, bir konser parçası havasını taşıyacaktır. Bu yüzden romantik besteciler missa yerine daha dramsal bir hava taşıyan *Requiem* missasını (bak. Requiem) seçeceklerdir.

20. yüzyılda bu türe eski dinsel havasını vermek için bazı girişmeler olmuştur (Caplet'nin, Jolivet'nin, Stravinski'nin missaları gibi). Her şeye karşın 16. yüzyıldan sonra missanın müzik bakımından gittikçe zayıflaması (*Si minör Missa*'nın dışında) din duygusunun zayıflamasıyla yakından ilişkili sayılmalıdır.

Yapısı - Katolik missasının günlük duasında beş temel şarkı vardır: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (Benedictus* ile birlikte), *Agnus Dei.* Çağlarda ve beğenilere göre bu beş duanın müziklenmesi çok değişik yapılarda olmuştur. İşte birkaçı:

1) Gregorius missası. - Tek seslidir, çalgısızdır. Beş bölümün bütünlüğü aynı makamın seçilmesiyle elde edilir (bak. Ortaçağ Türleri).

2) Polifon missa. - 16. yüzyılın missası motetle birlikte dinsel polifon sanatın en yüksek anlatım noktasıdır. Yazısı çok karmaşık olmakla birlikte yapısı çok yalındır. Kontrapuntal benzetleme üzerine kurulmuştur. Gregorius şarkısından, polifon motetten ya da din dışı şarkılardan alınma bir tema bütün eserin beslenme kaynağıdır. Eserin kuruluşu

şu sözlerden çıkar: *Kyrie* üç müzik cümlesine ayrılmıştır: *Kyrie, Christe, Kyrie.* Bunların herbiri temadan çıkarılmış bir ezgiye bağlanır. Her bölme bir çeşit füg sergisi gibidir; sesler ard arda ve benzetleme ile girerler. Fügde olduğu gibi cümleler birbirine yapışarak bağlanır, başka bir deyimle, her cümlenin kalış yerinde öbür cümlenin başlangıcı girer. *Gloria ve Credo*'nun uzun olması bazı özgürce davranışlara yolaçar. Birçok missalar "yansılamalı"dır: Her müziksel öğe bestecinin daha önce yazmış olduğu bir motetten alınmadır. Örneğin Palestrina'nın *Assumpta est* missası her motifi aynı adı taşıyan motetten gelmedir, ya da ona yakından bağıntılıdır (bak. Motet).

Bir başka çeşit missa da eski olmakla birlikte Palestrina'nın sık sık ele aldığı *cantus firmus* missasıdır. *Cantus firmus,* düz şarkı'dan alınma bir temadır; bu tema her partide işittirilir ya da bir koral teması gibi uzun değerlerle tek bir partide duyurulur (Palestrina'nın *Veni Creator* missası). Kaldı ki bu missa çeşidi bazı koralların, dahası, çeşitlemenin kaynağı olarak alınabilir.

3) Konçertomsu missa. - Bu missa çeşidi kantataya çok yaklaşır, ama içinde reçitatif ve koral yoktur, aryalar, ikililer ve korolar vardır. Eser çok büyük çapta alındığında gelenek olan beş ya da altı bölüm yerine, her ayet ayrı bir parça olarak işlenir ve aynı duanın öbür ayetlerinden ayrı bir biçimde ele alınır. Örneğin J. S. Bach'ın *Si minör Missa*'sı yirmi dört ayrı numaralı parçadan oluşmuştur; bunlardan on beşi, koro, altısı arya, üçü ikilidir. Hepsine orkestra eşlik eder; bazı parçaların eski deyişte, *a cappella* anlayışla olmasına karşın orkestra hiç değilse koro partilerini katlamak için kullanılır.

Motet

Ortaçağ moteti dinsel sözlerle din dışı sözlerin, seslerle çalgıların birbirine karıştığı tutarsız, soyu belirsiz bir türdür. Oysa, böyle bir atadan gelme gerçek motet, 16. yüzyılda belirmeye başlayan motet, bambaşka bir kişilik gösteriyor. Bu, din töreninde kullanılan, ayinin gerçek anlamını ortaya koyan ses için yazılmış bir eserdir artık (Rêpons, ilâhî, litanie, magnificat gibi türler motetle bir tutulmaktadır). 16. yüzyıl öykünmeli deyişte *a cappella* motetin olgunluk çağıdır: Fransız - Felemenk okulu bestecileri (Josquin, Lassus), Roma okulu bestecileri (Palestrina, Victoria) buna *tansılı* örnekler vermişlerdir. 17. yüzyılda yeni düşüncelerin etkisi altında motet monodik (eşlikli ezgi) deyişe kaymıştır: sürekli baslı orkestra eşliğinde bir ya da iki solocu (Monteverdi, Carissimi, Schütz, Legrenzi). Buna koşut olarak bir sahne anlayışının bile motete girdiğini görüyoruz; bu tür doğmakta olan kantata türü ile içiçe olmaya başlamıştır. Bu yüzyılın sonunda motet kantata gibi, reçitatifler, aryalar, iki ya da üçlülerle dolmaya başlamıştır. Lulli'den La Lande'da dek büyük Fransız moteti de bu yoldadır. En sonunda, 1720'ye doğru, *Magnificat*'ı ile J. S. Bach, motet-kantata'nın en büyük örneğini vermiştir. (Din töreni açısından Meryem Ana ilâhisi olan *Magnifiacat* bir motet olamaz; müzik yapısı bakımından bu türe sokulabilir). Bir süre sonra da *A cappella* iki korolu motetleriyle müzikte dinsel anlatımın doruğuna varmıştır. Ondan sonra motetin düştüğü yozlaşmayı önleyecek hiçbir büyük eserin ortaya çıktığını görmüyoruz (bak: Kantata, Anthem, Psalmus).

Yapısı - a cappella motet genel olarak dört ya

da beş seslidir ve günlük duadan alınan latince sözlerin yapısına uygulanmıştır. Fransız-Felemenk ve Roma okulu bestecilerinde eserin yapısını sözler saptar. Tamamlanmış anlamı olan bir cümle ya da parçası üzerine özgürce türetilmiş bir ezgi cümlesi uygulanmıştır; bu cümleyi her bir ses o çağın kontrapuntal yazı anlayışına göre sırayla yankılar. Böylece aynı makam üzerine kurulu olmaktan, aynı deyişi kullanmaktan ve birbirine kenetlenmiş olmaktan başka aralarında bağ bulunmayan bölmelerden oluşmuş motet ortaya çıkar. Missa'da gözetilen yöntem de aşağı yukarı budur; yalnız bunda, missadaki doğrucu motif zorunluğu yoktur; eserin bütünlüğü seslerin eşitliğinden gelir; hiçbiri, bas olsun, soprano olsun, bir üstünlük taşımaz.

Çifte motet genel olarak dört seslidir. Bir çeşit füg sergilerinden oluşmuştur ama her giriş, biri ana tema, bir kontrapuntu olmak üzere, iki seslidir (Victoria'nın *Duo seraphim clamabant*'ı).

Répons'lar üç bölmedir. Her bir bölme, biri répons öbürü *verset* (ayet) olmak üzere ikiye ayrılır. Her iki bölme de aynı duayla biter. Motete göre répons daha uygu yazısı içindedir; madrigalin kromatik anlayışı bile bunda yeralır (Palestrina'nın *Plange quasi virgo*'su).

Motet bazen répons'un yapısına benzer (Victoria'nın *Ovos omnes*'i). Bu yüzden dinsel anlamları ve kullanışları bakımından ayrılan, öbür yanlarıyla birbirine çok benzeyen bu iki türü tek bir konuda ele aldık.

Büyük motete gelince: Kantata ile öylesine yakınlıkları vardır ki, ayrı bir incelemeye gereklilik görmedik (bak. Kantata).

Opera

Müzikli sahne eseri türlerinin en bellibaşlısı olan opera müziklenmiş bir dram ya da tragedyadır. Bütün kişiler şarkı söylerler; bazı durumlarda konuşmaya da başvururlar. 16. yüzyılın sonlarında, makam anlayışı yerini ton anlayışına, kontrapunt yerini eşlikli ezgi anlayışına bıraktığı bir dönemde, İtalya'da ortaya çıkmıştır. Floransa'da bir düşünürler topluluğu Eski Yunan'ın müzikli dram anlayışını diriltmek ister. Sözlerle, şiire baş yeri vermek isteyen Rinuccini gibi bir ozanla Galilei, Caccini, Peri gibi besteciler *stilo rappresentativo*'yu ortaya koyarlar. Bu, bir sürekli bas üzerinde bir çeşit şarkılı şiir söyleme yoludur. Rinuccini'nin Dafne'sini besteci Peri müzikler (1594); aynı konuyu daha sonra Caccini ele alır. Bu örneklerin müzikli sahne oyunları olduğu sanılıyor. 17. yüzyıl başında bu akım büyük bir güç kazanıyor. Kısa bir süre sonra da *dramma per musica* denen bu tür, bu ilk sanatçıların ve düşünürlerin biraz tutuk ve ağırbaşlı yollarından uzaklaşıyor. Monteverdi'nin etkisiyle daha ezgisel ve anlatımsal bir yola giriyor. Reçitatiflerle aryalar, ikililer ve toplu müzikler ekleniyor; orkestra, oyunu destekliyor. 1637'de Venedik'de ilk opera binası açılıyor. Monteverdi'den sonra Cavalli, Legrenzi, Cesti Venedik Okulu'nu sürdürüyorlar. Bu yüzyılın sonlarına doğru İtalyan yarımadasındaki opera anlayışının öncülüğünü Napoli Okulu alıyor. Ne var ki pek çok eser veren Alessandro Scarlatt'nin yüce kişiliğinin yanısıra, Napoli Okulu İtalyan operasının gerilemesi ile aynı zamana rastlıyor. Yüzyıl içinde opera, başlangıcındaki ülkülerden hayli uzaklaşmış oluyor. Dramsal akış en aza iniyor, *bel canto* uğruna şiirden vazgeçiliyor: gözde olanlar artık şarkıcılarla ses gösterileridir.

O sıralarda, daha çok Floransa'lı bestecilerle Monteverdi yolunda olan Fransız operası, Lulli ve ardıllarıyla en parlak günlerini tanımıştır. Rameau birçok başeserlerle buna taç giydirecektir. İngiltere'de Purcell'in *Dido and Aeneas* (1689) operasıyla ulusal operayı kurmak için başladığı çaba ne yazık ki ürünlerini vermeyecektir: 18. yüzyılın başında İtalyan operası, Bononcini ile Handel'in eserleriyle Londralıları avlamış olacak. Almanya'da, Floransalılara öykünerek 1627'de *Dafne*'yi yazmış olan Schütz'den sonra, Hamburg Operası'nın açılışını 1678'e dek beklemek gerekecektir. Hamburg yarım yüzyıl boyunca Alman operasının merkezliğini yapacaktır. İtalyanlardan esinlenen Keiser, Kusser, Mattheson ve Telemann'ın eserleri bu operada oynanacaktır.

18. yüzyılın ilk yarısında *opera buffa* ortaya çıkıyor. *Opera buffa* İtalyan operasını gençleştirdiği gibi, Fransız *Opéracomique*'inin de doğmasına yarayacaktır. Beri yanda *opera seria* İtalyan yarımadasında birdenbire gözden düşmüş olmuyor. En sevilen besteciler Alman Hasse ile birlikte Bononcini, Porpora, Jomelli ile Piccini'dir. Fransa'da Gluck'a karşı Piccini tutulmaya çalışılmıştır. Ama bütün çabalara karşın Gluck opera seria'yı yeni bir yola sokmuş, *bel canto*'nun opera içindeki yerini tam bir dengeye getirerek operadaki dram anlayışını yerine oturtmuştur. Gluck'un getirdiği yeniliklerle, Paris yeniden operanın merkezliğini yapmaya başlamıştır; İtalyanlar bile burada ün sağlamaya gelir olmuşlardır; bunların arasında Cherubini, Spontini, Bellini ile Rossini vardır. Bununla birlikte gerçek Fransız okulu gölgede kalmıştır. Rameau'dan Berlioz'a dek opera alanında tek bir ad göremiyoruz. Buna karşılık Alman okulu Mozart'la ilk büyük sahne eserlerine kavuşuyor.

19. yüzyılda aryaları, reçitatifleri ve arioso'larıyla geleneksel opera yokolacaktır. Bir yanda İtalyan operası tam bir çöküşe doğru giderken Alman operası, önce Weber'le, sonra Wagner'le biçimde olduğu kadar, anlayışta da tam bir yenilenmeye varıyor. Wagner müzikli dramlarıyla, sahne eseri ile müziği yeni bir birleştirmeye erdirecektir. Önceleri İtalyanlardan etkilenen Rus okulu, Musorgski'nin *Boris Godunov*'u ile Islav anlayışının örneği olabilecek bir sanat eseri ortaya çıkarıyor. 19. yüzyılın sonuna doğru bir kalkınmaya belge olabilecek birkaç eserden sonra Fransız okulu 20. yüzyılda Debussy'nin *Pelléas et Mélisande*'ı ile birden bütün parlaklığıyla ortaya çıkıyor. Bu gene de sürekli ve olağan bir canlanmanın belirtisi olmamıştır. 20. yüzyıl Fransız operası için büyük bir yüzyıl sayılamaz. Belki de çağdaş anlayış, birçoklarının günü geçmiş diye saydıkları opera türüne ısınamıyor. Gerçekten, pek az başeserin ortaya çıkması bu inancı destekler görünüyor. Bu başeserler arasında ancak Alban Berg'in *Wozzeck*'i sayılabilir.

Yapısı - Operanın yapısı sözlerine bağlıdır. Sözlerde geçen kişilere, bu kişilerin davranışlarına göre partittur, arya, reçitatif, arioso ve koro gibi parçaların sıralanışına uymak zorundadır. Bu saydıklarımızdan anlaşılıyor ki, opera, kantata gibi birçok parçaların yanyana gelmesiyle asıl yapıları basit olan parçalardan kurulur. Bununla birlikte konunun kesintisiz akışı reçitatifle arioso'yu operada daha zorunlu kılar.

Operanın yapısı şu iki örneğe uydurulacaktır:

1- Eski opera, ya da "numaralı opera" da parçalar birbirlerinden ayrılmıştır; bu parçaların her biri kendi başına bir bütündür. Opéra comique'le operanın sınırında olan Mozart'ın *Don Giovanni* operası-

nın birinci perdesini "numaralı opera" örneği olarak inceleyelim:

No. 1 Giriş	: Leporello, Anna, Don Giovanni, Commendatore,
No. 2 Reçitatif ve İkili	: Anna, Ottavio,
No. 3 Üçlü	: Elvire, Don Giovanni, Leporello,
No. 4 Arya	: Leporello,
No. 5 İkili ve Koro	: Zerlina, Mazetto, Köylüler,
No. 6 Arya	: Mazetto.
No. 7 İkili	: Don Giovanni, Zerlina,
No. 8 Arya	: Elvira,
No. 9 Dörtlü	: Elvira, Anna, Ottavio, Don Giovanni,
No. 10 Reçitatif ve Arya	: Anna,
No. 11 Arya	: Ottavio,
No. 12 Arya	: Don Giovanni,
No. 13 Arya	: Zerlina,
No. 14 Finale	: Bütün kişiler.

Şurasını belirtmek gerekir ki, her numaradan sonra bir *recitativo secco* vardır; bu sürede konu gelişmeye devam eder. Tam İtalyanlara özgü olan bu reçitatif yerine Fransız operasında, örneğin Rameau'da, daha az hafif nitelikli özgür bir reçitatif türü kullanılır.

2- Yeni operada, ya da şarkılı sahne eserinde, yapı birimi parça, "numara", değildir, sahnedir. Burada dramsal bütünlük ve süreklilik müziğin çeşitli dönemlerinin birbirlerine kenetlenmesiyle elde edilir. Bu yüzden bunlar eski operaya göre birbirlerinden daha az ayrılırlar. Wagner'de arya, sürekli bir orkestra dokusu üzerine kurulu bir çeşit arioso gibi-

dir. Debussy'de yeni bir reçitatif çeşidi kullanılır; geleneksel parçaların yerini tutan çok esnek ve ezgisel bir reçitatiftir bu. *Pelléas et Mélisande*'da ne bir arya, ne bir ikili, ne de koro vardır. Ayrılma yerleri tablolar arasında duyurulan orkestranın ara müzikleridir.

Opera - Comique

Opéra - comique, ya da *opera buffa*, başlangıçta *opera seria*'dan konusuyla ayrılıyordu. Konunun daha hafif oluşu konuşmanın daha çok kullanılabilmesine yolaçmıştır. Ama, 19. yüzyılın sonuna doğru bu tür biraz daha genişlemiş. o zamana dek yalnız operanın sayılabilecek konularını da içine alır olmuştur. Deyiş bakımından da opera seria'ya benzetmiştir. Böylece bugün opéra - comique'in tam bir tanımlamasını yapmak çok güçleşmiştir.

Opéra - comique'in İtalya sanatındaki adı olan *opera buffa, opera seria*'nın perde aralarında kullanılan *intermezzo*'dan çıkmıştır. (bak. İntermezzo). Pergolesi ve Logroscino'nun yazdıkları ilk eserlerle 18. yüzyıl başlarında Napoli'de doğmuştur. Başlangıçta opera seria'yı alaya alan bir güldürü çeşidiydi. Ama kısa süre içinde bu tür kendine göre bir biçim almış, gerçek güldürü konusunda bulunabilecek düzenli, dolaplı bir konu, opera seria'nın Eski Yunan ve Roma konuları üzerine kurulmuş olan konularının yerini almıştır. Konu yapısı ve sahne anlayışı opera seria'ya göre çok daha canlı ve gerçektir. Bu bakımlardan o çağın beğenisine de uygun gelen opera buffa anlayışıyla daha da sağlamlaşan intermezzo, opera buffa olarak kısa süre içinde öne geçmiştir. 18. yüzyılın ikinci yarısında müzikli sahne eseri olarak yazılmış birçok eserler artık bu türde

yazılmaktadır. Beri yanda 1752'de Pergolesi'nin Paris'te oynanan *'Hanım olan hizmetçi* - Serva Padrona' intermezzosu, "Oyuncuların Savaşı' denen çatışmaları doğuracak ve Rousseau'larla Monsigny, Philidor, Grétry'lerle Fransız opéra comique'nin doğmasına yolaçacaktır. Aşağı yukarı o çağlarda Almanya'da Hiller Lied anlayışı üzerine dayanan Alman opéra - comique'nin, ulusal *Singspiel*'in öncüsü olacaktır. Ne var ki, İtayan Cimarosa ve Paisiello'nun örneklerinden esinlenerek Alman opéra - comique'inin başeserlerini verecek olan Mozart olacaktır. Bu eserler aynı zamanda opéra - comique'in yüzyıl içinde Bizet'nin Carmen'i ile varacağı anlayışın ilk örnekleridir. Bu yoldaki genişleme bir yandan da operetin doğmasına da yolaçacaktır. Bu arada 19. yüzyılın başlarında İtalyan opera buffası Rossini'nin verdiği son örnekle, *Sevil Berberi* ile yozlaşmaya yüz tutacaktır. İtalyan opera buffası batarken Fransız opéra - comique'i doğmuş oluyordu. Bugünlerde büyük opera'nın başında olan çıkmazlar opéra - comique'in de başındadır. Bu tür de bir yenileşme sancısı içindedir.

Opéra - comique, yapısını 'numaralı opera' yapısından almaktadır. Ne var ki operanın şarkılı olan reçitatifleri yerine burada konuşma vardır (Carmen).

Operet

19. yüzyılın ortasına doğru opéra - comique'ten doğmuş olan operet, konusunun sudanlığı ve deyişindeki hafifliklerle bu türden ayrılır. Konuşma daha fazladır. Şarkılar ise birlikte söylenen bölmelerle çevrili birkaç dönüden oluşmuştur. Orkestra çok gösterişsiz bir yolda eşlik eder. Eskiden yalnız ope-

raya özgü konulara opéra - comique'in yönelmesinden sonra operet doğmuş, böylece hafif konuları içine alır olmuştur. Gene de operetin temellerinde İtalyan opera buffası, 16. ve 17. yüzyılların intermezzo'ları ve mascarace'ları, Ortaçağların *Robin'le Marion'un Oyunu* gibi Ortaçağ oyunları vardır (Adam de La Halle, 13. yüzyıl). 19. yüzyıl opereti bir sevimlilik ve keyiflilik örneğidir: Hervé, Offenbach, Lecocq, Planquette ve Johann Strauss o çağın büyük operalarında bulunmayacak sayfalar yazmışlardır. 20. yüzyılda, Messager dışında, müzikli sahne oyunlarının öbür dallarında görülen çıkmaz operette de görülmektedir.

Oratoryo

Oratoryo genel olarak çok kişili bir çeşit büyük kantatadır. Başlangıcı 16. yüzyılda, Roma'da Ermiş Filippo dei Neri'nin 'Oratoryolular Birliği'yle verdiği dinsel sahne oyunlarına dek gider. Bu oyunların en eskisi olarak *Animade Corpo* (1600) gösterilir (Cavalieri). Başlangıçta bunlar belki gerçekten oynanıyordu. Soradan, 17. yüzyılın ortasına doğru, Carissimi'nin bu türe reçitatif sokmasıyla bir konser parçası halini almış olabilir. Gene de oratoryo en yüksek noktasına 17. yüzyılın sonunda ve 18. yüzyıl başlarına kadar erişemeyecektir. Bu yüksek nokta Fransa'da M. - A. Charpentier'nin *Dinsel Öyküler*'inde, Almanya ve İngiltere'de Bach'ın *'Passion*'larında (bak. Passion) ve Handel'in konuları İncilden alınma oratoryolarında gerçekleşecektir.

Haydn'ın *Mevsimler* adlı oratoryosu bu türde din dışı konuya el atılmasıdır. Berlioz'un, Liszt'in ve Franck'ın bazı güzel eserlerine karşın 19. yüzyıl oratoryo türünün yozlaşma çağıdır. 1914'den sonra,

özellikle Honegger'le Milhaud'nun çabalarıyla oratoryo yeni bir güç kazanmıştır.

Yapısı - Kantata gibi oratorya da yanyana gelmiş parçalardan oluşmuştur. İkisinde de aynı parça çeşitlerini görüyoruz. Arya, arioso, reçitatif, ikili, üçlü, koro. Bazen de bu parçalar arasına anlatımlı orkestra araları konabilir. (Handel'in *Mesih* oratoryosunun Pastoral Senfoni bölümü).

Handel'in *Mesih*'i 18. yüzyıl oratoryosuna bir örnektir; İsa'nın hayatı üç bölümde anlatılmıştır. Bazı oratoryolarında Handel ya polifon ya da homofon bir deyişte sadece koroyu kullanır. Yeni bestecilerde reçitatif yerine konuşma konmaktadır (Honegger, *Ölüler Şarkısı).* Honegger'in *Jeanne d'Arc'ın Yakılması* adlı büyük müzikli öyküsünde kişiler konuşmadan şarkıya dek birçok kılıklarda karşımıza çıkarlar: halk şarkıları, koraller, oyun havaları, senfonisel bölümler, korolar, vb. Bütün bunlar yeni operada olduğu gibi içiçe girmiştir. Böylelikle eski oratoryonun "numaralı" yapısı bir yana bırakılmıştır.

Ortaçağ Türleri

Ortaçağ Türleri başlığı altında Batı müziğinin önemli türlerini ele almış bulunuyoruz. Missa, motet gibi bazıları ise ayrı başlıklarda yeralmıştır; çünkü bu türler ve biçimler sonraları öyle büyük bir gelişmeye uğramışlardır ki, bunları oldukça dar sınırlı olan Ortaçağ türleri içinde -Ortaçağı 16. yüzyıl sonlarına dek uzatmazsak- düşünmek doğru olmazdı. Beri yanda bazı türler ve biçimler genel olarak Ortaçağ'ın sonu diye benimsenen 15. yüzyıl ortalarında yokolmuşlardır. Burada, işte bu türlerden konu edilecektir.

Bu açıdan bakılınca Ortaçağ, daha sonraki Fransız - Felemenk, İtalyan, İspanyol ve İngiliz okullarının çok geniş bir deney alanı gibi görünüyor. Ortaçağ'ın, polifon dilin kurulmasını hazırlayan bir süre oluşu bu çağın bazı eserlerinin tamlığını, bu çağdaki büyük yaratıcıların, Leoninus, Perotinus'ların, Adam de La Halle'llerin, Machaut, Dunstable, Landini, Binchois, Dufay'lerin dehalarını küçümsemek için bir neden olamaz.

Gregorius Türleri - Papa Gregorius tarafından 6. yüzyılın sonunda derlenmiş, düzenlenmiş ve Gregorius'un adını almış olan 'düz şarkı' hem bin yıl süren bir uygulamanın sonucu, hem birkaç yüzyıl sonra polifon yazının üzerinde kurulacağı ve gelişeceği bir temel sayılır. Kaynağında Yahudi psalmusları bulunan din töreni şarkıları üzerine kurulmuş olan 'düz şarkı' değişik bir sürü geleneklerin, Suriye, Mısır, Roma, Yunan geleneklerinin getirdikleriyle boyuna zenginleşmiştir. Ermiş Ambrosius'un karşılıklı iki koroyla *antifon* söyleyişi Batı'da yaygınlaştırdığı söylenir. Kilise şarkısını ayıklama ve örgütleme çalışmasında Papa Gregorius bu antifonluk geleneğini birinci kitapta (Antifonarium) yasalamıştır. *Cantatorium* adını alan ikinci kitap ise Diyakos'un söylediği solo psalmus şarkılarına ayrılmıştır.

Görünüşte sayısı çok denebilecek Gregorius Türleri aslında yapılarından çok din törenindeki gördükleri iş bakımından birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bunlar iki büyük bölüğe ayrılabilir:

1- Reçitatif Türleri: Recto tono, tek ses üzerinde şarkılardır. Sözlerin söylendiği bir tek ses kısa ezgi kalıplarıyla çerçevelenmiştir. *İntonation* (giriş), *mediato* (orta bölme), *ponctum* (bitiriş). Ders'ler, vaazlar ve ön sözler bu bölüğe alınırlar.

2- *Ezgisel Türler:* Bunda tek hece üzerine olan bir şarkı egemendir. Ezgi hemen hemen her zaman kalından başlar, inceye doğru gelişir ve kalış yerinde son bulur. Ritm bakımından, hareketli seslerin ardından uzun sesler gelir. Değişen ya da değişmeyen sözler üzerine cümle tekrarları çoktur. En eski örneklerde *Kyrie*'nin dokuz gelişi yalın bir yapıya uyar: AAA BBB AAA; daha sonraları biraz daha gelişmiş bir yapıya rastlıyoruz: ABA CDC EFE. Bu örneğe alleluia girer, bir ezginin dönülü çeşitlemesi olan 'trait' girer, uzun, kısa değerlerle yapılı ilâhî girer, antifonun iki korosunun birleştiği bir çeşit döndürme olan 'antienne' girer.

Alleluia'dan dolaylı olarak yeni yeni biçimler ortaya çıkacaktır. ABA yapısını *Kyrie*'den almış olan alleluia'nın ortasında *Jubilus* denen hece üzerine şarkılı bir orta bölme, bir B bulunur. 9. yüzyılda bu tek heceli bölmeye her sese bir hece gelmek üzere yeni sözler katılmaya başlanmıştır. "Bu alışkı, dinsel sözlerin bazan oldukça uzun geliştirmeli birer açıklaması olan şarkılı bölmeler konmasına yolaçacaktır. *Tropes* denen de budur. Bugünkü din töreninin birçok şarkıları, sekvens'ler ve prosa'lar eski tropes'lerden gelmedir." (Chailley).

Sekvens'i ve tropes'i düz şarkıya bağlamak biraz fazla bir engelleme olur. Gerçek Gregorius şarkısından her ikisi de oldukça uzak sayılırlar.

Gregorius şarkısı daha Ön Ortaçağ'da bir yozlaşmaya uğradı. Geleneğin az çok yitmesine karşın 19. yüzyılın Solesme Manastırı din adamlarının çabasıyla başlangıçtaki arıklığını bugün bulmuştur. Kiliseye çok uygun bir şarkı türü olduğu gibi Katolik din töreninin köklü bir kaynağıdır.

Teksesli Şarkı - Ortaçağ şarkısının başlangıcı üzerinde bir kesinliğe varmak çok zordur. Buna her

türlü etki girmiş olabilir. Oldukça sağlam gözüken bir varsayıma göre kilise müziği -Gregorius şarkısı ve tropes'ler- en başta gelen etkilerdendir; gene de fazla genelleştirmemek gerek: din şarkısı gelenekleriyle din dışı şarkılar dağarı arasında boyuna alışveriş olmuştur, tek yönlü bir etki yoktur.

Din dışı şarkı ancak 11. yüzyıldan sonra sanat düzeyinde örgütlenmeye başlamıştır. Trouvères'ler ve troubadours'lar söyledikleri şarkı ezgisinden pek başka olmadığını sandığımız bir eşlikle kendi müzik ve sözlerini ortaya çıkarmışlardır. Bu şarkı sanatı, çoğun dans sanatıyla birlikte, 12 ve 13. yüzyıllarda gelişmeye devam etmiştir. Bunlar çok çeşitlidir: pastourelle'e çıtkırıldım, planh'la hemen hemen dinsel, soyluca olabildiği gibi halk şarkısı katına da inebilir; karşılıklı konuşma biçiminde olabildiği gibi bir edebiyat türüne, öyküye ya da *tanık oyunları*na girebilir. Sonraları, çok sesli şarkı türleri çıktıktan ve belirli bir gelişme gösterdikten sonra bu tek sesli şarkı söner gibi oldu. Bununla birlikte, troubadours ve trouvères'lerin sanatlarının bir izi olarak 13. yüzyılın Alman Minnesinger'lerinin sanatı hiç de küçümsenecek gibi değildir. 14. yüzyıldan 17. yüzyıla dek bu Alman geleneği Meistersinger'lerin kasabalı, kalıplaşmış sanatlarıyla süregelmiştir.

Tek sesli şarkıların yapıları Th. Gérold'e göre dört örneğe sokulabilir: döndermesiz şarkı; her dönüm için başka döndermeli şarkı; döndermesi asıl ezgiden çıkan şarkı; kalıbı değişmeyen şarkı. Bu sonuncu içinde 'ballette' vardır. Ballette'den ballad, rondel, virelai çıkacak, bu sonuncusu da rondeauvirelai'yi doğuracaktır.

Dinsel ve Din Dışı Oyunlar - Konuşmalı tropes'lerden, 10. yüzyılda oyuna benzer bazı türler doğmuştur: Ortaçağ boyunca gelişecek ve Oratoryo

loncası temsillerine varacak olan dinsel oyunlar. İlerde bunlardan oratoryo çıkacaktır. Konuları en çok İncil'den alınmaktadır. Her sahne ileriki sahnelerde de tekrarlanabilen belirli bir ezgiyle söylenir. Sitar'lar, vielle'ler ve harpler gibi Ortaçağ çalgıları koro ve soloculara eşlik etmektedir. Müzikli din-dışı tiyatronun başlangıcı belki daha yakındır. Ortaçağ oyunları arasında en ünlüsü, Adam de La Halle'in *Robin'le Marion'un Oyunu* (13. yüzyıl sonu), bir çeşit oyunlu pastourel'dir; bu, beş küçük şarkıyla konuşmalar arasına sıkıştırılmış küçük küçük ezgilerden oluşmuştur. Bu şarkılar her halde eşliksiz söylenirdi.

Organum - Diafonluk ya da organum bir biçim doğurmuş olan bir yazı yöntemidir. Bu, çoksesli bir müziğin ilk örgütlenişidir (9. yüzyıl). Başlangıcı belirsizlikler içindedir, ilkeldir. Eşit değerli düz - şarkı cümlesi altında sesdeşle başlayan, bir süre koşut dörtlü aralıklarıyla yürüyen, sonunda gene sesdeşte birleşen bir *vox organalis* söylenirdi. *Vox organalis* ya yazılı olurdu ya da bir şarkıcı tarafından doğaçtan söylenirdi. Süslemeler yapılır mıydı, yapılmaz mıydı, kesinlikle bilemiyoruz. Daha sonraları, *cantus firmus*'u sekizliden tekrarlayan bir üçüncü ses bunlara katılır olmuştur. Böylece koşut beşli ve dörtlü aralıklarla yürüyen bir çokseslilik ortaya çıkmış oluyordu:

12. yüzyılla birlikte çoksesli yazı yeni bir yazı yöntemiyle zenginleşti: *discantus* yöntemi - discantus cantus firmus'un üstündedir, bu tekniğe verilen ad buradan gelmiştir-; altında olduğu zaman *tenor* (tutan) adını alır. Discantus yönteminde büyük bir özgürlükle ters yürüyüş kullanılır. Böylece, eski zorunlu koşutluğa bir son verilerek, sesdeşlerle, dörtlülerle, beşlilerle, sekizlilerle yapılan bir müzik or-

taya çıkmış oluyor. 13. yüzyılda doğaçtan söylenen parti genellikle süslemeli söylenirdi. İki sesli olan bu discantus tekniği 16. yüzyıla dek oldukça canlı bir durumda tutulmuşsa da, çokseslilığin gelişmesi sırasında çıkan üç, dört, beş sesli yazıda, ikiden çok sayılı ses yazısında doğaçtan söyleme yöntemini Batı müziğinden silip götürmüş, müzik önceden yazılır olmuştur.

12. yüzyılda özgür organum denen yeni bir organum ortaya çıktı. Gerçekten, ilk organum kalıplığına karşın bu organumda yazı ve anlatım bakımından çok büyük bir özgürlük gelmiş oluyordu. Bunun belli başlı özelliği oynaklığıdır: çokseslilikte uyumlu aralıklar zorunluluğu ancak belirli noktalarda aranmaktadır; ezgi boyuna işlemelerle sürüp gitmektedir. Perotinus'un organumu iki, üç, dört seslidir. Düz - şarkıdan alınmış, ancak, değerleri pek büyütülmüş bir ezgi üzerine bol işlemeli vox organalis katılır. Böylece çok değişken, bükülgen bir çokseslilik ortaya çıkmaktadır.

Gymel - İngiliz çokseslilik türüne ilk örnek olan gymel, organumdan kullandığı aralıkların daha az sayıda olmasıyla ayrılır: organum tam dörtlü ve beşli aralıklarla yazılırken, gymel'de üçlü aralıklar kullanılırdı. Üçlü aralıklar çağdaş Fransız bestecilerine göre uyumsuz aralıklar olarak kabul ediliyordu. Başlangıçta Avrupa anlayışına uymak istemeyen, sonradan bu anlayışı benimseyen İngiliz çokseslilığinde gymel, *faux-bourdon* adıyla ilerde ortaya çıkacaktır (13. yüzyıl). Bu yazıda bestelenmiş parçalarda cantus firmus'un altında bir koşut üçlü gelmektedir. Ne var ki bu üçlü geleneğe göre sekizli yukarıdan söylenirdi, bu demek ki, cantus firmus'un altılı üstünden. Yanlış bas, falso bordone, sözü buradan gelmektedir. Ars Nova'nın ikinci dö-

neminin tohumu, yeni bir armoni yolunun öncüsü *faux-bourdon*'dur.

Conductus - Conductus terimi 12 ve 13. yüzyıllarda organum gibi bestelenmekle birlikte, tenor ezgisinin Gregorius şarkılarından alınma değil de, özel ezgilerden yapılma olan, çoksesli ezgilere verilen addır. İki, üç, dört sesli olan conductus böylece din töreni dağarının dışında kalabilir. Bu yazı yöntemi başka din dışı türlere, özellikle rondoya da uygulanmıştır.

Ortaçağ Moteti - Başlangıcı din töreniyle ilgili olan bu tür (motet lâtince motuli, sözcük anlamına gelmektedir) garip bir gelişme göstermiştir. Trope'ye benzeterek conductus ve organum'un zenginleştirilmesinden ortaya çıkmıştır. Discantus sanatının özelliği olan birkaç partiyi birlikte duyurma ilkesinden hareket eden Ars Antiqua sanatçıları her birpartide ayrı söz uygular olmuşlardır. Bu durum bazı aşırılıklara yolaçmıştır. Nitekim 13. yüzyılın sonlarına doğru motet din konularıyla din dışı konuların garip bir karmaşığı durumuna gelmiştir. Latince din töreni cantus firmus'u üzerinde, her heceye bir nota yöntemiyle, bazan halk dilinde, her biri ayrı ayrı sözler söyleyen partilerden oluşmaya başlamıştır. Çoğu açık saçık sözlü bir rondo döndermesi de buna katılır olmuştur. Motet'te cantus firmus ya da tenor çok kez tek bir çalgıyla çalınırdı. Bu melez tür önemli bir ilginçlik gösterir: çoksesli yazıda ritmsel özgürlüğün en eski denemesidir bu ve bununla eşit ritmli yazıdan ilk kez kurtulunmuştur.

16. yüzyılda en yaygın motet çalgılarla yapılan motetti. Genel olarak en üst parti şarkılı olurdu. Motet ancak bu yolla din töreniyle ilgili bir tür olarak süregelmiştir. Çalgısal önezgi, orta ve sonezgiler de konduğu kısa dönemleri de oldu. 15. yüzyıl

bilindiği gibi, a cappella çokseslilik çağıdır. Bu çağda Fransız - Felemenk Okulu içinde motet çok büyük bir gelişme gösterecektir.

Missa - Missa salt Ortaçağ çerçevesi içinde ele alınamayacak gibi önemli bir türdür. Ortaçağ'da birbirine karşıt iki yolda ele alınmıştır: biri, tek sesli Gregorius missası, ikincisi, önceleri bölüm bölüm sonraları, 14. yüzyılda Guillaume de Machaut'nun kaleminde bir bütünlüğe varacak olan çoksesli missa (bak. Missa).

Rondeau (Rondo) ya da Virelai - Ortaçağ rondosu şarkılı bir dans parçasıdır. Bölük tek sesle söylenir, dönderme koroyla. Çoksesli müziğin gelişiminde oldukça büyük bir önemi vardır, özellikle Adam de La Halle (13. yüzyıl)'in conductus deyişinde yazdığı üç sesli, ortak ritmli rondoları hakh bir ün kazanmıştır. Rondo'nun sekiz dizeği iki ezgi kalıbına dökülmüştür: *aba'aa"b'ab.* Burada a ve b bazan birkaç dizeğe uygulanır. Virelai denen 15. yüzyıl rondosu çalgılarla eşlik edilen bir parçadır. Ars Nova çağında Fransa'da en yaygın türlerden biridir. Dufay'le Binchois'nın pek çok virelai'si vardır. 'Rode' denen başka bir tür Floransa'da yaygın caccia'ya, ikisi kanon biçiminde olan üç sesli yazısıyla çok benzer. 16. yüzyılın başlarında rondo yokolur. Yüzyıl sonra, Fransız lavtacıları ve çembalocuları rondoyu yeniden diriltecekler, çalgısal alanda önemli kılacaklardır.

Laude - İtalya'daki dinsel gösterilerde, 13. yüzyılla 16. yüzyıl arasında halk diline uygulanmış ilahiler söylenirdi. Adsız bestecilerin bu övgü şarkıları çoğun teksesliydi. Sonradan çoksesli oldukları zaman da eski ilkel yapılarını -her partide hece üzerine kurulmuş ortak ritmler - olduğu gibi sakladılar. Laude, koral ve oratoryonun doğuşunu etkilemiş bir tür olabilir.

Kanon - Kanon bir yazı yöntemidir. 14. yüzyılda İtalyanlar bundan *fuga*'yı ya da *caccia*'yı çıkartacaklardır. Buradaki fuga'yı ilerki *füg* ile karıştırmamak gerek. Yazı yöntemi olarak kanon, iki ya da daha çok seste aynı ezginin birbiri ardınca gelmesidir. Bir bakıma, Bach'a dek kontrapuntal yazı yasası (*canon* = yasa)nın en sıkı biçimde uygulanması demektir.

Birçok kanon çeşitleri vardır. Sesdeşte ya da sekizlide kanon ilk ezginin bir başka partide olduğu gibi tekrarlanmasıdır. İlk girişe *öncül*, ikinciye *ardcıl* denir. Beşliden kanonda ardcıl öncülü aynı ritm ve aralıklarla, ancak bir beşli yukarıdan taklid eder. Her aralıkta kanon yapılabilir.

Büyütmeli kanonda ardcıl öncülün değerlerini iki katıyla tekrarlar; dörtlük ikilik olur, sekizlik dörtlük, vb. Bunun tersi küçültmeli kanondur. Çevirme kanonda öncülün inici aralıkları ardcılda çıkıcı, çıkıcı aralıkları ardcılda inici olur. Ters kanonda öncülün son sesi ardcılın ilk sesi olur; buna ayna ya da yengeç kanon denir. Bu son iki yöntemi birleştiren kanon da vardır.

İki sesli ve eşlikli küçük parçalar olan caccia ile füga 14. yüzyılda Floransalı bestecilerde görülüyor; bununla birlikte kanon halk müziğinde çok eskiden beri vardır. Bugün bildiğimiz en eski kanon 13. yüzyıldan kalmadır, İngiliz müziğidir. Ne var ki İngiliz *catcht*'i, Fransız *rode*'u Floransa okulunun caccia'sından çıkmadır. Bundan böyle, kanon yazısı motetin daha zengin dokusu içinde Fransız - Felemenk okulu bestecileri tarafından kullanılmaya başlayacak, 15. yüzyılın sonunda Ockeghem'le en yüksek noktasına varacaktır (Ockeghem'in otuz altı sesli, dokuz girişli *Deo Gratias* kanonu). Sonradan, bu türün kendisi yokolduktan sonra bile kanon polifon sanatı besleyen kaynaklardan biri olmakta sü-

rüp gidecektir. Çağdaş bestecilerin bazıları (Messiaen) *ritm kanonu* kullanmıştır.

Floransa Madrigali - Madrigal, caccia'yla birlikte Floransa okulunun Ars Nova bestecilerinin en çok tuttukları türlerden biriydi. 13. yüzyılda, Dante ve Peterarca'nın çağında ortaya çıkmıştır. Dante'nin arkadaşlarından biri, Pietro Casella, bu türü ilk çıkaranlardan biri diye bilinir. Bu, teksesli, çalgısal eşlikli, çalgısal önezgi ve sonezgilerin bulunduğu bir türdü. Bu türün yazısı çağdaş Fransız 'rondeau'sundakinden esnek, ezgisi daha süslü, sözleri daha inceydi. Floransa madrigali 14. yüzyılda Jacopo da Bologna ve Francesco Landino ile çok gelişecektir. 15. yüzyılda halk arasında daha yaygın olan *frottola* deyişi bütün Kuzey İtalya'da daha gözde olacaktır. Bununla birlikte Ars Nova sanatını en çok etki altında bırakan sanat Floransalı bestecilerin müziği olmuştur.

Ortaçağ Balladı - 14 ve 15. yüzyılın balladı, Fransızların rondeau'su, Floransalı bestecilerin madrigali ve İtalyanların frottolası gibi, İspanyol ve Fransız bestecilerinin kullandıkları eşlikli bir şarkıydı. Ancak, bu türlerden yapısı ve deyişiyle ayrılmaktadır. Başlangıcı 12 ve 13. yüzyıl trouvères ve troubadours'larının dans havalarının bir çeşit incelmişi olarak tanımlanabilir. 15. yüzyılda yerini hakh olarak polifon şarkıya ve çalgısal dans havalarına bırakacaktır.

İspanyol balladının yapısında parçanın başında ve sonunda koroyla söylenen *ripresa* denen bir dönderme, *piedi* denen bir ikiz bölük, *volta* denen yalancı bir dönderme vardır; volta'da değişik sözler üzerine ripresa'nın müziği işittirilir. Dufay çağının balladlarında son dizek dönderme olarak kullanılır; başta ripresa yoktur.

Frottola - 15. yüzyılda Kuzey İtalya'da çok yaygın olan frottola, Floransa madrigaline ve o çağın balladına çok benzemektedir. Bu türün deyişi daha halk deyişidir, sözler daha kabadır (İnsan ve hayvan taklidleri vardır), yapısı daha yalındır. Dört seslidir, notaya karşı nota yöntemiyle yazılmıştır ama, yalnız üstteki parti şarkılıdır, öbürleri çalgıyla çalınır. Şiir, dönülüdür; her dönü sekiz heceli dizelerden yapılmıştır. İki ezgi cümlesi vardır; birincisi üç kez tekrarlanır (AAAB). Frottola bestecileri arasında Marco Cara, Bartolomeo Tromboncino gibi besteciler görüyoruz. Bu türün 16. yüzyıla dek yaşadığı görülüyorsa da, bu çağda çok daha zengin olan madrigal ya da halkın sevdiği, çok daha yalın olan *villanella*'ya doğru kaydığını görüyoruz.

Villanella - Villanella ya da canzonetta bir halk şarkısı türüdür. Daha doğrusu İtalyan halk şarkısının 15. yüzyılda en yaygınlarından biridir. Tek sesli değildir ama yapısı oldukça yalındır. Gülünçlü ve hafif olan bu tür çok benzediği frottola gibi homofondur. Ne var ki frottola'dan daha ince yapılıdır. 16. yüzyılda yavaş yavaş yokolmuştur.

Pasakalya

Chacone gibi pasakalya da İspanyol kaynaklı üç vuruşlu eski bir danstır. Bu dansın 16. yüzyılda ortaya çıktığını görüyoruz; ne var ki bir tür ve biçim olarak önem kazanması 17. ve 18. yüzyıllara raslar. Bu dansa süit içinde yer verildiği de olur; süitin öbür parçaları arasında en gelişmişi olduğuna göre en sonda yeralır. Klâsikler de Romantikler de bu türü hiç ele almamışlardır. Çağdaş müzikte ise pek az gözükür (Wozzeck).

Yapısı - Polifon deyişte bir parça olan pasakal-

yanın chacone ve ground'la yakından ilişkisi vardır (bu sözcüklere bakınız): Bütün bu biçimlerde bir temayla bu temanın ya kendisinin ya da öteki partilerin çeşitlenmiş tekrarları yapılır. Pasakalya'nın kuruluşu şöyledir: Parçanın üretici teması, ister basta, ister öbür partilerde olsun, çeşitlemeler sırasında hemen hemen değişmez. Parçanın gelişimi için gerekli yenilenmeler öbür partilerde oluyor demektir. İşte, J. S. Bach'ın org için *Pasakalya ve Füg*'ü zorunlu bas yöntemiyle yazılmış en zengin polifin bir parça sayılabilecek olan bu eser, bu çeşit bir yazıdır. André Raison adında bir Fransız'ın yalın bir ezgisinden çıkarılmış olan tema, her seferinde değişen bir ikinci çizgiyle birlikte yirmi kez gelmektedir. Bu yirmi çeşitlemenin on beşinde tema olduğu gibi gelmektedir; 5, 9 ve 13'üncü çeşitlemelerdeki gözelerin köşeliliklerine göre ritmsel değişikliğe uğrar; 11 ve 12'nci çeşitlemelerde tema sopranodadır; 13'üncüde altoda; 14 ve 15'inci çeşitlemelerde basta tam olarak işittirilmez (bak. çeşitleme). Bu pasakalyanın ardından gelen Füg de aynı tema üzerine yazılmıştır. Şurasını gözden kaçırmamalı ki, gerek zorunlu bas yöntemi gerek pasakalya yapısı tonal kuruluş bakımından ton değiştirime pek elverişli değildir. Bu geniş boyutlu eserde ancak füg temasının girişinden beş ölçü sonra gelen cevapla yeni bir ton gelmektedir (tema güçlü tonunda gibi alınmıştır). Pasakalya temasının zorladığı tonsal durukluğu gidermek isteyen Bach'ın yaptığı birkaç ton değiştirim ise gerçek ton değiştirim sayılmaz.

Passion

Passion belirli bir biçim değildir, kimi zaman motete kimi zaman oratoryaya yaklaşır, ama kilise

deyişiyle içtenliğin dengeleştiği yarı dramatik havası ile bunlardan ayrılır. Dört havvarinin anlatışına göre İsa'nın çarmıha gerilmesi öyküsüdür bu; kutsal hafta törenlerinde yapılageldiği gibi ele alınmıştır. Ortaçağ'da, öyküdeki İsa'nın, Pilatus'un ve Yudas'ın sözlerini ayrı ayrı şarkıcı papazlar seslendirirdi. 1600'lere doğru da İtalya'da dinsel oyunlarda reçitatif deyiş ortaya çıkıyor. Böylece passion çok kişili bir çeşit motet oluyor ya da orkestrasız bir kantata. Ama tür, tam genişliğini Almanya'da Protestan koralini içine sokan Schütz'le, Sebastiani'yle, ya da onu bir dev oratoryo haline getiren Handel'le, Telemann'la ve J. S. Bach'la alacaktır. 18. yüzyılın ikinci yarasında dinsel müziğe vuran yozlaşma bu alanda da kendini göstermemezlik etmeyecektir, öyle ki Bach'tan sonra, değer taşıyan bir passion yazmış herhangi bir besteci pek göremiyoruz.

Yapısı - Ölçüsü büyük de alınmış olsa 18. yüzyıl passion'u yapı bakımından kantata ve oratoryodan pek ayrı değildir. J. S. Bach'ta şöyledir: Eşlikli, eşliksiz reçitatif vardır (reçitatif Havvari'nin sözlerini söyler), arioso, arya, koro, armonilemeli, işlemeli koral vardır. Bütün bu biçimler yetmiş sekiz ayrı parçalık koskoca bir fresko meydana getirir. Daha önceki passion'lar bunlardan bir bölüğünü ele alır ancak: Schütz'te reçitatifle koral ardarda sıralanırlar. Bu yapıdan daha sınırlısı da vardır: 16. yüzyılın yarı psalmus gibi söylenen passion'u (Victoria, Byrd); bunda bütün önem *recto tono* olarak söylenen sözlere bırakılmıştır.

Polifon Chanson

Polifon chanson 16. yüzyıl Fransız - Felemenk okulunun başlıca türlerinden biridir. Halk deyişin-

deki eşlikli şarkıyla motetin taklitli kontrapuntal ve bilgiç yazısının bir çeşit birleşimidir. Çağdaş İtalyan madrigali gibi a cappella olarak söylenir. Ses sayısı değişebilir: en çok dört sesli yazılırsa da üç, beş ya da altı sesli pek çok örnek vardır. Polifon chanson'un havası da oldukça değişiktir: Jannequin'in tablo çizen eserleri yanında Lassus ve Costeley'in açık saçık sözlü parçalarıyla Josquin'in derin ve çoşkun anlatımını buluyoruz.

Yapısı - Polifon chanson'un belirli bir yapısı yoktur. Aynı kaynaktan geldiği Ortaçağ rondeau'su, virelai'si ve balladının çoğun bölük-dönderme yapısını alır. Bu bölük - dönderme sıralanışı da değişik biçimlerde olabilir. Jannequin'in *La plus belle de la ville*'inde döndermede sözler ve müzik her gelişinde aynı kalır. Üç bölükte müzik aynıdır, sözler değişir. Aynı bestecinin *Chant des oiseaux*'unda döndermenin her dönüşünde sözler değişir; bu değişmenin gerektirdiği müzik değiştirmeleri de yapılır; beri yanda, her bölükte kuş seslerinin taklitlerini yapan yerler de değişikliğe uğrar (Bu parça betimleme müziğinin ilk örneklerinden biri sayılmaktadır.)

Kullanılan başka bir yöntem de motete benzer yolla her cümlenin tek sesle başlaması, öbür partilerin bunu taklitlerle izlemesidir. Ne var ki bu yöntem motetteki gibi sıkıya alınmaz; bu bakımlardan bazı chanson'larda homofon bölmelerle zıt etkiler elde edilir (Lassus'un *Soyons joyeux sur la plaisante verdure*'ü gibi). Bazılarında boyuna yeni yeni çizgiler gelir, son ölçüye dek başlangıcın hiçbir motifi tekrarlanmamış olur (*Las voulez-vous q'une personne chante*).

Bu özgür yapıya en yakın olarak, ilk iki cümlenin tekrarlandığı, sonunun özgürcesine geliştiği biçimler de vardır (Lassus, *Quand mon mari vient du dehors*). Costeley'in *Mignon, allons voir si la rose*

adlı chanson'u daha ince yapıdadır: ilk bakışta üç sesli bir bölükle dört sesli bir dönderme ve tekrarları var gibi gözüküyorsa da, tekrarların tıpatıp aynı olmadığı daha yakından bir inceleme sonucu ortaya çıkar: Tekrarlarda kısaltmalar (kırk ölçü yerine yirmi ölçü), son bölmede oldukça değişik bir hava vermek üzere birçok ezgisel değişiklikler görünmektedir. Dört sesli bölmeler tam homofon, üç sesli bölmeler kontrapuntal yapıdadır. Tüm homofon bir chanson'a daha az raslanmaktadır (*Las, viens moi secourir,* Jannequin).

Prelüd

Prelüd her şeyden önce bir çalgı müziği türüdür. Boyutları oldukça değişken, adından da anlaşıldığı gibi, başka parçaların başında onlara bir giriş olarak kullanılan bir parçadır; ya bir füg'ün ya bir dans süitinin başında olabilir. Ne var ki Chopin ve Debussy gibi besteciler herhangi bir giriş parçası olmayan prelüdler yazmışlardır. Bu türün kaynağı 16. yüzyılın lavta müziğinden gelir. Çalmaya başlamadan önce, lavtanın düzenini kontrol ederken, parçanın tonunu oturtan dört cümlelik girişe İtalyanlar *intonazione* derlerdi. 17. yüzyılda, lavtadan çembaloya, orga geçilince intonazione prelüd oldu, önemi de Bach'a dek gelişti durdu. Polifon çağın İngiliz, Alman, Fransız bestecileri bu biçimi tutmuşlardır. (Bak. Fantasia, Toccata, Uvertür).

Yapısı - 17. yüzyılda prelüd oldukça gevşek bir biçimdedir; yazılı bile olsa doğaçtan çalınan parça etkisi bırakır. Bu çağın Fransız bestecileri (Louis Couperin, Lebègе) bu parçalarda ölçü çizgisi bile kullanmazlar. Ardarda sıralı cümleler vardır; bunların aralarındaki tek bağ ton bağından başka bir

şey değildir, tıpkı başlangıçta olduğu gibi. Bu durumuyla da fantasia ile, hele toccata ile (bu sözcüklere bakınız) çok büyük bir yakınlık gösterir. Ona daha geniş boyutlar vermeyi düşünüp yapısını sağlamlaştıran ilk bestecilerden biri de J. S. Bach'tır. Bach'ın çembalo ve org müziğinde türlü prelüd çeşitlerine raslanır. En çok raslananı da *bicinium* çeşidi prelüddür (ters kontrapuntoyla yürütülen iki sesli prelüd); bundan önce basta duyurulan öğeler ilerde soprano partisinde duyurulur, ya da tersi. Bu çeşit prelüd, süit parçalarından iki bölmelilerin biçiminde olur (Eşit Düzenli Klavye, II. Defter, No. XX). Bir başkası -ki toccata'yı çok ansıtır- toccata'da olduğu gibi dikey uygu yazısını kullanır, ama oldukça parlak etkiler verir (Aynı eser, I. Defter, No. XXI). Bazıları da tüm kontrapunt olanaklarının kullanıldığı gerçek ricercari'lerdir (Aynı eser, II. Defter. No. XXII); bunun yanında çok yalınç bir armoni yazısından çıkarılmış arpejlerden kurulu olanları da vardır (Aynı eser, I. Defter, No. 1). Bunlardan daha az görülen İtalyan ya da Fransız Üvertürü deyişinin prelüdde kullanılmasıdır. Büyük boyutlu kuruluşlar org prelüdleridir: tema üzerine kurulurlar (biri, ünlü *Mi bemol Prelüd,* üç tane üzerine kurulmuştur). 19. ve 20. yüzyılda prelüd yeni bir diriliş görmeseydi, Bach bu konuda son sözü söylemiştir demek gerekecekti. Gene de değişen şey, deyişten öte değildir: Chopin'in ya da Debussy'nin prelüdleri anlatım bakımından şaşırtıcı da olsalar kuruluş olarak yeni bir şey getirmezler.

Psalmus

Ses için yazılmış, şu ya da bu biçimde olduğu kesinlikle söylenemeyecek bir parçadır. Yahudi

kaynaklarından gelme, sonra Katolikliğe, daha sonra Protestanlığa geçmiş olan bir şükür şarkısıdır. Aslında söylendiği gibi karşılıklı iki korolu haliyle Doğu Kilisesi'nden bu biçimi Batıya getirmiş kişi Ermiş Ambrosius'tur. Yüzyıllar boyunca da psalmus büyük değişiklikler geçirmiştir. Önce Gregorius şarkısına uygulanmış, sonra ilk çoksesli bestecilerce organum türünde ele alınmıştır (12 ve 13. yüzyıllar). 14. yüzyılda bir çalgı eşliğiyle tek ses olarak söylenir olmuştur. Fransız Réforme'unda en çok bu türe saygınlık tanınmıştır: Goudimel ve Claude le Jeune bu genellikle dört sesli, a cappella ve hece üzerine yazmışlardır. 17. yüzyılda psalmus, kantata havasına, ya da korolu, sololu ve orkestralı büyük motet havasına girmiştir. (La Lande'ın *De Profundis*'i). İşte Florent Schmitt'in *Psaume'u*, Stravinski'nin *Psalmuslar Senfonisi* gibi çağdaş eserler de bu anlayışla ele alınmıştır.

Rapsodi

Çok özgür bir deyişte, halk ezgileri üzerine kurulmuş -ya da halk ezgileri gibi yalın ezgiler üzerine- çalgısal bir parçadır; öyle ki tam etkisini orkestralamadan sonra kazanabilir diyebiliriz. Tam bir folklor havası taşır; Liszt'in *Macar Rapsodileri*, Lalo'nun *Norveç Rapsodisi* gibi eserler bu türdendir (19. yüzyılın en belirgin örnekleri). 20. yüzyılda bu türün en büyük ustası Bartok'tur denebilir. Bu bestecinin bütün çalgısal eserleri, dörtlüleri, konçertoları, ne denli 'kurulu' olsalar, rapsodi anlayışından çıkmış sayılırlar. Bu anlayışı, birbirine karşıt kısa ya da uzun bölmelerin ardarda konması diye tanımlayabiliriz. Bu çeşit bir anlayıştan çıktığına göre rapsodinin belirli bir kuruluşu olmadığını anlamak zor değildir.

Reçitatif

Reçitatifte müzik cümlesi dilin ardından gelir, dilin ritmini izler, dahası, sözcüklerin anlamlarını belirtmekten çok vurgularını ortaya çıkarır. Bu yöntem opera ile birlikte doğmuştur; onun başlıca öğelerinden biridir. Reçitatif, opera gibi, Floransalı bestecilerin önayak olmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu besteciler için en önemli şey şarkı müziğinde şiirin sözlerini ortaya çıkarmaktı; daha önceki polifon yazının karmaşıklığı buna yardımcı olmuyordu.

Reçitatif önceleri yalın bir çalgısal *sürekli bası*n eşliğindeydi. Böylece sürekli bas olsa olsa şarkıcının ses doğruluğunu sağlamaktan başka bir işe yaramıyordu. Şarkıcı partisini söylerken oldukça özgürdü; çalgısal eşlik buna engel değildi. Ne var ki, uyaklı şiir eninde sonunda bestecileri ezgi ve ritm bakımından daha örgütlenmiş bir müziğe doğru sürükledi. Böylece, 17. yüzyılda salt reçitatifle arya arasında bir çeşidin ortaya çıktığını görüyoruz. Bunda, üzerinde oldukça durulmuş, birkaç partili çalgısal bir eşlik vardır. Gene de sözlere sıkı sıkıya bağlı eşlikli reçitatifle, ondan daha ezgisel, daha ölçü içinde olan *arioso* (bu sözcüğe bakınız)'yu birbirine karıştırmamak gerek. Her ikisi de 17. ve 18. yüzyılın operalarında, kantatalarında, oratoryolarında ve motetlerinde sık sık kullanılmıştır. Bunlar Fransızların *yalın reçitatif*, İtalyanların *kuru reçitatif* dedikleri çeşitle arya arasında kalır.

Kuru reçitatif, 19. yüzyılda yokolurken (en son örneğini Rossini vermiştir), eşlikli reçitatif yeni bir sahne müziği anlayışına yolaçmıştır: Wagner'de reçitatif, arioso, arya, hepsi birbirine, oyunun gerektirdiği yolda gelişen sürekli ezgi olarak biçimini almıştır. Buna yakın bir anlayış da Debussy'nin *Pel-*

léas et Mélisande'ında yeniden görülüyor. Bu eserde oyunun başından sonuna dek şarkı bütün esnekliğiyle sözün kıvrımlarına uymuştur. Berg ise, bambaşka bir anlayış içinde anlatımcı okulun bir aracı olan konuşma ezgisini (*sprechstimme) Wozzeck* operasında kullanmıştır.

Bazı besteciler, bu arada IX. Senfonisi'nde Beethoven, reçitatif deyişini çalgısal ve orkestral kalıba uydurmuş olmalarına karşın reçitatif her şeyden önce şarkı alanının müziğidir.

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

Fransız reçitatifi daha ezgiseldir, ritm bakımından daha esnektir, sık sık ölçü değişimlerine başvurur.

Her iki durumda da reçitatifler vuruş bakımından büyük bir özgürlük taşırlar. Her ikisinde de görevi oyunun akışını hızlandırmaktır; bu bakımdan karşılıklı konuşmalar çok geçer. Buna karşılık, eşlikli reçitatif ya da öbür adıyla *obligato* reçitatif, daha anlatımsaldır; çoğunlukla monolog olarak yürür. Sürekli basın yerini burada orkestra almıştır (hiç değilse yaylılar); vuruş daha kesindir. Salt reçitatifle eşlikli reçitatifin nöbetleşe geldikleri de olur: Bach'ın *Matya*ya göre *Passion*'unda böyledir: Sözü İsa aldığında salt reçitatif yaylı eşliğinde bir eşlikli reçitatif olur. Çağdaş eserlerde eşlikli reçitatifin orkestra yönünden önemi daha fazladır; ama, Debu-

say'nin *Pelléas*'ında orkestra her zaman şarkıcılardan ayrı kalır.

Requiem

Requiem missası gündelik missadan hem ölüm duası havası ile hem de parçaların sırası ve sayısı bakımından ayrılır. Bu ölüm missası önceleri yalnız Gregorius şarkısı ile söyleniyordu. Daha sonra, aralarında Lassus'la Victoria'nın da bulunduğu 16. yüzyıl bestecileri tarafından ele alındı. Ama bu biçim gerçek yaygınlığına 19. yüzyılda Berlioz, Schumann, Liszt, Verdi, Fauré gibi bestecilerle varmıştır. Bu besteciler Mozart'ın son eseri olan *Requiem* (1791)'den örnek alarak bu türü oldukça genişçe ele alınabilir orkestra eşliğinde aryaları, koroları ile bir çeşit kocaman kantata ya da konser missası haline getirmişlerdir; requiem bu yanıyla bugün de yaşamaktadır (Ropartz, Wolff, Duruflé).

Yapısı - Requiem missasında *Gloria ve Credo* kaldırılmıştır; *İntroit*'le başlar (*Requiem aeternam dona eis*), buna *Te decet hymnus* psalmusunun bir kıtası eklenmiştir; *Absolve* ile *Dies irae* sekvensinin katıldığı *Kyrie* ve *Requiem aeternam Graduali* ile devam eder. Ardından *Domine Jesus Christe Sanstus et Benedictus* offertoire'ı gelir; daha sonra *Agnus Dei* vardır ve *Luc aeternae* Communion'u ile biter.

Ricercare

Ricercare (ricercare = araştırma) motetten gelme, oldukça özgür kuruluşlu çalgısal bir parçadır. Önceleri lavta için yazılan, daha sonra org ve çembaloya aktarılan bu parçalar 16. yüzyılın başlarında ortaya çıkıyor. İtalyanlar bunlara *ricercare, fan-*

tasia ya da *capriccio* diyorlar; İngilizler *fancy* adını takıyorlar. Bununla birlikte bu çeşit parçalar yalnız bu ülkelerde değil, İspanya'da, Almanya'da ve Fransa'da da yazılıyor. 17. yüzyılda ricercare biraz daha çeki düzen kazanıyor; Titelouze, Sweelinck, Frescobaldi, Froberger'le füg olmaya doğru gidiyor ve füğü doğuruyor. 18. yüzyılda bu terim artık kullanılmıyorsa da, aykırı da olsa, özel kuruluşlu bir füg çeşidi için kullanılmaktaydı.

Yapısı - Kaynağına dayandığı motet gibi ricercare taklitli kontrapuntal yazıyı kullanır. Her biri kendi motifini geliştiren birbirine bağlı ayrı ayrı dönemlerden oluşmuştur. Yazının bütünlüğü ancak ton ve ölçü birliği ile sağlanmış olur. Bu çeşit ucucuna tema bağlanması, müziği götüren sözleriyle motette anlaşılıyorsa da, ricercare'de bu durum daha az haklı görülebilir. Bu bağdaşıksızlık ricercare'yi oldukça kusurlu bir biçim yapmıştır. 18. yüz yılın bestecilerinin bu biçimi atıp daha tutarlı olan füğü almaları böylece açıklanmış oluyor (bak. Füg, Canzone, Fantasia). Gene de, Frescobaldi'yle Froberger'in bazı yüzyıl füğüne doku ve denge bakımından çok yakın olduğu da gözden kaçmamalıdır.

Romans

Romans, romantik öncesi ve romantik dönemde yaygın olan, duygusal nitelikte bir sevgi şarkısıdır. Drama ya da tragedya taşıyan herhangi bir öğesinin bulunmaması, müzik bakımından ezginin tüm egemenliğiyle çağdaşı balladdan ayrılır. Ses için yazıldığında bir halk havası değil de bir seçkinler havası taşır: salon müziğinin kolaylığıyla yüzeyde kalan inceliği vardır. Çalgı için yazıldığında yukarıki nitelikleri taşımakla birlikte geniş soluk da kazana-

bilir (Schumann'ın IV. Senfonisinin ağır bölümü). Mendelssohn bir *"Sözsüz Romanslar"* dizisi bırakmıştır. Fransa'da piyano, harp ya da gitar eşliğinde yazılmış romanslar bir aralık çok yaygındı. İkinci derece besteciler, Gossec'ler, Grétry'ler, Boildieu'ler eski *air de cour*'dan (bu sözcüğe bakınız) gelen romans türünü oldukça işlemişlerdir. Ne var ki çok daha zengin olan *mélodie* bu türün modasını çabuk soldurmuştur.

Yapısı - Genel olarak romansın belirli bir kuruluşu yoktur. Ya rondo ya da "lied" biçimine girer. Bununla birlikte Fransız romansı dönüseldir, kıta ve döndermelidir; giriş olarak da bir reçitatif gelebilir. 17. yüzyılın *air de cour*'undan, yarı doğaçtan söylenen çiftlemeyi alır; bu bölmede şarkıcı, sesinin cambazlıklarını gösterir. Ama bunda kötü aşırılıklara sapıldığı olmuştur.

Rondo

Fransızların eskiden *rondeau* olarak yazdıkları bu tür -aynı addaki ses müziği türünden gelmiş olabilir- 17 ve 18. yüzyıllarda çok yaygındı. Fransız okulunun olup da bir ya da birkaç rondosu bulunmayan süit yok gibidir. Örneğin bir François Couperin'in bütün çembalo eserlerinin belli başlı biçimi budur. Klâsik sonat ve senfonide bu biçim alıkonmuştur. Giderek bu ad parlak, uçarı parça demeye varmıştır; böylece eskiden 'gigue'in bulunduğu yerde, sonda, yeralmaya başlamıştır. 19. yüzyılda daha az kullanılır olmuşsa da, çağdaş müzikte arada sırada gözükür olmuştur (Schönberg'in *Yedili*'sinden *Tanz-Schritte*).

Yapısı - Rodonun başlıca niteliği bir temel müzik cümlesi ile -bağlama- değişik müzik cümleleri-

nin -kıta, bölük- nöbetleşmesidir. Bağlama cümlesine A dersek, bunu şöyle bir şema ile gösterebiliriz: ABACADA vb. Bağlama cümlesi oldukça kısadır: sekiz ilâ onaltı ölçü. 17. ve 18. yüzyıl Fransız bestecileri bölükleri de aynı uzunlukta tutarlardı. Bunlarda bağlamanın öğeleri de bulunabilirdi (Rameau'nun *Joyeuse*'ü); bazıları çok benzeyebilirlerdi (*Les niais de Sologne*); apayrı da olabilirlerdi. Ana tonda olduğu gibi komşu ve koşut tonlarda da olabilirlerdi; sayıları sınırlı değildir.

Sonat Rondosu - Sonatın ya da senfoninin son bölümünü rondo yapan Klasik Çağ bestecilerinde rondo olduka genişlemiştir. Bölükler bağlamadan çok daha uzun olmuştur. Bağlama ise başka başka tonlarda gelebilir. Birinci bölük güçlü tonundadır ve sonda yeniden, bu kez ana tonda olmak üzere gelir. Orta bölük yeni yeni öğeleri sergiler ve ton değiştirimli gelişmenin yerini tutar (Mozart *Si bemol major Sonatı*'nın finali). "Sonat biçimi" ile yakınlığı böylece görülür.

Scherzo

Scherzo iki ayrı parçalı bir müziktir; bu yönüyle menüete benzer. Menüet gibi üç vuruşludur ama, genel olarak daha hızlıdır. 19. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Ne var ki İtalyanlar bu terimi oynak havalı, din dışı çalgı ve ses parçaları için 16. yüzyıldan beri kullanmaktadırlar; bununla birlikte scherzo bir terim ve tür olarak Beethoven'le, besteci bu türe sonat ve senfonilerinde menüet karşılığı olarak yer verdikten sonra, tam anlamıyla yerleşti. Menüetten dansımsı olmaması ve ritmiyle ayrılır. Chopin scherzo'yu bağımsız bir parça gibi ele almıştır. Bu iki yönüyle 19. yüzyılda çok yaygındır; Yir-

minci yüzyılda da unutulmamıştır (özellikle Berg'in *Lirik Süit*'inde buluyoruz).

Yapısı - Çıktığı menüet gibi scherzo da birbirinden ayrı iki parçadan oluşmuştur. Bunların birincisine scherzo, ikincisine trio denir. Bunların hem temaları hem tonları ayrı ayrıdır; her iki parça ayrıca kendi içlerinde üçe ayrılır. Birincisi tondan uzaklaşır, ikincisinde ton değişimleri yapılır, üçüncüsünde tona dönülür. Üçüncü bölme birinci bölmeye dönüştür, ABA'ya uyar. ABA şeması aslında bütün parçaya uygulanmış sayılır, çünkü trio'dan sonra scherzo, da capo olarak tekrarlanır: Menüetle olan benzerliklerinden birisi daha. Bununla birlikte "Nota kopyacısının yapabileceği kopyayı siz yapmayın" diyen Schönberg'den çok önce Beethoven bu başa dönüş parçasında yazı değişiklikleri getirmeye çalışır ve ona bir de coda katar. Schumann ikinci bir trio ile parçayı daha da zenginleştirmiş olur.

Scherzo'nun menüetten asıl ayrılığı orta bölmenin sonat allegrosunun gelişme bölmesi gibi bir çeşit ton değiştirimli gelişme gibi oluşudur.

Senfoni

Senfoni genellikle geniş tutulmuş birkaç bölümü olan ve senfonik orkestranın bütün ya da bir bölüğünün (yaylılar senfonisi, oda senfonisi) olanaklarını kullanan bir eserdir. Bu sözcüğü *sinfonia* (bu sözcüğe bakınız) sözcüğünden ayrı tutmak gerek; çünkü sinfonia belki ancak bir yönüyle senfoninin başlangıcında bulunuyorsa da, bu türün gelişmesinde oda müziğinin etkisi daha az değildir. Senfoni, 18. yüzyılda aşağı yukarı aynı zamanlarda İtalya'da (Vivaldi, Sammartini), Almanya'da (Stamitz ve Mannheim Okulu), Fransa'da (Gossec), İngiltere'de

(J. Chr. Bach) ve Avusturya'da (Cannabich) ortaya çıktı. Çeşitli bölümlerinin düzeni ve her bölümün iç yapısı sonatı örnek alır; öyle ki haklı olarak senfoni orkestra için bir sonattır denmiştir. Senfoni deyişi ise orkestralamanın çeşitliliği ile belirlenir; özellikle üfleme çalgıları daha önceki sinfonia'ya göre daha kişilik kazanmıştır. Haydn ("Senfoninin babası" denmiştir, ama pek doğru değildir bu) ve Mozart, öncülerinden yararlanarak bu türün başeserlerini vermişlerdir. 19. yüzyılda menüet yerine scherzo'yu koyan, orkestrayı büyüten ve buna koro da katan Beethoven'le senfoni pek kocaman bir ölçüye varmış ve Schumann'la Brahms da bunu sürdürmüştür. İzlenimciler senfoniyi bir kenara bırakmışlarsa da, 1914-18 savaşından sonra bu tür yeniden geçerlik kazanmıştır. Roussel'in II. *Senfoni*'si, Honegger'in *Yaylılar için Senfoni*'si, Stravinski'nin *Üç Bölümlü Senfonisi*).

Yapısı - Senfoni sonat planına uygun olarak kurulduğundan kendine özgü yapı sorunları getirmez. Bununla birlikte sonatın genellikle üç bölümüne karşılık senfonide dört bölüm vardır: çoğun kısa bir girişle başlayan bir allegro; andante ya da adagio hızında bir ağır bölüm; eski dansların anısı bir menüet; çok hızlı finale. Beethoven'le menüetin yerini scherzo alır ve bu bazen ağır bölümle başlangıç bölümü arasına girer (IX. *Senfoni*). 20. yüzyılda bölüm sayısı üçe dönmüş gibidir.

Her bölümün iç yapısı temel ilke olarak sonattan aktarılmadır (bak. Sonat). Orkestranın tınısı, çeşidi ve çalgıların çokluğu daha geniş ölçüler içinde hareket etmeye, daha zengin gelişmeler yapmaya olanak vermektedir. 19. yüzyıl bestecileri bunu iyi anlamış gibidirler. Beethoven'den sonra senfoniyle senfoni orkestrası birlikte genişlemeye uğra-

mıştır. Mozart zamanında orkestra yaylı çalgılar beşlisinden başka (birinci, ikinci kemanlar, viyolalar, viyolonseller, kontrbaslar) bir ya da iki flüt, iki obua, iki fagot, iki kornodan oluşmuştu. Bunlara bazen trompetler ve timpaniler katılırdı. Beethoven senfoniye küçük flütü, trombonları, daha sonra da kontrafagotla bütün vurmalar grubunu katmıştır. Buna koşut olarak yaylılar da artmış, korno sayısı iki katına çıkmıştır. (IX. *Senfoni*'de dört korno vardır). 19. yüzyılın sonunda Wagner sonrası kocaman orkestra ile çok geliştirilmiş senfoniler elele giderler -bu görüşün karşısında olanlar bu senfonilere sonsuz senfoniler demişlerdir- Brahms'ın Franck'ın, d'Indy'nin, Chausson'un, Dukas'nın, Çaykovski'nin Brückner'in, Mahler'in senfonileri gibi. 20. yüzyılın başında bu azmanlaşmaya on beş çalgı için *Oda Senfonisi*'ni yazan Schönberg karşı çıkmıştır. Bu deneme başka daha az parlak olanlarıyla birlikte ürünlerini getirmiş sayılır.

Senfonik Şiir

"Programlı müzik"in temeli senfonik şiirde özetini bulmuştur. Müziksel bir plânı, bir yapıyı bir yana bırakmaksızın bu türdeki bir müzik, bir olayı çizmeye, anlatmaya çalışır. Senfonik şiir sesler aracılığıyla çizilen bir resimdir, oynanan bir oyundur. Adından da anlaşılacağı gibi genellikle büyük orkestra kullanılır; böylesine erişilmez bir erek için orkestranın bütün olanakları gereklidir de. Gene de, örneğin tek piyano için küçümsenmeyecek değerde senfonik şiirler yazılmıştır (Musorkski'nin *Bir sergiden tablolar*'ı). Senfonik şiirin 19. yüzyılda ortaya çıkmasından önce, 16. yüzyıldan sonra betimlemeli müzikler yazılmamış değildir (Janne-

quin'in *Kuşların şarkısı*). Böyle olsa bile senfonik şiir yalnız betimlemekle yetinmez: Öykünün ya da şiirin çeşitli düğüm noktalarını belirterek, betimlemeyi bir konu dolayında örgütler. Ancak bu niteliğiyle ele alındığında senfonik şiirin gerçek öncüsü Johann Kuhnau'dur diyebiliriz. Senfoni adı verilmiş bazı eserler aslında birer senfonik şiir sayılır (Berlioz'un *Fantastik Senfoni*'si).

Yapısı - Esinlendiği öyküye bağlandığı için senfonik şiirin kesin bir biçimi olamaz. Herhangi bir biçimde olabileceği gibi belirsiz bir biçimde de olabilir. Kuhnau'nun Çembalo için *İncil Sonatları*'nda - ki öyküsel ilk denemelerdir- çağının en çok kullanılan biçimleri ele alınmıştır, gene de bu öykülerin en ufak ayrıntılarına dek inilmiştir (17. yüzyıl sonu). Gerçek senfonik şiirde bir çevreyi ya da bir kişiyi belirten bir ana tema bulunur genellikle. Richard Strauss'un *Till Eulenspiegel*'inin her bir öyküsü ayrı bir ezgisel çizgiyle anlatılmıştır; bunların dönüşleri esere rondo biçimini vermiş olur. Böylece tema hem öyküsel hem müziksel bir değer kazanmış oluyor, hem de besteci öykünün planını adım adım izleyebiliyor. Debussy'nin *Deniz*'i bundan biraz ayrıdır, çünkü salt izlenimci olan bu eserde öyküsel hiçbir öğek yoktur; besteci bunda denizin üç ayrı görünüşünü dinleyiciye duyurmak istemiştir.

Serenat

Başlangıçta yalnız ses için yazılan bu tür daha sonraları tüm çalgısal olmuştur. Senfoni ile divertimento arasında kalır: Yazısı bakımından divertimentodan daha araştırmalı, daha gelişmeli, senfoniden daha kısa ve daha ufak bir orkestra için yazılmıştır; üstelik, sololar da eksik değildir. Serenat

style galant çağında çok yaygındır (8. yüzyıl ikinci yarısı). Örneğin Salzbourg Başpiskoposunun hizmetinde iken Mozart yemek müziği ya da açık hava müziği olarak bir çok serenatlar yazmıştır. Günümüzde Roussel, Schönberg, Stravinski ve Milhaud gibi besteciler 19. yüzyılda gözden düşmüş olan bu türü yeniden canlandırmışlardır (bak. Cassation, Divertimento).

Yapısı - Serenatın yapısında hem süit -bölümlerin sayı çokluğu bakımından- hem senfoni -bu bölümlerin biçimleri bakımından- vardır. Çoğun beş ya da altı, bazen daha fazla bölüm bulunur: Mozart'ın *Serenad* No. 7, (K. 250)'sinde sekiz bölüm vardır. Buna karşılık *Gece Serenadı* (K. 239)'unda bir marş, bir menüet, bir rondo olmak üzere üç bölüm vardır.

Sinfonia

Sinfonia iyice tanımlanamayan bir türdür, daha doğrusu çeşitli tanımlamalarından geçmiştir. 17. yüzyılın başında polifon çalgısal bir parça olan *sonata* ya da *canzone da sonar*'dan ayrılır. Bu çağda homofon, uygularla yazılan bir parçadır. Yüzyılın ortasına doğru yeni bir ayırım daha yapılıyor: *sinfonia* bir *partita*'nın ya da bir operanın başına konan bir çeşit sonat olmuştur. Lulli'den sonra *sinfonia* terimi ile *İtalyan uvertürü* terimleri birbirine karışıyor. Daha sonra biraz daha geniş tutularak bir ya da birkaç bölümlü parçalara sinfonia denmeye başlanıyor. İşte 18. yüzyılın ortasına doğru deyiş olarak daha zengin, daha dengeli klâsik *senfoni* buradan doğmuş olacaktır. İtalyan uvertürü olarak sinfonia bir süre daha kaldıktan sonra 18. yüzyılın sonuna doğru bütün bütüne yokolmuş olacaktır. (Bak. *Canzone, Uvertür, Sonat*).

Sonat

Sonat çok bölümlü, genellikle oldukça geliştirilmiş, bir-iki çalgı için yazılmış çalgısal bir eserdir. Bu bakımdan oda müziği türlerinden biri sayılmak gerekir: çünkü bu türlere özgü dil zenginliği ve anlatım gücünü kendinde taşır. Sonat bir bakıma birlikte çalma müziğidir denebilirse de, Kuhnau'dan sonra tek çalgı için yazılan sonatları daha düşük örnekler olarak almak da doğru olmaz - bazı besteciler bu çeşit eserleri yüzeyde ve parmak çevikliği için yazmış olsalar bile. Bu görüşü destekleyen bir neden de tek çalgı olarak çokluk klavyeli çalgıların alınmış olması ve Beethoven'den Dukas'ya dek görülen örneklerde klavyeli çalgılarda polifonluk olanaklarının ele alınmış olmasıdır.

Sonat İtalya'da 17. yüzyılın başlarında ortaya çıktı. *Canzone* ile *Süit*'in bir birleşimidir (bu sözcüklere bakınız). Ne var ki bu ikilik uzun bir kargaşalığı da birlikte getirdi. Bilindiği gibi 16. yüzyılın sonlarına doğru İtalyan'lar *canzone da sonar* diye çalgılar, org ya da bakırlar için yazılmış türlere diyorlardı. Ancak, gittikçe *sonata* terimi polifon nitelikte, çalgısal bir parçayı belirtir oldu; *sinfonia* ise daha homofon bir yazıyı anlatmak için kullanıldı. 17. yüzyılın başlarında sonat ikinci derecede bir türdür: bir ses eserine, bir kantataya, ya da bir operaya giriş parçası olarak kullanılır. 1650'lere doğru Almanlar *suit*'lerin ya da *partita*'larının başlarına bunu koyar olmuşlardır. Bir süre sonra da dans düşüncesi taşımayan birkaç bölümlü parçalara sonat demeye başlamışlardır. Gene bu tarihlerde (1670'lere doğru) İtalyanlar füglü deyişte kilise sonatını (*sonata da chiesa*) dans havaları süitinden, oda sonatından (*sonata da camera*) ayırmışlardır. Her iki

biçimde de ortak yönler yok değildir: her ikisinde de ağır-hızlılığın nöbetleştiği dört bölüm vardır genellikle; her ikisinde de keman kullanılır. Bunlar çoğun kemanla sürekli bas, daha da çokluk, iki kemanla sürekli bas (üçlü sonat) için yazılmıştır. 17. yüzyılın sonunda Couperin, Fransa'ya İtalyan sonatını sokmuştur. Bir süre sonra Almanlar bu biçimi daha da genişletmişlerdir: Kuhnau sonatı tek çalgıya uygulamış; J. S. Bach keman ve çembalo için ilk sonatları yazmıştır. Daha sonra, 18. yüzyılın ortasına doğru klâsik sonatın çıkacağı büyük dönüşüm olmuştur. Bundan sonra ortadan kalkmakta olan süitle sonatın bütün ilişkileri kesilmiştir. Ph. E. Bach, Boccherini, Stamitz ile üçlü yapıyla iki temalı kuruluş kesin olarak yerleşmiş, ilerde Haydn, Mozart, Beethoven'le bütün değerini alacak olan geliştirme kavramı ortaya çıkmıştır. 'Sonat biçimi' doğmuş oluyor böylece. Bu biçim, 18. yüzyılın sonlarından başlayarak oda müziği eserlerinin, dahası senfonik eserlerin "örnek kuruluş"u olarak yerleşmiştir. Debussy'den sonra birçok besteciler bu biçimin egemenliğinden kurtulmaya çalışırlarken bazıları zaman zaman bunu yeniden ele almışlardır.

Yapısı - Vincent d'Indy'nin *Kompozisyon Dersleri* adlı kitabında -ki bu küçük kitap ona çok şey borçludur- sonatın süitten ayrıldığı temel noktalar aşağıdaki gibi üçe indirgenmiştir:

1- Bölümlerinin üçe ya da dörde (bazen beşe) indirilmiş olması;

2- Füglü polifon deyiş yerine *style galant*'ın gelmesi;

3- Yavaş yavaş üçlü kuruluşun -önce tek temalı, sonraları iki temalı- ortaya çıkması.

D'Indy bu son nokta üzerinde çok durmakta, bunu asıl belirti olarak görmektedir. Bu bakımdan so-

natı Corelli'ye dek çıkarmakta, bu bestecinin başlangıç temasını ana tonda geri getirdiğini öne sürmektedir.

Serginin tekrarlanması kavramının sonatın üçlü kuruluş yapısını belirlemesi gibi bir yeniliğin önemini küçümsememekle birlikte denebilir ki, d'Indy sonat biçiminin özü olmayan bir kuruluş-biçim sorununu ortaya atmaktadır. Şu da var: bölüm sayısı da sonatı etkilemez: Gerçekten, Corelli çağında görülen pek çok süit dört parçadan oluşmuştur. Polifon deyiş yerine *galant* deyişin gelmesi de bir dönemden öbürüne geçiş demektir, bir deyişten öbürüne geçiş değil -deyiş terimini biçim- kuruluşla en yakın ilişkileri açısından ele alsak bile; üstelik bu iş, Corelli zamanında değil, çok daha sonra olmuştur.

Buna karşılık Vincent d'Indy, Alman ve İtalyan bestecilerinin 17. yüzyılda ve 18. yüzyıl başlarında oda müziği eserlerinde yavaş yavaş dans havalarını bırakıp yerlerine hız terimleri yazmalarına gereken önemi vermemiştir. Allemande'ın *allegro,* sarabande'nın *adagio,* gigue'in *presto* oluşu salt bir raslaşma değildir: bu yeni terimlerle bu parçaların dansla ilişkileri bilinçli olarak kesilmek istenmiştir. Bu kitabın başında koyduğumuz tanımlamalar doğru kabul edilecek olursa, bu çeşit bir değiştirmenin doğrudan doğruya biçim anlayışını, giderek, biçimi etkilediğini, oysa, *Kompozisyon Dersleri*'nde d'Indy'nin öne sürdüğü gibi bunun yapı ve çağın deyişi ile pek ilgisi olmadığını belirtmek gerek.

Sonatın yapı-biçim sorunları az önemli değildir; belki bütün öbür tür ve biçimlerden çok daha önemli sayılmak gerekir. Çünkü sonatın evrimi, bir ses dünyasını örgütlemede insan zekâsının gösterdiği en dikkat çekici çabalarından biridir; öyle bir ses

dünyası ki boyutlarının çoğulluğuyla en karmaşık tek temalı yapıların çok üstündedir. İşte bu bakımdan sonatın ve dolayısıyla bütün oda müziği ve senfonik müziğin tarih boyunca gösterdiği yapı özellikleri özel bir dikkatle ele alınmaya değer. Şurası bir gerçektir ki yalnız yapısı ile sonat tanımlanamazsa da yapı ve biçim incelenmeden tam bir tanımlamasına varmak da olanaksızdır.

Ön Klasik Çağ Sonatı - 17. yüzyıl iki keman ve sürekli bas için yazılmış üçlü sonat çağıdır (Sürekli bas çalgıları: viola da gamba, viyolonsel ile çembalo, org, lavta gibi rakamlı bası dolduran klavyeli çalgılar). Bu sonat türü temelden polifondur; oysa 18. yüzyılın başlarında öne geçecek olan tek kemanla sürekli bas sonatı daha çok eşlikli ezgi yazısını getirmiştir. Corelli'nin eserleri (17. yüzyıl sonu) bu ön klasik çağın eğilimlerini pek güzel gösterirler. Bunlarda sonat ve süit arasındaki yapı bakımından büyük bir ayrılık yoktur. Aslında, sonatın yapısı, kesinleşmiş olmak şöyle dursun, denemeler dönemindeydi. Eserlerinin her birinde Corelli yeni yeni biçimler arayarak bir dengeye varmaya çalışıyordu. Bu oda sonatlarının parçalarından pek çoğu, geleneğe uyarak, süitin "iki bölmeli biçim"ini alırken (Süit'e bakınız) bir bölüğü de A B A yapısındadır. Bunda A'nın ilk sergilenişinde kalış benzer tona gider ki, serginin tekrarında bu kalışın ana tona dönmesi gerekmektedir. *Grave* bölümler ve Kilise Sonatı -*sonata da chiesa*-'nın füglü deyişi çok özgürce ele alınmıştır: *grave*'lerin ilk ezgi çizgisi ilerde yeniden duyurulmaz bile. Bazen de, iki tema denemezse de bir allegronun ilk bölmesi biri eksende ikincisi güçlü tonunda olan iki ayrı temadan yapılmıştır (Op. 4, IV. *Sonat*'ın *giga*'sı). Bir allegro içine birkaç kez kısa *adagio*'lar koymakla Corelli Klasik

Çağ sonatının karşıtlık ilkesini sezmiş sayılamaz mı (Op. 3, XII. Sonat)? César Franck'ın çok sevdiği dönüşlü biçimi bölümlerin temalarını birbirlerine yakın yapmakla Corelli duymuş mudur (Op. 1, X; Op. 2. I, III; Op. 5, X))? Bütün bunları yalnız Corelli'de bulmak bile bu besteciye dehasının ötesinde bir deha tanımaktır. Kaldı ki bu buluşlar yalnız Corelli'nin değildi; ondan önce pek çokları bunları kullanmıştır. Corelli'nin eserleri bütün bu buluşların bir birleşimi sayılabilir belki.

Sergi tekrarının ana tonda gelişi gibi bir buluşun Vincent d'Indy tarafından Corelli'ye bağlandığını gördük. Bu üç bölmeli biçimi bu besteci bulmuş olsun olmasın, önemli olan bu değil. Asıl ilginç olan şey böyle bir buluşa götüren yolu izlemek olabilirdi. Üç bölmeli kuruluş eninde sonunda da *capo*'lu arya ile süitin "iki bölmeli" yapısı arası bir şey olmuyor mu? Op. 2 No. XVIII Sonat'ın gavotunda bazı yazı değişiklikleri, A'nın güçlü tonda bitmesi bir yana, iki dolabı da eksende kalan serginin tekrarı bir çeşit da capo sayılamaz mı? Op. 5'in XI sonatının allegrosu da da capo'dan pek uzak sayılmaz; ne var ki burada A, A'nın tam bir tekrarı değil, iki bölmeli biçimlerde ikinci dolabın birinciden ayrıldığı ölçüde ayrılan bir A'dır.

Genellikle yapı üzerinde öne sürülen bütün bu tartışmalar sonatın ana bölümünü ilgilendiriyor; bir başka deyimle birinci allegroyu -ki bu allegro 18. yüzyıl içinde birinci bölüm olacak. Corelli'de gördüğümüz baştaki prelüd yavaş yavaş isteğe göre konulan ya da konmayan küçük bir giriş parçası haline gelecektir. Vincent d'Indy'ye katılarak şunu diyebiliriz: "Senfoni bestecisinin bütün gücü sanki bu birinci allegro üzerinde toplanmıştır; oysa - müzik terimleri arasında akıl ermez bir boşluk; -bu

birinci allegronun özel bir adı yoktur." "Sonat biçimi"ndeki bu birinci allegronun önceliği, sonatı bütünüyle ele almamıza engel olmamalı.

Corelli zamanında sonatın genellikle ağır-hızlı-ağır-hızlı olarak dört bölümü vardı. Bazı Kilise Sonatları'yla "Oda Sonatları"nın çoğu beş ya da daha çok bölümlü idiler. Ne var ki bunların arasında bazı ağır bölümler iki bölüm arasında birkaç ölçülük bir geçiş bölümü sınırını pek aşmazdı.

Klasik Çağ "Sonat Biçimi" - İlk bakışta ön klasik sonatla klasik sonatın başka başka biçimleri vardır gibi görünür. Bu biçimin biraz daha yakından izlenecek gelişmesi, birinden öbürüne geçişteki belli belirsizliği ortaya koyar. Süitin iki bölmeli yapısından üç bölmeli yapıya geçebilmek için ana temanın başlangıç tonunda yeniden gelmesi yetmişti. 18. yüzyılın bestecileri bu kuruluşu kullanır oldukça, bütün çabaları üç bölmeli yapının her üç bölmesinin iç örgütlenmesi üzerinde olmuştu. Ön Klasik sonatta iki bölme güçlü ya da benzer tona doğru gidiyor, bu da tek tema olan A'nın ardcılı gibi kabul edilebilecek bir B ezgisi yoluyla oluyordu. B yavaş yavaş A'nın uydusu olmaktan kopuyor, kişilik kazanıyor, çok daha sonraları da tam bir zıt öğe olarak ortaya çıkıyor. A ne denli ana tona sağlamca yerleşmişse, B de güçlü ya da benzer tona yerleşmiş oluyor, eşit duruma yükselmiş oluyordu. Demek ki birinci bölme, sergi bölmesi, iki kesime ayrılmış oluyor (üç bile, iki temayı birbirine bağlayan geçiş müziği de katılırsa): A temasının bulunduğu eksen kesimi, B'nin eksen olduğu güçlü kesimi. Serginin tekrarı bölmesinde sorun bambaşkadır: ana tonda bitirme zorunluğu B kesiminin güçlü tonundan tonik tonuna aktarması yapılmasını gerektirmektedir. Bu iki üç-bölme arasında orta bölme bulunmak-

tadır. Üç bölmelerin örgütlenmesi kesinliğe bağlanınca bestecilerin bütün çabaları bu orta bölmeye çevrilmiş olacaktır.

Bu orta bölme Beethoven sonatında başlıca önemi kazanacak ve çok genişleyecektir; ama daha oraya gelmeden 18. yüzyılın ortalarından sonra bugün "gelişme" dediğimiz bu bölme gerçekten gelişme adını alabilecek durumdaydı. Çünkü gittikçe aynı çizginin tekrarından yapılma bir ton değiştirimi oyunu olmaktan çıkmış, temaların parçalara bölündüğü ve işlendiği temasal bir çalışma bölmesi olmuştu.

Nota incelemekten daha yararlı bir bakış da Klasik sonat allegrosunu bir çizelge ile gösterip Corelli'den, Karl-Philipp Emanuel Bach'dan Haydn ve Mozart'a uzanan biçim gelişmesini izlemektir. Doğal ki bunun bir şema olduğunu, katılıktan pek uzak olmadığını unutmamak gerek; aslında, pek çok sonatın allegroları bu şemadan ayrılmaktadır: ya serginin tekrarında B teması A'dan önce gelmektedir (Mozart *Do minör* Piyano Sonatı) ya da gelişme, tema olarak birinci bölmenin kapanış temasını kullanmaktadır (Mozart, *Do majör Kolay Sonat*); ya gelişme yeni bir öğe üzerinden olmaktadır (Mozart, *Sol majör Sonat*) ya da A alt-güçlüden gelmektedir. (*Do Majör, Kolay Sonat*). Birinci bölümün "sonat biçimi"nden apayrı bir biçimde kurulduğu da olur: İşte, Sol Majör sonatın birinci bölümü; bu bölüm bir çeşitlemedir. Aynı şeyler Ön Klasik sonat için de söylenebilir. Aşağıdaki çizelgeye ancak bir yol gösterici sınırı içinde bakmak gerekir:

Sonat Allegrosu

Ön KLasik:	*Klasik ("Sonat Biçimi"):*
Tek temalı	İki Temalı
I. - *Sergi:*	I. - Sergi:
1) A teması; ana tonda 2) B; A'nın ardçılı; güçlü tonuna doğru yolalma; genellikle güçlü tonunda biten sergi	1) A teması; ana tonda 2) Güçlü tonuna köprü 3) B teması; güçlü tonunda bazen A'dan çıkan bu temanın b' b" b"' diye üç cümlesi vardır 4) Güçlü tonunda bitiren kalış ezgisi (bu ezgi bazen öyle geniş tutulmuştur ki buna C de denebilir)
II. - *Ara müziği:*	II. - *Gelişme:*
Ton değiştirimli bölme; A ve B üzerinde taklitli oyunlar; ana tonun hazırlanması	A ve B (bazen C) temalarıyla temasal çalışma bölmesi; ana tona dönüşün hazırlanması
III. - *Serginin tekrarı:*	III. - *Serginin tekrarı:*
1) A teması; ana tonda 2) B teması; ana tonda	1) A teması; ana tonda 2) Ton değiştirimli köprü ama ana tona döner 3) B teması; ana tonda 4) Ana tonda bitiriş ezgisi

18. yüzyıl ortalarında sonatın genellikle üç bölümü vardır; dört bölümlü sonatlar daha seyrektir; iki bölümlüler de görülmektedir. Ana bölümün dışında kalanlar onun gibi iyi örgütlenmemişlerse de yavaş yavaş kimlik kazanmaktadır; süitten arta kalan bölümler elenmektedir. Baştaki allegronun hemen ardından gelen ağır bölüm üç bölmeli biçim olmaktadır; lied biçimini kazanmaktadır (Mozart'ta bunun gene sonat biçiminde olduğunu görüyoruz). Komşu tonda yazmak görenek olmaya başlamıştır. Finale, Fransız okulunun kullandığı rondoya doğru kaymaktadır (bu sözcüğe bakınız); ilerde, daha bü-

tün bir biçim olan rondo-sonat olacaktır.

Beethoven Sonatı - Beethoven kendinden öncekilerin pişirip kotardıkları "sonat biçimi"inden ayrılmayacaktır. Bununla birlikte öyle ileri şeyler koyacaktır ki, yeni bir biçimin bulucusu sayılabilecektir. Beethoven'le tema basit bir müzik cümlesi olmaktan kurtulacak, bir düşünce, bir kişi olacaktır. Beethoven sonatının iki temasının birbirinden kesin ayrılığı bu yolla açıklanabilir: A erkek ilkesidir, B dişi ilkesidir, sonat boyunca da bu ilkelere uyarak hareket ederler; ton değişimi olmayan bölmelerde bu ilkelerin serimi yapılır, ton değiştirimli bölmelerde -bu demek ki köprü ve geliştirme bölmelerinde- bunlar bazen birinin bazen öbürünün ön plana geçtiği gerçek dramlar olurlar. Beethoven sonatında gelişmenin önemi 18. yüzyıl sonatına göre daha büyüktür. Belki Beethoven'in bunu biraz abarttığı söylenebilir; bu çatışmayı doğuran nedenler bazı sonatlarının ve senfonilerinin biraz fazla şişmiş gelişme bölmelerini haklı gösterecek gibi olmayabilir. Bununla birlikte Beethoven sonatının gelişmeleri, inceleyen için her zaman ilgi verici olmuş, o zamana dek kimsenin böyle bir anlayışla örgütlemediği yepyeni kavramlar getirdiği görülmüştür. Vincent d'Indy Beethoven sonatında (ve senfonisinde) altı çeşit temel gelişme yolu bulmuştur:

1- *Ritmsel gelişme:* Değişik ezgiler ve armoniler üstünde tek bir ritmin inatçı sürekliliği;

2- *Ezgisel gelişme:* Ezgi olduğu gibi kalır, armoni ve ritm değişir;

3- *Armonisel gelişme:* Armoni değişmez, ritm ve ezgi değişikliklere uğrar;

4- *Çoğaltma:* Bir temanın bir öğesini, yeni yeni sesler katarak, ezgisel sınırını genişleterek yapılan geliştirme;

5- *Azaltma:* Yukarıkinin tersi; temanın bazı sesleri kaldırılır;

6- *Üstüste yığma:* Birkaç tema ya da tema parçası birlikte işittirilir.

Beethoven sonatının bir başka özelliği de B temasının üç ayrı kesimden yapılmış olmasıdır; klasik sonatta şöylece görülen bu özellik Beethoven'de bir kural olmuştur. Ayrıca A ile B arasındaki köprünün kazandığı genişlikle sergi tekrarından sonraki bitiriş coda'sının gelişidir; bu coda bazen oldukça uzun tutulmuştur; ikinci gelişme de burada görünür.

Bazı olağandışı sonatlar bir yana bırakılırsa, Beethoven sonatının genel çizgisi geleneksel kuruluştan pek ayrı değildir. Üç bölümlü sonatlar daha çoğunluktadır; iki bölümlü olanlar azdır. Dört bölümlü olanlar konusunda Beethoven'in, menüet yerine, finale ile ağır bölüm arasına scherzo koyduğundan daha önce söz açmıştık. Klasik Çağ sonatında olduğu gibi bunda da bu bölüm lied biçimindedir, ama Beethoven bunları genişletmiştir gelişmeli lied, sonat lied'i); finale de bir rondodur, daha doğrusu sonat rondosudur (bu sözcüklere bakınız).

Görülüyor ki süitten sonra bırakılmış olan bir gelenek, bölümlerin benzer yapıda olmaları fikri, yeniden karşımıza çıkıyor. Sonatın üç ana bölümü aynı yapıda olmaya doğru gitmektedir; çünkü gerek sonat lied'i, gerek sonat rondosu "sonat biçimi"nden gelmektedir. Ama, bütünlüğe doğru bu yöneliş burada bitmemektedir. 17. yüzyıl bestecilerinin çok bağlandıkları bir anlayışa dönerek Beethoven bütün bir sonatı ya da senfoniyi tek bir temadan, dahası, tek bir gözden çıkarmak istemektedir. Schumann ve Liszt'in denemelerinden sonra César Franck'ın yaratıcısı olduğu "dönüşlü sonat"ın başlangıcı budur.

Dönüşlü Sonat - Bir temayı meydana getiren ses çizgileri arasında göze en belirginidir. Besteci eserini kurarken de en çok bundan yararlanır. Doğası bakımından daha ufak parçaya bölünmez, ne daha yalınlaştırılabilir ne de, aslındaki anlamı değiştirilmeden, tek bir nota çıkarılabilir.

Bir göze ritmsel de olur ezgisel de.

Franck'ın *Keman-Piyano Sonatı*'ndan alınan ünlü örnek doğurucu gözeye en güzel örnek sayılır. Bu yalın göze eserin dört bölümün temalarının etrafında örgütlendiği kaynaktır. Bazı dinleyiciler bu eserde ikinci önemde iki göze daha bulunduğunu öne sürerler.

Ne var ki her ikisi de ana gözeden çıkmış gibidir; çünkü burada çıkıcı hareket anlatımlı bir vurguya yükselip tekrar aşağıya dönmektedir. Bu açıdan bakılınca ikinci gözeler bu tek gözenin değişik çeşidinden başka bir şey değilmiş gibi görünmektedir: aynı çıkış, aynı iniş hareketini (ikincisinde iki kez), yüksek notada aynı vurguyu görmekteyiz.

Şu da var ki her temanın bir gözesi bulunur: bir 17. yüzyıl füğü temasında böyle bir göze bulmak hiç de zor değildir. Ama, gördüğümüz gibi, temaların parçalanması yoluyla geliştirme kavramı bir sonraki yüzyılda ortaya çıkmıştır ancak. İşte bu yüzden de bütün bir senfoni ya da sonatı tek bir gözeden yaratma demek olan "dönüşlü" yapı düşüncesinin filizlenmesi için 19. yüzyılı beklemek gerekmiştir. César Franck'ın yaratmaları, özellikle *Keman - Piyano Sonatı,* füğün J. S. Bach çağında varmış olduğu bütünlük katına çok yönlü sonat biçiminde ilk kez uygulanması demek oluyor.

Franck zamanında başka akımlar da ortaya çıkmıştır. Daha önce Liszt dönüşlü kavramına yakın bir anlayışla sonata yenilik getirmek istemiştir.

Franck'tan yirmi yıl önce olan *Piyano Sonatı*, hem tam sonat değildir -bir bakıma fantezi yapısına girer- hem de temasal işleniş bakımından zayıflıklar gösterir. Beri yanda Brahms ve Fauré klasik kalıbı sürdürür gibidirler. Brahms'da dönüşlü yapıya birkaç kez raslıyoruz (*Keman - Piyano sonatı*, Op. 78). Fauré'de ise beklenmedik ton değiştirimleri doludur. Gene de bütün bu eserlerin ortak yönleri vardır: ton değiştirimlerin bolluğu, ton yapısındaki ilerilik, zenginlik, kakışım beğenisi; bazılarında (Franck'ta) gittikçe daha ileri kromatiklik -bir bakıma Wagner'in oda müziği türüne etkisi. Ton temelinin sallantısı yakındır artık; Schönberg'le de bütün bütüne ortaya çıkar.

Schönberg'in Süit-Sonat'ı. - 20. yüzyılın başlarında Fransız beste okulu sonatın yapısını değil de deyişini yenilerken, Schönberg yeni bir ses dünyası bulmuş oluyordu. Bundan iyice yararlandıktan sonra, bunun örgütlenmesine girişti ve bir çalışma yöntemi buldu: on iki ses dizisi tekniği. Tema on iki kromatik sesin bir çeşit dizilişinde yaşamaktadır. Bu on iki ses dizisi önce özgün sıralanışıyla duyurulur, sonradan tersinden ya da çevrilmişinden ya da her ikisinden işittirilir. Dizinin her dönüşünde ritm değişebilir. Böylece Schönberg dünyasının en çekici yönü sayılabilecek sürekli bir çeşitleme ortaya çıkmış oluyor. Viyanalı usta işte bu anlayışı "sonat biçimi" içine sokmayı başarmıştır (Op. 29, *Süit*'in *Ouverture*'u). Bir yandan Beethoven'de görülen bazı yapı özellikleri Schönberg'de de görülmektedir: Sergi bölmesinde yazılanı olduğu gibi almaya karşı olan Schönberg, Beethoven'in son piyano sonatlarında görülen sürekli yenileme anlayışını sonuna dek götürmüyor da nedir?

Adına *Süit* denen bir eserde "sonat biçimi"nden

söz açmamız garipsenmesin. Bu terslik dış görünüştedir sadece. Gerçekte Schönberg süit-sonat denebilecek yeni bir çeşit sonat ortaya koymaktadır: Birinden genel kuruluşu almıştır, öbüründen bazı bölümlerin özel yapılarını almıştır. Çok kez, aynı diziden çıkan benzer bir tema, eserin ayrı bölümlerinin temeli olmaktadır; bu yolla da bütün yapı dönüşlü geleneğe bağlanmaktadır. Ünlü eserlerinden biri olan *Lirik Süit*'te Alban Berg, her bir parçayı daha önceki parçada duyulan bazı temalarla kurmaktadır (bu eserler belki tam sonat değildirler ama, unutulmamalı ki her oda müziği eseri az çok sonattan gelmedir). Bu eserin yalnız birinci parçası dediklerimizin dışında kalmaktadır ama, gene de ilginçliğinden bir şey yitirmiyor: Orta, gelişme bölmesi olmayan bir sergi bölmesi ile tekrarından kuruludur. Ne var ki yakından bakılınca görülüyor ki gelişme, sergi ve tekrarı içine sürekli çeşitleme yoluyla sokulmuştur. Bu eserde sonata özgü birtakım kuruluşlar da buluyoruz: ikinci bir rondodur, üçüncü, beşinci bölümler birer scherzo'dur. Göze kuruluşu ise Schönberg'in öğrencisi Anton Webern'ın Op. 28, Dörtlüsü'nde olduğu kadar hiçbir eserde ortaya çıkmaz: On iki ses dizisi dolayısıyla bütün eser BACH adının sesleri üzerine kurulmuştur:

Bu özette görüldüğü gibi -çok kısa olmakla birlikte- sonatın ve sonattan gelen türlerin yapılış evrimleri, bütünlük içinde çeşitlilik arayan sürekli ve gerekli edinmelerle doludur. Herhangi bir dengeye varıldı mı sanatçı yeni bir öğe katarak onu bozmaktadır. Örneğin, süit iki bölmeli yapısıyla gerçekten dengeli bir biçimdi. Bir ikinci temanın ortaya çıkışı, ayrı yarı bölümlerin aynı kalıba uymaması şöyle sorunlar getirdi ki, bütün sonat tarihi bunları çözmekle uğramıştır. İşte, bu sürekli çözüm çabalarıy-

la gittikçe daha karmaşık yapılara varıldı; bundan da dinleyici çekinmeye başladı; kakışımların gittikçe çoğalmasıyla dinleyici zaten çarpılmıştı. Bu yüzden, aslında bir bağlantılık olan yerde bir kopma görmektedir o. Umalım ki bu kısa açıklama çok devrimci görünen bir müziğin -üzerinde uzun uzun durduğumuz Schönberg ve Okulu'yla, üzerlerinde daha az durmuş olmakla birlikte aynı düşüncelerin uygulanabileceği başka çağdaş bestecilerin- geçmişe derin kök saldığı gerçeğini aydınlatmış olsun.

Süit

Süit, değişik etkide ama aynı tonda ve çoğun aynı biçimde dans parçalarının birbiri ardına dizilmesine denir. Birkaç parçadan oluşmuş çalgısal türlerin en eskisidir; başlangıcı Ortaçağ'a dek gider, çünkü bu çağda bazı dans parçalarını ikişer ikişer demetlemek bir gelenekti. 16. yüzyılda, İtalyan lavtacıları genellikle iki çift dans parçasını ardarda çalarlar, bitiriş olarak da buna bir *toccata* katarlardı. *Double* (double = iki kat, katmerli) denen çeşitleme havası da bu dönemde ortaya çıkar. Süitin yazısı 17. yüzyıl süresinde İtalyan bestecileri Frescobaldi'den Corelli'ye, Alman bestecileri Peurl, Froberger, Schein ve İngiliz bestecileri Locke ve Purcell etkisi altında gelişecek; bu besteciler bu türe büyük bir polifon zenginlik getirmiş olacaklardır. 17. yüzyılın sonunda Fransız Couperin *ordres*'larıyla bu türün başeserlerini vermiştir. 18. yüzyılda J. S. Bach'ın ünlü *Partite*'leri (Alman süitleri) artık bir sona varışın işaretleridir; bunlardan öteye bu tür yaygınlığını yitirmiştir. O zaman moda olan 'galant' deyişin etkisi altında. 18. yüzyılın ikinci yarısında, yerini *divertimento*'ya, *serenad* ya da *cassation*'a bı-

rakmıştır (bu sözcüklere bakınız). Bu türler ise hem yazı hem yapı bakımından süitten oldukça uzaklaşmışlardır. Süite eski saygınlığını geri vermek üzere bazı girişimler olmuştur. Özellikle Ravel, Milhaud ve Schönberg uzun süreden beri bırakılmış olan bu türe yeni bir canlılık vermekte başarı göstermişlerdir.

Yapısı - 1650'de Froberger tarafından ortaya atılıp benimsenen veya yaygınlaşan örneğine göre süit, orta ya da ağır hızda parçalarla hızlı parçaların ardarda gelişi temeline oturmuştur. Şu biçimde sıralanmış en az dört bölümü vardır: allemande, courante, sarabande, gigue, Sarabande ile gigue arasına başka parçalar da sıkıştırılabilir: Örneğin, bir çift menüet konabilir (J. S. Bach'ın *I. Fransız süiti*); bir gavotte ya da bir aria konabilir (J. S. Bach'ın *Dördüncü Fransız Süiti*). İsteğe göre konan bu parçaların sayısı bazen oldukça fazladır: Bach'ın *Altıncı Fransız Süiti*'den dört tane vardır; böylece süitin bütün parçalarının sayısı sekize çıkmaktadır.

Süite çokluk katılan parçaların arasında - İtalyan oda sonatı da aynı kurallara göre düzenlendiği için ona da konabilir- pavane, bourrée, rigaudon, louré, forlane, saltarelle, branle, passepied, chacone, pasakalya gibileri de sayılabilir. Bu son iki parça uzunluklarından ötürü bitiş parçası olarak kullanılır (J. S. Bach'ın *Re minör keman Partitası*'nın chacone'u gibi). Sarabande yerine bir aira konulduğu da görülmektedir. İlerde anlatılacak olan çiftleme (*double*) konulması ise çok yaygındır.

Süitin birinci parçası olan Allemande'dan önce oldukça geniş tutulmuş bir prelüdün konduğu sık sık görülen bir şeydir (Bach'ın *İngiliz Süitleri*). Bu prelüd bir Fransız Üvertürü deyişinde ve biçiminde ise ardından gelen parçaların sırası çoğunlukla değişikliğe uğrar. Sanki burada başka bir örnek süit

ele alınmıştır; J. S. Bach'ın bu yolda düşünülmüş orkestra süitlerinde *ouverture* başlığını kullanması bunu gösteriyor. *Do majör I. Süit* de bir uvertürden başka bir çift gavotte, bir forlane, bir çift menüet, bir çift bourrée ve bir çift passepied'den oluşmuştur (bu çift parçaların birincisi da capo olarak yeniden çalınır).

Partita - Almanlar süite partita derler. Ne var ki bunda, belirtilmesi gereken ufak bir renk ayrılığı vardır. Partita teriminde genellikle çeşitleme anlamı da içerilir (J. S. Bach çeşitlemeli koralini *partita* diye adlandırmıştır). Gerçekten de, Alman geleneğine göre süitin öbür parçaları birinci parçadan çıkmaktadır. Pek de sıkı olmayan bu bağımlılık ortak motifler kullanılmasıyla ve ton değiştirimlerinin aynılığıyla gerçekleşmiştir. Partita adı verilmiş pek çok süitte bu kural bırakılmışsa da, pek çoklarında buna uyulmuştur. İtalyan *sonata da camera*'sında çoğun gözetilir (Vitali'nin *İkinci sonatı*).

Ordre - Bazı Fransız bestecileri -daha doğrusu François Couperin ve ordılları -süitlerini ordre (sıra, düzen) diye adlandırırlar. Eğer süitin herkesçe kabul edilmiş bir kuruluşu olduğu -Froberger'ce ortaya konulan yolda- gözönüne alınırsa, ordre'un her zaman bir süit olmadığı söylenebilir; ama gördük ki Fransız aslına bağlı süitler, hiç değilse Fransız deyişine bağlı bir uvertürle başlayan süitler, Froberger örneğinden ayrılıyorlardı. Öyleyse *ordre*'a, oldukça özgür bir genel kuruluşu olan, bazen sayısı oldukça kabarık parçaların biraraya toplandığı bir süit diyebiliriz. Couperin'in *Les Folies françaises* (Fransız eğlenti evleri)'inde sevimli ve anı uyandırıcı başlıklarıyla on iki parça yeralmaktadır:

1. *La Virginité* (Bakirelik) (saydam kılıkta)
2. *La Pudeur* (Utangaçlık) (pembe kılıkta)

2. *L'Ardeur* (Ateşlilik) (al kılıkta)

4. *L'Espérance* (Umut) (yeşil kılıkta)

5. *La Fidélité* (Bağlılık) (mavi kılıkta)

6. *La Persévérance* (Direşkenlik) (kül rengi kılıkta)

7. *La Langueur* (İç ezikliği) mor kılıkta)

8. *La Coquetterie* (Kırıtkanlık) (çeşitli renkte kılıkta)

9. *Les Vieux Galants et Les Trésorières surannées* (İhtiyar çapkınlar ve Geçkin aşifteler) (soluk yaprak rengi kılıkta)

10. *Les Concours Bénévoles* (Gönüllü işler) (sarı kılıkta)

11. *La Jalousie taciturne* (Kendini yiyen kıskançlık) (koyu gri kılıkta)

12. *La Frénésie ou le Désespoir* (Öfke ya da Umutsuzluk) (kara kılıkta)

Çağdaş Süit - Çağdaş süit parçaların sıralanışı bakımından daha da özgürdür. Eski biçimlerle yakın ilişki kurma tasasıyla çağdaş bestecilerin bazıları füg de koymuşlardır -füg 17 ve 18. yüzyıllarda açılış parçası (uvertür ya da prelüd) içinde ayrıcalıklı olarak geçerdi. Ravel'in *Le Tombeau de Couperin*'i (Couperin'in Mezarında) altı parçadan oluşmuştur: prelüd füg, forlane, rigaudon, menüet, toccata. Milhaud'nun II. *Senfonik Süit*'inde uvertür, prelüd ve füg, pastoral, noktürn ve final bulunmaktadır. Schönberg'in süit-sonat'ı sonat anlayışına daha yakın olup yapı bakımından daa da karmaşık görünmektedir (bak. Sonat).

Süit Parçalarının Yapısı: "İki Bölmeli Biçim" - Fransız "ordre"larında pek raslanan, Alman ve İtalyan eserlerinde raslanmayan rondo biçiminde ele alınmış parçalarda "çeşitleme" anlayışının egemen olduğu parçalar dışında (chacone, pasakal-

ya) süitin bütün parçaları aynı biçime uyarlar. Üç bölmeli biçim nasıl sonata bağlıysa "iki bölmeli biçim"de -Almanlar buna iki bölmeli lied biçimi derler- gelenek olarak süite bağlanır. Oysa klasik sonatta yalnız birinci bölüm "sonat biçimi"ndeyken süitte allemande, courante, sarabande ve gigue (isteğe göre konulan öbür parçaların pek çoğu) aynı biçimde kurulurlar. Böylece bir kuruluş bağdaşıklığı çıkar ki, tek tonluk bazen aynı motiflerin dönüşlü kullanılmasıyla birleşince süitten sağlam bir bütünlük sağlanmış olur.

İki bölmeli biçim bir parçanın aşağı yukarı eşit iki kanada bölünmesiyle kendini belli eder: parçanın ortasına doğru bir dolap çift çizgisi konup herbir bölmenin iki kez çalınacağı belirtilmiş olur. İlk yarısı güçlü tonda kalışla son bulur. Bir örnek olarak oldukça basit bir parça, örneğin, J. S. Bach'ın *Fransız Süit*'lerinden altıncısının Courante'ı alınacak olursa, bu parçada başlangıç motifi duyurulduktan sonra ezginin ve armoninin bu yeni tona, güçlü tonuna, doğru kaydığını (beşinci ölçü), bu tona değiştirim yaptığını (sekizinci ölçü), bu tona yerleştiğini ve geçici olarak bu tonda kalış yaptığını kolayca izleyebiliriz.

Çift çizgiden sonra ters yönde bir işlem başlar; ana tona dönerken komşu tonlara da uğranılır; örneğimizde, benzer tona gidildiğini (onsekizinci ölçü), tonik üstü tonuyla (yirmibirinci ölçü) alt güçlü tonuna (yirmialtıncı ölçü) uğrandığını görüyoruz. Bu ikinci bölmenin tema gereci birinciden alınmıştır. Her iki bölmede de değişik biçimde işlenen aynı ezgisel çizgileri görmekteyiz. Bölmelerin sonlarında bitiriş kalıplarının benzetlemesi kaçınılmaz bir kuraldır. Başlangıç motifinin benzetlemesine de çok raslanır.

Birinci bölme bazen güçlü tonunda değil benzer tonda kalış yapar. Bu, minör tondaki süitlerde kullanılır. Bach'ın *II. Fransız Süiti*'nin altı parçasından üçünde parça ortası kalışları benzer tondadır. 18. yüzyılda minör tonda yazılmış eserlerde bu yolda kullanış gittikçe yaygınlaşacak, klasik sonatta bir kural olacaktır.

"İki bölmeli biçim"i aşağıdaki şemayla özetleyebiliriz:

A) BİRİNCİ BÖLME:	B) İKİNCİ BÖLME:
Güçlü ya da benzer tona doğru gelişir.	Çeşitli ton değiştirimlerden geçerek ana tona döner.

Çiftler - Bir süitte bir parçanın ardından çiftinin (double), süsleme niteliğinde bir çeşitlemesinin geldiği de olur (Bazı parçaların birkaç çifti bulunur. Çiftlerin bu çoğaltılışı klasiklerin çok sevdikleri tema ve çeşitlemesi düşüncesinin kaynağı olmalıdır). Bunun başlangıcı çok uzaklara gider: daha 15. yüzyılda İspanyol viheul'cileri dans havalarını doğaçtan çaldıkları birer *differencia* ile zenginleştirirlerdi. Çifleri yazma göreneği 17. yüzyılda yerleşti. En kolay yazılmışlarda bu çizgiler asıl ezginin az ya da çok işlenmesinden, süslenmesinden başka bir şey değildi. Nitekim Bach da Fransız bestecileri örneğine uyarak, *İngiliz Suitleri* parçalarından birinin çiftini "aynı sarabande'in süslemelisi" diye adlandırmıştır. Bununla birlikte çift bir parafraz (yorumlama, açımlama)'nın daha incelikli görüşünü de elde edebilir, üstelik, çıktığı parçayı anımsatmakla birlikte onun çizgilerini olduğu gibi tekrarlamayabilir. Bach'ın keman için *Si minör Partita*'sının Couran-

te'nın çifti ile ortak yönü armonilerinden başka bir şey değildir -o da, fazla belirtilmemiştir, ancak sezdirilmiştir- ama kulak bu iki parçayı birbirine bağlamaktadır.

Tiento

Tiento (tiento: el yordamı) İtalyan ricercare'sinin eşi, çalgısal İspanyol türlerinden biridir. Ricercare gibi bu da 16. yüzyılda ortaya çıkar ama, önceleri lavta için olan ricercare'ye karşılık org için yazılan tiento daha zengin bir yazı ve deyiş kullanır. Bu türün en büyük ustası Cabezon'un tiento'larında taklitli bir yazı ile birlikte doğaçtan bir müzik deyişi ve bunda, iki vuruşlu, üç vuruşlu ölçülerle kromatiklik bulunmaktadır ki, bunlar sürekli bir araştırmanın ve İtalyan çalgısal polifoncularının sanatına göre bir ileriliğin tanıklarıdır. 17. yüzyılda İtalyanlar bu arayı kapatacaklardır; buna karşılık İspanyol müziği bir düşüş dönemine girecektir.

Toccata

Prelüd ya da fantasia gibi toccata da (toccare = dokunmak) tam çalgısal bir parçadır; daha da özellikle klavyeli çalgılara, orga, çembaloya, piyanoya özgüdür. Ortaçağ'da kulelerden çalınan boru havalarından gelmiş olabilir. Çok kez kahramanca olan havasıyla ilk çıkış çağlarında kırık uygularla yapılmış olması buna bağlanabilir. Bir başlangıç parçası olarak sık sık da prelüdün yerini alır (J. S. Bach'ın *Reminör Toccata ve Füg*'ü). Tocatta 16. yüzyılda asıl biçimini kazanmaya başlamıştır. 17. yüzyıl bu türün en parlak çağıdır. 1750'lerden sonra bir yana

bırakılmış olan toccata bazı romantik ve çağdaş bestecilerde (Schumann, Debussy, Ravel) zaman zaman ortaya çıkmakla birlikte, bu besteciler bu biçimi geleneksel yolda kullanmamışlardır.

Yapısı - Toccata'nın kesin bir yapısı yoktur. Denebilir ki kuruluş gözetilmeyen çalgısal türlerden biridir. Bildiğimiz en eski toccata'lar -özellikle Andrea Gabriel'ininkiler- parçanın başlarında dikey bir yazıyla parmak ustalığına dayanan geçitlerin ve zaman zaman taklitli polifon dönemlerin zıtlığına dayanır. Frescobaldi ve ardılları toccata'yı içe dönük bir doğaçtan çalma parçası yapmışlardır. J. S. Bach bunu zıtlıklarla dolu parlak bir parça olarak düşündüğü gibi (*Re minör Toccata* ve *Füg*) oldukça sağlam kurulu bir prelüd olarak da ele almıştır (*Dorya makamında Toccata*). Çağdaşlarda genellikle kısa değerlerle yazılan toccata ritmi sürekli, parlak bir parça olarak görülür.

Uvertür

Operaların, oratoryoların ve bazı süitlerin genellikle orkestra için düzenlenmiş açılış parçasıdır; yerine göre çok ya da az gelişmiş olabilir. Buna en eski örnek Monteverdi'nin *Orfeo*'sunun (1608) tronbon ve orglarla olan toccata havasındaki açılış parçasıdır. 17. yüzyılda bir operanın başına kısa bir *canzone ya da sinfonia* koyma göreneği çabucak yerleşti. Buna *İtalyan Uvertürü* diyoruz. *Fransız Uvertürü* -ki bunu *saray balesi*'nde buluyoruz, ama gerçek yaygınlığın Lulli'nin eserleriyle İtalya dışında bütün Avrupa'ya yayıldığını göreceğiz - çok daha zengin bir parçadır. Fransız süitine uvertür de denir (bak. Süit), çünkü birinci parça bu adı taşır; bazı durumlarda Alman süiti de bu adı alır: J. S. Bach

ünlü orkestra süitlerine *ouvertures* demiştir. Bu ad çembalo süitlerine de takılmıştır. Ne var ki müzik anlayışının değişmesiyle 18. yüzyılda Fransız Uvertürü biraz eskimiş, buna karşılık Handel, Hasse, Galuppi, Jomelli ile gelişen İtalyan uvertürü öne geçmiştir. Bu dönemden sonra uvertür klasik senfoninin etkisinde kalmış, bu türün birinci allegro parçasının deyişini ve biçimini almıştır (Mozart). 19. yüzyılda potpuri uvertürü ortaya çıkmıştır. Bunda operanın başlıca aryaları yeralır (Rossini). Daha sonra da Wagner prelüdü gelir. Bir çeşit senfonik şiir açısından ele alınan Wagner prelüdü, tıpkı Mozart uvertürü gibi kendi kendine yeter bir parçadır. Bu yüzden her ikisi de konserlerde büyük yer alır. 20. yüzyıl opera ve oratoryosu uvertürü pek kullanmaz; bunun yerine küçük bir giriş müziği vardır (*Pelléas ile Mélisande)* ya da birkaç ölçülük bir giriş vardır (*Wozzeck).*

Yapısı - Uvertürün yapısı ele alınan örneğe göre değişir. Alessandro Scarlatti'de gördüğümüz gibi İtalyan uvertüründe ağır bölümün iki yanında iki hızlı bölüm vardır ve bunlar birbirine kesintisiz bağlanır.

Lulli'nin kullandığı Fransız uvertürü de üç parçalıdır, ama bunda iki ağır bölüm (*grave*) bir hızlı bölümün iki yanındadır. Ağır bölümler beş partili yazılır -bu belki de madrigalden kalmadır- ve bunlarda noktalı ritmler kullanılır. İkinci ağır parça birincinin tekrarı da olabilir. Orta bölüm füg deyişindedir. J. S. Bach'ın orkestra için dört süitinin uvertürü böyle yazılmıştır.

Rameau ile Fransız uvertüründe iki grave bölümünün kaldırılmış olduğunu görüyoruz. Birinci ağır bölüm güçlü tonuna doğru gelişir, hızlı bölüm asıl tonda biter.

Klasik Çağ uvertüründe de ağır bir giriş bulunur ama, Mozart'la bu bölüm gittikçe önemini yitirmiştir. Bütün dikkat sonatın tonal yapısını alan allegroya çevrilidir (*Don Giovanni*). Gene de başlangıç bölümünün bazı yerlerini alan ağır bölüm ortaya da konabilir (*Sihirli Flüt, Coriolan*).

19. yüzyılın beğenilen uvertürleri operanın kendine çok daha yakındır. Potpuri uvertürlerinde (*Carmen*) operanın başlıca aryaları oldukça ilkel bir yolla ardarda sıralanır. Wagner uvertüründe (*Lohengrin, Parsifal*) daha sağlam bir kuruluş vardır ve uvertür bütün dramayı çok ince bir yolla çizmiş olur. Bugünkü operada bu prelüd Klasik Çağ giriş müziği çapına döndürülmüştür, ama buna karşılık bir tabloyu öbürüne bağlayan ara müzikleri daha çoğalmıştır (*Pelléas*).

Üçlü

Üçlü, kısaca üç çalgı ya da üç insan sesi için yazılmış bir parçadır diye tanımlanabilir. Bununla birlikte üçlü terimin beş ayrı yolda kullanıldığını görüyoruz:

1- 17. yüzyılda ve 18. yüzyılın başlarında üçlü diye genellikle *üçlü sonat*'a denirdi. Oysa, bir uyuşmazlık vardır bu terimde. Çünkü üçlü, dört çalgıyla çalınırdı: iki keman, viola da gamba ve armonileri gerçekleştiren çembalo. Çembalo asıl partiler arasında sayılmazdı. Aynı yolla 18. yüzyılın başında Telemann'ın *Üçlü sonatlar*'ı sadece bir kemanla bir çembalo içindi. Çembalo burada iki partinin görevini gerçekten üzerine almıştı (bak. Sonat).

2 - Klasik Çağ'dan başlayarak üçlü piyano - keman - viyolonsel için bir oda müziği sonatı olmuştur (Beethoven, Schumann). Başka birleşimler de olu-

nak dışı değildir. Bunlar arasında en yaygını yaylılar üçlüsüdür: Keman, viyola, viyolonsel (Viyola yerini bazen ikinci bir kemana bırakır). Bunun örneklerini Beethoven'de, Albert Roussel'de görüyoruz. Üflemeler üçlüsünde obua, klarnet, fagot vardır.

3- *Org üçlüsü* iki el klavyesine ayakçakların katılmasıyla çalınan üç sesli bir parçadır. Her ses belirli bir ses alanı içinde kişilik kazanmıştır. Yazı kuşkusuz çok kontrapuntaldır (J. S. Bach, *Üçlü koral, Üçlü sonat*).

4- Ses üçlüsü şarkılı müziğe girer. Oyunun gerektirdiği gibi üç ayrı kişinin eşit olarak katıldığı, operada ya da kantatada yeralır (*Don Giovanni*, 1. Perde, 3. Sahne).

5- *Trio (üçlü)* diye menüet ve scherzo (bu sözcüklere bakınız) gibi de capo'lu bazı parçaların orta parçalarına denir. Terimin başlangıcını Lulli'ye götürebiliriz. Bu besteci bazı ara parçaları bir zıtlık olsun diye iki kemanla bir viyolaya ya da iki obuayla bir fagota vermiştir.

Villancico

Villancico terimi bir 16. yüzyıl eseriyle bir 17 ve 18. yüzyıl eserine uygulanışına göre değişen iki ayrı biçimi gösterir. 16. yüzyılda bu terim, dinsel ya da din dışı konu üzerine söylenen bir sanat şarkısı anlamına gelirdi. Bir halk şarkısıyla bir saray şarkısının birleştiği az bulunur örneklerden biridir. 17. yüzyılda villancico adı İngiliz *anthem*'ine (bu sözcüğe bakınız) çok yakın bir çeşit kantataya verilir olmuştur.

Yapısı - 16. yüzyıl villancico'su İspanyol çeşitleme anlayışının açıkça belirdiği, her gelişinde özellikle eşliğin değiştiği döndermeleriyle bir şarkıdır.

Bir villancico'nun iki türlü söylendiğini de çok görüyoruz: biri ses ve çalgılar için öbürü koro için.

17. ve 18. yüzyıl villancico'su o çağın çeşitli okullarında görülen örneğe uygun bir kilise kantatasıdır. Bunda koro, iki koro ile sürekli basa ayrılmış *estrebillo*'larla yalnız soloculara verilen *coplas*'lar, kıtalar bulunurdu.

BİBLİYOGRAFYA

Bouvet; *Les Couperin.*
Cellier; *Les Passions de Bach et l'Oratorio de Noël.*
Chailley; *Histoire musicale du Moyen Age.*
Dufourco; *Cours d'histoire de la musique.*
- *J.-S. Bach, génie allemand, génie latin?*
- *J.-S. Bach, le maître de l'orgue.*
Emmanuel; *Histoire de la langue musicale.*
Gastoué; *Les primitifs de la musique française.*
Gérold; *La musique au Moyen Age.*
Indy; *Cours de composition musicale.*
Koechlin; *Gabriel Fauré.*
Landormy; *Brahms.*
Leibowitz; *Schoenberg et son école.*
Marliave; *Les quatuors de Beethoven.*
Masson; *L'opéra de Rameau.*
Pincherle; *Corelli.*
- *Vivaldi.*
Pirro; *L'esthétique de J.-S. Bach.*
Pitrou; *J.-S. Bach.*
Prunières, *Monteverdi.*
- *Le ballet de cour avant Lulli.*
Quittard; *Henry du Mont.*
Raugel; *Palestrina.*
Riemann; *Dictionnaire de la musique.*
Samson, *Palestrina, ou la poésie de l'exactitude.*
Schweitzer; *Bach, le musicien-poète.*
Van den Borren; *Etude sur le XV. siècle musical.*
Wyzewa ve Saint-Foix; *Mozart, sa vie, son oeuvre.*