

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DEVLET KONSERVATUVARI
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
OPERA SANAT DALI**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**BAROK DÖNEM VOKAL MÜZİĞİNDE İTALYAN
VE FRANSIZ STİLLERİNİN ÖZELLİKLERİ VE
SÜSLEMELERİN ANALİZ EDİLEREK
İNCELENMESİ**

ÇİĞDEM ALADAĞ

2502150222

TEZ DANIŞMANI

Prof. Şebnem ÜNAL

İstanbul, 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



SANATTA YETERLİK
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : ÇİĞDEM ALADAĞ Numarası : 2502150222

Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı /
Programı : SAHNE SANATLARI
ANASANAT DALI/SANATTA
YETERLİK Danışmanı : PROF. ŞEBNEM ÜNAL

Tez Savunma Tarihi : 25.01.2019 Saati : 13.00

Tez Başlığı : BAROK DÖNEM VOKAL MÜZİĞİNDE İTALYAN VE FRANSTZ STİLLERİNİN ÖZELLİKLERİ VE
SÜSLEMELERİN ANALİZ EDİLEREK İNCELENMESİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 57. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUGUYLA karar verilmiştir.

| JÜRİ ÜYESİ | İMZA | KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME) |
|------------------------------|------|-------------------------------------|
| 1- PROF. ŞEBNEM ÜNAL | | Kabul |
| 2- PROF. GÜLDEN TEZTEL | | Kabul |
| 3- DOÇ. LİNET ŞAUL | | Kabul |
| 4- DOÇ. TUFAN KARABULUT | | Kabul |
| 5- DOÇ. PINAR UÇMAN KARAÇALI | | |

| YEDEK JÜRİ ÜYESİ | İMZA | KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME) |
|----------------------------|------|-------------------------------------|
| 1- PROF. ZİBELHAN DAĞDELEN | | Kabul |
| 2- DOÇ. DR. MÜGE HENDEKLİ | | |

ÖZ

**BAROK DÖNEM VOKAL MÜZİĞİNDE İTALYAN VE FRANSIZ
STİLLERİNİN ÖZELLİKLERİ VE SÜSLEMELERİN ANALİZ EDİLEREK
İNCELENMESİ**

ÇİĞDEM ALADAĞ

Barok Dönem vokal müziğini detaylı şekilde ele alan bu çalışmada, müzik tarihinde dönemin en belirgin özelliği olan süslemeler konusu vokal müzik açısından incelenmiştir. İtalyan ve Fransız stilleri arasındaki fark ortaya konarak, dönemle ilgili çalışma yapmak isteyenler için birçok kaynaktan araştırmalar yapılmış, döneme dair farklı bakış açıları ortaya konmaya çalışılmıştır. Yorumcunun özgün yaklaşımına izin veren Barok Dönem süslemeleriyle ilgili çalışmalar yapılmıştır.

Bu tez çalışmasının, Barok Dönem vokal müziğine ilgi duyan ve süslemeler konusunda detaylı çalışmalar yapmak isteyen eğitimci ve öğrenci adaylarına katkı sağlaması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Barok Dönem, vokal müzik, süslemeler

ABSTRACT

CHARACTERISTICS OF ITALIAN AND FRENCH STYLES IN BAROQUE VOCAL MUSIC AND RESEARCH OF THE ORNAMENTATIONS BY ANALYZING

ÇİĞDEM ALADAĞ

In this study reviewing Baroque vocal music in details, the topic of ornament that has been the most significant feature of the era in music history is analysed in the aspect of vocal music. With presenting the difference between Italian and French styles, practice from many sources for the ones that want to study about the era is executed and different points of views are tried to be presented. Studies about Baroque era ornamentations allowing the original approach of the commenter are performed.

This thesis study is aimed to contribute to the academicians and student candidates interested in Baroque Era vocal music and would like to study ornamentations in details.

Keywords: Baroque Era, vocal music, ornamentations

ÖNSÖZ

Hemen hemen tüm sanat dallarında abartı, süsleme ve gösterişin ön planda olduğu Barok Dönem, müzik tarihi açısından da detaylıca ele alınması gereken bir dönemdir. Ağırlıklı olarak İtalyan stilinin hakim olduğu dönemde, bu hakimiyet diğer ülkelerin bestecilerini de etkisi altına almıştır. İtalyan stilinin baskınlığına karşın, Fransız besteciler dönemde kendi stillerini yansıtmayı başarmışlardır. İtalyanlara göre daha sade ve süslemeyi oldukça kararında kullanmış olan besteciler, ön plana çıkmayı başarmışlardır. Özellikle süsleme kullanımı konusunda her besteci farklı yaklaşımlar ve yorumlarda bulunmuş, herkes kendi düşüncelerini kabul ettirmeye çalışmıştır. Tüm bu farklı bakış açılarını doğru şekilde kavrayıp, yorumlayabilmek için mutlaka geriye dönük çalışmalar yapmak gereklidir. O dönemin şartlarını, bestecilerini ve müziksel özelliklerini bilerek yol almak çalışmanın sağlıklı şekilde yapılıp, algılanması için son derece önemlidir.

Tezi hazırlarken dönemi değişik bakış açılarından görebilmek ve inceleyebilmek adına birçok kaynaktan yararlanarak, süslemeler konusunda özgün bir yaklaşım ortaya koymaya çalıştım. İnceledikçe edindiğim bilgiler, döneme başka bir pencereden ve daha derinlemesine bakmamı sağladı.

Tüm bu çalışmalar aşamasında bana her zaman destek olan aileme, değerli eşim İbrahim Aladağ'a, her türlü konuda yardım ve desteklerini aldığım arkadaşlarım Evrim Şahinkaya Kaplancık, Canan Özgür ve Özgür Demir'e, sanatta yeterlik aşamasında değerli bilgi ve deneyimlerini bizlerle paylaşan sevgili hocalarıma ve son olarak meslek hayatım boyunca her an deneyimlerine ve bilgisine başvurduğum, her zaman her konuda yanımda olan sevgili hocam ve tez danışmanım Prof. Şebnem Ünal'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Çiğdem ALADAĞ

İstanbul, 2019

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----------|
| ÖZ..... | iii |
| ABSTRACT..... | iv |
| ÖNSÖZ..... | v |
| İÇİNDEKİLER | vi |
| ŞEKİLLER LİSTESİ..... | ix |
| KISALTMALAR | xii |
| GİRİŞ | 1 |
| BİRİNCİ BÖLÜM | |
| BAROK DÖNEM VE MÜZİKSEL ÖZELLİKLERİ..... | 3 |
| 1.1. Barok Orkestra | 11 |
| 1.2. Barok Dönem’de İtalyan ve Fransız Uvertürleri..... | 12 |
| 1.3. Barok Dönem’in Temel Buluşu Basso-Continuo (Sürekli Bas) | 13 |
| 1.4. Vokal Müzik Açısından Dönemin Özellikleri..... | 16 |
| 1.4.1. Barok Dönem’de Castrato Şarkıcılar | 17 |
| 1.4.2. Barok Dönem’de Kadın Şarkıcılar..... | 21 |
| İKİNCİ BÖLÜM | |
| BAROK DÖNEM VOKAL MÜZİĞİNDE YENİ TÜRLER..... | 22 |
| 2.1. Resitatif | 22 |
| 2.2. Monodi | 25 |
| 2.3. Opera | 26 |
| 2.4. Kantat | 28 |
| 2.5. Da Capo Aria..... | 29 |
| 2.6. Oratoryo..... | 30 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAROK DÖNEM İTALYAN VOKAL MÜZİĞİ VE ÖNEMLİ

BESTECİLERİ.....32

- 3.1. Giulio Caccini (1545 - 1618)..... 34
- 3.2. Claudio Monteverdi (1567-1643)..... 38
- 3.3. Alessandro Scarlatti (1660-1725)..... 43
- 3.4. Antonio Vivaldi (1678-1741)..... 45
- 3.5. Georg Friedrich Händel (1685– 1759)..... 47

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BAROK DÖNEM FRANSIZ VOKAL MÜZİĞİ VE ÖNEMLİ

BESTECİLERİ.....52

- 4.1. Jean Baptiste Lully (1632 – 1687) 53
- 4.2. Jean Baptiste Rameau (1683 - 1764)..... 57

BEŞİNCİ BÖLÜM

BAROK DÖNEM VOKAL MÜZİĞİNDE SÜSLEMELER.....61

- 5.1. İtalyan Süslemeleri 67
 - 5.1.1. Accento (Aksan)..... 68
 - 5.1.2. Acciaccatura (Çarpma)..... 69
 - 5.1.3. Appoggiatura (Apojatür)..... 70
 - 5.1.4. Passaggio (Eksiltme)..... 72
 - 5.1.5. Messa di voce 73
 - 5.1.6. Mordan 74
 - 5.1.7. Gruppetto 75
 - 5.1.8. Portamento (Taşıma)..... 77
 - 5.1.9. Tril..... 77
- 5.2. Fransız Süslemeleri 80
 - 5.2.1. Port de voix 84
 - 5.2.2. Pincé 87
 - 5.2.3. Hélan 87

| | | |
|--------|----------------------|----|
| 5.2.4. | Coulé | 88 |
| 5.2.5. | Accent | 88 |
| 5.2.6. | Chute | 90 |
| 5.2.7. | Coulade | 91 |
| 5.2.8. | Tour de gosier | 91 |

ALTINCI BÖLÜM

| | | |
|---------------------------------------|---|-----|
| ÖZGÜN SÜSLEME ÇALIŞMALARI..... | 93 | |
| 6.1. | Händel Giulo Cesare Operası Cleopatra Arya..... | 93 |
| 6.2. | Händel Rinaldo Operası Almirena Arya | 96 |
| 6.3. | Rameau Platée Operası La Folie Arya | 98 |
| 6.4. | Vivaldi La Griselda Operası Costanza Arya | 101 |
| 6.5. | Händel Agrippina Operası Pallante Arya | 103 |
| 6.6. | Händel Alcina Operası Oronte Arya | 105 |
| SONUÇ..... | 108 | |
| KAYNAKÇA | 110 | |
| ÖZGEÇMİŞ..... | 115 | |

ŞEKİLLER LİSTESİ

| | | |
|------------------|---|----|
| Şekil 1: | Rönesans ve Barok Dönem arasındaki farklar | 8 |
| Şekil 2: | Barok orkestra örneği | 12 |
| Şekil 3: | Basso-continuo akor kurulumu | 15 |
| Şekil 4: | Akorsal ve figüratif basso-continuo | 15 |
| Şekil 5: | Castratore | 19 |
| Şekil 6: | Resitatif simple | 24 |
| Şekil 7: | Resitatif mesure | 25 |
| Şekil 8: | İtalyan Operası şeması | 27 |
| Şekil 9: | Fransız Operası şeması | 28 |
| Şekil 10: | Da capo aria | 30 |
| Şekil 11: | Caccini ritmik değişimler | 37 |
| Şekil 12: | Monteverdi tonalite geçişleri | 40 |
| Şekil 13: | Monteverdi apojatür kullanımı | 41 |
| Şekil 14: | Monteverdi tril kullanımı | 41 |
| Şekil 15: | Monteverdi “Laudate Dominum” | 42 |
| Şekil 16: | Orfeo aria | 43 |
| Şekil 17: | A. Scarlatti süsleme örnekleri | 45 |
| Şekil 18: | Vivaldi “La Griselda” apojatür kullanımı | 46 |
| Şekil 19: | Almira Operası Almanca resitatif | 48 |
| Şekil 20: | Almira Operası İtalyanca aria | 49 |
| Şekil 21: | Händel “Afanni del pensier” süsleme kullanımı | 51 |
| Şekil 22: | Artémidor aria | 54 |
| Şekil 23: | Armide & Renaud düet | 55 |
| Şekil 24: | Lully apojatür tril kullanımı | 56 |
| Şekil 25: | Lully Alceste tril örneği | 56 |
| Şekil 26: | Lully tril kullanımı | 56 |
| Şekil 27: | Platée operası La Folie aria | 59 |
| Şekil 28: | Les Indes Galantes Operası Fatime aria | 60 |
| Şekil 29: | Rameau’nun kullandığı süsleme sembolleri | 60 |
| Şekil 30: | Loulié süsleme şeması | 63 |

| | | |
|------------------|--|----|
| Şekil 31: | Accento'suz basit hali | 68 |
| Şekil 32: | Accento kullanımı | 68 |
| Şekil 33: | Acciacatura | 69 |
| Şekil 34: | Yukarıdan apojatür | 70 |
| Şekil 35: | Aşağıdan apojatür | 70 |
| Şekil 36: | Passaj içinde apojatür | 70 |
| Şekil 37: | Apojatür örnekleri | 71 |
| Şekil 38: | Passaggio | 72 |
| Şekil 39: | Messa di voce | 73 |
| Şekil 40: | Mordan örnekleri | 74 |
| Şekil 41: | Gruppetto | 75 |
| Şekil 42: | Caccini gruppetto kullanımı | 76 |
| Şekil 43: | Gruppetto di note uguali | 76 |
| Şekil 44: | Gruppetto raffrenato | 76 |
| Şekil 45: | Monteverdi portamento kullanımı | 77 |
| Şekil 46: | Çeşitli tril sembolleri | 78 |
| Şekil 47: | Mersenne "air de cour" örneği | 81 |
| Şekil 48: | D'Anglebert süsleme tablosu | 82 |
| Şekil 49: | Mondonville tarafından süsleme eklenen "Votre coeur aimable" aryası | 84 |
| Şekil 50: | Bérard tarafından süsleme eklenen "Votre coeur aimable" aryası | 85 |
| Şekil 51: | İnici port de voix | 85 |
| Şekil 52: | Çıkıcı port de voix | 85 |
| Şekil 53: | Port de voix türleri | 86 |
| Şekil 54: | Pincé | 87 |
| Şekil 55: | Hélan kullanımı | 87 |
| Şekil 56: | Coulé kullanımı | 88 |
| Şekil 57: | Accent | 89 |
| Şekil 58: | Loulié accent kullanımı | 90 |
| Şekil 59: | Chute | 90 |
| Şekil 60: | Çıkıcı coulade | 91 |

| | | |
|------------------|---|-----|
| Şekil 61: | İnici coulade | 91 |
| Şekil 62: | Coulade Kullanımı | 91 |
| Şekil 63: | Tour de gosier | 92 |
| Şekil 64: | Cleopatra arya “A bölümü” | 94 |
| Şekil 65: | Cleopatra arya “A bölümü” süslemeli versiyonu | 95 |
| Şekil 66: | Almirena arya “A bölümü” | 96 |
| Şekil 67: | Almirena arya “A bölümü” süslemeli versiyonu | 97 |
| Şekil 68: | La Folie arya “A bölümü” | 99 |
| Şekil 69: | La Folie arya “A bölümü” süslemeli versiyonu | 100 |
| Şekil 70: | Costanza arya “A bölümü” | 101 |
| Şekil 71: | Costanza arya “A bölümü” süslemeli versiyonu | 102 |
| Şekil 72: | Pallante arya “A bölümü” | 103 |
| Şekil 73: | Pallante arya “A bölümü” süslemeli versiyonu | 104 |
| Şekil 74: | Oronte arya “A bölümü” | 106 |
| Şekil 75: | Oronte arya “A bölümü” süslemeli versiyonu | 107 |

KISALTMALAR

- b.s.** : Basım
c. : Cilt
fr. : Fransızca
ing. : İngilizce
it. : İtalyanca
t.y. : Tarih yok
v.d. : Ve diğerleri
y.y. : Yayın yeri yok
yy. : Yüzyıl
d.b. : Doğum bilinmiyor

GİRİŞ

Birçok kaynağa göre başlangıç tarihi 1580-1600 ve bitiş tarihi de 1750 olarak kabul edilen Barok Dönem, yaratıcı fikirlerin ön planda olduğu bir dönemdir. Avrupa tarihinin yarısı boyunca ve fırtınalı bir yüzyıl boyunca ilerlemiş olan Barok Dönemde, mutlak monarşi hakimdir. Bu dönemde Avrupa'nın neredeyse tamamında yöneticiler yasalarını Versaille'a göre modelliyorlardı. XIV. Louis "*ben devletim*" açıklamasıyla, tüm sanat ve kültürün yöneticiye hizmet ettiği bir yaşam tarzını özetlemişti (Forney v.d., 2011: 129). Küçük ve büyük yönetimli hanedanlar opera troupe'ları¹, şapel koroları ve orkestralar da dahil olmak üzere müzikal girişimleri özenle donatmışlardı. Aristokrasinin salonlarından dışlanan orta sınıflar ise kendi kültürlerini yaratmışlardı.

Monarşik bir yönetimin ağırlıkta olduğu Barok Dönem'de birçok yeni keşif de yapılmıştı. Galileo ve Kopernik'in fizik ve astronomideki düşünceleri, Descarte'ın matematikte, Spinoza'nın da felsefedeki düşünceleri bu dönemde yapılmış Avrupa entelektüel tarihinin kilometre taşlarıydı (Forney v.d., 2011: 129). Düşünsel ve bilimsel açıdan birçok yeniliğin olduğu Barok Dönem, bir taraftan da kanlı savaşlar sonucu oluşmuş yoğun bir dindarlık içerisindeydi. Protestanlar, yükselen orta sınıfın iyi korunmuş yerleri olan İngiltere, İskandinavya, Hollanda ve kuzey Almanya'da merkezleşmişti. Katolik tarafta ise iki güçlü hanedanlık bulunuyordu. Bunlar Protestan düşmanlarıyla kavga ettikleri gibi birbirleriyle de kavga eden Fransız Bourbons ve Avusturya- İspanya Hapsburgs hanedanlıklarıydı (Forney v.d., 2011: 130).

Bütün bu karmaşa içinde Barok Dönem toplumunda yaratıcı sanatçıların çeşitli ve önemli rolleri vardı. Peter Paul Rubens ünlü bir ressam olmasının yanı sıra, büyükelçi ve birçok prensin de yakın arkadaşıydı. Vivaldi besteci ve papazdı. Händel ise besteciliğinin yanında opera emperyosuydu. Bu sanatçılar çoğunlukla krallık

¹ Troupe: Birlik, topluluk.

veya prenslerin himayesi altında görevlerini sürdürürlerdi. Almanya Otuz Yıl Savaşları'nda (1618-1648) yorgun düştüğünden, ancak Barok Dönem'in son çeyreğinde büyük besteciler yetiştirmiş ve Johann Sebastian Bach gibi bir isimle Barok Dönem, Almanya'da doruk noktasına ulaşmıştı (İlyasoğlu, 1999: 25).



BİRİNCİ BÖLÜM

BAROK DÖNEM VE MÜZİKSEL ÖZELLİKLERİ

Müzik tarihinde kullandığımız birçok terim, önce sanat tarihçileri tarafından, daha sonraları ise, müzik tarihçileri tarafından belirlenmiştir. Bu terimler arasında Gotik, Romanesk, Rönesans, Rokoko ve Empresyonizm gibileri yer alır. Bununla birlikte, barok bu terimlerden biri değildir. Barok, diğer sanatlardan önce müzikte uygulanmıştır. Başlangıçta kısıtlayıcı ve aşağılayıcı bir çağrışımı olan dönem geç XIX. yy.'dan itibaren müzik literatüründe kapsamlı bir şekilde ifade edilmiştir. Bu ifadeye göre barok müzik, düzeni yani evrenin temel düzenini ifade eder, daima hayat dolu ve uyumludur (Palisca, 1991: 1).

Barok stil XVI. yy.'da İtalya'da ortaya çıkmış, öncelikle müzik, sonrasında ise resim, heykel, mimari ve edebiyat gibi türlerin hepsinde etkili olmuştur. Barok Dönem'in ihtişamı, teatrallığı, taşkınlığı ve titizlikten uzak çalışma tarzı dönemin kolayca tanınabilir olmasına neden olmuştur.

Barok sözcüğünün kökeninin açıklanmasına ilişkin çeşitli kuramlar arasında en yaygın olanı Portekizce *Barroco* sözcüğünden türeyenidir. Portekizce barok (barroco) *eğri büğrü inci* anlamına gelen ve daha çok Anglosaksonlar ile İtalyanların, 1600 ile 1760 yılları arasında geçirdikleri 160 yıllık sanatsal döneme verilen addır.

“Barok, Rönesans'ın yol açtığı toplumsal ve ekonomik bunalıma karşı, soyluların kültürel ve sanatsal alanda egemenliğini ilan etmesidir. Barok sanat, hareketin, düzensiz çizginin, değişkenliğin, ölçsüzlüğün, görüntü illüzyonunun ve de gizemin değerini arttırmıştır. Bu tutarlı estetik, karşı Katolik reform hareketini savunmuştur (Métivier, t.y. :1).”

1500'lü yılların sonlarında, ileride barok olarak adlandırılacak dönemin başlangıcında, birbiriyle çatışma halinde olan iki kurum, sanatı ve sanatçıları yeni yapıtlar üretmeye teşvik ediyordu. Bunlardan biri, kiliseye karşı kendi gücünü

göstermek isteyen soylu kesim ve krallar, diğeri ise Protestan başkaldırının ardından eski gücünü toplamak için sanatın kitleleri etkileme gücünden yararlanmak isteyen Katolik Kilisesi idi. Her iki kurum da mimariyi, güzel sanatları ve müziği en iyi şekilde kullanabilmek için adeta yarışa girmişti.

“Barok Dönem’de, resim sanatı da oldukça güçlendi. Tintoretto (1518-1594) ve Caravaggio (1573-1610) gibi sanatçıların Güney Avrupa’daki etkileri, bir süre sonra ticari yönden büyük canlılık gösteren Hollanda ve çevresindeki bölgelerde de güzel sanatların doruğa ulaşmasına neden olmuştu. Rubens (1577-1640), Rembrant (1606-1669) ve Vermeer (1632-1675), Barok Dönem’de büyük bir patlama yaşayan portre yapımında önemli bir yere sahip oldular. Bunların yanı sıra tiyatro ve edebiyat alanında da yenilikler gerçekleşti. İspanyol yazar Cervantes’in (1547-1616) 1605 yılında yayımlanan *Don Quijote* adlı yapıtı, roman türünün ilk örneklerinden kabul edilmektedir (Büke v.d., 2006: 16-17).”

Barok müziğin başlangıç çağı, tam olarak İtalya’da, Orfeo’nun (1607) yaratıcısı olan Claudio Monteverdi ile başlar ve çağdaşı J.S.Bach ile son bulur. J.P.Rameau ve G.P.Telemann, uzun hayatlarının son eserlerini 1760 yılında bestelemişlerdir. Bu son on yıldan önce, besteciler yeni bir stile doğru yönelmişlerdir.

İtalya, Almanya, Fransa, İspanya gibi ülkelerde özü pek değişmeden değişiklikler gösteren barok sanatı, başta müzik olmak üzere diğer sanat türleriyle birlikte genellikle saraylarda ve kiliselerde sergilenerek gelişme göstermiştir. İtalya’nın Avrupa’daki müzik yaşamına etkileri XVI. yy.’dan XVIII. yy.’a kadar devam etmiştir. İtalya’nın bu hakimiyetine karşılık olarak XVII. yy.’da Fransız müziğinde de bir kıpırtı görülmeye başlanır. Uzun süre barok sanatına karşı duran Fransa’da, dogmalardan uzak duran, bilimsel burjuva düşüncelerinin gelişimiyle, müzik ve diğer güzel sanatlarda da önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu dönemde ilk önemli gelişmeler çalgı müziğinde, Fransız uvertüleri, orkestra süitleri ve çembalo müzikleriyle gerçekleşmiştir. Fransa’da Barok Dönem’in en önemli bestecisi

Lully'dir. Fransız Uvertürü onun buluşudur. Almanya'da ise; Barok Dönem'de çalgı ve koro müziğinde önemli gelişmeler olmuştur. Opera sanatı daha geç gelişme göstermiş, buna karşın oratoryo ve kantat türlerinde gelişmeler hızlı olmuştur.

Barok bestecinin esas amacı, müziği dramatik anlatımın bir parçası kılmak, dramatik anlatımı müziğe katmaktır. Bu dönemde müzik, ruhsal derinliği sadelikle sentez haline getirip, heyecan, istek, kahramanlık duygularının ifadesinde kontrast denen karşıtlığı kullanmıştır. Barok Dönem müziğindeki duygusal yoğunluk ve abartı, tüm sanat dallarında farklı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Örneğin; mimaride, süslemelerle dolu devasa katedrallerin yapıldığı bilinmektedir.

Barok Dönem'in müziğini anlatmak için seçeceğimiz ilk sözcük karşıtlık olmalıdır. Bu müziğin her ögesinde karşıtlık oluşur. Bu karşıtlık, sonorite'de², yapının yürüyüşünde, ritimde, anlatımda ve ruhsal derinliktedir. Ses dolgunluğunda karşıtlık, çalgı topluluğunu ikiye bölerek elde edilir. Bu yöntem konçerto geleneğinin ilk adımıdır. Ses düzeyinin alçalıp yükselmesiyle müziğin ifade kazanması Barok Dönem boyunca gelişir. Ses gürlüğündeki hareketleri gösteren işaretler de ilk kez bu çağda ortaya çıkar (İlyasoğlu, 1999:26).

Barok müzik; çok sık ton değiştirmesi, anlaşılması zor armoni yapısı, melodilerin uzunluğu ile kuralların dışına çıkmanın pek mümkün olmadığı bir müzik formuna ve yapısına sahiptir. Barok Dönem'in ideal ses anlayışı, temel bir bas ve süslü bir tiz sesin, yalın bir armoni aracılığında birleştirilmesinden doğar. Besteciler, bas ve tiz sesin, iki temel melodi çizgisi gibi yazılması ve bas sesin gücünün, belirli bir çalgı arttırılmasını, uzamasını öngörmüşlerdir. Barok Dönem'de armoni ögesindeki aşama kadar, kadans ve ritm öğelerinde de gelişme görülür. Rönesans'ta, müzik metnin önündeyken, Barok Dönem'de, metin armoniden önce gelir ve bestecilerin esas görevi, müziği metne uydurmaktır. Barok Dönem, Rönesans dönemi özelliklerinin kaldığı yerden yola çıkarak, armoni ve polifoni tekniğini mükemmele ulaştırmıştır (Dik, 2015: 3). Dönemin aryalarındaki resitatifler, aryalar arasındaki

² Sonorite: Birden fazla çalgının oluşturduğu dengeli ve güzel ses dolgunluğu. Ses gürlüğü. Sessizlik. Ötüm. Sonorité (Fr.), (<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>).

duygu ve fikir değişimlerini hızlıca yapmak ve de farklı formları geliştirmek için kullanılmıştır.

Barok Dönem’de, süslemelere verilen önem ve artan bir anlamlılıkla birlikte, armonide gitgide bir zenginleşme görülür. Müzisyenler basit armoniye aşına oldukları için, akorları açıkça yazmaya ihtiyaç duymuyorlardı. Bunun yerine besteciler bas notasının üstüne istenilen akoru belirtmek için gerekli sayıyı koyuyorlardı, müzisyenler de ona göre akoru oluşturuyorlardı. Böylelikle ortaya şifreli bas yani continuo adı verilen sistem çıkmış oluyordu (Dik, 2015: 4).

Bugün tasarı olarak barok müziği, Gesualdo’nun madrigalları, Peri ve Monteverdi’nin erken pastoral müzikleri, Scarlatti’nin trajedi komikleri ve Rameau’nun trajedi liriklerinde olduğu gibi farklı dışavurumlar içerir. Enstrümental müzik ise, Merulo’nun toccata’ları, Corelli’nin trio sonata’larını ve Vivaldi’nin konçertolarını içerir. Barok kilise müziği, Bach’ın kantat’ları ve Schütz’ün passion’larına karşı olan stilleri kucaklamıştır (Palisca, 1991:1).

Fransız filozof Noel-Antoine Pluche, 1746’da barok kelimesini, Paris’in en ünlü kemancısı olan Jean Baptiste Anet’in zıttı bir şekilde çalış stili olan Jean Pierre Guignon’u karakterize etmek için kullandı. Noel’e göre; Guignon, eğlendirmek ve şaşırtmak için, muhteşem kıvraklığıyla show yapmayı severdi. Diğer taraftan Baptiste, insan sesinin lirizmini yansıtmaya çalışan sürekli bir dışavurumcu stili tercih etti. O, saf sunuşu küçümsedi. Onun için elmaslar dünyanın yüzeyinde bulunabiliyorken, bazı barok inciler, denizin dibinden güçlkle çıkarılabildi (İlyasoğlu, 1999: 25). Bu karşılaştırma, Pluche’ün Fransız ve İtalyan müziğine mahsus olan, iki farklı türü ayırt etmesine öncülük etti. Birisi, hiç zorlanmadan, basit, zahmetsiz, ses için doğal olan zengin melodilerdi ki bu, şarkı söyleyen müzikti. Müziğin diğer bir çeşidi ise; şarkıcının doğal kapasitesini hızı ve sesiyle doğal kapasitesinin üstüne çıkarmak için ve de seslerin ve dönüşlerin cesaretiyle şaşkınlık uyandırmaya çalıştığı bir çeşittir. Bu, Pluche’ün barok müzik tanımıdır.

Terimin, 1768'de Jean Jacques Rousseau'nun müzik sözlüğüne girişiyle birlikte modası devam etti:

“Bir barok müzik, modülasyonlar ve disonanslarla doludur ve armonisi karmaşıktır, melodi sert ve çok az doğaldır, entonasyon zor, hareketler alışılmadıktır (Palisca, 1991: 2).”

Barok Dönem anlatımında ayrıntılara dek inen ağırbaşlı ve görkemli bir üslubu biçimlendirir. Uzun cümleli, süslü, zaman zaman karmaşık ve gösterişli bir anlatım sergileyen bu dönem eserlerinde kontrpuan'la³ homophone yazının birlikte kullanılması, dolgun ve ihtişamlı bir üslubun biçimlenmesini kolaylaştırmıştır. Burada kullanılan homophone sözcüğünün anlamı, eşlikli tek sestir. Ezgiyi yorumlayan parti ön plana çıkar, öteki sesler eşlikçi durumunda kalır. Bu yazı tekniğine armoni dendi. Majör ve minör tonaliteleri kullanıldı. Çok ses hesapları dikey olarak yapıldı (Selanik, 2011: 68). Şifreli bas, insan sesini destelemek amacıyla yaygın biçimde kullanıldı.

XVI. yy.'ın sonlarında, besteciler müziklerinde yeni bir ifade arayışına girdiler ve özellikle birkaç tane iç içe geçmiş melodiden ziyade, tek bir melodi vasıtasıyla vokal çalışmalarını metinlerle birleştirmek için yaratıcı bir yol bulmaya çalıştılar (Forney v.d., 2011: 121). Hümanist yaklaşımın bir sonucu olarak bu istek kantat, oratoryo ve operayı da içine alan bir takım yeni türlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu dönemdeki ilerlemelerden bir diğer önemli olanı ise, yüzyıl başında Venedik'te görülen kompleks bir polifoni'den⁴ tek bir çizgide olan yeni homofonik stile geçiştir (Cyr, 1999: 21). Barok stil çalarken veya dinlerken, öncelikle ses için bir endişe ön plandadır, ama yine de stil, diğer tüm özellikleri inşa etmek için önemli bir yere sahiptir. Barok Dönem, Rönesans özelliklerinden yola çıkarak, yüz elli yıllık bir akış içinde armoni tekniğinin mükemmele kavuştuğu; kantat ve opera gibi sahne

³ Kontrpuan: “Noktaya karşı nokta” anlamında bir müziksel doku. Çoksesli müzikle ilgili bir bilim dalı. İki ya da üç eşanlı müzik çizgisinin uyumlu örgüsü (<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>).

⁴ Polifoni: Çokseslilik.

sanatlarının filizlendiği, senfonik orkestraların ilk tohumlarını attığı, Vivaldi, Händel, J.S.Bach'ın yetiştiği renkli dönemdir. Her ne kadar Rönesans özelliklerinden yola çıkılsa da, önceki tartışmalarda gösteriyor ki, Rönesans ve Barok dönemlerinin ana hat üslupları arasında çeşitli farklar vardır. Bu farkları aşağıdaki tabloda görebiliriz:

| <i>Rönesans</i> | <i>Barok Dönem</i> |
|---|--|
| Kelimelerin gösterişsiz simgelenmesi (Musica reservata ⁵ ve madrigalizm) | Kelimelerin duygusal simgelenmesi (Metinsel mutlakiyet) |
| Tüm seslerin eşit balansta olması | En uzaktaki seslerin karşıtlığı |
| Küçük aralıklarda diatonik melodi | Geniş aralıklarda diatonik ve kromatik melodiler |
| Modal Kontrpuan | Tonal Kontrpuan |
| Aralıksal armoni ve aralıksal disonans işleyiş | Akorsal armoni ve akorsal işleyiş |
| Akorlar bir parçanın ürünü gibi yazılırlar | Akorlar bağımsız elemanlardır |
| Akor ilerleyişi modalite olarak yönlenir | Akor ilerleyişi tonalite olarak yönlenir |
| Eşit olarak akan ritm dokunuşlarla düzenlenir | Ritm aşırılığı, özgür hitabet ve mekanik titreşimler hakimdir |
| Etkili söyleyiş yok, ses ve enstrümanlar birbirleriyle değiştirilebilir | Vokal ve enstrümantal ifadeler, birbirleriyle değiştirilebilir |

Şekil 1: Rönesans ve Barok Dönem arasındaki farklar

Yukarıdaki tablo iki stilin de, bağlantısız ve değişmeyen parçalar olarak karşılaştırılabileceğini, ancak iç gelişimlere sahip olmadıklarını gösterir (Bukofzer, 2013: 37).

Barok Dönem'in karakteristik özelliklerini birkaç ana başlık altında ele alabiliriz.

⁵ Musica reservata: XVI. yy.'ın ikinci yarısına ait a capella vokal müziğinde bir stil veya performans uygulamasıdır.

Duygu bütünlüğü; Barok eser basit bir duygu durumu içerir: mesela neşeli bir şekilde başlar ve devamında da öyle devam eder. Duygu durumları neşe, üzüntü ve acı gibi ifade edilmiş, o zamanlarda “etkilenim” kelimesiyle kullanılmıştır (Kamien, 2010: 122). Besteciler, etkilenimi göstermek için müzikal bir dil oluşturmuştur. Bunlar özel duygu durumlarıyla birleşmiş özel ritimler veya melodik kalıplardır. Bu özel duygu bütünlüğü prensibi, Barok Dönem vokal müziğinde ortaya çıkmıştır. Metindeki dikkat çekici duygu değişikliği, müzikteki değişikliklere de ilham kaynağı olmuştur.

Ritm; Barok müzikteki duygu bütünlüğü öncelikle ritmin sürekliliğiyle iletiliyordu. Ritmik kalıplar eser boyunca tekrar eden şekilde duyuluyordu. Bu ritmik devamlılık zorlu ve enerjik bir gidişle devam ediyordu. Hareketin ilerlemesi nadiren sekteye uğruyordu (Kamien, 2010: 122).

Melodi; Barok melodi devamlı bir duygu durumu yaratır. Açılış melodisi barok eserin gidişatı boyunca tekrar tekrar duyulur. Melodi çeşitli varyasyonla sunulsa bile, onun karakteri sabit olarak kalır.

“ Melodide sürekli olarak bir genişleme, yayılma ve rahatlama vardır. Birçok barok melodi detaylı ve süslemeli bir sound’a⁶ sahiptir bu nedenle onların söylenmesi ve hatırlanması kolay değildir. Bir barok melodi balans veya simetriden ziyade dinamik bir genişleme hissi verir. Kısa açılış cümlesini, aralıksız akan hızlı notalı uzun cümleler takip eder. Barok Dönem ile birlikte bir kapanış tümcesi, birbirini izleyen armonilerin getirdiği, sözün sonunu belirten güçlü bir vurgu, kadans doğmaya başlar (Kamien, 2010:122).”

Müzik Dinamikleri; Barok müzikte ritm ve melodi sürekliliğine paralel olarak müzik dinamiklerinin de sürekliliği vardır. Dinamiklerde değişim olduğu zaman, bu değişim aniden olur, tıpkı fiziksel olarak bir seviyeden diğerine atlama gibi gerçekleşir.

⁶ Sound: Ses.

Yüksek ve hafif arasındaki bu değişim sıralı dinamikler olarak adlandırılır. Kademeli değişimler sayesinde crescendo ve decrescendo barok müziğin öne çıkan özelliklerinden değildir. Bu nedenle şarkıcılar ve enstrümantistler şüphe yok ki etki yaratmak amacıyla ustalıklarla yapılmış müzik dinamikleri kullanmışlardır.

Barok Dönem'in tuşlu enstrümanları organ ve klavsendi. Bu iki enstrümanda müzik dinamiklerinin devamı için uygundu (Kamien, 2010: 123). Bir organist veya klavsenist, günümüz piyanistlerinin yaptığı gibi değişik parmak gücü uygulayarak crescendo veya decrescendo elde edemiyorlardı. Bir diğer tuşlu enstrüman olan klavikord kademeli olarak dinamik değişiklikleri yapabiliyordu, o da sadece *ppp*'dan *mp*'ya kadar olabiliyordu.

Barok Dönem vokal müziğinde ise ilk ifade nüans dinamikleri Caccini'nin *Le Nuove Musiche* (1602) kitabında bulundu. Caccini bu kitabında aryalarının girişlerinde, yeni şarkı söyleme stiliyle nüansların birleşimini anlatır. Caccini'nin görüşüne göre, *esclamazione*'den⁷ dolayı özellikle falsetto'da genellikle ses sert olduğundan, daha fazla ruh ve etki katmak için uzun tonlarda *diminuendo* kullanılmasını tavsiye eder. Bu iki nüans dinamiği kelimelerin etkisini arttırmak için süsleme gibi kullanılmıştır. Caccini için, bu dinamikler tutkulu bir şekilde şarkı söylemenin temelini oluştururlar. Caccini, bu efektlerin neşeli ve canlı aryalarda kullanılmamasını tavsiye eder (Cyr, 1999: 50).

Müziğin Dokusu; Farkettiğimiz üzere, geç barok müziğin yapısı baskın şekilde polifoniktir. İki veya daha fazla melodi dinleyicilerin dikkatini çekmek için yarışır. Genellikle soprano ve bas çizgileri çok önemlidir. Dokunun çeşitli çizgileri ya da sesleri arasındaki taklidi çok yaygındır. Bir seste duyulan melodik düşüncenin diğer seslerde de görülmesi muhtemeldir. Ancak tüm geç barok eserleri çok sesli değildir. Barok besteciler müzikal dokuyu işleyişte farklılıklar göstermişlerdir. Bach polifonik dokuya karşı tutarlı bir şekilde eğimli iken, Händel polifoni ve homofoni kısımları daha çok kontrast olarak kullanmıştır (Kamien, 2010:124).

⁷ *Esclamazione*: Sesin güçlendirilmesi.

Kelimeler ve Müzik; tıpkı rönesansta öncelikli olduğu gibi, Barok Dönem’de de besteciler belirli kelimeleri belirtmek için müziği kullandılar. Cennet tasvirinde tiz notalar kullanılırken, cehennem tasvirinde ise pes notalar kullanmışlardır.

“İnici kromatik aralıklar acı ve kederi ifade etmek için kullanılmıştır. Barok besteciler, metnin tek hecesi için birçok hızlı nota yazarak sıklıkla kelimelere ağırlık vermişlerdir. Bu teknik ayrıca şarkıcının virtüözitesini sergilemesini de sağlamıştır. Bireysel kelimelerin ve cümlelerin devamlı olarak tekrar edilmesi, müziğin sürekliliğini ortaya çıkarmıştır (Kamien, 2010:124).”

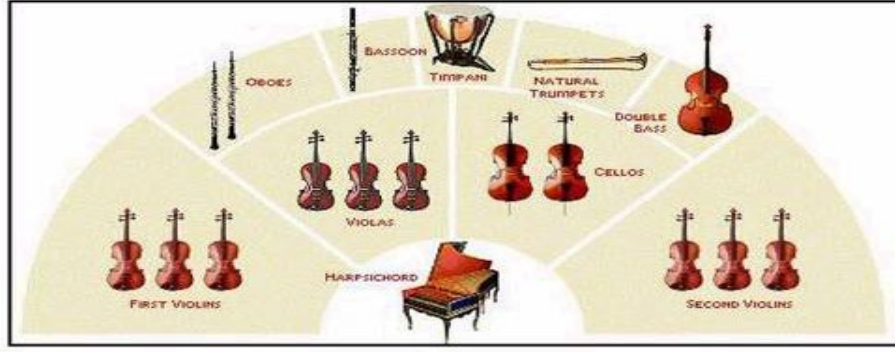
1.1. Barok Orkestra

Barok Dönem boyunca, orkestra keman ailesi merkezli bir evrimleşme içinde oldu. Barok orkestra iki ana grup altında toplandı. Orkestra, bass continuo enstrümanları yani violonsel, fagot, lüt, klavsen, org vb. ve melodik enstrümanlar yani keman, flüt, obua vb. gibi üst partileri çalan enstrümanlar olmak üzere iki ana gruba ayrılmıştı (Michels, I.c., 1988: 65). Modern standartlara göre, barok orkestra ondan otuza veya kırka kadar çalıcısı bulunan küçük bir orkestraydı. Orkestranın enstrümantal karakteri esnek ve bölümden bölüme çeşitlenebilir bir yapıdaydı. Özünde basso continuo ve tiz yaylılar bulunuyordu(I. ve II. kemanlar ve viyolalar). Tahta nefesli, brass ve perküsyon gibi enstrümanların kullanımı değişti. Yaylılara ve basso continuo’ya lavta, flütler, obualar, trompetler, korno, trombon ve timpani eklenebilirdi. Trompet ve timpaniler orkestraya şölenle ilgili kısımlarda ekleniyordu (Kamien, 2010: 125).

Bazı orkestralar iki klavsen kullanıyordu. Bunlardan biri solo pasajlar sırasında, diğeri ise toplu pasajlar için kullanılıyordu. Solo veya toplu pasajlarda, diğ bas enstrümanları da klavsenleri destekliyorlardı (Chung-Ahn, 2015: 46).

Barok Dönem boyunca kontrpuan'ın doğası değişti. Tiz-bas karşıtlığı ve partiler arasında devam eden balans değişikliği kullanımı yerini bas partisinin vurgulu kullanımına bıraktı.

Barok Dönem müziği ya çok ölçülü ya da çok özgürdü. Besteciler vokal resitatif ve toccata veya prelüd gibi doğaçlama enstrümantal eserler için esnek ritimler kullandılar. Diğer müzikler için, dans müziğinde olduğu gibi düzenli ritimler giderek daha yaygın hale geldi.



Şekil 2: Barok orkestra örneği

1.2. Barok Dönemde İtalyan ve Fransız Uvertürleri

Uvertür opera, oratoryo veya süit gibi eserlerin girişinde çalınan enstrümantal bir bölümdür. XVII. yy.'a kadar bu girişler sabit bir form haline gelmemişti. Bunlar seyirci için eserin başladığını belirten dikkat çekici kısa parçalardı (Michels, I. c., 1988: 137). Monteverdi'nin Orfeo Operası, başında *toccat*a ismiyle çalınan kısa bir bandolu bölümlle başlıyordu. XVII. yy.'da İtalya'da opera uvertürü, Fransız üvertürüne de yavaş-hızlı yapısıyla adapte edilecek olan *sinfonia* adıyla sıklıkla yer alıyordu.

Daha çok Barok Dönem'de yaygınlaşmış olan Fransız uvertür türü Lully tarafından yaratılmıştır. İki veya üç bölümlü olarak ortaya çıkar.

Birinci bölüm; görkemli bir karakterde olan ikili ölçüde ve noktalı ritmle yazılmış, homofonik stildeki yavaş kısımdır.

İkinci bölüm; genellikle üç vuruşluk ölçüde, kontrapuntal yapıdaki hızlı bölümdür (bu bölüm genellikle bir fugato ile başlar).

Üçüncü bölüm (isteğe bağlı); orjinalinde, kadans akorlarıyla ilk bölümdeki tempoya döner, sonrasında kısmi olarak birinci bölümü tekrar eder (Michels, I. c., 1988: 137).

İtalyan uvertürü ise, Napoli’de görülen ve özellikle 1696’dan itibaren A. Scarlatti’nin eserlerinde karşılaşılan çok farklı bir uvertür tipidir. Sinfonia adını taşıyan bu uvertürler, üç bölüm şeklinde düzenlenmiştir:

Birinci bölüm; allegro tempoda olan ve sıklıkla birkaç akordan oluşan kısımdır.

İkinci bölüm; şarkı söyler (cantabile) karakterde ve andante’dir (yavaş). Genellikle bir soliste ayrılan bölümdür (keman için).

Üçüncü bölüm; bir dans ritmi üzerine yazılmış, presto (çok hızlı) bölümdür. Esasen İtalyan uvertürü, senfonilerin temelini oluşturmuştur.

1.3. Barok Dönemin Temel Buluşu Basso-Continuo (Sürekli Bas)

Basso Continuo, Barok Dönem’de müzikal sembolleri olan bir türdür. Sadece improvize şekilde akorlarla tamamlanan bas partisine şifre koyarak belirtilir (Michels, I. c., 1988: 101). Birçok solo ve ensemble barok müziğinin özüdür. Onun başlangıcı XVI. yy.’ın sonunda La Camerata Fiorentina’nın etkileyici düşünceleri ve yeni tutumları ile tesadüf ederek başlar. Ritmik ve armonik desteği birçok enstrüman ve vokal kombinasyonu için gerekli bir ek haline gelir. Bu bas çizgisiyle

enstrümanlar, belirli geleneklere ve yorumcunun kendi beğenisine göre *gerçekleştirme* olarak adlandırılan improvize bir eşlik ortaya çıkarırlar.

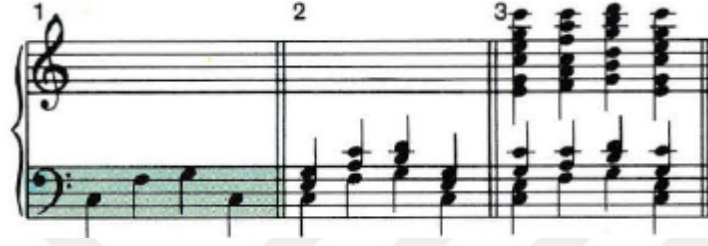
Müzik tarihinde 1700'lerin ortalarına dek ağırlığını hissettirecek olan sürekli bas, bir anlamda dönemin estetik anlayışını vurguluyordu. Sağlam bir temel üzerinde oluşturulan görkemli yapılar gibi, müzik yapıtları da belirli bir düzen içinde sıralanan ve tüm yapıt boyunca sürekliliğini koruyan bas ezgisinin üzerine kurulmalıydı. Temelin sağlamlığı yapının sarsılmazlığı anlamına geliyordu. Bu nedenle pek çok müzik tarihçisi, Barok Dönemi sürekli bas çağı olarak tanımlamaktadır. İtalyanca *basso-continuo* ya da *basso principale* ifadeleri, uygulamanın sürekliliğini ve birincil önemini vurgulamaktadır (Büke v.d., 2006: 58).

İtalyan besteci Jacopo Peri müziğin şiirin kulluğunda olmasını isterdi. Operaları da nitekim, klavsen, lavta ve lir eşliğiyle söylenen, düzenlenmiş sözlerden başka bir şey değildi. Bu çalgıların akorları, armonik temellere göre, sayılarla işaretlenmişti. Basso-continuo olarak adlandırılan bu yöntemle eşlik çalgıcısı akorların durumlarını gösteren sayılar üzerine, bölümünü doğaçtan çalardı. Bugün cazda gitarcular ve ara sıra piyanistler de basso continuo işaretlemesine çok benzeyen bir notalamaya uyarak armoniyi verirler.

Basso-continuo'da enstrüman tercihleri genellikle besteci tarafında belirtilir ancak çoğu kez icracı, hangi enstrümanın belirli ortamlar ve müzikal güçler için daha uygun olduğunu belirlemek zorundadır. Klavsen, organ, lute, chitarrone (ekstra bas telli bir lute, theorbo da denir), gitar, arp ve bazen viola de gamba basso-continuo için kullanılan akordal enstrümanlardır (Cyr, 1999: 71) .

İcracı, basso-continuo partisini, kişisel olarak yorumlayıp, seviyesine göre iki şekilde seslendirebilir. Sadece akorlarla çalabileceği gibi, partiye süslemeler ekleyerek de çalabilir. Nasıl çalacağına karar verdikten sonra, basso continuo çalıcısı, çeşitli solistlerin yorumlamasına ve farklı vurgularına yardımcı olmakta özgürdür.

Şifre olmayan sürekli bas partisi içinse, eserin ait olduğu gama göre, bas partisindeki notaların üzerine gama ait bir akor kurulur ve böylece bas partisi çalınmış olur. Daha sonrasında çalınan parti dublelenerek memnun edici, bağlantılı, mükemmel bir akor elde edilir (Michels, I. c., 1988: 101).



Şekil 9: Basso-continuo akor kurulumu

Basso-continuo akorsal stille çalınabileceği gibi, figüratif bir stille de çalınabiliyordu.

a. Chordal style



b. With figuration



Şekil 10: Akorsal ve figüratif basso-continuo

Fransız barok müziğinde ise enstrümantal müzik ve kantatlarında, eşlik genellikle basse-continuo olarak adlandırılıyordu ve klavsen tarafından çalınabiliyordu. Yazılı partisyonda violonsel ya da viola da gamba belirtilmese bile özgün bölümlerin bazılarında aynı eser için birini veya diğerini belirtebilir (violonsel ya da viola da gamba'dan birini) ve klavsene ek olarak ayrı bir bölüm içerebilirler. Bazı Fransız kantatlarında XVIII. yy.'ın ilk yirmi yılından beri tercih edilmesinden dolayı, klavsen yerine sürekli bass için theorbo kullanılması uygun olabilir (Cry, 1999: 73).

1.4. Vokal Müzik Açısından Dönemin Özellikleri

Geç XVI. yy.'da madrigaller ve diğer türler performansçılar tarafından eklenen gösterişli süslemelerle doluydu. Barok operanın en karakteristik özelliği şarkıcıya virtüözitesiyle meydan okuma imkanı vermesiydi. Ancak XVII. yy.'la birlikte solo ses kullanımı duyguları ifade etmek içindi (Cry, 1999: 2). Barok müzikte cümleler çarpıcı motiflerle başlayıp, durmaksızın devam edebilirdi. Vokal müzikte, uzun atlamalar ve kromatik tonların kullanımı yoğun anlatımlı sözlerin müzik dilinde kendisini daha rahat ifade etmesini sağlamıştı (Dik, 2015: 5).

Barok vokal müziğinin tek ve karakteristik olan tarafı, özgürlüğü performansçıya vermesidir. Barok stilde olan bir da capo aria veya resitatif, çoğu zaman yazıldığı gibi söylenmemiştir. Özellikle “da capo aria” larda, değiştirilmesi ve yapılması gerekenler sezgisel yollarla ortaya konmuştur. Fakat tüm bunların döneme uygun ve kabul edilebilir olup olmadığını bilmek mümkün olmayabilir. Robert Donington bu durum için kendi editörü olmak deyimini kullanmıştır. Bunun için ilk adım, orjinaline yakın olan en eski basımı bulmaktır (Chung-Ahn, 2015: 23).

Barok stil, caz müzik ve onun improvisasyon⁸ yönüyle oldukça benzerdir. Barok müziğin kemik yapısı, yorumcunun yorumlama yeteneğine ve kararına ihtiyaç duyar. Resitatifde de, aryada da melodik çizgi oldukça sadedir ve şarkıcı kendisinin

⁸ Improvizasyon: Birden bire, düşünmeden, doğaçtan.

kararı ve uygun olan süslemelerle, eseri tamamlar. Benzer şekilde eşlikçi de, bass çizgisi (basso-continuo) ile kendi eşlik versiyonlarını yaratır. Barok müziği yaratmak için, şarkıcı ve eşlikçinin birlikte yükümlülük almasına ihtiyaç vardır (Chung-Ahn, 2015: 23). Aryalar, hikayeyi anlatmaya yardımcı olmak ve tamamlayıcı bir ön giriş olması açısından resitatifle başlar.

Dönemin çağdaşlarından Vincenzo Giustiani'e göre, 1570 yılı civarında profesyonel solo şarkıcıların ortaya çıkmaya başlaması müzikal hayat açısından son derece önemli bir figürdü. Şair, lütanist, şarkıcılar Rönesans boyunca saraylarda benzer eğlendiricilerdi, ancak eğitilmiş vokal virtüözleri buna dahil değildi. Bunlar XVI. yy.'ın son çeyreğinde meşhur olan Giulio Cesare Brancaccio, Alessandro Merlo Romano, Giovanni Luca Conforto, Vittoria Archilei, Giulio Caccini ve diğerleriydi. Ayrıca Giustiani üç ünlü kadın şarkıcıdan da bahseder. Bu isimler Tarquinia Molza, Lucrezia Bendidio ve Laura Peperara'dır. Rore'nin öğrencisi olan Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), üç kadın şarkıcının özel bestecisiydi ve onlara 1601'de Roma'da basılan üç soprano için madrigaller besteledi (Palisca, 1991: 17).

1.4.1. Barok Dönemde Castrato Şarkıcılar

Kastrasyon işleminin tarihi, Avrupa tiyatrosunun ötesine geçen bir çok farklı uygarlıkta, yüzyıllar öncesine dayanır. Çin İmparatorluğu saltanatı ve Bizans korolarındaki vokal yeteneklerin müzikal kökenlerine bakıldığında, bu durumun izi sürülebilir. Şarkıcı olarak castrato'nun varlığı, IV. yy.'da Konstantinople'deki hristiyan geleneğindeki hadım korolarına kadar uzanır. Yaklaşık 400 yıl sonra ise, castrato batıda tekrar görülür. Bir gizem olarak kalan castrato tarihindeki bu yılların aniden yeniden başlamasını anlamak için müzik tarihçileri çabalamışlardır. Tam olarak castrato'nun yeniden nerede ve ne zaman ortaya çıktığı bilinmese de, 1589'da St. Peterburg korosunun üst partilerini söyledikleri bilinmektedir. Bir diğer görüşe göre ise, roma sahnelerinde kadın sesi yasak olduğu için, kadın rolleri castrato'lar tarafından söylenmiştir. Ayrıca katolik kiliselerinde de kadın sesleri yasak olduğu için castrato'lar XVI. yy.'ın ortalarına kadar İtalya'daki birçok kilisede üst partileri

söylemişlerdir. XVII. ve XVIII. yy.'dan sonra ise, Roma dışında opera sahnesinde de söylemeye başlamışlardır (Burkholder v.d., 2010: 322).

En yoğun olarak kastrasyon işleminin yapıldığı dönemler, 1550 yılından XIX. yy'ın son dönemine kadarki periyottur. Birçok erkek çocuk yetişkin soprano sesine sahip olabilmesi için kastrasyon işleminden geçmiştir. Son castre 1922'de ölmüştür. Günümüzde, bu şarkıcıları *castrato* olarak bilmekteyiz. Castrato'ların sadece bir türü yoktu, onların bu farklılıklarına eşlik eden bazı inatçı psikolojik sorunları ve çeşitli sosyal unsurlar vardı. Castrato'lar, yüksek soprano, mezzo, alto, rahatsız edici tizlikteki sesler ve hoş sesler, yüksek ve boğuk sesler, esnekliği az boğaz yapısına sahip olanlar, çok uzun veya çok kısa olan genç erkekler, iyi ve kötü sese sahip olanlar, osteoporoz veya melankoli ile kuşatılmış olanlar gibi bir çok türe ayrılırlardı (Scribd, t.y.).

Barok Dönemin en tartışmalı ve en gizemli sonuçlarından biri de varoluş ya da kastrasyon işleminin yeniden ortaya çıkması yani ünlü castrato'nun üretilmesidir. Kilise tarafından kınanan ve iğrenç görülen bu durumun yeniden görülmesi şaşkınlık vericiydi. Öyle ki erken XVIII yy.'a kadar yılda yaklaşık olarak 4000 erkek çocuğu kastre edildi (Mazzega-Bachelet, 2013: 1). O dönemde aileler oğullarının opera sahnelerinin star bir *primo uomo*'su⁹ olacağı ümidiyle, kastrasyon işlemini çocuklarına uygulatmışlardı.

Organların alınması, farkedilir fiziksel değişimlere neden olmuştur. Testesteronun yokluğu, seste kırılma olmamasına neden olmuştur. Sakalsız ve genital bölgesi gelişmemiş, uzun boylu, soluk benizli, kas gelişimi olmayan, anormal şişmanlık durumları olan, göğüs boşluğu geniş genç erkekler olarak yetişmişlerdir. Kastrasyonun etkileri çok fazlaydı ancak başarısı garanti edilemiyordu. Devamında, kastre edilen birçok genç talihsizlikle karşılaşmışlardı. Primo uomo olmak umuduyla yapmış oldukları girişimler başarısız olmuş ve normal bir yetişkin gibi hayatlarını idame ettirmekten aciz olmuşlardı. Kilisenin de yasakladığı bu duruma, bir çok genç

⁹ Primo uomo (İt.) : Operada baş erkek oyuncu.

erkeğin ve ailelerin isteyerek katıldığı işlemin tek nedeni, sahne üstünde bir şöhret yakalama umuduydu (Chung-Ahn, 2015: 10).

1770’de İngiliz müzik tarihçisi Charles Burney kastrasyon hakkında detaylı bilgi edinmek için İtalya’ya doğru bir seyahat yaptı ve sır gibi saklanan gizli bir gelenekle karşılaştı. Kastrasyon işlemi kilisenin kurallarına karşıydı ancak aynı zamanda doğanın kurallarına da karşı olduğundan, tarihçinin gittiği her kasabada inkar edildi. Her şehir suçu bir başka şehre yükledi ve her biri bunun varlığını dile getirmekten utanıyordu (Chung-Ahn, 2015: 9).

Norcinis olarak bilinen doktorlar bu operasyonu gerçekleştiriyorlardı. Bu herhangi bir yetisi olmayan doktorlar, çoğu zaman hiçbir dezenfeksiyon olmadan ve sağlıksız koşullarda, *castratori* olarak bilinen bu yöntem için özel bir alet seti kullanıyorlardı. Yetenekli genç çocuğa bu yöntem, puberteden önce, çoğu zaman on yaşlarında yapılıyordu. Kastrasyon işleminde olası iki yöntem vardı. İşleminde üç temel alet kullanılıyordu; neşter, dağlamak için demir ve *castratore*.



Şekil 3: Castratore

İlk işlemde, castratore yani çocuğun testislerini tüm olarak koparan alet iyice ısıtılarak kesim yapılır ve aynı anda dağlama işlemi gerçekleştirilirdi. Aletin kendisi, keskin kenarlı bir ceviz kırıcıyı andırıyordu ve kastrasyon işlemini gerçekleştiriyordu. İkinci yöntem, küçük bir bıçağa benzeyen neşterle yapılan metottu (Chung-Ahn, 2015: 9). Üreme vesiküllerini¹⁰ çıkarmak için testislerde kesim yapılıyordu. Yuvarlak bir başı ve doksan derece açı ile bükülmüş küçük bir sapı olan sıcak demir, kesimi ısı ile dağlamak için kullanılmıştır (Chung-Ahn, 2015: 10).

Barok Dönem boyunca castrato'lar günün starları konumundaydılar. Skandallar ve entrikalarla dolu bir yaşam süren oldukça komplike kişiliklerdi. Dönemin ünlü castrato'larından bazıları şöyledir;

Carlo Broschi sahnede bilinen adı Farinelli'dir. 24 Ocak 1705'te Napoli'de doğdu. Dönemin en iyi şan eğitmenlerinde biri olan Niccolo Porpora ile çalıştı. O, nefes kontrolü, esnekliği, ifade biçimi, teknik becerileri ve son olarak da sahne üzerindeki etkileyciliğiyle ünlüydü. Francesco Bernardi (d.b.-1759); 1720'li yıllarda Händel'in castrat şarkıcılarından biriydi. Gaetano Majorano (Caffarelli olarak bilinir) (1710-1783); Hasse, Pergolesi ve Händel ile çalışmıştı.

Bir diğer isim ise, Alessandro Moreschi'ydi. Kendisi çok ünlü bir opera castrato'su değildi ancak 1912 yılına kadar İtalya'da bir kilise korosunda aktif olarak söyleyen en son castrato'dur.

Barok Dönem dinleyicileri castrato'ları büyük bir hayranlıkla dinliyor ve kahramanlığın sahnelendiği rollerle bağdaştırıyorlardı fakat Fransız Devrimi'nden sonra castrato geleneğinin insan haklarına aykırı olduğu gerekçesiyle neredeyse evrensel olarak yasaklanmasına karar verildi (Dik, 2015: 6).

¹⁰ Vesikül: Herhangi bir küçük kese ya da boşluk (<http://biyologlar.com/vesikul>).

1.4.2. Barok Dönemde Kadın Şarkıcılar

Kadın müzisyenler Barok Dönem içerisinde, erkeklerin arasından sıyrılarak müziklerinde ve yaratıcılıklarında gelişerek devam eden bir özgürlük ve bağımsızlık elde etmeyi başarmışlardı (Poynor, 2016: 70). Castrato şarkıcıların çoğunlukta ve çok başarılı olduğu Barok Dönem’de kadın şarkıcılarda virtüöziteleriyle dönem içinde önemli bir yer almıştır. Erken Barok Dönem’le birlikte profesyonel şarkıcı olarak çalışma fırsatı yakalayan kadın şarkıcılar, XVI. yy.’ın son on yılında Kuzey İtalya’da küçük fakat varlıklı bir hanedanlığın himayesinde, daha önce de bahsedildiği gibi kadınlardan oluşan özel bir şarkıcı grubu oluşturmuşlardı. 1580’de *Concerto delle donne* olarak bilinen grup, kendilerini dinleyen herkes tarafından büyük övgüler alıyordu. Büyükelçilerden biri grubun parlak ve süslü şarkı söyleyişleri için şöyle bir şey yazmıştır;

“hanımlar birbirleriyle rekabet içindeler... çok uzun ve hassas yazılmış pasajlar içinde... söyledikleri pasaja göre seslerini yüksek veya yumuşak, ağır veya hafif şekilde kullanabiliyorlar (Forney v.d., 2011: 133).”

Bu kadın şarkıcı grubuyla birlikte kadın bestecilerde ön plana çıkmaya başlamıştı. Kadın besteciler arasında döneme iz bırakmış olan en önemli iki isim İtalyan asıllı besteci ve aynı zamanda şarkıcı olan Francesca Caccini (1587-1640) ve Barbara Strozzi (1619-1677) ’dir. Kadın bestecilerin de artış göstermesiyle birlikte, Barok Dönem içinde kadınların yaratıcılığı konusunda özellikle de vokal müzik açısından beklenmedik bir artış görülmüştür (Poynor, 2016: 70).

İKİNCİ BÖLÜM

BAROK DÖNEM VOKAL MÜZİĞİNDE YENİ TÜRLER

2.1. Resitatif

Sebastian de Broassard'ın *Dictionaire de musique* kitabındaki resitatif açıklamasında şöyle yazar; “şarkının ifadesini içine sığdıran bir şarkı söyleme tarzıdır”.

Resitatif düşüncesiyle, Camerata topluluğu üyeleri, Grek dramalarındaki *drama in musica* (müzik içinde dram) düşüncesini desteklemiştir. Drama ve metin, konuşma tarzı şarkı söyleme biçimiyle birlikte yaşar ve hareket eder. Operanın temel buluşlarından biri resitatifdir. Caccini tarafından monodiyle ve yeni ifadeli şarkı söyleme şeklinde savunulan, hitabete dayalı konuşma türüne resitatif denmiştir. Gerçekten de resitatifin bulunuşu ile müzik artık koro, bale, ara müziği, arya, madrigal'de olduğu gibi ikinci derecedeki rolünden sıyrılmış, şiirle aynı sıraya yerleşmiştir (Durosoir, 2009: 95).

Jacopo Peri Euridice Operası'nın önsözünde, konuşma ve şarkının ortasında yeni bir müzikal düzenlemeden bahseder. Bilindiği gibi bu stil, yeni bir tür olan operanın esas kısımlarından biri olan resitatifdir. Peri, Euridice Operası'nda, Dafne'nin Euridice'nin ölümünü anlattığı konuşmada yeni bir resitatif stili kullanmıştır. Bas ve akorların ritmik bir biçimi ya da düzenli bir planı yoktur, sadece hikayeyi anlatan şiirsel sesin ritmini ve değişimlerini taklit etme özgürlüğü bulunur. Peri çok duygusal anlarda, resitatifin etkisini yükseltmek için madrigal geleneğinde olduğu gibi karakterin duygularını ön plana çıkardığı bir method kullanır (Burkholder v.d., 2010: 314).

Peri ile Caccini'nin ve o çağın başka opera bestecilerinin müziklerinin seslendirilmesinde, şarkıcıların yer yer doğaçtan söyleyişe başvurmalarını hoş görmeleri, daha da ilerisi, desteklemeleri, İtalyan operalarının seslendirilmesinde bir doğaçlama geleneğinin doğmasına yol açmıştır. Çağın opera bestecilerinin en

önemlisi Claudio Monteverdi (1567-1643), bu yeni sanatı Peri'den türetmiş olsa da, Peri ve Caccini'nin elindeki ilkel durumundan kurtarmış, müzik ile tiyatroyu eşitleştirme çabasını göstermiş, bu yeni biçimin olanaklarını araştırmış ve geleceğin opera bestecileri için önder olmuştur. Peri'nin resitatif kullanımında konuşma etkisi için düzensiz aralıklarla duraksamalar gelirken, Monteverdi metnin gereği olarak devam eden bir çizgi ve ritm kullanmıştır (Palisca, 1999: 41).

Fransız stilinde resitatif de ise Lully, İtalyan resitatifini Fransız diline ve şiirine adapte etti. Bu kolay bir iş değildi, çünkü resitatif tipik İtalyan opera stili anlayışına göre olduğu için ritmler ve aksanlar Fransızcaya uygun değildi. Lully'nin ünlü Fransız aktörlerini dinleyerek ve söylemlerini yakından taklit ederek sorunu çözdüğü söylenir (Burkholder v.d., 2010: 360). Kuşkusuz zamanlama, aralar ve değişimler sahne konuşmalarına benziyordu, fakat Lully Peri'nin resitatif stilinde olduğu gibi bir konuşma illüzyonu yaratmayı amaçlamıyordu. İtalyan resitatifine göre bas partisi daha ritmik ve melodi şarkı söyler gibiydi. Daha sonraları *recitatif simple* olarak adlandırılan resitatifte Lully, ikili ve üçlü notalar arasında kelimelerin daha doğal söylenebilmesi için değişiklik yaparken Fransızca konuşma dilinin özelliklerini takip etti. Bu stil sık sık şarkı tarafından kesilirdi.

Armide

qui me fait hé - si - ter? qu'est-ce qu'en sa fa - veur la pi - tié me veut

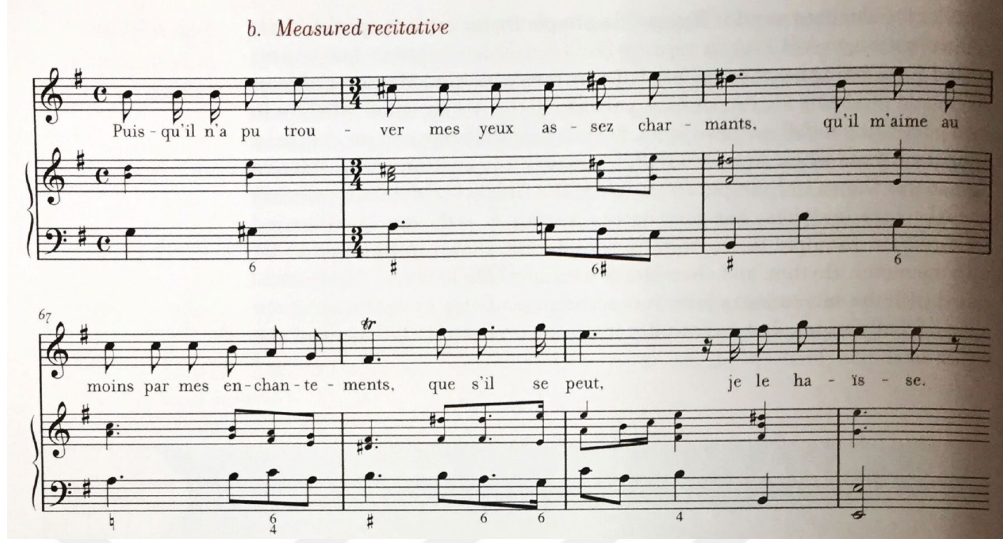
di - re? Frap-pons ciel! qui peut m'ar-ré - ter? A-che

vons... je fré-mis! ven-geons - nous... je sou - pi - re!

6

Şekil 4: Récitatif simple

Eşit ölçülü stil olan *récitatif mesure*'de ise, eşlikle planlı olarak bir hareket vardır. Aryalar gibi lirik anların daha yoğun olduğu zamanlarda, şarkılar ritmik bir metinle ve düzenli ölçü ve cümlelerle birlikte sık sık bir dans formunun eşliğinde ortaya kondu (Burkholder v.d., 2010: 362).



Şekil 5: Récitatif mesure (Burkholder v.d., 2010: 362)

Barok resitatifin başarısı büyük oranda basso-continuo eşlikçisinin sezgisel becerilerine bağlıydı. Eşlikçiler, şarkıcıya destek vermek amacıyla hizmet eder ve çoğu zaman resitatifi aksiyona dönüştürmeye yardımcı olurlardı. Hiçbir zaman resitatif sırasında karşı bir melodi geliştirmemeli ve şarkıcıyı büyük bir dikkatle takip etmelilerdi (Chung-Ahn, 2015: 46).

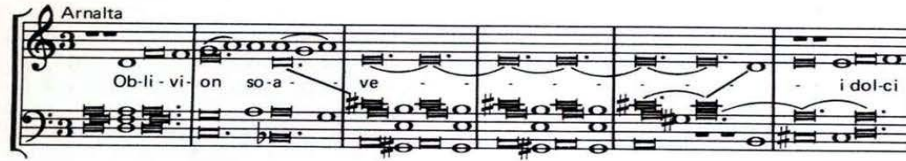
2.2. Monodi

En basit tanımıyla tek ses için şarkı demektir. Daha geniş bir tanımla, sıklıkla süslenmiş bir vokal çizgide, basit, ifade ve armoni içeren solo şarkı tarzıdır. Bir çeşit solo şarkı olan monodide süslü bir vokale lavta veya klavsen gibi bir sürekli bas eşlik eder. XVI. yüzyılda motet ve madrigal gibi kontrapunktal yapıdaki türlere karşılık olarak 1600'ler civarında İtalya'da ortaya çıkmıştır (Britannica, t.y.). Eski Yunan müziğini taklit eden besteciler, duygusal metinlerin yorumlanmasına vurgu yapmıştır. Basit eşlikli tek sesli şarkılara ağırlık vermişlerdir. La Camerata Fiorentina'nın ve İtalya'daki diğer hümanist çevrelerin öncülük ettiği bu yeni monodik tarz, erken operanın dramatik *stile rappresentativo*'sunun (temsil stili)

yanı sıra 1600'den kısa bir süre sonra kutsal müziği devrim kılan konçerto stilinde de gelişmeye başlamıştır.

2.3. Opera

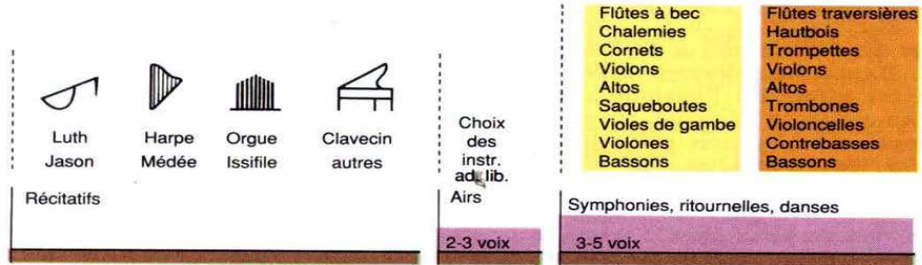
Barok Dönem'in başlangıcı kabul edilen XVI. yy. aynı zamanda opera türünün de ortaya çıktığı bir dönemdi. 1580 yıllarında İtalyan madrigali Luca Marenzio (1550-1599) önderliğinde gelişme gösterdi. Bunun yanı sıra adeta operayı müjdelere gibi oyunlu madrigal türü ortaya çıktı. Madrigaller yavaş yavaş çalgı eşlikli solo ezgiye dönüşüyordu. Yani sesin ön planda olduğu bir stile sıra gelmişti. Floransa'lı Kont Bardi'nin sarayında toplanan bir grup şiir ve sanat üzerine tartışmalar yapmış ve camerata adını vermişlerdi (Ünal, 2001: 54). Bu topluluğun amaçlarından biri de *stile rappresentativo* (temsil stili) yaratmak, insan duygularının derinliklerine inmek için ortam yaratmaktı (Ünal, 2001: 55). 1573'lü yıllara rastlayan Camerata hareketi ve bazı denemelerden sonra tarihte ilk bilinen opera olarak 1597'de Floransa karnavalında, Jacopo Peri'nin (1561-1633) Ottavio Rinuccini'nin (1562- 1621) librettosu üzerine bestelediği *Dafne* isimli opera eseri sahnelendi (Dik, 2015: 14). Operadaki korolu bölümler antik dönem korolarını anımsatıyordu. Bu topluluğun amacı antik müzikteki en iyi etkiyi bulmaktı (Michels, II. c., 1990: 309). Operanın başlıca bileşenleri orkestral bir uvertür, solo ariyalar, resitatifler ve korolu bölümleri içeriyordu. Erken Barok Dönem'de mitolojik konuları ele alan operaların sahne düzeni ve ses türlerinin dağılımı genel olarak birbirine benziyordu.



A. C. Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, Venise (1642), scène du sommeil

| | | | | | | | |
|---------------------------------|----------------|---------------|-------------|------------------|---------------|--|-------------------------------------|
| Dieux, personnages allégoriques | Apolon soprano | | | | Amour soprano | | } Chant avec coloratures, bel canto |
| Nobles, rôles principaux | Ege ténor | Médée soprano | Jason Ténor | Issifile Soprano | Oreste basse | | |
| Domestique, etc. | Demo | Delfa | Besso | Alinda | | | } Mélodies simples Chœur, ballet |
| Enfers | | | esprits | | | | |

Catégories de rôles et leur musique



Possibilités d'instrumentation et de caractérisation



Médée, invocation des Furies

Demo: Ah, ah! non m'in-te - te-te - te-te - te-te - te-te ah! non m'in-ten-di?



Scène du bégaiement

B. F. Cavalli, *Giulione*, Venise (1649)



Şekil 6: İtalyan Operası Şeması (Michels, II. c., 1990: 311)

XVIII. yy. boyunca bütün batı Avrupa'ya yayılan operadaki İtalyan etkisini tek reddeden ülke Fransa olmuştur (Forney, v.d., 2011: 135). Fransız Barok Operası'nda sahne şeması ise şu şekildediydi:

sol-Si b Si b ut ut-ré ré-Si b sol (1mm = 2 mes.)

SOL sol si b ut ré sol sol sol FA sol SOL SOL SOL SOL SOL sol mi

Réc. Air Renaud Nymphe Bergers Bergers, nymphes Bergers, nymphes Bergers Armide

Air Air Prélude, chœur Suite de danses Air Prélude, chœur Symph. Réc. (monologue)

Les plus ai-me - bles fleurs et le plus doux Zé - phire parfument l'air qu'on y res - pi - re.

Ah! quelle er - reur! quel - le fo - li - e!

Legend: Solo (Green), Ballet (Blue), Orchestre (Light Blue), Chœur (Orange), Basse continue (Brown), Rondeau (Yellow), Citation de Bach, St Matthieu, n° 26, «So schlafen uns're Sünden ein» (Pink), C Couplet, R Ritournelle

A. J.-B. Lully, *Armide*, (1686), scène du sommeil (II), construction et exemples

Une horri-ble Fu-rie at-ta-chée à mes pas M'a sui-vie au tra-vers du va-ste sein de l'on - de; Ter-mi - nez mes tour-ments, Puissant Maître du Mon-de;

B. J.-B. Lully, *Isis* (1677), monologue de Io, récitatif français avec sections d'arioso en rondeau

Şekil 7: Fransız Operası şeması (Michels, II. c., 1990: 316)

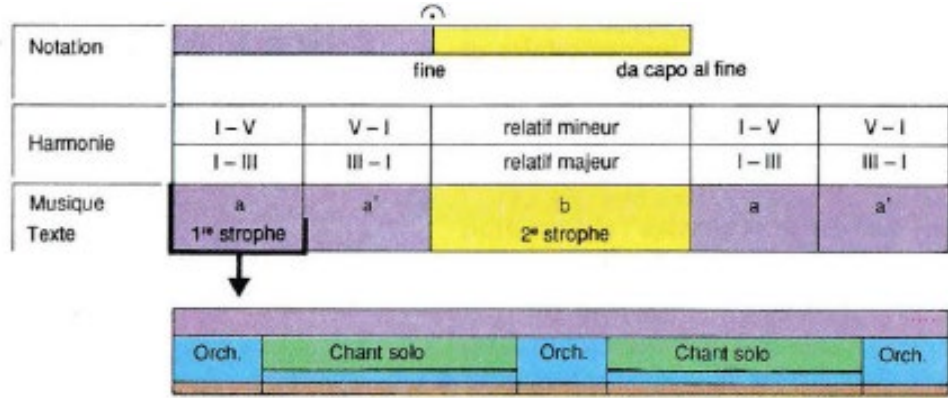
2.4. Kantat

İtalya'da yeni tür arayışları sırasında 1620-1640 yıllarında kantat türü ortaya çıktı. Kantat demekle, bir eser için tek ya da iki ya da nadiren üç sesli, farklı stillerden faydalanan, genellikle basso continuo enstrümanları dışında başka eşliği olmayan bir tür akla gelir (Palisca, 1999: 115). Kantat kelimesinin ilk görülmesi İtalyan besteci Alessandro Grandi'nin 1620-1629 yılları arasında basılmış olan *Cantade et arie a voce sola* isimli eserindedir. Grandi'den sonraki İtalyan bestecilerin erken dönem kantatları daha çok dinsel olmayan (cantata da camera) bir stildeydi, ancak bazıları dini türde (cantata da chiesa) ve yerel dille yazılmıştı (Britannica, t.y.). Kantat, önceleri monodi olarak, lavta eşliğinde söylenen herhangi bir madrigal gibi ortaya çıkmış, ariya ve resitatiflerin değiştirimi, birden çok çalgının eşliği, birden çok solonun yer almasıyla gelişmiştir. Kantat'ın metni, dramatik bir öyküdür. Süresi 15 dakikayı aşmaz. Reji, kostüm ve dekoru gerektirmez. Bir oda ya da kilisede oynanmak üzere düzenlenmiştir (İlyasoğlu, 1999: 32).

2.5. Da Capo Aria

Barok stildeki “da capo aria” lar asla tamamıyla yazıldığı gibi söylenmemelidir. Özellikle “da capo aria” da yapılmasına ihtiyaç duyulan ve gereken değişiklikler sezgiseldir (Chung-Ahn, 2015: 23). Üç ana bölmeden oluşan “da capo aria” nın ilk bölmesinin başında bir orkestra girişi yer alır. Bunu solistin sunduğu vokal bölüm izler. Burada orkestra eşlik konumundadır. Şarkıcının teknik becerilerini sergilediği kadansın ardından, yapıtın başında orkestranın çaldığı kesit bir kez daha yinelenir. İkinci bölme solistin sunduğu farklı bir temayla sürer; yeni bir kadansın ardından çalgısal kesit bir kez daha yinelenir. Üçüncü bölme da capo kısmıdır. İlk bölme tümüyle tekrarlanır. Ancak kadans bitiş için daha gösterişli bir şekle sokulmuştur (Büke v.d., 2006:158). Genellikle birbirine zıt karakterde iki bölümden meydana gelir. Birinci bölüm canlı ve hareketli, sözleri sık sık tekrarlanan ve okuyucunun *ezgi* tekniğini geliştirmesine yön veren bir bölümdür. İkinci bölüm ağır ve sakin bir karaktere sahiptir ve daha çok kontrpuan stili içinde gelişen bir armoniyi açıklamaktadır (Altar, 2000: 57). Üçüncü bölüm ise birinci bölümün genellikle süslemeli tekrarıdır. Özellikle Scarlatti'nin opera ve kantatlarında yaygın olarak kullandığı bir formdur. ABA formunda olan ariyanın A bölümü enstrümanlarla dönüşlerle çerçevelenmiş iki farklı düzenlemeyi içerir. B bölümü majör tonda bir karşıtlık içerir ve bu bölümde melodiyle bağlantılı, çok daha fazla umut içeren duyguları ifade ederek şarkı söylenir. Scarlatti'nin “da capo aria” ları lirik anları müzikal bir çizgide devam ettirmek için mükemmel bir araç olmuştur. Bu anlayışa göre bestelenen operalarda genellikle on altı ya da on sekiz ariya yer alır. Aralarda konunun geliştiği resitatifler vardır ve çoğunlukla yalnızca klavsen eşliğiyle söylenir.

Da capo aria, opera ve kantatlarda ifadeleri aktarmada müthiş bir esneklik sağladığı için XVIII. yy.'da standart bir ariya formu haline gelmiştir (Burkholder v.d., 2010: 388).



Şekil 8: Da capo aria (Michels, I. c., 1988: 110)

“Da capo aria” da geleneksel olarak şarkıcılar her bölümün bitişine bir ya da daha fazla kadans eklemişlerdir. Ancak Tosi’ye göre şarkıcılar çok uzun ve fazla kadanslar ekleyerek geleneği suistimal etmişlerdir (Cyr, 1999: 130). Tosi’ye göre, da capo kısmında sadece final kısmına eklenen kadans, tek bir nefesle yapılabilecek uzunluktan fazla olmamalıydı. Örneğin Farinelli tarafından söylenmiş olan Giacomelli’nin Merope eserinde (1734), en az yedi kadans bulunuyordu.

2.6. Oratoryo

Oratoryo XVII. yy.’ın başında İtalya’da ortaya çıkmıştır, ancak 1650’lere doğru genelleşmiştir. Genellikle solo, koro ve orkestra için bestelenmiş dini içerikli eserlerdir. Oratoryoyu kutsal konulu ve sahneden oynanması gerekmeyen opera diye de tanımlayabiliriz. Bu biçimin öncüsü Filippo Neri adlı Floransalı bir papazdır. Oratoryoların konuları çoğunlukla Tevrat ve İncil’den alınır (Mimaroğlu, 2014: 40). Oratoryo aslında operanın dışı dönük, dindışı, insanı yücelten özelliğine bir tepkiydi (Ünal, 2001: 57).

Oratoryonun başlıca karakteri anlatıcıdır ve resitatifler kutsal kitaptan metinleri içerir. Bu örgü üzerine farklı müzik bölümleri eklenir. Oratoryolar konularını azizlerin efsaneleri, yeni ve eski vasiyetlerden almıştır (Michels, I. c., 1988: 135).

XVII. yy.'ın ortasında iki tip oratoryo görülür. İtalyanca metinli olan *oratorio volgare* ve latince metinli olan *oratorio latino*. İlk on yılda her iki türde müzikal açıdan ve işlevsel olarak aynıydı ancak biçimsel olarak aynı dönemde gelişim gösteren opera türünün gelişimine bağlıydı. Yüzyılın son çeyreğinde, oratorio volgare popüler bir tür oldu (Burkholder v.d., 2010: 91). Latin dilinde oratoryonun ise en iyi temsilcisi Roma'da G. Carissimi'dir(1605-1674) (Michels, I. c., 1988: 135).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAROK DÖNEM İTALYAN VOKAL MÜZİĞİ VE ÖNEMLİ BESTECİLERİ

XVI. yy.'daki madrigal yapısı, XIV. yy. İtalya'sında doğan madrigalden, iki sesli halk müziği biçiminden iyice ayrılmış, gelişmiş bir çok ülkede günün modası olmuş çıkmıştı. İtalya'da dünyaya gelen bu biçim, bir yandan bütün Avrupa'ya yayılırken, bir yandan da İtalya'da en seçkin örneklerini veriyordu. İtalyan madrigalcileri arasında en önemlisi, müziğin armonik ileriliği ve ses götürme yöntemlerindeki korkusuzluk bakımından neredeyse XX. yy. bestecilerine taş çıkartan Gesualdo da Venosa'dır (1560-1613). Hasta bir ruhun anlatımlarını taşıyan bu madrigaller, bestecinin din müziği eserleri gibi, çılgıncasına derin bir kişiliğin yansımasıydı. Gesualdo gibi, Luca Marenzio (1553-1599) ve Claudio Monteverdi (1567-1643) öbür ülkelerdeki madrigal bestecilerini etkileyen İtalyan madrigalinin üç önemli yaratıcısıdır (Mimaroglu, 2014: 34).

Fransız chanson'u ile İtalyan madrigalinin birbirlerine karşılıklı etkileri olmuştur. Madrigaldeki Fransız etkisi özellikle, kuş seslerini ya da sokak gürültülerini yansıtan Fransız şarkılarının *programlı müzik*¹¹ niteliğinden gelmedir (Mimaroglu, 2014: 35). Madrigal bestecilerinin metin yoluyla müziği dramatize etme ve duyguları ifade etme deneyimleri opera türünün temelini atmıştır.

Bazı madrigaller karakterler arasındaki diyalogu göstermek için ses gruplarının zıtlıklarını kullanan küçük dramalardır. Madrigal bestecilerinin metni dramatize etme ve duyguları ifade etmedeki deneyimleri opera türünün temelini hazırladı. Besteciler bazen madrigalleri *madrigal komedi* veya *madrigal dizisi* olarak bilinen, basit bir tema veya birbirini izleyen bir seri şeklinde sahneye konacak şekilde gruplandırdılar. Bu türün bilinen en iyi örneği *L'Amfiparnasso*'dur.

¹¹ Programlı müzik: Bir öykü anlatan, bir görünümü, resmi betimleyen müzik (<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>).

Madrigallerden sonra, perde aralarında oynanan, pastoral, alegorik¹² veya mitolojik temalı müzikal ara oyunlar olan *intermezzo*'lar operanın temelleri için en direk kaynaktır. Bu tür, pratik bir ihtiyaçtan dolayı ortaya çıkmıştır. Rönesans tiyatrolarında perde aralarında kapatmak için perde yoktu ve bölümleri belirtmek için bir şeye ihtiyaç vardı. İntermezzo'lar bu görevi üstleniyordu. İntermezzolar, solo ve korolu bölümler, enstrümantal müzik, dans, kostüm, senaryo ve sahne efektleri gibi operaya dair neredeyse tüm içerikleri barındırıyordu (Burkholder v.d., 2010: 309). En muhteşem intermezzo'lardan biri, Girolamo Bargagli'nin 1589'da Floransa Dükü Ferdinand de Medici ve Lorraine Dükü'nün kızı Christine'in düğünü için sahnelenen komik oyun *La pellegrina*'dır.

Döneme getirdikleri yenilikleriyle ön plana çıkan birçok besteci yer almaktadır. Bu bestecilerin kimi süsleme kullanımına getirdikleri yeniliklerle, kimi besteledikleri vokal müzik eserleri, kimisi de çok yönlü olmaları nedeniyle döneme isimlerini kazınmışlardır. Tabii ki tüm bu bahsi geçen bestecilerin yanı sıra daha arka planda kalmış bestecilerde bulunmaktadır. Bu isimlere de kısaca değinmek dönemle ilgili daha detaylı bir bilgi sahibi olmak açısından önemlidir.

Monteverdi'den sonra operanın gelişimi konusunda öne çıkan bazı besteciler olmuştur. Bu bestecilerden biri olan Cesti, müzik eğitimi aldığı Roma'nın müzik geleneğinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Özellikle kantat ve opera bestecisi olarak adını duyurmuştur. Yapıtlarında ezginin giderek güçlendiğini ve bir anlamda, XVIII. yy.'a adını verecek olan *bel canto*'nun¹³ ilk örneklerinin Cesti ile başladığı kabul edilir. 1649 yılında Venedik'te sahnelenen operası Orontea ile başarı kazanmış, yapıt kısa zamanda diğer İtalyan kentlerinde de sahnelenmiştir (Büke v.d., 2006: 59). 1678'de ise Almanya'nın kuzeyine kadar ulaşmıştır. Cesti, operalarında duygusal değişimleri ifade etmek için kromatik geçişlere sıkça yer vermesine karşın, ezgisel yapı her zaman ön plandadır. 1651-1668 yılları arasında akıcı Venedik estetiğiyle

¹² Alegori: Bir fikrin, davranışın eylemin, duygunun, bir kavramın ya da bir nesnenin simgelerle, sembollerle ifade edilmesi. Bu tarzdaki eserlere de alegorik denir (<https://www.turkedebiyati.org/alegori/>).

¹³ Bel canto (İt.): Güzel şarkı söyleme yöntemi.

Venedik, Floransa, Innsbruck ve Viyana’da birçok opera eserinin yaratıcısıdır (Durosoir, 2009: 59).

Cesti ile birlikte öne çıkan bir diğer besteci de Francesco Cavalli’dır (1602-1676). Cesti’nin çağdaşı Cavalli’de, tıpkı onun gibi İtalyan operasının Alman ülkelerinde yükselmesini sağlamıştır. Cavalli, tüm hayatı boyunca sahip olacağı zarif, nazik, ince şiirselliği hocası Monteverdi’den öğrenmiştir.

“1639 yılında ilk operası olan *Le nozze di Teti e di Poleo* Venedik’te sahnelenmiş ve büyük başarı kazanmıştır. Bu yapıtı başka sahne müzikleri izlemiş ve sanatçının adı kısa zamanda önce İtalya’da daha sonra da, gezici opera toplulukları sayesinde, Viyana ve Paris gibi büyük kentlerde de duyulmuştur. Cavalli’nin hemen bütün operalarında, Monteverdi’nin l’Arianna Operası’ndaki ünlü ağıttan esinlenmiş, bir *Lamento*¹⁴ bölümü vardır. Operalarında madrigal özellikler iyice kaybolmuş gibidir. Didone operasındaki Ecuba’nın ağıtı, yinelenen kromatik bas eşliğinde uyuşumsuz seslerin armonik renkleriyle yansıtılmıştır Luigi Rossi ve Giacomo Carissimi’de besteledikleri cantatlarla döneme katkı sağlamış besteciler arasındadır. Luigi Rossi’nin cantatları dışında en iyi bilinen operası 1647’de Fransa’da sahnelenen *Orfeo* Operası’dır (Büke v.d., 2006: 60).”

3.1. Giulio Caccini (1545 - 1618)

Erken Barok Dönem bestecilerinden olan Caccini döneminin yenilikçilerindendi. 1579’da Floransa’daki Camerata topluluğuna katıldı. Bu topluluğu kuran kont Bardi (tahmini 1580), Caccini’ye yazdığı bir mektubunda onu yeni stil arayışları konusunda cesaretlendiren ilk kişi olmuştu. Bu mektup besteciye cesaretlendirdi ve Euridice operasını kont Bardi’ye adadı (yourdictionary, t.y.). 1600’de sahnelenen bu operasında Caccini, *stile rappresentativo* olarak adlandırılmış olan yeni bir solo vokal stilini kullandı (Parrish, v.d., 2001: 145). Yeni vokal müziğin amacı metni, duygusuna direk müdahale eden her türlü araçtan uzak

¹⁴ Lamento (İt.): Ağıt.

tutmaktı. Camerata topluluğuyla birlikte solo sesin duyguları ifade etmek için en iyi araç olduğunu savunarak, süslemelere yeni bir rol verdi. Caccini'nin yeni stilinde, diminution¹⁵ olarak adlandırılan virtüöz tipli süslemelerin yerini, sıklıkla tek nota ya da birkaç notayla ortaya konan, dinamik veya ritmik süslemeler almıştır.

“Caccini, şarkı söyleme ve enstrümantal müzikteki problemlere çözüm getirmek amacıyla yeni bir yenilikçi yaklaşımda bulundu. Şarkı söylemenin yeni stilinin elementlerini 1602'deki *Le Nuove Musiche* kitabının önsözünde anlatmıştı. Bu dönem barok olarak bilinen adıyla ortaya çıktı ve aynı zamanda dört yeni türü de getirdi. Bunlar vokal müzik alanında opera, oratoryo ve kantatlar, enstrümantal müzikte de konçerto, süit ve füg türünün enstrümanlar açısından yenilenmesiydi. Diminution'un vokal müzikten çok yaylı ve nefesli enstrümanlar için uygun olduğunu belirtmiştir, ama yine de daha az tutkulu müzikteki bazı division (bölünme) ve diminution'ların kullanımına uzun hecelerde ve final kadanslarında izin vermiştir (Cyr, 1999: 2).”

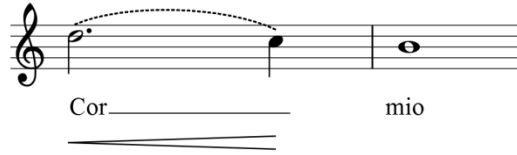
Besteci yapmak istediği değişiklikleri desteklemesi için bütün geleneksel yaklaşımları ele aldı. Şarkıları, Camerati ve Roma'daki çeşitli dinleyiciler arasında, 1592'de Bardi'nin sekreteri olarak seyahat ettiği sırada heyecan verici bir karşılaşma aldı. Caccini'ye göre şarkılarını dinleyen herkes, yaklaşımının üstünlüğünü kabul etti ve onu bu yönde ilerlemesi için teşvik etti (Mcgautreau, t.y.). Yeniliği ortaya koyduğu şarkılarından biri *Vedro il mio sol* şarkısıydı. Besteci şarkıya entonasyon ya da ilk nota vurgusuyla başlar. İlk kelime *slide*¹⁶ dediğimiz üç aralık aşağıdaki notayla başlar.



¹⁵ Diminution: Melodiyi daha küçük değerli notalara bölmektir. Eksiltme veya azalma olarak da adlandırılır.

¹⁶ Slide (İng.): Barok dönemde sıkça kullanılan bir süslemedir. Esas notaya iki notalı bir yükseliş şeklinde kullanılır ve kullanımı Fransız süslemelerinden coul  ile benzerlik gösterir.

Bir eserin nasıl başlayacağına bağlı olarak bu kullanım her zaman mümkün olmayabilir. Caccini bu kullanımın çok işe yarar bir başlangıç olduğunu ancak tutarlı bir şekilde kullanılması gerektiğini vurgular. İkinci ataklı nota sessizce başlar, sonrasında yavaş yavaş volüm kazanır. Crescendo çok tercih edilmiştir.



Solo şarkıcılar, neredeyse her zaman müziğin stiline bakmaksızın içgüdüsel olarak bu şekilde başlamışlardır. Bu yapmayı öğrendikleri ilk şeydi. Fakat daha etkili bir atak için Caccini *esclamazione*'nin volüm etkisini arttırmak için *decrecendo* ve *diminuendo*'dan daha etkili olduğunu söylüyordu. Bununla ilgili olarak *Cor mio deh non languire* şarkısının başında örnekler veriyordu.



Caccini, *esclamazione*'nin kısa notalardan ziyade, uzun notalara daha uygun olduğunu vurgular. Ayrıca *languire* kelimesinde eşit devam eden sekizlik notalar yerine, kelimenin ikinci hecesinde noktalı sekizlik ve ardından gelen onaltılık notayla birlikte oluşan etkinin çok daha fazla zarafet içerdiğini belirtir. Bu küçük cümle yapısı, adeta Caccini'nin markası haline geldi ve onun trillo ve gruppo ile birlikte kadanslarda kullanılan iki özel süslemeye öncülük etmesine neden oldu (Mcgautreau, t.y.).



Gruppo kullandığımız modern triller gibidir. Trillo ise tremolo'ya daha yakındır (ama kesinlikle aynı değildir). Her iki süs de tipik olarak kadansın sondan bir önceki notasında kullanılır (Mcgautreau, t.y.).

Caccini eserlerinde ritmik değişimleri de sıklıkla kullanıyordu (Cyr, 1999: 125).



Şekil 11: Caccini ritmik değişimler

3.2. Claudio Monteverdi (1567-1643)

1600'ler için müzik tarihine katkıda bulunmuş olan Monteverdi, eski kontrapunktal polifoniden yola çıkarak (style palestrinien), 1605'deki beşinci madrigal kitabında basso-continuo ile eşlik edilen birçok solo sestem oluşan modern bir yazım kullanmıştı (Michels, II. c. , 1988: 337). Monteverdi, madrigal, opera ve bale eserleri besteleme konusunda verimli bir besteciydi. Yeni vokal stilini bazı madrigalleri, motetleri ve operalarıyla birleştirmişti (Cyr, 1999: 126). Besteci dokuz kitap yayınladı. Bunların sekizi yaşarken, dokuzuncusu ise ölümünden sonra yayınlandı. 1587'de Venedik'te beş parti için yedi kitaplık madrigallerini ilk kez yayınladı. Marco Antonio Ingegneri'nin öğrencisi olan ve onun yazım stilinde yol alan Monteverdi asla tutuculuk içine hapsolmedi. O güne kadar daha modern besteciler kontrapunktal yazımdaki birçok karışıklığa karşı müzikal metinde yeni bağlantı eğilimlerini ortaya koydular. 1603'de geçen on yılda bestelediği madrigal antolojisinin yayını olan *Quarto Libro*'da bestecinin dilinde çok uçta bir anlatım vardı (Durosoir, 2009: 30).

Monteverdi'nin çalışmaları, barok müziğin müzikal gelişimini izleyebilir ve kelimelere verilen önemin örneği olarak hizmet eder. Sekizinci kitabında, daha önceden Descartes'ın değindiği farklı duygular ve etkilemeden bahseder. Monteverdi'ye göre; müzikte gazabın, alçakgönüllülüğün, ricanın ve de cezanın temsili şekilleri vardı. Ancak öfke duygusu bugüne kadar müzikte eksik kalmıştı. Bu duyguyu uygun şekilde iletebilmek için *stile concitato* olarak bilinen başka bir stil önerdi. Bu stil, tekrar eden ritmik alt bölümlerin dehşet ve acı gibi duyguları yansıtmasıdır. Bu etkiyi hızlı tekrar eden notalar veya uzun trillerle vermiştir. Tarihçi Bukofzer'e göre; *stile concitato*'nun ilkesi çok basitti ve bu yüzden armonik ilgiden yoksundu. Yalnızca Monteverdi gibi bir bestecinin hayal gücü onu ölçebilirdi. Monteverdi'nin dramatik stili ve onun müzikal gelişime katkısı barok müziğin şekillenmesine yardım etti (Bukofzer, 2013: 71).

Dramatik yetenekleriyle bilinen Monteverdi, müzik ve metni birleştirmek adına gerekli olan tüm elemanları kendi elleriyle opera eserlerine yerleştirdi ve opera

bugünkü formuna benzeyen bir hal aldı. Onun yaşadığı dönemde Monteverdi'nin Euridice'si drama in musica ya da dramma per musica anlayışının bir başka kompozisyonuydu ve Barok Dönem'i temsil eden bir eser olarak yer aldı.

Monteverdi'nin operaları, gerçekte opera ile oratorio arasında bir geçiş niteliğindedir. Henüz aksiyondan oldukça mahrum tablolar, uzun resitatiflerle bunlar alegoriler dizisi gibidir. Ancak heyecansal dili çok iyi tanıyan, canlı, coşkulu ritmler yaratan ve operaya madrigal ve motet biçiminin koral yazısını sokan Monteverdi'nin orkestrasyonu da çağdaşlarından dikkate değer biçimde ileridir. Çalgı eşliklerini zenginleştirmesi, aya, düet ve triolar kullanması, çözülmemiş akorlara yer vermesi, minör dominant yedili akorunu ve triton aralığını ilk kez kullanması, melodide yarattığı olağanüstü anlatım gücü, onu ilerici bir besteci yapar (Selanik, 1996: 72).

Monteverdi'nin kalıcı başarılarından biri ilk kez 1607'de sahnelenen ve birçokları tarafından operatik zafer olarak kabul edilen Orfeo Operası'dır. Monteverdi, stile rappresentativo geleneğini sürdürür ve ani anahtar değişimleriyle dramatik etki yaratır, polifonik çizgilerle birlikte solo melodileri karıştırır.

“Besteci, stile recitativo yerine kullandığı stile espressivo ve rappresentativo’yu duyguları ve olayları ifade etmek için kullanıyordu. Müzik tarihçisi John. D. Drummond’un incelemesine göre, Monteverdi opera boyunca belirli olayları hep aynı tonalitelerde duyurur: buna göre opera genel olarak re minör, la minör ve sol minör çevresinde gelişir. Yapıtın bestelendiği çağda tonalite kavramının henüz yeni yeni şekillendiğini de unutmamak gerekir. Müzik boyunca yapılan ton değişimleri göz önüne alındığında Monteverdi'nin belirli duyguların anlatıldığı cümleleri hep benzer şekilde yapılandırdığı göze çarpar. Örneğin sol minör-mi majör geçişi yapıt boyunca birçok kez hep ölümle yüzleşmeyi vurgulamak için kullanılır. II. Perde’de, habercinin ilk kez Euridice’nin ölümünü bildirdiği bölüm, Orfeo’nun onu izleyen ölçülerde üzüntüsünü dile getirmesi, IV. Perde’de Euridice’nin ikinci kez kaybedildiği an hep bu geçişle anlatılmıştır (Büke, 2006: 34).”

232 Orfeo Messaggera Orfeo Messaggera

Ohi - me che o-do? la tua di - let ta spo - sa e mor - ta. Ohi - me In un fio - ri - to pra - to

sol Mi

Orfeo:
Ohime, che odo?
Messaggera
La tua diletta sposa e morta
Orfeo
Ohime!

Orfeo:
Eyvah, neler duyuyorum?
Messaggera
Sevgili eşin öldü.
Orfeo
Ne acı!

Şekil 12: Monteverdi tonalite geçişleri (Büke v.d., 2006: 34)

Ayrıca dramatik açıdan kritik anları vurgulamaya yardımcı olmak için geniş orkestra kullanır. Zengin enstrümantasyonu durumları ve karakterleri belirtmek için hazırlanmıştır. Örneğin eserde trombonlar daha çok cehennem sahnelerinde kullanılmıştır (Michels, I. c., 1988: 309). Monteverdi'de tam olarak Barok Dönem arya formu görülmez. Aryalar genellikle arioso tarzındadır.

Süsleme olarak Monteverdi'nin eserlerinde en çok apojatür görülür, bunun yanı sıra portamento kullanımı da acı ve gözyaşı efektlerini yansıtmak için kullanılırdı. Erken Barok Dönem bestecisi olduğundan süsleme kullanımı konusunda sade bir kullanım göze çarpar.

g. Monteverdi, *Ulisse*, I, 8
(Minerva:)

no - - - me fa - i

d. Monteverdi, *Poppea*, I, 4

pos-se - do

Şekil 13: Monteverdi apojatür kullanımı

Besteci trili sıklıkla ton tekrarlarında kullanmıştır. *Il Ritorno d'Ulisse* eserindeki Iro'nun komik aryasında tril özellikle doğal kahkahayı tanımlamak için esere eklenmiştir (Neumann, 1983: 288).

b. Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse*, III, 1

ri - da ri -

"Trillo"

"qui cade in riso naturale"

- da del ghiot - to tri-on - far - -

Şekil 14: Monteverdi tril kullanımı

Bestecinin tril kullanımının bir başka örneğini de soprano ve tenor için olan *Laudate Dominum* motet'inde görebiliriz. Solist ve basso continuo için yazılan eserin bir bölümünde tril kullanımının *cimbalis* kelimesinde olduğunu ve süslemeli kısımlarınsa *alleluia* pasajlarına denk geldiğini görebiliriz (Cyr, 1999: 127).

(a)

lau-da-te e-um in cim-ba-lis,

60

in cim-ba-lis,

78

(b)

al-al-

82

84

-le-lu-ia,

Şekil 15: Monteverdi "Laudate Dominum"



Şekil 16: Orfeo aya

Yukarıdaki örnekte de Orfeo ayanın bir kısmının basit ve süslemeli versiyonunu görebiliriz (Michels, I. c., 1988: 82).

3.3. Alessandro Scarlatti (1660-1725)

Operatik olgunlaşma hastalığıyla birlikte kategorilerin sertleşmesiyle, XVII. yy.'ın ikinci yarısında İtalyan operası ikinci planda kaldı. Akıcı resitatif karışımı, arioso, ritornel¹⁷ ve ariaların dışında Cesti ve Cavalli sahnelerini yavaş yavaş biçimlendirilmiş şemalara dönüştürdüler. Arioso aya olmak için büyürken, resitatif ve arialar ayrı bir fonksiyon ve ayrı sınırlar kazandılar. Tüm bu değişimler Scarlatti'nin kariyerinin başında gerçekleşti. Onun ilk operaları Roma sarayları için yazılmış, küçük boyutlu eserlerdi. Komik bölümler, ciddi kısımları rahatlatmak ya da ters etki yaratmak içindi (Pallisca, 1991: 237). Bestecinin yaşadığı dönemde, büyük arialar müzikal ve duygusal içeriğin temel yükünü üstleniyordu. Bu lirik ögenin konsantrasyonu, estetik amaç ve teknik kaynakların birleşimini olası kılıyordu.

Scarlatti tarafından çalışılmış *Mitridate Eupatore* eseri, aya odaklı operanın en iyi örneklerinden biridir. Venedik prototipinden¹⁸ çok, Cesti ve Cavalli tarafından da tercih edilen hızlı-yavaş-hızlı Fransız Uvertürü'yle opera başlar. Ancak Fransız

¹⁷ Ritornel: Küçük dönüş.

¹⁸ Prototip: İlk örnek.

Uvertürü'nün zıttı olarak, senfoni kontrapunktal düşünölmekten çok armoniktir ve İtalyan konçertosundaki parlak, birlikte solo kısımların kontrastlarından faydalanır. Opera senfonisi, konser senfoninin atası olması anlamında son derece önemlidir. Bu örneği Scarlatti'nin son operası olan La Griselda'nın (1721) senfonisinde görebiliriz (Pallisca, 1991: 238).

Scarlatti, yaşaının büyük bölümünü Roma ve Napoli'de geçirmiş, bu kentlerin müzik yaşamlarında kalıcı izler bırakmıştır. Kısa bir süre Floransa'da Medicilerin yanında da çalışan Scarlatti, 1684'te Napoli'ye giderek Marki del Carpio'nun sarayında müzik yöneticisi oldu. Bu dönemde kırktan fazla opera besteleyen Scarlatti, yapıtlarıyla Napoli okulu olarak adlandırılan ekölün en önemli temsilcileri arasında sayılmaya başladı. XVIII. yy.'a damgasını vuracak olan operanın yapısı, Scarlatti ile şekillenmiştir. Güçlü dramatik bir etki yaratmak için eserlerinde *recitativo accompagnato*'yu (eşlikli resitatif) kullanmıştır. Teodora operasında ilk olarak "da capo aria" yazmıştır. Operalarını bağımsız bir orkestra bölümü ile başlatmıştır, bu giriş müziği bugünkü uvertürlerin başlangıcıdır. Besteci 115 opera yazmıştır, ancak bunlardan 70 kadarı günümüze kalmıştır.

Napoli'de oldukça küçük kadrolu bir toplulukla çalışan sanatçı, o güne dek yaygın olan beş perdelik yapıyı ve arya yapısını değiştirmiştir. 1703'te Roma'ya giden besteci, kentte opera temsilleri Papalık emriyle yasaklandığı için kantat bestelemeye ağırlık vermiş, sahne yapıtlarında kullandığı "da capo aria" yapısını kantatlarında da uygulamıştır (Büke, 2006: 159).

Scarlatti'nin arya yapısına bakıldığında baskın şekilde "da capo aria" göze çarpar. "Da capo aria" nın süslemesi esasen onun formuna bağlıydı. A bölümü genellikle dominant'a yapılan bir gidişle ikiye bölünüyordu. B bölümü armoni ve ritm açısından A bölümünün zıttı bir karakterdeydi ve son olarak da tekrar A bölümüne dönüş yapılıyordu. Bu döngünün içinde "da capo aria" daki süslemeler dört türe ayrılıyordu. Bunlardan ilki uygun süsleme notalarıydı. Scarlatti aryalarında bu süslemelerin yeri dokunaklı ifade açısından en üst sıradaydı (Sadie, 1998: 419). İlk grupta tril ve apojatürlerin birçok versiyonu, messa di voce, mordan, scivolo,

portamento ve bir tür rubato yer alıyordu. İkinci grup, şarkıcının kabiliyetine göre yapılan *passi* ismi verilen süslemelerdi. Bu süslemelerin sorumluluğu şarkıcıya aitti. Süsleme şablonu nadiren besteci tarafından yazılıyordu. Üçüncü grup süslemeler ise *passaggi* idi. Uygulanış prensibine göre, besteci esere aklında olan şarkıcının kabiliyetine bağlı olarak süslemeler yazılıyordu. Son grup ise *cadenza* idi. Her arya en az üç kadansa sahipti (Sadie, 1998: 423).



Şekil 17: A. Scarlatti süsleme örnekleri

3.4. Antonio Vivaldi (1678-1741)

Barok müziğin en yoğun yaşandığı ülkelerden biri olan İtalya'da, Vivaldi'nin barok müziğe katkıları büyüktür. Geç İtalyan Barok Dönemi'nin en üst noktasıdır. Müzik eğitimi boyunca papaz olmak için hazırlanmıştı. 25 yaşındayken kutsal emirleri öğrendi ancak zayıf sağlık durumu nedeniyle bir yıl sonra papazlıktan ayrıldı. Dini geçmişi ve kırmızı saçları nedeniyle *il prete rosso* yani *kırmızı papaz* olarak tanınıyordu. Hayatının büyük bir kısmını Venedik'te keman öğretmeni, besteci ve şef olarak yetimlerin ve gayri meşru kız çocuklarının olduğu yetimhanede geçirdi. Her Pazar ve tatillerde kırk kadar genç kız şapelde orkestralı vokal müzik konserleri yapıyorlardı. Besteci tüm bu çalışmalarını dışında Venedikli opera evlerine eserler besteliyordu (Kamien, 2010: 147).

İlk operasını sahnelemek için Vicenza'daki Teatro della Garzerie'ye gitti (1713). Metni Domenico Lalli'ye ait olan *Ottone in Villa* (Ottone Şatosunda) operası başarılı bulundu ve yaklaşık bir yıl sonra Venedik için *Orlando finto pazzo* adlı bir yapıt besteledi. 1725-1728 yılları arasında Venedik ve Floransa'da sekiz civarında

opera başyapıtı gerçekleştirdi. Biri Floransa’da diğer ikisi Venedik olmak üzere üç aydan kısa bir sürede üç opera besteledi (Dik, 2015: 48).

Vivaldi sahne yapıtlarının çoğunda, döneme damgasını vuran Napoli Okulu’ nun etkisinde kalmıştı. Aryalar solistlerin teknik becerilerini sergileyebilmeleri için düşünülmüştü ve sözlerin fazla bir önemi yoktu. Konu resitatifler boyunca geliyordu. Bestecinin 1727’de sahnelenen *Il Farnace* ve *Orlando Furioso* Opera’larından alınmış iki aryada, solistlerin adeta orkestra içinde yer alan birer çalgıymış gibi kullanılmalarını göstermektedir. O dönemde, şarkıcıların olağanüstü teknikleriyle dinleyenleri etkilemesini sağlamak bestecilerin en çok önem verdiği hususlardan biriydi (Büke, 2006: 163).

Resitatifte bazı apojatürlerin kullanımı isteğe bağlı süsleme kullanımından ziyade geleneksel söz dizimi yaklaşımıyla yazılıyordu. Özellikle kadans noktasında tekrar eden bir çift nota (daima sondan bir önceki hece esas alınır) apojatür notasıdır. Vivaldi’nin *La Griselda* Operası’nda bu standart örneği açıklar (Ouk.edu, t.y.).

Ex.25 Vivaldi *La Griselda* (1735)

Spo-sa di Reg-io san-gue al tto-no, al let-to

[+#]

Şekil 18: Vivaldi “La Griselda” apojatür kullanımı

3.5. Georg Friedrich Händel (1685– 1759)

Opera tarihi açısından oldukça önemli bir yere sahip olan Händel, her ne kadar Almanya doğumlu bir besteci olsa da eserlerinde ağırlıklı olarak İtalyan stilini kullandığı için detaylıca incelenmesi gereken bir bestecidir. Hayatı boyunca Almanya, İtalya ve İngiltere arasında seyahat eden Händel, org, klavye ve keman eğitimi alan besteci babasının ölümünden sonra Hamburg'a gidip, bir tiyatrodaki kemancı olarak çalışmaya başladı. Burada çalıştığı üç yıl ve sonrasında dört yılını geçirdiği İtalya bestecinin kendi müzik stiline temelini oluşturmasına yardımcı olmuştu. 1706'da Floransa'ya gitti ve burada D. Scarlatti ve Corelli ile tanıştı. Gösterişli Floransalıların takdirini topladı ve başpiskopos Steffani'nin koruması altına alındı.

Händel besteci olarak olgunluğunu İngiltere'de yakalamıştı. İngiltere yabancı müzisyenlere karşı son derece konukseverdi. Ayrıca İngiltere Händel'in oratoryolarında yer alan koro geleneğini oluşturdu. Müzik dünyasında Vivaldi'nin etkisi tartışılmazdı, ancak besteci neredeyse tamamıyla unutulmuş şekilde ölmüştü. Rameau'nun etkisi daha yavaş yayılmış ve özellikle opera ve müzik teorisi konularında tanınıyordu, Bach'ın çalışmaları XIX. yy.'a kadar kısmen biliniyordu, fakat Händel yaşamı boyunca uluslararası bir tanınırlık kazanan ve eserleri durmaksızın seslendirilen ilk besteci idi. Händel'in müziği inanılmaz derecede popülerdi (Burkholder v.d., 2010: 454). 1749'da Kraliyet fişekleri müziğinin provasını halka açıldığında, bu gösteri 12.000'in üstünde bir seyircinin ilgisini cezptetmiş ve Londra trafiği üç saat kadar durmuştu. Halka mükemmel şekilde adaptasyon sağlamış ve onların zevklerini çok iyi anlayarak ona göre hizmet etmişti. Bestecinin kozmopolit¹⁹ ve eklektik²⁰ bir stile sahip olması da son derece etkiliydi.

Londra'da beğenilen İtalyan stilinde operalar bestelemeye başladı ki bunlardan biri Rinaldo (1711) Operası'ydı. Händel'in sanatını bir yandan İngiliz

¹⁹Kozmopolit: Çeşitli uluslardan kimseleri barındıran, içinde bulunduran (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=206318)

²⁰Eklektik: Seçmeci.

çevresi, öte yandan da İtalyan operası, hem de doğuşça Alman oluşu biçimlendirmişti. Kimi eleştirmen, Händel'in opera sanatına yeni hiçbir şey getirmediğini, günündeki biçim ve yöntemleri işlemekten öteye gidemediğini, kimisi de Händel sanatının anahtarının operalarında olduğunu ileri sürer (Burkholder v.d., 2010: 455).

Besteci otuz yılını operalarını bestelemek ve yönetmeye adadı. Operanın hırslı müzisyenlerce başlıca bir tür olarak kabul edildiği dönemde, Händel çağdaşı olan besteciler arasında sıvrılmıştı. Onun ulusal stilleri harmanladığı, 19 yaşında Hamburg operası için bestelediği ilk operası Almira'da (1705) açıkça fark ediliyordu. Besteci eserde, italyanca arya modasının özelliklerini koruyup, seyircilerin hikaye akışını anlaması için resitatifleri almanca yazdı.

Almira.

Ach Schmerz! wie soll ich mich verbin-den mit des Con-sal-vo Haus? Ver-wirr-tes Herz, ist
deine Hoffnung aus! Du liebst Fer-nando schon, nur trifft nicht sein Ge-schlecht mit deinem ü-ber ein, doch scheint er zu
Scepter, Kron und Thron vom Himmel dir geschickt zu sein. Sagt an, ge-treue Sin-nen, was soll ich nun be-gin-nen?

Şekil 19: Almira operası Almanca resitatif

Hautbois solo.

ALMIRA.

Bassi.

Chi più mi pia.ce io voglio stret.to le-gar.mi al sen,

Şekil 20: Almira operası İtalyanca arya

Händel İtalya’da Scarlatti’nin kantat ve operalarından esinlenerek, Agrippina (1709) Operası’nda fazlasıyla yansıttığı yumuşak, uzun nefesli, sese doğal olarak uyan ritmik varyasyonlu melodilerini ortaya koymuştur. Onun opera stili artık vokal çizginin bir ya da daha çok enstrümanla dublelenmesine oldukça yatkın, Alman özelliklerinde, İtalyan arya ve resitatifinin, Fransız dans ve uvertürünün birleştiği tek uluslararası stildi (Burkholder v.d., 2010: 460).

Rinaldo Operası (1711), Londra için bestelediği ilk İtalyan operasıydı. Onun parlak müziği ve ayrıntılı sahne efektleri Händel’in İngiltere’de halk içinde ün salmasına neden oldu. 1718-19 yıllarında 60 kadar varlıklı soylu erkeğin kralın desteğiyle İtalyan operaları üretmek için kurmuş oldukları Royal Academy of Music’in direktörlüğüne Händel getirildi. Bu sırada besteci, daha çok İtalyan stilinde, Dresden ve diğer krallıklarda oyunlar sergilemek için Almanya’ya yeni şarkıcılar toplamaya gitti. Onun, şarkıcı toplama sırasında yakaladığı kibirli ama bir o kadar da ünlü castrato Senesino’da bu şarkıcılardan biriydi. Sonrasında ise saygın soprano Francesca Cuzzoni (1696-1778) ve Faustina Bordoni (1697-1781) gruba dahil oldular. 1720’den 1728’e kadar gelişmeye devam eden bu grup için Händel, şarkıcıların vokal kapasitelerini en iyi şekilde yansıtabilecekleri Radamisto (1720),

Ottone (1723), Giulio Cesare (1724), Rodelinda (1725) ve Admeto (1727) gibi en iyi operalarını besteledi (Burkholder, v.d., 2010: 460).

Händel'in operalarında konu genellikle Romalı kahramanların hikayelerini içeriyordu. Kahramanların yoğun duygu durumları, sihirli hikayeler ya da haçlı seferleri etrafında gerçekleşen olağanüstü maceraları anlatıyordu (Burkholder, v.d., 2010: 461). Händel'in tamamıyla İtalyan stilinde sayılabilecek üç operası Rinaldo, Agrippina ve Rodelinda'dır. Händel genel olarak süslemelerin açıkça görüldüğü bir İtalyan stilini benimsedi. Händel'de bir ya da iki türdeki resitatifler özgürce ariyalar, arioso'lar ve orkestral pasajlarla büyük kompleks sahneler yapmak için Monteverdi operalarının özgürlüğü şeklinde ifade edilen bir şekilde birleşir ve sonrasında Gluck gibi bestecilere öncü olur. Resitatifte olayı anlatmak yerine Händel, sabit zamanlı orkestral bir ritornel birlikte olayın elementleri birleştirir ve bu sayede hikaye akışı devam eder (Burkholder v.d., 2010: 462). Bununla birlikte Händel'in İtalyan vokal süsleme stiline bağlılığı, elinde olan sınırlı sayıdaki süslemenin var olmasıyla birleşince, Neumann'ın "gerçek İtalyan tarzı" yorumuna neden olur. Händel, süslemelerin çoğunu performansçının sorumluluğuna devretmiştir.

1735 yılına kadar Händel'in operalarında önde gelen İtalyan virtüöz şarkıcılar, süsleme sanatında kapsamlı bir eğitim ve deneyime sahiplerdi (Seligmann, 2007: 3). Besteci bu şarkıcılar için süslemeleri belirtmezdi. Fakat kadanslar dahil olmak üzere süslemeleri önceden yazmayı tercih eden Pietro Francesco Tosi ve Johann Friedrich Agricola bu şarkıcıları eleştirdiler. Ancak Londra seyircisi virtüözite içeren İtalyan süslemelerinin hayranıydı. Vokal süsleme seviyesi, Händel'in opera hayatı boyunca ve devamında artarak yer etmeye devam etti.

Neumann'a göre XVIII. yy. süslemesi iki kategoriye ayrılıyordu: sabit veya küçük ve doğaçlama veya serbest. Tril ve apojatürler sabit, *passaggi* veya *cadenze*'lar ise serbest süslemeler kategorisine giriyordu. Händel gibi önde gelen otoriteler, "da capo aria" süslemelerinde tutucu bir yaklaşım içindeydi. Ancak tüm bu tutucu tavıra rağmen, Händel'in çoğunluğu "da capo aria" olan eserleri, şarkıcıların yeteneklerini sergilemeleri için son derece uygundu. Tosi, "da capo aria"nın "A" bölümünün ilk

yorumlanmasında az ve sade süslemeler kullanılması gerektiğini belirtmişti. Tosi ile genç şarkıcılar arasında süsleme kullanımıyla ilgili anlaşmazlıklar çıksa da, şarkıcılar “A” bölümünün ilk yorumunun sadeliği konusunda Tosi ile hem fikir oldular, ancak ikinci dönüşte seyirciyi etkilemek adına seslerindeki ustalıkları ortaya çıkaracak kendi süslemelerini kullandılar. Şarkıcılar “B” bölümü süslemelerinde daha özgür davranabilmişlerdi. Süsleme genel olarak aryalara aittir, resitatif kısımlarında nadiren kullanım haricinde pek görülmez (Seligmann, 2007: 6). Sanatın birçok yönünde olduğu olduğu gibi, Händel’in hayatı boyunca ele aldığı ve üzerinde çalıştığı vokal performanstaki kadanslar hayret verici bir kaynaktır.

Händel’in süslemeleri zaman zaman son derece zorlayıcı olabilmektedir. Örneğin larghetto ritminde olan *Affanni del pensier* ariasında Händel, üç sekizlik notayı altı notaya böler.



Şekil 21: Händel “Afanni del pensier” süsleme kullanımı

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BAROK DÖNEM FRANSIZ VOKAL MÜZİĞİ VE ÖNEMLİ BESTECİLERİ

Fransız barok vokal müziğinin temeli, XVI. yy.'ın sonu ve XVII. yy.'ın ilk yarısını kapsayan, din dışı konulu *air de cour*²¹ türüydü. Türün ilk görülmesi, 1571'de Adrian Le Roy tarafından basılan lüt eşlikli 22 şarkılık vokal eserler sayesinde oldu (Oxfordbibliographies, t.y.). Fransa'nın barok müziğe katkısı nispeten küçüktü. Bu katkı, bir İtalyan asili olarak doğan Giovanni Battista Lully'nin (1632-1687), Fransa'ya seyahati sırasında, 1653'de XIV. Louis'nin sarayında çalışmaya başlamasının etkisiyle olmuştu. Jean Philippe Rameau'nun doğumu ve J. B. Lully'nin ölümüyle son üç yüzyılda düzenlenen kutlamalarda, sadece eserleriyle değil, yaşadıkları dönem açısından da son derece önemli olan bu iki besteci, Fransız barok müziği için de oldukça değerli iki figürdü.

Fransız barok müzik stili, bugünün enstrümanlarına ve estetiğine tam olarak taşınmaz. Hissin inceliği, anlatılamaz özel bir tutku, düşüncelerin çekici süslemeleri, temaların asilliği ve de tiyatronun aşkı, rengi ve şatafatı, tüm bunlar dramatik ve kişisel anlatıma hemen katkıda bulunurlar (Cohen, 1988: 10). Fransız barok müziğinin en önemli isimlerinden biri olan François Couperin (1668-1733), vokal müzik olarak sadece missalar, bir ya da iki ses için ünlü *Leçon de Tenebres*' i yazmıştır (Ünal, 2001: 68).

İtalyan bestecilerinin ve stilinin tam aksine daha sade ve fazla süslemeden uzak bir yaklaşım izleyen Fransız Barok Dönem vokal müziği bestecilerinden döneme damgasını vuran iki önemli besteci Lully ve Rameau'dur.

²¹ Air de cour: Fransızca kısa şarkı anlamına gelir. XVI. yy.'ın sonlarından XVII. yy.'a kadar uzanan Fransız dindışı vokal müziği türüdür (<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0192.xml>).

4.1. Jean Baptiste Lully (1632 – 1687)

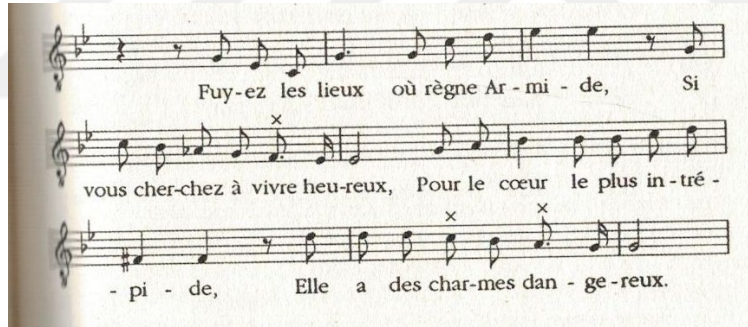
Hiç kimse, İtalyan operasına karşı Fransız operasının negatif ve pozitif kutuplarını yönlendirme konusunda Lully'den daha iyi değildi. Doğumu Floransa olan besteci, 14 yaşında Paris'e gitmiş ve Cavalli'nin *Serse* (1660) ve *Ercole Amante* (1662) operalarının performanslarına katılmıştı. Eserin danslar için Fransız dokusuyla bezenmiş müzikler eklemiştir (Palisca, 1991: 222). O dönemin en iyi hocalarından dersler almış, iyi bir kemancı ve klavsenist olmasının yanı sıra, müthiş bir dansçıydı. 1652'de Kral XIV. Louis, onu dansçı ve müzisyen olarak hizmetine aldı. Sarayın baş müzisyeni olarak görev yapan Lully, *comédies-ballets*'ler²² konusunda Moliere'le işbirliği yaptı. 1669'da Paris operasını kurdu. 1671'de, l'Academie Royal de Musique yani opera tam anlamıyla batmış durumdayken, Perrin onu yeniden satın alıp, şirketine dahil etti. Libretist olarak Quinault'la çalışan Lully, büyük başarı kazanan ilk operası *Cadmus ve Hermione*'yi besteledi (1673) (Vuillermoz, 1949: 45). Bu operasıyla Lully, yeni sentezlerin uzmanlığı konusunda kendini ispat etti (Palisca, 1991: 223). Eserin libretisti konusunda da oldukça şanslıydı. Quinault, İtalyan ve Fransız unsurlarını son derece başarılı bir şekilde bir araya getiriyordu.

Louis'nin destek sağlamasıyla birlikte, besteci hiç beklemeden yılda bir opera besteledi. Örneğini Caccini'nin operalarından alan Lully, İtalyan öğelerinin Fransızlaşmasını sağlamıştır, İtalyanların *secco* (kuru) *recitativo*'su yerine eşlikli *resitativo* geliştirmiş, sözle müziğin birleşmesinde Fransızcanın özelliklerini gözetmiş, opera uvertürlerinde geleceğin bestecilerine temel olan biçimi kurmuş, orkestranın seslendirme çapını o günlere kadar ulaşılmamış bir dereceye yükseltmiş, şarkıcıların doğaca kaçmayıp müziğe bağlı kalmalarını sağlamıştır. Lully ayrıca operayı saray çevrelerinin sınırları içine kapalı bırakmayıp halka indirmiştir. Lully uvertür biçimini sağlamlaştırmakla aynı zamanda klasik çağın senfoni biçiminin öncüsü olmuştur. Lully uvertürü üçe ayırmış, ne var ki müziği yavaş tempoda başlatmış, sonra fuga

²² Comédie-ballet (Fr.): Dans, pantomim, enstrümantal, zaman zaman vokal müziğin ve güzel sanatların birleşiminden oluşan tiyatral bir türdür (<https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Comédie-Ballet>).

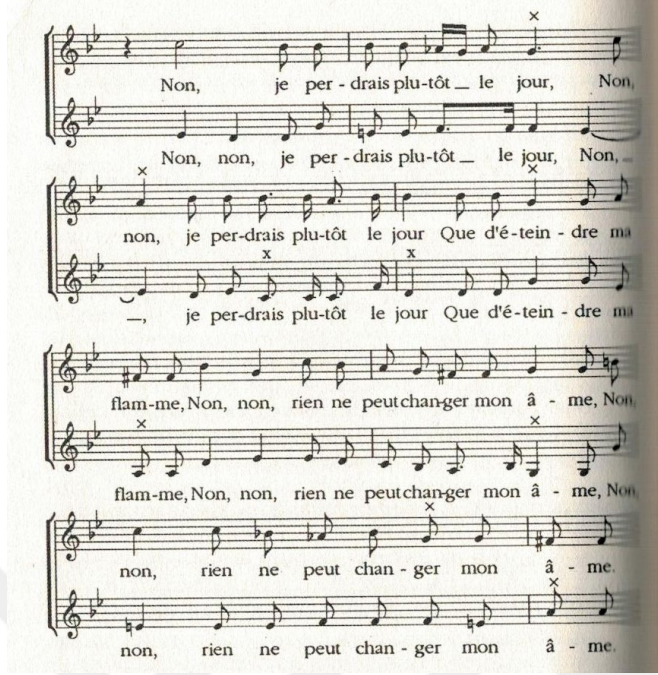
yazısının kullanıldığı bir hızlı bölüme, bir allegro'ya geçmiş, üçüncü bölüm olarak da bir dans biçimine, genellikle menuetto'ya başvurmuştur. Eşliksiz resitatif yerine eşlikli resitatif kullandı. Günümüzde yeterince tanınmayan Lully'nin kendi çağında kazandığı büyük ün, Fransız operasının başlıca kurucularından biri olarak doldurduğu görev yanında, müziğinin çekici, etkileyici nitelikleriyle de doğrulanmaktadır.

Lully'nin ariyalarındaki vokal melodide hiçbir yazılı virtüözite çizgisi yoktur, melodik ve ritmik bakış açısından çok edebi anlatım bakış açısıyla sade bir şekilde melodiyi aktarır. Eklenen süslemeler çok azdır ve anlaşılabilirliği engellemez (Durosoir, 2009: 94). Lully'de melodik figürler, açık bir ritimle ayrıştırılmış şekildedir. Yani ilk kelimeler üçlü arpej ve inici gam şeklindedir.



Şekil 22: Artémidor Arya

Aynı melodik karakterler küçük ensemble'larda da görülür. Armide ve Renaud arasındaki düette olduğu gibi.



Şekil 23: Armide & Renaud düet (Durosoir, 2009: 94)

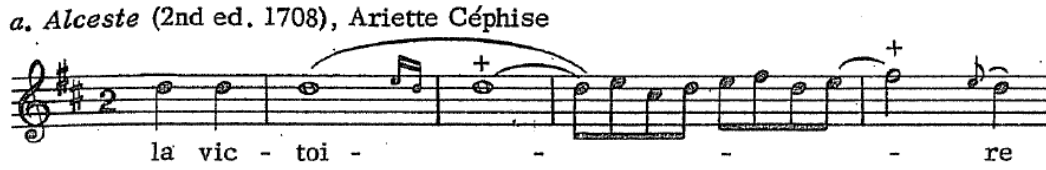
Lully'e gelinceye kadar dikkate değer bir opera bestecisi çıkmamasının nedeni, halkın bale ile yetinmesiydi. Lully Fransızların bale sevgisini uzun süre paylaştı. Hatta bir ara Fransız dilinde opera bestelemenin olanaksızlığını da savundu. Daha sonra Paris operası için her yıl bir opera yazmak suretiyle dikkate değer bir repertuar oluşturdu. Bir çok operasında Fransız dilinin özelliklerini korudu ve Fransız estetiğine bağlı kalmayı başardı.

Süslemelerin serbest formdan daha ciddi bir forma geçtiği dönem Lully dönemidir. Bestecinin özellikle orkestra eserlerinde daha çerçevesi, ritmik belirgin süslemeler görülmektedir. Bu eserlerde her ne kadar süslemeler ritmik ve belirgin olsa da belirli bir kurala bağlı kalınmadığından değişikliğe açık olduğu söylenebilir (Aydınoglu, 2015: 297). Fransa'da Marin Mersenne'nin belgelerinden önce (Harmonie universelle, 1636), süslemede trili'nin önemi üzerine çok az bilgiye sahiptik. Lully tarafından dikkate alınarak, İtalyan stilinde "t" ve Fransız stilinde "+" olarak gösterilen tek süsleme olarak karşımıza çıkar. Yaşamı boyunca basılmış olan notalarda uzun apojatör trili kullandığını görürüz.



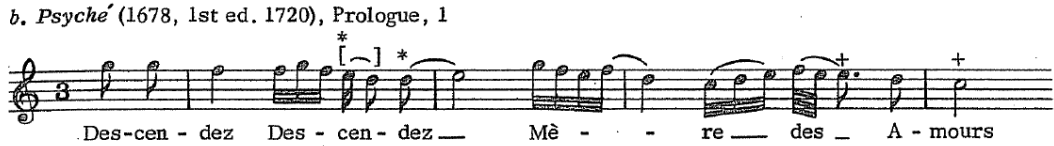
Şekil 24: Lully apojatür tril kullanımı

Aşağıdaki Alceste tril örneğinde ise, eserin 1708'deki ikinci basımında editör tarafından eklenen iki küçük notayla birlikte, uzun ölçülü esas notanın hazırlandığı görülür.



Şekil 25: Lully Alceste tril örneği

Psyché (1678) örneğinde ise, üçüncü ölçü boyunca “des” kelimesi üzerinde öncü (anticipated) bir tril kullanıldığı görülür (Neumann, 1983: 246).



Şekil 26: Lully tril kullanımı

Lully vokal stilinde kullanılan çeşitli tril formları arasında, öncü yardımcı notayla başlama en sık olanıydı.

4.2. Jean Baptiste Rameau (1683 - 1764)

XVIII. yy.'dan başlayarak, müzik hayatında önemli değişimler görüldü. O güne kadar, müzik ekseni oldukça karışıktı. 1700'ler Avrupa medeniyetinde çeşitli hareketler görüldüğünde Rameau 17 yaşındaydı. Bu değişim hareketleri onun müziğine de yansdı. Muhteşem bir otorite olarak, müzikteki farklı renkleri savundu. 18 yaşına geldiğinde Dijon'da müthiş bir organist olan babası tarafından Dijon'da başladığı müzik eğitimini tamamlamak için İtalya'ya gönderildi. Ancak İtalyanların ruhu onun hoşuna gitmedi ve hemen Fransa'ya geri döndü. Döner dönmez Clermont-Ferrand'da organist olarak göreve başladı. Rameau'nun alışılmadık bir kariyeri vardı. 20 yılını organist olarak geçirdikten sonra, 40'lı yaşlarda müzik teorisyeni olarak tanınmaya başladı ve 50'lerinde ise meşhur bir besteci olabildi (Burkholder v.d., 2010: 430).

O uzun hayatı boyunca birçok farklı jenerasyondan müzisyeni tanıma olanağı buldu; Lully ve Mozart gibi. Daha çok gençken bile müzikteki büyük zevkini ortaya çıkardı. Bir Cizvit papaz okulunda öğrenci olan Rameau, Latince ders saatleri boyunca eser bestelerdi. Okulu bitirir bitmez coşku ve heyecan içinde org ve keman çalıştı (Jamin, 1966: 47). Ayrıca kompozisyon üzerine çalışmalarına da devam etti. Kilise müziğinden daha çok dindışı müziğe tutkun olan besteci, klavsen için suitler yazmasının yanı sıra armoni kurallarıyla ilgilendi. 1722'de ilk yapıtı olan *Traité de l'harmonie, réduite a ses principes naturels*'i (Doğal kuramlarına indirgenmiş armoninin incelenmesi) yayınladı. Bu kitapta, üstün bir zeka ve akıcı bir inceleme yeteneği ile yeni dikey yazının sorunlarını ortaya koydu. Zihinsel yetilere önem veren, tekniğin temel sorunlarını kavradıktan sonra eserlerinde bunları uygulayan Rameau, aynı zamanda parlak bir solistti. Fransız müziğinin renklerini görkemli ve kendine özgü bir tarzda savundu (Jamin, 1966: 50).

Teorik çalışmaları yeni sistemin aydınlığa kavuşması bakımından değer taşır. Armoni kuralları bir yüzyıldan beri uygulanıyordu. Ancak bunlara ilk ve orta çağ çokselsliliği kurallarının da karıştığı oluyordu. Rameau akorun tanımını yapıyor ve

gamın sadece bir ses dizisi olmadığını, tonalitenin temel akorlarından doğduğunu söylüyordu.

Rameau deyince akla hemen opera gelir. 1730'larda Fransız opera stili tamamen batmak üzereydi. Ancak beklenmedik bir anda 1733'te Rameau Hippolyte et Aricie Operası'nı besteleyince Fransız Opera geleneği geri dönmüş oldu. Oldukça cesur ve sürekliliği olan Rameau'nun yeni yarattığı Hippolyte 1767'de 123 kez sahnelendi. İtalyan opera seria ve buffa'sına mağlup olmaktan uzak olan Rameau'nun Fransız opera dalgası, İtalyan stilinde eserler besteleyen Gluck ve Piccinni'yi de etkisi altına aldı (Palisca, 1991: 231). Rameau, armonik eşliklerinde operayı zenginleştirmiş, orkestranın olanaklarını araştırmış ve geliştirmiş, resitatifi olsun, aryayı olsun daha anlatımcı bir yola götürmüş, koroyu dramatik etkiyi artırma amacıyla kullanmıştır. Fransa'nın kendinden önceki en saygın opera bestecisi Jean-Baptiste Lully, Rameau'nun Hippolyte et Aricie operası oynandığında, öleli yarım yüzyıla yakın bir süre geçmiş idiyse de, Rameau karşısında başlıca rakip diye gene Lully'yi görüyordu. Özellikle müziğinin armonik yenilikleri çağdaşlarını şaşırtıyor, çevre hep Lully'i arıyordu (Mimaroğlu, 2014: 62). Hippolyte et Aricie operasını l'Abbé Pellegrin'in bir kitabı üzerine bestelemiştir. Rameau, elli yıl boyunca eser bestelemiş ve bu elli yılın yirmi yılını opera besteleyerek geçirmiştir. Atmış yaşındayken onun dehası dünya çapında biliniyordu. Farklı bir başarı elde etmiş ve müziğinin etkisi tüm Avrupa'ya uzanmıştı.

Hayatının son yılları, Querelle des Bouffons'un Fransız operası için İtalyan opera-buffa'sına savaş açmasıyla gölgelendi. Ancak tüm bunlara rağmen ölümüne kadarki dönemi müziksel olarak birçok zaferle doluydu. Rameau'nun modernliği yabancı kaynaklardan alınmış değildi. Bunun nedeni, Fransız müziğinde eskiden beri süregelen şeyleri iyi özümsemesinden kaynaklanıyordu (Palisca, 1991: 235).

Rameau operası Fransız geleneğinden ilham aldı. Beşinci viola partisini azaltmış ve yaylıları dört gerçek bölüme indirgemişti. Nefesliler ise, kendi yazılan partilerine göre ayrılmışlardı. Rameau'nun nefesli enstrümanlara karşı özel bir ilgisi vardı. Onların operalardaki göz kamaştırıcı ezgileri sanki doğal olarak oluşmuş

gibiydi yani onların karakterlerine ve kapasitelerine tam olarak uygundu. Rameau'ya göre nefesliler deniz, av ya da doğayla ilgili ifadeleri yansıtıyordu (Palisca, 1991: 236).

Rameau'nun başlıca savunucularından biri, bestecinin birçok operasının librettosunu yazan Voltaire oldu. Voltaire “*Rameau'nun temsil ettiği yeni üslubu ancak sonraki kuşaklar anlayabilir*” diyordu (Palisca, 1991: 236).

Besteci, vokal müzik için bestelediği eserlerinde süsleme olarak çoğunlukla tril, coul , çarpma ve apojat r  kullanmıştır.

LA FOLIE.

Aux langueurs d'Apol - lon Daph - n  se re - fu - sa

doux.

şekil 27: Plat e operası La Folie arya

AIR. **FATIME.**

Éhi - ver

dans nos jar - dins n'ose ou - trager les fleurs, Sous cette immor..

Şekil 28: Les Indes Galantes Operası Fatime arya

Diğer Barok Dönem bestecilerinin eserlerinde olduğu gibi Rameau'nun da vokal müzik eserlerinde şarkıcılar süslemelere özgün yorumlarını katmışlardır. Besteci, klavsen ve vokal müzik için süsleme sembollerini farklı kullanmıştır.

| | <i>Keyboard</i> | <i>Opera</i> |
|---------------------|-----------------|--------------|
| <i>Port de voix</i> | | |
| <i>Coulé</i> | | |
| <i>Pincé</i> | | |
| <i>Trill</i> | | |

Şekil 29: Rameau'nun kullandığı süsleme sembolleri

BEŞİNCİ BÖLÜM

BAROK DÖNEM VOKAL MÜZİĞİNDE SÜSLEMELER

Daha büyük bir kolaylık için, bezeme notaları ve süsleme arasındaki belirgin farkı belirtmek gerekir. Bu iki terim geçmişte çoğu kez karışıklığa neden olmuştur.

Terimleri şu şekilde tanımlayabiliriz; süsleme eserin müzikal metninin iskelet yapısını güzelleştirmek için varyasyonlar²³ tasarlamaktır. Bezeme notaları ise (graces notes); besteci ve sanatçı tarafından eserin ve müzikal metnin güzelliğini arttırmak için, zarafet eklenmiş çok daha yalın ve özlü küçük notalardır. Bezemeler, besteci tarafından partinin alt ve üst kısmına yazılmış ve her bir notasının çalınması zorunlu olan birer imza gibidir. Tam tersine süslemeler, sıklıkla bir melodinin başlıca notaları arasına eklenen, özellikle opera seria'ların kadanslarında olduğu gibi, besteci tarafından belli bir sistemle işaretlenmiş olarak, isteğe bağlı ve yorumcunun doğaçlama yetisindeki yeteneğine bağlı olan, büyük bir miktar notadan oluşur.

Barok süsleme bir dekorasyondan fazlasıdır, o bir gerekliliktir. Tabii ki çok akıcı bir gerekliliktir, ancak ondan yeteri kadar ve doğru türlerin kullanılması gerekir. Süslemenin tarihi, şarkı kadar eskidir. Melodinin içsel ritmini değiştirerek, neşeli bir melodi ortaya çıkarmak için, melodik materyallerle oynar veya derin insan iç güdülerinden yeni tonlar eklenerek melodik materyallerle oynar. Bunun izlerini tüm tarihlerde ve kültürlerde bulabiliriz. Ancak süsleme, performans geleneğimiz tarafından bastırıldığından, müzikte kendini çok fazla ispatlayamamıştır. Fakat iç güdüler her zaman canlı olduğundan, ne zaman bir kısıtlamayla karşılaşılrsa, bitmeyen bir enerjiyle müzik kendini dışa vurmuştur, tıpkı caz müziği gibi. Leopold Mozart bizi süslemeye mecbur bırakan doğanın gücünden bahseder ve bir köylünün bile şarkısını söylerken, doğanın bu doğal dürtüsüyle, şarkısını incelikle süslediğinden bahseder (Neumann, 1983: 19).

²³ Varyasyon: Çeşitleme. Bir temanın, parçanın başından sonuna dek çeşitli çalma biçimleriyle, süslemelerle değişikliğe uğradığı müzik yapıtı (<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>).

Müzikte ve sanatın diğer dallarında süslemeler yapıya eklenen unsurlar olarak kabul edilir. Yapı tek başına var olabilir fakat süslemelerin tek başlarına işlevi olamaz. Bu nedenle yapı ve süslemeler birbirlerini tamamlarlar ancak bu uygulama çoğu zaman iç içe geçmiş bir şekilde uygulandığından, birbirinden ayırmak çok mümkün olmayabilir. Bu bağlamda süslemelerin ayırımını yapabilmek notanın süresinin uzunluğuna ya da kısalığına bakılarak da mümkün olmamaktadır. Yapı ve süslemenin bu denli iç içe geçmiş olması nedeniyle dönemin kuramcıları ve müzisyenleri bu konuya açıklık getirmek istemişlerdir. Süs ve yapıyı ayırmak için öncelikle bunun teşhisini koymak gerekiyordu (Dik, 2015: 78). Eğer eserler esas yapı ve süslemeleri gösteren şekilde ayrı olarak yazılsalardı bu karmaşanın daha az olması mümkündü.

Peki bu süslemeler nasıl icra ediliyordu? Ülkelere, döneme ve bestecilere göre farklı semboller olarak not edildiler. Aynı isimde olsalar dahi farklı anlama sahip olabilirler. Süslemelerde üç farklı eğilim ortaya çıkar: İtalyanlar tamamıyla doğaçlamaya bırakırken, Almanlar sembolik bir notayı tercih ederler, Fransızlar ise, özellikle karmaşık bir şekilde tüm notaları ve sembollerin kopyasını oluşturmuşlardır. Bu durum Barok Dönem boyunca değişmemiştir. Başrahip Pierre Duval, *Principe de la musique* (1764) kitabında Fransızların bu özelliğini şöyle vurguladı:

“ her öğretici, kendi özel derslerinde, tercih ettikleri işaretleri kullanır...üstelik, aynı işaretler herkes tarafından kabul edilmez, her öğretici başkalarının disiplinine hizmet etmeyen işaretleri türetti (Doussot, 2007: 22).”

Bununla birlikte, yayımlanan sayısız çalışmadan sonra, farklı prensiplere ve terminolojilere sahip olan, yirmi kadar ana süsleme sabit olarak ortaya konur. Loulié, *Elements, ou principes de musique* (1696) kitabında Fransızca şarkı için süslemeleri on iki temel başlığa ayırdı: le coulé, la chute, le port de voix, l'accent, le tremblement (ya da cadence), le martellement, le balancement, le tour de gosier ou le flatté, la

coulade, les passages ve la diminution. Montéclair, *Principe de musique* (1736) kitabında süslemelere le pincé, le son filé, le son enflé, le son diminué, le son glissé ve le sanglot'u eklemiştir (Doussot, 2007: 23).



Şekil 30: Loulié süsleme şeması

Fransızların aksine Almanlar ve İtalyanlar süslemelere daha bütünsel bir yaklaşımda bulunmuşlardır. Temel olarak, passaggi, accenti, esclamazione, groppo, acciaccatura, trille, mordant ve appoggiature olarak sınıflandırmışlardır (Doussot, 2007: 23).

Orta çağ dökümanları, o dönemdeki doğaçlama süslemelerin yarım yamalak olduğunu gösterir. Bu durum birkaç araştırmacı tarafından kanıtlanmıştır. Bunlardan en önemli ikisi Ernest Ferand ve Robert Haas'dır. İki önemli araştırmacı, birlikte resmin geniş ana hatlarına ekleme yapma konusunda başarılı olmuşlardır. XIII. ve XIV. yy.'da süslemeler hakkında yazılmış belgeler çok kısıtlı olduğundan, bu kanıtlara bağlı olarak süslemeleri iki tarzda inceleyebiliriz. Bunlardan biri eksiltme sanatı ile yapılan, diğeri ise kontrapunktal sanatı ile yapılandır. Eksiltme (diminution) ; müzisyenlerin yazılı olan melodiyi daha küçük notalara bölerek süsleme için koydukları notaları doğaçlama çalmaları, kontrapunktal ise; tamamen yeni bir vokal bölümün var olan melodiye eklenmesiyle oluşan biçimdir (Dik, 2015: 78).

XVI. yy.'ın sonuna doğru, barok müzikte eksiltme sanatı ilk zirve noktasına ulaştı. İtalya ve İspanya'da Rönesans döneminde yapılan vokal müziğinde improvizasyon türü olarak eksiltme tekniği çok yaygındır. Eksiltme tekniğinin türleri, serbest süslemeler içinde gittikçe ayrılmaya ve bağımsız yön bulmaya başlamıştır (Aydınoglu, 2015: 297). Bu arada, eksiltme dışında, küçük nota süslemeleri de yavaş yavaş belirginleşmeye başladı. Küçük ve geniş süslemeler arasındaki ilişkinin hikayesi, ülkeden ülkeye değişiklik göstermiştir. Bu farklılıklar, süslemelerin ulusal kullanımlarında değişik şekillerde çalınır.

Tosi'nin okumasından ortaya çıkan resimde, Barok müzikte şarkının performanstan performansa değişiklik gösteren süslemelerle, bestecinin eserine keyifli varyasyonlar katan, hafif ve kıvrak bir sese sahip olması gerektiği görülür. Bu şarkıcılar nefes alma tekniği veya güzel ses çıkarma konusunda çok vakit harcamıyorlardı, onlar daha çok virtüöziteleri ve üsluplarıyla gösteri yapmak ve metni söylemekle ilgililerdi.

Robert Donington'ın özgür süsleme kullanımıyla ilgili önerileri şöyledir;

- Vokal çizgilere eklenen süslemeler daima metnin anlamını göz önünde tutmalıdır. Süslemeler uzun hecelere eklenmelidir; kelimenin son hecesine

eklenmemelidir. Son notanın yanı genellekle süsleme eklemek için en iyi yerdir. Süslemeler müziğin tutkulu kısımlarında çok fazla kullanılmamalıdır.

- Süslemeler sadece süsleme yapmak uğruna yapılmamalı, mutlaka bir amacı olmalı ve metnin ifadesini ortaya çıkarmalıdır.
- Bir “da capo aria” nın ilk bölümünde bile süslemeler az miktarda eklenmelidir. İlk bölümün tekrarında ise, şarkıcı düşünerek improvize gücüne göre ilaveler yapabilir. Birinci bölümün tekrarına eklenen süslemelerin orijinal melodiyi değiştirmeden eklenmesi önemlidir (Chung-Ahn, 2015: 33).

Süsleme sanatı, barok müziğin olağanüstü başarısıyla birlikte, XX. yy.’da merakla beraber, yeniden ortaya çıkma olarak bilinir. Süslemeler sayesinde hem eserin melodisi daha da ortaya çıkar, hem de sesler arasındaki boşluklar dolmaktadır (Aydınoglu, 2015: 296). XVII. yy.’ın sonu ve XVIII. yy.’ın ilk yarısında, kısaltmalarla belirtilmiş olan, ancak besteciler veya ülkeler sayesinde bir çok varyasyonu olan, bütün türlerdeki süslemelerin geniş kullanımının olduğu bir dönemdir. Besteciler bu dönemde, çoğu zaman istedikleri süslemeleri belirtmişlerdir. Onlar süslemelerin olabilecek tüm versiyonlarını yazmış ve seçimi de şarkıcının vokal yeteneğine bırakmışlardır (Doussot, 2007: 9).

Süs notaları ezgi içindeki bazı notaları diğerlerinden ayırmak, öne çıkarmak, belirgin hale getirmek veya sadece süslemek amacıyla notanın üstünde belirtilen kurallaşmış işaretlerdir. Kuvvetli veya zayıf vuruşlara rastlayabilir. Süsleme müzik kadar eskidir. En ilkel müziksel öğeler bile figürasyon ile süslemeler içeriyordu ve bunlar doğaçlamaydı. Rönesans süresince ve Erken Barok Dönemde ise vokal ve enstrümantal müzikte doğaçlamadan çıkan süsleme, gelişkin ve rafine bir sanat olarak belirmiştir.

Süsleme hem barok enstrümantal müziğin, hem de vokal müziğin ruhudur. Şüphesiz, süsleme pratiği, Rönesans kompozisyonlarında önceden görülmüştür, ancak barok müziğin esas doğuşu, güzel şarkı söylemenin kutsal kitabı sayılan

Caccini'nin *Nuove Musiche* yani yeni müzikleriyle olmuştur. Caccini kitabıyla birlikte, farklı süsleme stillerini kullanma, çok daha fazla ifadeyle şarkı söyleme ve şarkı söylerken zarafet ve asilliği verme durumlarını sistemleştirmiştir (Doussot, t.y.).

Süsleme, barok period boyunca durmadan evrim geçirmiştir. Süslemelerin en çok kullanıldığı dönem 1650-1800'lü yıllar arasındadır. Bundan sonraki dönemde bazı süslemeler tamamıyla unutulmuş, bazıları yorum olarak değiştirilmiş, bazıları ise terim olarak farklı şekilde kullanılmaya başlanmıştır (Doussot, t.y.).

Bütün iyi yorumcular, eserin aslına sadık kalarak doğaçlamalar yaparlar. Süslemeler eser üzerine neredeyse hiç yazılmazlar.

Süsleme; yalın müzikal metnin iskeletini dekore edip, süsleme ve varyasyonlarla dizayn edip değiştirilmesi ve böylece müziği, zarif notalardan ayır ederek, isteğe bağlı notalar, apojatürler, triller vs. ekleyerek müziği ifade ediş biçimidir. Bu nedenle süslemeler, besteci veya yorumcu tarafından melodik çizgiye varyasyonlar şeklinde eklenir. Rousseau, varyasyonları şöyle tanımlar;

“ Bu isim altında kişi bir aryayı onu süslemek ve bezemek için diminution olsun ya da geçişler veya diğer süslemelerle olsun onu değiştirme ve dekore etmenin (süsleme-çeşitlemenin) her türlü biçimini belirler. Ayrıca kişi bir çok yönden çoğalır ve varyasyonlarla doldurur. Sıkıcılığı önlemek ve ilgiyi farklı şekillerde devam ettirmek için her varyasyonun karakteri ilgi çekici ve yalın olmalıdır, ayrıca ariyanın ifadesini anlamak için, bu süslemeler daima ariyanın orta kısmında olmalıdır (Veilhan, 1979: 49).”

Varyasyon kelimesini kapsayan, double, azalma ve pasajlar için Loulié şu tanımı yapar; geçişler(pasajlar), iç içe geçmiş sade süsleme notalarının yer aldığı bir çok küçük sestem oluşur. Eksiltme (diminution), bir sesin yerine birkaç notanın geldiği, bir tür melodi süslemesidir.

XVII. yy. vokal süsleme konusunda en detaylı inceleme Bénigne de Bacilly'nin *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668, Paris) kitabında yapılmıştır. *Air de cour* için uygun süslemeleri açıklamıştır. Bacilly'nin bahsettiği diğer süslemeler şarkıcı tarafından eklenen apojatürler (port de voix), triller (kadans, double kadans ve yarım triller) ve nüans dinamikleridir.

1680-1720 yıllarında bestecilerin süslemelere karşı ilgisi daha da arttığı ve eski tür süslemelerin yenileriyle yer değiştirmeye başladığı görülmektedir. Birçok besteci bu tür değişimleri çok olumlu karşılayarak eserlerindeki süsleme işaretlerini yenilemişlerdir (Aydınoğlu, 2015: 299).

5.1. İtalyan Süslemeleri

XVI. yy.'ın ikinci yarısından itibaren serbest süslemeler genel olarak İtalya'da ve özellikle vokal müziği türlerinde genişçe yer almaya başlamıştır. 1600'lü yıllarda süslemeler ve varyasyonları konusunda bir karmaşa ve istikrarsızlık baş göstermiş, bu durum dönemin kuramcıları ve enstrümantistleri tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Bu tepkilerin yoğunluğu, dönemi süslemelerdeki aşırılıktan kurtulmaya itmiştir (Pirgon, 2010: 118).

İtalyan tadında bir eser bestelendiğinde, çoğu kısım icracının kapris ve icra ediş kapasitesine bırakılır. Kimse tam bir İtalyan efekti yaratmak için, icracının da besteci kadar katkısı olduğunu inkar edemez. Bilgi (bas biçimi ve kompozisyon sanatı) İtalyan müziğinin temelidir; bu bilgi, son derece kolay, basit tarzla belirli geçişler yazılırken, icracıyı kapasitesi ve yargıları konusunda serbest bırakan, yeni keşiflerle dinleyiciyi tekrar tekrar şaşırtan bir varyasyonlama bilgisidir (Veilhan, 1979: 55).

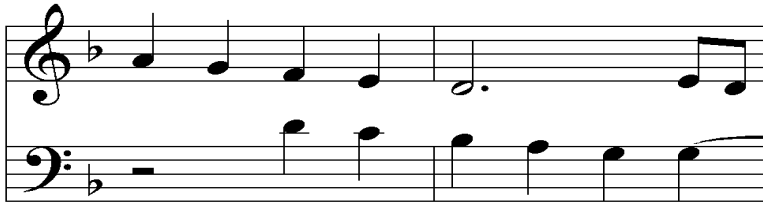
İtalyan tadında bir tarzda performans yapıldığında, kişi Fransız stilindeki küçük süsleme notalarıyla kendisini memnun edemez, fakat kişi, armoniyle uyumlu,

ayrıntılarla donatılmış ve rafine bir süsleme dener. İtalyanlar, melodileri daha çok Fransızlarda olmayan büyük bir imajinasyon ve virtüözite ile dekore ederler, süslemeler vokalden çok, enstrümanla pratik edilirler ve neredeyse komik olan varyasyonlarla yalın melodilerin güzelliğini bozarlar (Veilhan, 1979: 56).

Süsleme kullanımı hakkında birçok farklı kaynak bulunsa da, XVIII. yy.'ın ilk çeyreğinde vokal müzikte süsleme kullanımının korunmasıyla ilgili *Opinioni de' cantori antichi, e moderni* (1723) eserinde detaylı araştırmayı yapan kişi İtalyan Pier Francesco Tosi'dir. Tosi'nin süslemeyle ilgili gözlemleri tutucu olarak görülse de, yine de stil, sunum ve süsleme kullanımıyla ilgili olarak şarkıcılar için yararlı kurallar sağlarlar (Cyr, 1999: 130).

5.1.1. Accento (Aksan)*

İtalyan süslemesi olan accento gırtlığın kullanım pratiğine bağlıdır. Bu terim genelleyci bir anlama sahiptir. Accento aynı zamanda échappé olarak da adlandırılır. Accento notaları esas notanın bir üstüne eklenir (Harris, 2002: 1).



Şekil 31: Accento'suz basit hali

* Tezin süslemeler kısmında yalnızca dilimize kullanım olarak yerleşmiş olan süsleme türlerinin Türkçe karşılıkları belirtilmiş olup, geriye kalan süslemeler orijinal isimleriyle yer almıştır.



Şekil 32: Accento kullanımı

5.1.2. Acciaccatura (Çarpma)

F. Neumann'ın sınıflandırması sayesinde, özel bir süsleme türü olarak özellikle klavyen literatürüne girmiştir. Bu süsleme türünden ilk kez Francesco Gasparini *L'armonico pratico al cimbalo* (1708) eserinde bahsetmiştir (Doussot, 2007: 20). Karakteristik olarak acciaccatura, tam olarak bas eşliğinde ve özellikle resitativte kullanılır. Kordal ses aralıklarına bir ya da daha fazla sesin yerleştirilmesiyle oluşur. Bazen süslemeyle birlikte seslendikten sonra, akorun süsleme eklenmemiş haliyle duyulmasına izin vermek için, bu süsleme notaları hızla serbest bırakıldı, çünkü bazen eklenen süslemeler, nota ya da notaların tüm değerlerini alıyorlardı.

Acciaccatura, genellikle improvize olarak eklense de, nadiren besteci tarafından yazılıyordu (Jackson, 2007: 4).

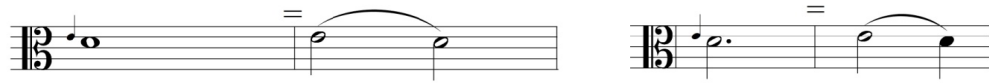
Asıl notadan daha küçük yazılan çarpma notasının çengelinde onu bölen küçük bir çizgi bulunur. Olabildiğince çabuk çalınır veya söylenir, zamansızdır. Vuruştan önce çok çabuk veya vuruş sırasında çalınır (söylenir), böylece vurgu esas notada kalır. Bazen iki veya üç nota şeklinde olabilir. Tempoya bağlı olarak çabuk veya ağır olabilir. Toplam süresi esas notayı aşmaz (Feridunoğlu, 2015: 81).



Şekil 33: Acciaccatura

5.1.3. Appoggiatura (Apojatür)

Apojatür italyanca *appoggiare* yani dayanma kelimesinden türemiştir. Türkçe’de abanmaktan türeyen abantı kelimesi de kullanılır. Çarpma ile karıştırılmaması gereken, armonik önemi olan müzikal öğedir. Melodik bakımdan dayandığı nota kadar ifadeli çalınır ve dayandığı nota değerinin yarısını alır. Dayanma notası olan apojatür küçük yazılmakla beraber nota çengelinde çizgi bulunmaz. Yine de doğru bir icra için eserin hangi dönemde yazılmış olduğuna dikkat edilmesi gerekir. Akordan önce gelen apojatür notası akorla birlikte çalınır (Feridunoğlu, 2015: 82).



Şekil 34: Yukarıdan apojatür



Şekil 35: Aşağıdan apojatür



Şekil 36: Pasaj içinde apojetür

Tosi'ye göre süsleme notaları arasında en önemlilerinden biri apojetür'dür. Şarkıcı tarafından eklenen apojetür notasıyla takip eden notaya daha zarif bir şekilde ulaşmanın mümkün olduğunu ifade etmiştir (Cyr, 1999: 130).



Şekil 37: Apojetür örnekleri (Dik, 2015: 123)

5.1.4. Passaggio* (Eksiltme)

XVI. ve XVII. yy.'da müzikte uzun notayı daha küçük ölçülü notalarla verme tekniğidir. Ritmik değerlerin azaltılması prensibine dayanan, süsleme veya işleme pasajları yardımıyla bir melodik çizgi yaratmadır (Harris, 2002: 1). Bir aryanın ikinci kısmına, bir dansın veya tüm bir motifin, bir ya da birçok varyasyonu eklenebilir. Batı müziğinde yayılmış serbest süslemelerdendir. Passaggio tekniğinin türleri, serbest süslemeler içinde gittikçe ayrılmaya ve bağımsız bir yön bulmaya başlamıştır.



Şekil 38: Passaggio

İtalya ve İspanya'da Rönesans döneminde yapılan vokal müziğinde improvizasyon türü olarak passaggio tekniği çok yaygındır. XVI. yy.'ın ikinci yarısından itibaren serbest süslemeler genel olarak İtalya'da ve özellikle vokal müziği türlerinde genişçe yer almaya başlamıştır. Şüphesiz Rönesans'ın sonuna doğru bu teknik yükselişe geçti. Dolcimelo d'Aurelio Virgiliano gibi birçok İtalyan'ın incelemelerinde passaggio yer alır.

* Passaggio: Birçok kaynakta "diminution" olarak da geçmektedir. Tezin süslemeler bölümünde terim passaggio olarak kullanılmıştır.

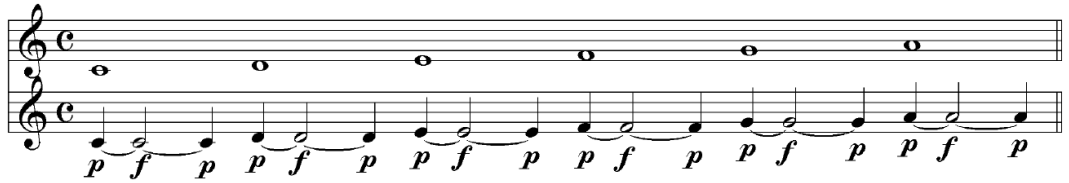
Fransa’da *passaggio*’nun kullanma kurallarını geliştiren ilk teorisyen Marin Mersenne’dir. *Harmonie universelle* (1636) kitabında Mersenne şöyle yazar:

“ Buraya şarkı söyleme yöntemini gösteren veya en iyi ustalar tarafından bestelenmiş örnekler ve bütün *diminution* çeşitleriyle aryaları zenginleştiren örnekler koyuyorum çünkü tüm iyi özelliklere, bütün modülasyon ve *diminution* çeşitlerine sadece bir şarkıda rastlanmaz (Doussot, 2007: 71-72).”

5.1.5. *Messa di voce*

Geleneksel olarak *messa di voce*’de, bütün ve yarım notalarda, başlangıçta “*p*” başlayıp, ortada “*f*” ve sonda da tekrar “*p*” şeklinde ilerler. Tosi’nin tanımına göre ise;

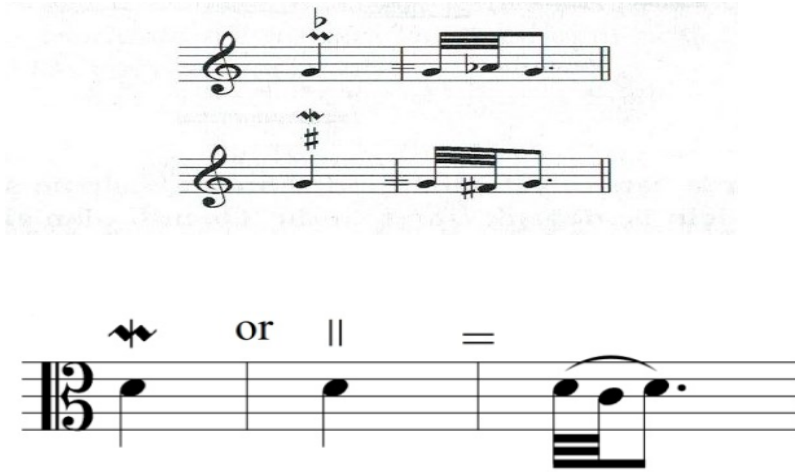
“ *Messa di voce* çok yumuşak ve kibar bir şekilde “*p*”dan “*f*”ye doğru yavaş yavaş yükselir ve sonrasında aynı şekilde “*f*”den “*p*”ya geri döner. Sesin böyle güzel bir şekilde yol alması, yetenekli şarkıcının akıllıca bir şekilde ve sadece sesli harflerde parlak bir ses kullanmasıyla, daima hoş bir etki ortaya çıkar (Harris, 2002: 2).”



Şekil 39: *Messa di voce*

5.1.6. Mordan

Latince *mordere*, ısırarak, iğnelemek anlamındadır. Kuvvetli zaman üstünde çabuk ve sertçe çalınan bu süs işareti notanın üstünde yer alır; daha çok barok müziğinde kullanılmıştır (Feridunoğlu,2015: 83). Birçok tanımda mordan seri bir şekilde bir üst veya bir alt notaya gidip geliş olarak belirtilir. Ancak mordanın süsleme olarak ortaya çıktığı dönemde çalış biçimi bu durumdan çok farklı olduğunu gösterir. XVII. yy.'ın ortalarından XIX. yy.'a kadar mordan işareti olan her yerde yorum tek bir şekilde gösterilir. Bu yorum ana ses ve alt sesin birleşimidir. Alt ses ana sestən ya yarım ya da bir ton aşağı şeklinde gösterilmektedir (Aydınöğlü, 2015: 299). XVII. yy.'da ise eserlerin yorumlanmasında yaşanan karmaşıklığı çözmek için müzisyenler mordanı iki şekilde işaretlemeye başlamışlardır. Bunlar çizgili mordan ve çizgisiz mordan şeklindedir. Çizgili mordan, ana sesle alt sesin, çizgisiz mordan ise ana sesle üst sesin birleşimi gibi yorumlanmıştır. Vurgu ilk notadadır. Her iki mordan türü için işaretin üstüne yazılan arıza mordana aittir (Wilson, 2011: 57).



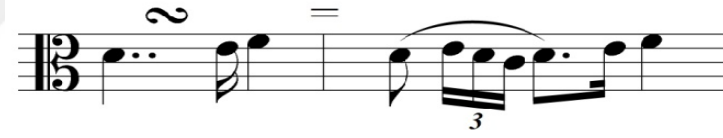
Şekil 40: Mordan örnekleri

Mordan karmaşasını çözen besteci ise G. Muffat'dır (Aydınöglu, 2015: 300). D'Anglebert, Couperin, Bach ve Rameau gibi besteciler tablolarında mordan'ı "pince" terimiyle belirtmişlerdir.

5.1.7. Gruppetto

İtalyanca'da grup anlamına gelen nota grubunun adıdır. Vokal ve çalgı müziğinde yer alır. Dört notadan oluşan ve esas sesin etrafında dolaşarak onu süsleyen zarif notalardır.

1. Üst nota, 2. Esas nota, 3. Alt nota, 4. Esas nota şeklindedir.
 - Bu işaret iki nota arasına gelirse ilk notanın arkasından ve ilk notanın yarı değerine eşittir.



Şekil 41: Gruppetto

- Notanın üstünde olursa o nota yerine ve aynı değerinde çalınır. Tonalite dışı arızalar işaretin üstünde belirtilir.

Noktalı ritmi olan bir notadan sonra gelen gruppetto nokta değerinin sonunda biter. Serbest bir süsleme tarzı olması dolayısıyla acelesiz ve müzikal yorumu gelenekselleştirmiştir.

Gruppetto'yu mükemmel şekilde çalmak için, tane tane ve hafifçe çalmak ya da söylemek gerekir, ancak ilk nota diğerlerine göre daha güçlü bir atakla başlamalı ve daha uzun süre tutulmalıdır.

Gruppetto kullanımı konusunda farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Caccini'nin kullanımı gayet basittir. Gruppetto'yu phrase'ın (cümle) sonuna doğru hızlanarak bitirir (Harris, 2002: 6).



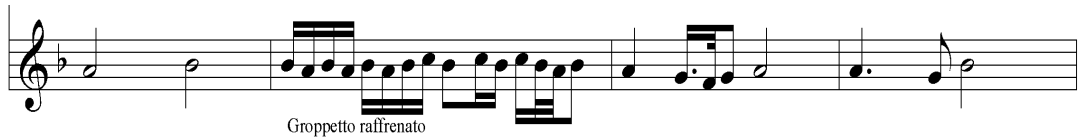
Şekil 42: Caccini gruppetto kullanımı

Bovicelli'nin kullanım örnekleri ise daha karışıktır. Gruppetto'yu iki gruba ayırır. İlk grup, kadansa bağlanan eşit nota değerlerine sahiptir (gruppetti di note uguali).



Şekil 43: Gruppetto di note uguali

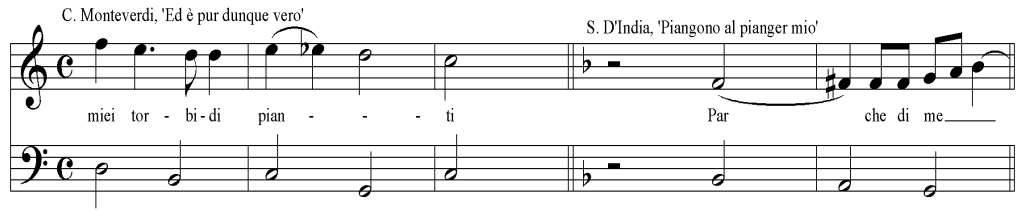
İkinci grup olan gruppetto raffrenato ise, kelime bitimini kolaylaştırmak için yavaşlar (Harris, 2002: 7).



Şekil 44: Gruppetto raffrenato

5.1.8. Portamento (Taşıma)

Bu süsleme türünde ses, üç veya beş çeyrek ton boyunca belli belirsiz bir şekilde alt notadan üst notaya geçiş yapar ya da tam tersini de yapabilir. Bazı müzik cümlelerinde bu süsleme, artan sıkıcı ve üzücü duygu durumlarını ortaya çıkarmak için kullanılır. Portamento ayrıca notalar arasında kromatik kayma şeklinde yazılarak ağlama efekti içinde kullanılır (Harris, 2002: 7).



Şekil 45: Monteverdi portamento kullanımı

5.1.9. Tril

Notanın üstünde “tr” harfleriyle kısaltılan tril esas nota ile bir üst nota arasında gerçekleşen çok çabuk bir değişimdir. Barok Dönemde halk tarafından şüphesiz ki en çok değer verilen süsleme türüydü. Sıradan bir süs gibi kabul ettiğimiz tril, aslında diğer süslerden daha çok değişim geçirmiştir. XVII. yy.’a kadar yorumculukta trilin ana notadan başlaması tercih edilmekte, XVII. yy.’ın 60-90 arasındaki yıllarında üst yardımcı notadan başlanması kuralı ortaya çıkmıştır. Şarkı söylemenin en güzel süslemesi olarak tril, Caccini döneminde önemli bir yere sahiptir. Couperin’e göre tril, esasen üst nota üzerinde oluşan dayanak notasıdır. Quantz içinse tril, alt ya da üstten alınarak, notanın önünde bulunan dayanak notasıyla başlayabilir. Loulié için, trilin dayanağı, titreme olan notanın üstünde daha kısa ya da uzun olmalıdır. Bu farklı yaklaşımlar birçok ülkede ve dönemde, sayısız farklar gizlemiştir.



Şekil 46: Çeşitli tril sembolleri

Üç farklı şekilde gösterilebilen tril'in üç basit fonksiyonu vardır:

- Kısa, hızlı ve zamanında; nota aksanına hizmet eder.



- Süsleme pasajlarında kısa ve hızlı, pasajı hafifletmeye hizmet eder.



- Uzun, yavaş başlayarak ve devam ederken hızı arttırarak, giderek sesleri doldurmaya ve notanın duygusal anlamını arttırmaya hizmet eder (Wilson, 2011: 5).



Değişimin süresi, üstünde bulunduğu notanın değerine eşittir. Esas notayı belirgin hale getirmesi bakımında ayrıca vurgu gerekmez. Trilin çalınışında üç önemli aşama vardır.

- Başlangıç notası; trilin başlangıç notası, eski eserlerden itibaren Haydn ve Mozart dahil olmak üzere üst notadır. Daha sonraki eserlerde esas nota ile başlar. XVIII. yy.'dan itibaren ve günümüzde başlangıç notasının açıklık kazanması için trilin üst notadan başladığını gösteren küçük bir çarpma notası eklenmiştir. Bazen de gruppetto tipi bir başlangıç istenirse nota üstünde belirtilir (Feridunoğlu, 2015: 85).
- Tril- iki nota arası değiş tokuş; tril'de değiş tokuş yapılan notaların çabukluğu, icracının tekniği ve müzik zevkine kalmıştır. Eserin temposu önemli bir etkidir.
- Son, trilin kapanışı; tril'in değişik kapanış şekilleri notada belirtilebilir, yine de en geçerli kural asıl notayla sona ermesidir. Modern besteciler bunu notasyona ekledikleri notalarla açıklığa kavuşturmuşlardır (Feridunoğlu, 2015: 86).

Barok Dönemde pek yaygın bir tril türü de gecikmeli trildir. Bu süsleme trilin üst sesinde gecikme veya üst seste bekleme gibi anlaşılmaktadır. Fransa'da pek yayılmış olan bu tril türü "*tremblement appuye*" olarak adlandırılmıştır.

Genel olarak bakıldığında İtalyan stili trilde, çoğunluk ana notadan başlatılması fikrindedir. Ama yine de İtalya'da trillerin nerede ve nasıl çalınacağı konusunda asla katı kurallar konulmamıştır.

Fransa'da ise trilin ana ya da komşu notadan başlatılması konusunda ayrılıklar olmuştur. J.J. Rousseau'ya göre (1687);

“trilin ana ya da komşu notadan başlatılması önemli değildir. Bu eserin gidişatına göre değişebilir (Alıntı: Petenkaya, 2006: 13).”

5.2. Fransız Süslemeleri

XVII. yy. başlarında, müzik yazısında süslemelerin işaretlerle gösterimine ilişkin ilk belirtiler Fransız barok müziği eserlerinde görüldü. Ancak bunlar nadirdi ve daha çok doğaçlama kadanslar, icra edenin beceri ve tekniğini gösteren küçük parçalar, hızlı ve sürekli on altılık ve sekizlik pasajlar halindeydi (Özçelik, 2002: 79). XVII. ve XVIII. yy.’da Fransız müzisyenler, Alman ve İtalyan komşularının aksine, daha önce açıkladığımız süslemeden çok, sade işlemlere karşı ilgilidiler.

XVII. yy. Fransız süslemelerinin kaynağının izini bulmak zordur çünkü XVI. yy. süsleme uygulamaları için sadece birkaç kaynak ortaya çıkmış görünüyor. En önemli kaynaklar, Attaignant’ın klavye transkripsiyonlarıdır (Neumann, 1983: 31). Süslemeyle ilgili ilk detaylı çalışma erken XVII. yy.’da Mersenne tarafından yapılmıştır. *Harmonie universelle* kitabının birkaç bölümünü süslemelerle ilgili sorulara ayırmıştır. Mersenne’in *air de cour* üzerindeki ilginç çalışmasıyla II. kuplelerdeki eksilme süslemelerini görebiliriz.

Simple
N'es - pe - rez plus mes yieux De

Port de voix
N'es - pe - rez plus mes yieux De

2nd couplet in diminutions
Les pleurs n'ont plus de lieu Dans

Bass
N'es - pe - rez plus mes yieux de re - voir

re - voir en ces lieux la beau - té que j'a - do - re:
re - voir en ces lieux la beau - té que j'a - do - re:
le coeur de ce dieu Dont le feu me de - vo - re:
en ces lieux la beau - té la beau - té que j'a - do - re:

Şekil 47: Mersenne “air de cour” örneği

Mersenne'a göre, şarkılar ilk çıplak halleriyle söylenmiyordu. Yazdığı şarkılarda port de voix içeren iki, üç versiyonlu mısraları vardı.

Fransa'da, XVII. ve XVIII. yy. boyunca, aynı semboller ve terimler farklı süslemeler anlamına geliyorken, farklı semboller ve terimler aynı ya da benzer süslemelerle gösteriliyordu. XVIII. yy.'da Fransa'da besteciler klavsen eserlerinin sonuna bir süsleme tablosu ekleyerek süslemelerin içeriklerini sunmaya çalışıyorlardı. Fransız klavsen müziğinin dehası Coupérin'in eserlerinde bile süslemelerin tabloda verdiği kurallara uygun yorumlanmasını talep etmesine rağmen, bir süsün birkaç farklı yorumu tespit edilmiştir (Aydınöğlü, 2015: 297). Süslemelerin serbest formdan, daha ciddi bir forma geçtiği dönem Lully dönemidir.

Terminolojik bir çalışma olarak, her bir süsleme için çoğunluk tarafından kullanımı onaylanan isimleri benimsemek en iyi yol gibi görünüyordu. Bu yüzden, Fransız tek notalı olan süslemeler, dört başlık altında sınıflandırılacaktı; port de voix, coul  , accent ve chute (Neumann, 1983: 49).

Süslemeler konusunda çalışma yapanlardan bir diğeri de D'Anglebert'tir. 1689'daki Pieces de clavecin adlı çalışmasında Fransız süslemelerinin detaylı bir tablosu yer almaktadır.

The image displays a musical score for D'Anglebert's ornament table, consisting of 29 numbered examples. Each example is presented on a single staff with a treble clef and a common time signature. The ornaments are categorized into four groups: 1-4 (Tremblement simple, Tremblement appuy  , Cadence, autre), 5-9 (Double cadence, autre, sans tremblement, sur une tierce, Pincé), 10-16 (autre, Tremblement et pincé, Cheute ou Port de voix en montant, en descendant, Cheute et pincé, Coulé sur une tierce, autre), and 17-29 (Sur 2 notes de suite, autre, autre, Cheute sur une note, Cheute sur 2 notes, Double cheute    une tierce, Idem    une note seule, Arp  g  , autre, autre, Détaché avant un tremblement, Détaché avant un pincé).

Şekil 48: D'Anglebert süsleme tablosu

Vokal süsleme notalarıyla ilgili XVIII. yy. Fransız kaynağı Jean Bérard'ın *l'art du chant* (Paris,1755) ve Michel Pignolet de Montéclair'in *Principes de*

musique (Paris, 1736) adlı eserlerdir. Montéclair bütün süslemeler içinden on sekiz tanesini açıklamıştır. Bunlar port de voix (üst ve alt olmak üzere iki tür), coul , beş tip trill (hazırlanarak ya da hazırlanmadan), pinc , tour de gosier, coulade, flat , balancement ve bazı n anslardır (Cyr, 1999: 136). S slemelerden bazılarını (on iki tanesini) Jean B rard'da tanımlamıştır. Lully, Mondonville, Rameau ve diğ r bestecilerden seçtiği opera eserlerindeki resitatif ve aryalara on dokuz kadar süsleme  rneđi eklemiştir (Cyr, 1999:137).

(a) Mondonville

TITON

Vo- tre coeur ai- ma- ble Au- ro- re, Est sen- si- ble   mes sou- pirs. Vous m'ai- mez, je vous a- do- re, L'A- mour com- ble nos de- sirs.

Hautbois seul
Doux

Doux
Violons

7 6 3 +7 8 +7 8 +7
4

6 3 +7 5 +7
4 4 2

8 +7 8 #6

Şekil 49: Mondonville tarafından süsleme eklenen “Votre coeur aimable” aryası

*Joli Air en
Brunette de
Titon, et
L'aurore*

Votre cœur aimable Aurore est sen =

= si blé a mes sou-pirs, vous m'aimés je vous a

do-re L'amour Comble nos de sirs, puisse

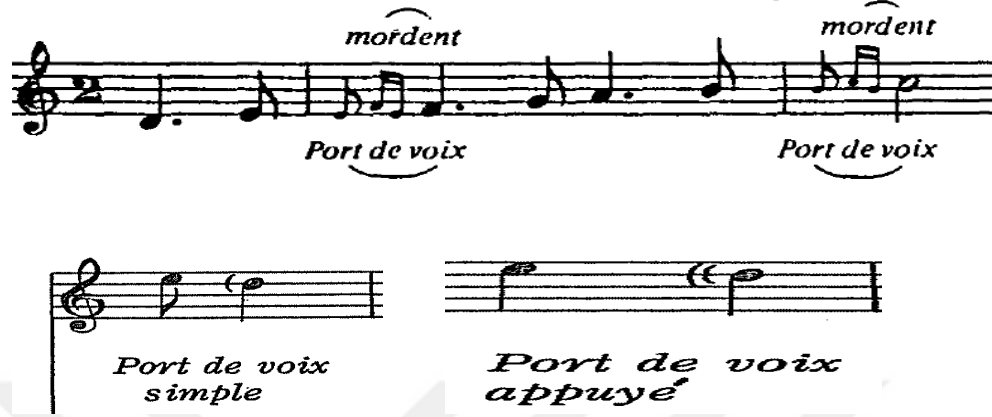
t'il sa croire en core par le charme des plaisirs

Şekil 50: Bérard tarafından süsleme eklenen “Votre coeur aimable” ariası

5.2.1. Port de voix

Bu terim, esas notaya doğru çıkan süsleme notasını belirtmek için kullanılır. Port de voix tipik melodik oluşumunda önceki notayı tekrar eder ve yavaş yavaş ana notayı takip ederek yükselir. Bu tipik melodik oluşum aşağıdaki şeklin ilk ölçüsünde gösterilmiştir. Diğer örneklerde aynı şemanın diğer ölçülerinde görülebilir (Neumann, 1983: 49).

Genellikle “V” sembolüyle gösterilir ve daima bir mordent’la birlikte kullanılır.

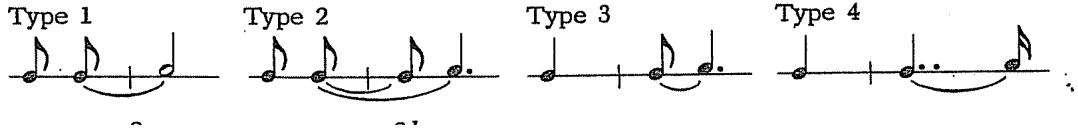


Şekil 51: İnici port de voix



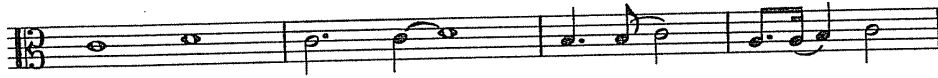
Şekil 52: Çıkıcı port de voix

Port de voix'nın birinci türü, kontrpuan veya armoniden herhangi birine çok az ya da hiç etkisi olmayan, tamamen melodik bir güzellik ortaya koyar. İkinci türde ise, armonik etki bulunur, ancak etkisi kısmi antisipasyonla birlikte körelir. Bu hız ve dinamik gibi çeşitli faktörlere bağlıdır. Üçüncü ve dördüncü türde ise, port de voix yalnızca melodiyi şekillendirmez, hem armoni hem de kontrpuan'da güçlü bir etki ortaya koyar. Bu türde karakteristik olarak esas nota, güçlü vuruştaki bir ünsüze düşer (Neumann, 1983: 50).



Şekil 53: Port de voix türleri

Marin Mersenne 1636'da port de voix'yı vokal müzik için öne doğru dayanan süsleme gibi tanımlar ve yavaş yavaş ana notaya doğru kayan sesi çizgisel bir anlatımla açıklar: ses, tüm aralıklardaki boşlukları doldurmaya devam edercesine akıcı bir şekilde *re*'den *mi*'ye doğru geçer.



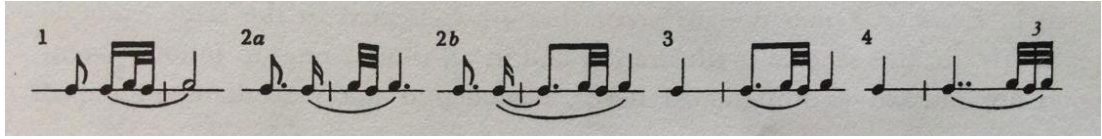
XVII. yy.'ın erken dönemlerinde, düzgün notasyonlarda, coulé ve port de voix'nın benzer önvuruşlarını birçok durumda bulabiliriz. Antoine Boesset'nin aşağıdaki air de cour örneğinde bu durumu görebiliriz.



Port de voix'yı genellikle kısa bir pincé takip eder. Loulié, port de voix'yı kısa veya zayıf bir notadan asıl notaya aşamalı bir yükseliş olarak tanımlamıştır. J. J. Rousseau, viyola da gamba üzerine yaptığı incelemelerde, port de voix'yı motiflerde sadece vuruşlardan önce kullanmıştır. Vokal müzikte vuruştaki kullanılan süslemeyi tercih ederken, enstrümanlar için vuruştan önce kullanılan yorumu tercih ettiğini açıkça ifade etmektedir. Süslemeleri göstermek için herhangi bir sembol kullanmamıştır (Dik, 2015: 96).

5.2.2. Pincé

Pincé, mordan gibidir fakat ses perdesinin aksansız değişimi süslemenin asıl nota ile uyumlu olmasını sağlar. Bu kullanım şekli artık bir kalıp haline gelmiştir ve pincé'nin kullanımını süslemeye ritm kullanımını açısından pek çok seçenek sunar.



Şekil 54: Pincé

5.2.3. Hélan

Fransız Barok vokal müziğine özgü olan bu süsleme, önceden duyulan bir soluk kesilme efektiyle birlikte meydana gelen bir iç çekiş anlamındadır. Hélan, bir port de voix veya chute'le birlikte kullanılır. Montéclair'in 1736'daki "*Principe de musique*" kitabındaki açıklamasına göre hélan, çok derin acılarda, sitemlerde, yumuşak ve tatlı şarkılarda, öfkede, memnuniyette ve de neşeyi ifade etmek için kullanılmıştır. Genellikle *hélas* kelimesinin ilk hecesini ve *ah!*, *eh!*, *oh!* gibi çeşitli ünlem belirten ifadeleri belirtmiştir (Doussot, 2007: 84).



Şekil 55: Hélan kullanımı (Doussot, 2007: 85).

5.2.4. Coulé

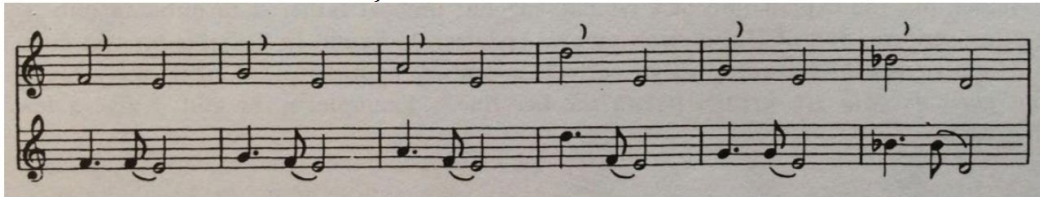
Coulé, müzikal çizgiyi yumuşatan bir süsleme notasıdır. Birlikte notaları bağlayarak daha da akıcı hale getirir. Çeşitli vesilelerle kullanılır, özellikle bir üçlü aralık inişinin olduğu yerlerde görebiliriz. Normalde onu gösteren bir işaret yoktur. Melodinin gidişatına göre nerede istendiğine karar verilir (Veilhan, 1979: 35).



Şekil 56: Coulé kullanımı

Johann Gottlob Türk (1750-1813), coulé'nin iki karakterinden söz etmiştir:

1. Noktalı ritm olmadan kısa değerli kullanılanlar
2. Noktalı ritm ile kullanılıp, uzun değerli olanlar. Kısa değerli coulé, iki notadan oluşur ve esere canlılık katmak amacıyla kullanılır, dolayısıyla hızlı çalınması gerekir (Dik, 2015: 100).



5.2.5. Accent

Fransız şarkı söyleme sanatına mahsus olan bu süsleme, ilk kez Bénigne de Bacilly'nin "*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*" (güzel şarkı söyleme sanatı üzerine merak edilenler) adlı kitabında kullanılmıştır (1668). Bacilly bunu

şöyle açıklar; “*bazı sesleri boğazda hafifçe belirtmek*” şeklinde bir ifade kullanır. 1701’deki Furetiere’in evrensel sözlüğünde ise bu terim daha net şekilde açıklamıştır:

“Accent, müzikte, bazen doğal olarak, bazen de yapmacık şekilde kelimeleri veya duyguları dile getirmek için bir eğilme veya sesin değişimidir (Doussot, 2007: 17).”

Bazen *son coupé* (sesi kesme) şeklinde de ifade edilir. Yazılan notanın bir üstteki sesiyle sona erer ve notanın üzerinde yer alan küçük bir dikey çizgiyle gösterilir (Doussot, 2007: 17).

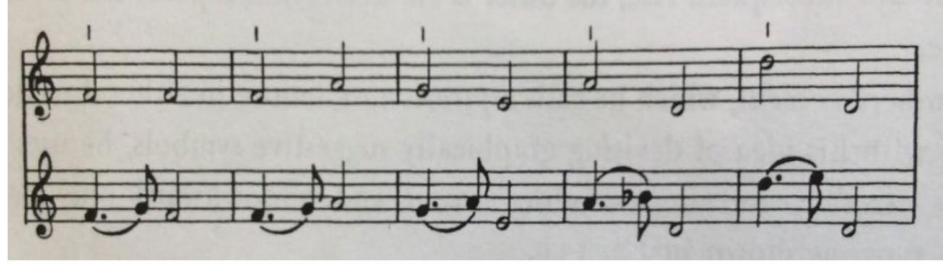


Şekil 57: Accent

Henri-Louis Choquel’e göre (1759), üstteki küçük sekizlik notayı gerçekten yazılmış bir notaymışcasına hissetmek gerekir, ancak zayıf bir ses olarak kullanmak gerekir, aksi takdirde müzikte hoş bir tat bırakmazdı. İlk notanın sesini sürüklemek için, güçlü bir şekilde basarak ve üstteki nota biterken accent’ı hissettirmek önemlidir.

Accent, sesi yükseltmek için yumuşak aryalardan çok, hüzünlü aryalarda kullanılan ve sesi ön plana çıkaran bir süslemedir.

Loulié, accent'i güçlü notadan, hafif ve değeri küçük olan notaya aşamalı bir yükseliş olarak tanımlamıştır. Çizimlerinde sembol olarak dikey çizgi kullanmıştır. (Dik, 2015: 102).



Şekil 58: Loulié accent kullanımı

5.2.6. Chute

Chute, herhangi değerdeki bir notaya dayandıktan sonra yumuşak ve yok oluyormuşçasına sesin eğilmesidir. Orada kalmadan daha düşük bir dereceye düşer. Chute, şarkının ifadesine daha fazla katkı sağlar.

Chute, coulé'den tamamıyla farklı bir etkiye sahiptir. Güçlü notadan, daha düşük ve daha az güçlü olana düşen sesin değişmesidir. Tamamıyla kelimelere bağlıdır.



Şekil 59: Chute

5.2.7. Coulade

Loulié'nin 1696'daki incelemesinde notadaki kayma hareketi, coulade kategorisinin kapsamında ele alınmış, iki ya da daha çok birleşik küçük sesin veya notanın, birbirinden ayrı iki nota arasına, ahenkle bağlamak amacıyla yerleştirilmesi olarak tanımlanır. Loulié, bu süsleme için özel bir sembol kullanmaz, ancak örnekte gösterilen ve ifade edilen gibi kullanılır.



Şekil 60: Çıkıcı coulade



Şekil 61: İnici coulade



Şekil 62: Coulade Kullanımı (Veilhan, 1979: 18)

5.2.8. Tour de gosier

İtalyanca gruppetto olarak bilinen bu süsleme, çoğunlukla tril bitiminde olur ve ana notadan başlayıp tekrar ona dönen beş notayla yapılır. Süslemeyi iyi yapabilmek için ses S işaretinin görüldüğü güçlü notanın vurgulanması gerekir (Veilhan, 1979: 43).



Şekil 63: Tour de gosier



ALTINCI BÖLÜM

ÖZGÜN SÜSLEME ÇALIŞMALARI

Barok Dönem eserlerinde süslemelerin çoğunlukla yorumcunun inisiyatifine bırakıldığından bahsetmiştik. Bu bilgilerin ışığında yorumcunun kapasitesine göre birkaç arya için çeşitli süsleme çalışmaları yapmak mümkündür. Aşağıda bununla ilgili örnekleri bulmak mümkündür.

6.1. Händel Giulio Cesare Operası Cleopatra Arya

CLEOPATRA.

Piange - rò, pian-ge-rò la sor-te mi-a, si cru-
de - le e tan - to ri - a, fin-chè vi - ta in pet-to avrò; pian-ge-
rò, pian - ge-rò la sor-te mi-a, si cru - de-le e tan - to ri-a, pian-ge-

27

rò la sor - te mia, si cru - de - le e tan - to ri - a, fin - ch è vi - ta in pet - to a

36

vrò, fin - ch è vi - ta, fin - ch è vi - ta in pet - to avrò.

Şekil 64: Cleopatra aya "A bölümü"

Pian-ge - ro pian-ge - ro la sor - te mia si cru-

9 de - le e tan - to ria fin - che vi - ta in pet - toav - ro

16 pian - ge - ro pian - ge - ro la ⁵ sor-te mi-a si cru-

24 de - le e tan - to ri - a pian - ge - ro la sor - te mi-a si cru - de - le

30 e tan - to ri - a fin-che vi - ta in pet - toav - ro fin - che

38 vi - ta fin - che vi - ta in pet - toav - ro

Şekil 65: Cleopatra arya “A bölümü” süslemeli versiyonu

6.2. Händel Rinaldo Operası Almirena Arya

4

Andante (66 = ♩)

ARIA.

p

La - scia ch'io pian - ga la du - ra sor - te e che so -
Pei - ne cru - el - le! Dou - leur mor - tel - le! Mon cœur s'ap -
 Lass mich mit Thrä - nen mein Loos be - kla - gen, Ket - ten zu
 Here let my tears flow! Let hope my soul know, My heart is

p

mf

- spi - ri la li - ber - tà: e che so - spi - ri, e che so -
 - pel - le, O li - ber - té. Par les a - lar - mes Et par les
 tra - gen, welch har - tes Ge - schick! Ket - ten zu tra - gen, Ket - ten zu
 long - ing For Li - ber - ty, My heart is long - ing, My heart is

f

- spi - ri, la li - ber - tà! La - scia ch'io pian - ga
 lar - mes Ce cœur est bri - sé! *Pei - ne cru - el - le!*
 tra - gen, welch har - tes Ge - schick! Lass mich mit Thrä - nen
 long - ing For Li - ber - ty. Here let my tears flow!

f

ff pesante. *p*

cre - scen - do

1385

Şekil 66: Almirena arya "A bölümü"

La - scia chi'o pian - ga mia cru - da³ sor - te e che sos -

6 *mf* pi - ri la li - ber - ta e che sos - pi - ri e che sos - pi - ri la *f*

13 li - ber - La - scia chi'o pianga mia cru - da sor - te e che sos⁵ -

20 pi - ri la li - ber - ta

Şekil 67: Almirena arya “A bölümü” süslemeli versiyonu

6.3. Rameau Platée Operasi La Folie Arya

LA FOLIE.

Aux langueurs d'Apol - lon — Daph - né se re - fu - sa

doux.

This system shows the beginning of the piece. The vocal line starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff with treble and bass clefs. The tempo/mood is marked 'doux.'.

La
Fo.

ah!

This system continues the vocal line with the exclamation 'ah!' and the piano accompaniment. The vocal line is marked 'La Fo.'.

La
Fo.

Daphné, Daph-

This system features a vocal line with a long note and the text 'Daphné, Daph-'. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern.

La
Fo.

- né — se re - fu - sa. L'a - mour sur son tom -

doux

This system concludes the vocal line with '- né — se re - fu - sa. L'a - mour sur son tom -'. The piano accompaniment is marked 'doux'.

la
Fo.

- beau ————— E-tei-gnit son flam-beau, La

The first system of the musical score for 'La Folie' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef (C1) and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are '- beau ————— E-tei-gnit son flam-beau, La'. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The music is in a 4/4 time signature. The vocal line features a melodic line with a fermata over the word 'beau' and a cross symbol above the final note 'La'. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic support with chords and moving lines in both hands.

la
Fo.

mé - tamor - pho - sa ————— La

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are 'mé - tamor - pho - sa ————— La'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic and harmonic pattern. The vocal line has a fermata over 'sa' and a cross symbol above the final note 'La'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

la
Fo.

mé - tamor - pho - sa ————— La mé - ta - mor - pho - sa —————

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are 'mé - tamor - pho - sa ————— La mé - ta - mor - pho - sa —————'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic and harmonic structure. The vocal line has a fermata over 'sa' and a cross symbol above the final note 'La'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Şekil 68: La Folie arya "A bölümü"

Voice

Aux langueur d'Apol - lon Daph - né se re - fu - sa ah! -

6 Daphné Daph -

13 né se re - fu - sa L'a - mour sur son tom - beau E - tei -

19 gnit son flam - beau La mé - ta - mor - pho - sa La

25 mé - ta - mor - pho - sa La mé - ta - mor - pho - sa

Şekil 69: La Folie arya “A bölümü” süslemeli versiyonu

6.4. Vivaldi La Griselda Operası Costanza Arya

15 *p* *mf*
A - gi - ta - ta da du - e ven - ti, fre - me l'on - dain

19 *p*
mar tur - ba - to e'l noc - chie - ro spa - ven - ta - to

22 *f* *p*
spa - ven - ta - to già s'a - spet - ta - a nau - fra - gar,

26 *f*
spa - ven - ta - to già s'a - spet - ta - a nau - fra - gar,

Şekil 70: Costanza arya “A bölümü”

A - gi - ta - ta da due ven - ti fre - me l'on - dain mar tur - ba - to

5 e'l noc - chie - ro spa - ven - ta - to spa - ven - ta - to gia s'a - spet - ta

9 nau - fra - gar,

13

Şekil 71: Costanza arya “A bölümü” süslemeli versiyonu

6.5. Händel Agrippina Operası Pallante Arya

PALLANTE.

Bassi.

La mia sor - te for - tu - na - ta dal - le stel - le og - gi mi scen - de,

la mia sor - te for - tu - na - ta dal - le stel - le og - gi mi

scen - de, se vien og - gi da te, se vien og - gi da te, mi scende dalle stel -

le la sor - te for - tu - na - ta, dalle stelle oggi mi scen - de, se vien og - gi da te, se

Şekil 72: Pallante arya “A bölümü”

La mia sor - te for - tu - na - ta dal - le stel - le

4 og - gi mi scen - de,

5

9 la mia sor - te for - tu -

13 na - ta dal - le stel - le og - gi scen - de, se vien og - gi da te se

17 vien og - gi da te mi scen - de dal - le stel - -

20 - - le la

Şekil 73: Pallante arya “A bölümü” süslemeli versiyonu

6.6. Händel Alcina Operası Oronte Arya

8
Sem-plit-cet-to a don - na cre-di? a don - na cre - di?

p

This system contains the first two measures of the aria. The vocal line (treble clef) begins with a rest in measure 8, followed by a melodic phrase in measure 9. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand. A piano (*p*) dynamic marking is present in the piano part.

8
Se la ve - di, che ti mi - ra, che so-spi - ra, pen-sa e

This system contains measures 10 and 11. The vocal line continues with a melodic phrase in measure 10 and a longer note in measure 11. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

13
di: in gan - nar po - treb - be an -

This system contains measures 12 and 13. The vocal line has a rest in measure 12 and a note in measure 13. The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns and a bass line with sustained notes.

15
cor, in - gan nar,

18
in - gan nar po treb - be an

20
cor, in - gan nar po treb - be an - cor.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The lyrics are in Turkish. The first system (measures 15-17) has the lyrics 'cor, in - gan nar,'. The second system (measures 18-19) has the lyrics 'in - gan nar po treb - be an'. The third system (measures 20-21) has the lyrics 'cor, in - gan nar po treb - be an - cor.'.

Şekil 74: Oronte ariya “A bölümü”

1 Semp - li - cet - to a don - na cre - di? a don - na cre - di?

3 Se la ve - di che ti mi - ra chesos-pi - ra pensae di in - gan -

6 nar³ pot - reb - bean - cor in gan-nar, ⁶ ³ ³

9 in - gan-nar pot-reb - bean

12 cor in-gan-nar pot-reb - bean - cor

Şekil 75: Oronte arya “A bölümü” süslemeli versiyonu

SONUÇ

Birçok alanda farklı çalışmalar ortaya konmuş olan Barok Dönem şüphesiz ki müzik tarihinin en yenilikçi dönemlerinden biridir. Bu dönemin amacı şaşırtmaktır. Rönesanstaki denge arayışının aksine gösteriş ve abartı görülür. Tüm sanatların yanı sıra müzikte görülen zıtlık, süslemeler, duygu yoğunluğu, dinamik, gürlük gibi unsurların ön planda olması bu abartıyı gözler önüne sermektedir. Dinin etkisinden kurtulmaya başlayarak, düşünürlerin, edebiyatçıların ve sanatçıların etkisiyle birçok farklı alanda yeni yaklaşımlara neden olmuştur. Vokal müzik açısından ele aldığımız dönem, yeni vokal türlerin ortaya çıkmasının yanı sıra, vokal kullanım açısından da gelişmeler göstermiştir. Müzikal yaklaşım açısından temel bir bas ses (basso-continuo) üzerinde süslemeli bir melodi yer alır. Özellikle Barok Dönem'in en belirgin özelliği olan süsleme kullanımı konusunda dönem şarkıcılarının virtüöziteleri en üst seviyededir. Süsleme, ülke ya da besteci kullanımına göre değişiklikler gösterse de, her şekilde dönem şarkıcının kapasitesine göre özgün süslemeler ortaya koymasına müsaade etmiştir.

Döneme damgasını vuran castrato şarkıcılar için özel eserler bestelenmesi de yine Barok Dönem'e özgü bir tavidir. Castrato şarkıcıların yapılan kastrasyon işlemi nedeniyle vokal kabiliyetleri çok daha fazla olduğundan eserlerde vokal improvizasyon konusunda çok daha zor, zaman zamanda abartı olabilecek süslemeler kullanmışlardır. Diğer bir yandan, bütün vokal kabiliyetleri ve kapasitelerine rağmen o dönemde yılda yaklaşık 4000 erkek çocuğa bu işlemin yapılması her ne sebeple olursa olsun insani bir tutum olmamıştır ve dönem içinde birçok ünlü düşünür ve besteciden tepki almıştır. Ancak XIX. yy.'da durum değişmiş ve Barok Dönem'de büyük ölçüde tercih edilen ve kendileri için özel eserler bestelenen castrato'ların yerini, kontrtenor'lar ve mezzo-soprano'lar almıştır. Bu durum son derece acımasızca birçok erkek çocuğun ölümüne neden olan kastrasyon işleminin son bulmasını sağlamıştır. Dönemin kadın şarkıcılar konusunda tutucu bir yanının olduğu biliniyor, ancak buna rağmen kadın şarkıcılardan oluşan yetenekli bir grup, Barok Dönem süresince büyük ilgi görmüş ve sükse yaratmıştır.

Genel olarak İtalyan stilinin baskın şekilde varlığı hissedilse de, Fransız stilinin sade ve gösterişten uzak bir şekilde döneme yaklaşımı ilgi çekicidir. Fransız stili İtalyan stilinde olduğu gibi yorumcuya çok fazla improvizasyon imkanı vermemiştir. Yani İtalyan stiline göre Fransız stilinde yorumcuya bağlı özgün yaklaşımlar daha sınırlı bir seviyede kalmıştır. Bu durum başka bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde dönemin abartılı ve süslemeli yaklaşımına aykırı bir tutum olarak da görülebilir.

Günümüze gelindiğinde ise özellikle son yıllarda dönem üzerinde oldukça detaylı ve stili iyice kavrayarak, aktarmaya yönelik çalışmalar söz konusudur. Dünya üzerinde ve de ülkemizde kurulan Barok topluluklar, dönemin doğru bir şekilde algılanıp, geniş kitlelere yayılmasını sağlamıştır. Ülkemizde bu çalışmalar henüz yeni sayılmakla birlikte, dönem konusundaki donanımlar yavaş yavaş edinilmeye başlamıştır. Yapılan bu çalışmayla birlikte Barok Dönem çalışmalarına İtalyan ve Fransız vokal müziği açısından katkı sağlanmaya çalışılmıştır. Özellikle süslemelerin vokal müzik kullanımındaki farklı yaklaşımları ve yorumcuya bağlı olarak eserlere eklenen süsleme çalışmaları döneme ilgi duyan, dönemi tanımak ve vokal müzik açısından yorumlamak isteyenler için yol gösterici bir kaynak olmayı da amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

DİK, Ceren: “Barok Dönem Müziği Süslemelerin İncelenmesi”, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik AnaSanat Dalı 2015, İstanbul

VEILHAN, Jean-Claude: “**The Rules of Interpretation in the Baroque Era**”, A. Leduc, 1979, y.y.

NEUMANN, Frederick: “**Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music**”, Princeton University Press, 1983, 3.bs., New Jersey

PALISCA, Claude V.: “**Baroque Music**”, Prentice-Hall, 1991, 3. bs., New Jersey

AYDINOĞLU MAMMADOVA, Tutu: “Barok Müziği Süslemelerindeki Yorum Farklılıklarına Bir Bakış”, **Ekev Akademi Dergisi**, Yıl: 19, Sayı: 64, Güz 2015, s. 295-312

BÜKE, Aydın, ALTINEL, İpek Mine: “**Müziği Yaratanlar Barok Dönem**”, Dünya Kitapları, 2006, İstanbul

FORNEY Kristine, MACHLIS Joseph: “**The Enjoyment of Music**”, W. W. Norton & Company, 2011, New York

DUROSOIR, Georg: “**La musique vocale profane au XVIIe siècle**”, Klincksieck, 2009, Paris

SELANİK, Cavidan: “**Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**”, Doruk Yayınları, 1996, y.y.

CYR, Mary: “**Performing Baroque Music**”, Amadeus Press, 1999, Portland, Oregon

BUKOFZER, Manfred F.: “**Music in the Baroque Era From Monteverdi to Bach**”, Read Books Ltd., 2013, y.y.

KAMIEN, Roger: “**Music an appreciation**”, McGraw –Hill Higher Education, 2010, New York

MICHELS, Ulrich: “**Guide Illustré de la Musique, Volume I-II**”, Fayard, 1988-1990, Fransa

BURKHOLDER, Peter J., GROUT, Donald Jay, PALISCA, Claude V. :“ **A History of Western Music**”, W.W. Norton&Company, 2010, New York

POYNOR, Faith: “Finding Their Voice: Women Musicians of Baroque Italy”, **The Expositor: A journal of Undergraduate Research in the Humanities**, Trinity University, 2016, s. 70-79

MİMAROĞLU, İlhan: “**Müzik Tarihi**”, Varlık Yayınları, 2014, İstanbul

ALTAR, Cevad Memduh: “**Opera Tarihi Cilt I**”, Pan Yayınları, 2000, İstanbul

DOUSSOT, Joëlle-Elmyre: “**Vocabulaire de l’ornementation Baroque**”, Minerve, 2007, y.y.

VUILLERMOZ, Emile: “**Histoire de la Musique**”, Fayard, 1949, y.y.

ÜNAL, Şebnem: “Barok Dönemde Avrupa ve Osmanlı’da Vokal Müziğin Karşılaştırılması”, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Opera AnaSanat Dalı, 2001, İstanbul

SELIGMANN, Elvadine R.: “Understanding the Art of Vocal Embellishment in Händel’s Opera Seria”, Seminar in Baroque Era, University of Northern Colorado, 2007, Greeley, s. 1-19

CHUNG-AHN, Gloria Chu Young: “An Introductions to the Art of Singing Italian Baroque Opera: A Brief History and Practice”, A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Music, University of California, 2015, Los Angeles

COHEN, Albert: “The Performance of French Baroque Music: A Report on the State of Current Research”, **Journals at Claremont**, Volume: 1, No: 1, Article: 3, 1988

PİRGON, Yüksel: “Süslemelerin Batı Müziğindeki Gelişim Süreci”, **E-journal of New World Science Academy**, Volume: 5, Number: 3, 2010

SADIE, Julie Anne: “**Companion to Baroque Music**”, University of California Press, 1998, Berkeley and Los Angeles

FERİDUNOĞLU, Lale: “**Müziğe Giden Yol**”, İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ., 2015, İstanbul

PETENKAYA, Sinem: “Piyano Öğrencilerinin Barok Dönem Süslemelerine İlişkin Bilgi ve Performans Düzeylerinin Saptanması”, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, 2006, Ankara

ÖZÇELİK, Sadık: “Batı Müziği Yazısında Süslemeler”, **Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt:22, Sayı:3, 2002

JAMIN, Jacqueline: “**Histoire de la musique**”, Editions Alphonse Leduc, 1966, Paris

PARRISH, Carl, OHL, John F.: “**Masterpieces of Music Before 1750**”, Dover Publications, Inc, 2001, New York

İLYASOĞLU, Evin: “**Zaman İçinde Müzik**”, YKY, 1999, İstanbul

JACKSON, Roland: “Book Review: Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians”, Volume: 12, Number: 1, Article: 3, 2007, (Çevrimiçi), <http://scholarship.claremont.edu/ppr>, s. 1-6, Erişim tarihi: 16.12.2017

WILSON, Nancy: “The Art of Ornamentation in Baroque Music”, Online Issue, Volume: 27, 2011, (Çevrimiçi), <https://docplayer.net/27467214-Alternative-styles-season-to-taste-the-art-of-ornamentation-in-baroque-music.html>, s. 1-20, Erişim tarihi: 10.12.2017

MONODİ: “Monody”, (Çevrimiçi), <https://www.britannica.com/art/monody>, Erişim tarihi: 17.08.2016

CACCINI: “The New Music, Giulio Caccini, 1602, (Çevrimiçi), http://mcgautreau.com/notes/early/new_music.php, t.y., Erişim tarihi: 20.09.2017

CACCINI: “Giulo Caccini Facts”, (Çevrimiçi), Erişim tarihi: 20.09.2017, <http://biography.yourdictionary.com/giulio-caccini>

VIVALDI: <http://www2.ouk.edu.tw/yen/grove/Entries/S49928.htm#S49928.7>, Çevrimiçi., Erişim tarihi: 15.06.2018

DOUSSOT, Joëlle- Elmyre: “L’Ornementation Chez Johann Sebastien Bach”, (Çevrimiçi), <http://www.peiresc.org/Doussot.pdf>, Erişim tarihi: 21.09.2016

MAZZEGA-BACHELET, Anne-Marie: “Le castrat et le féminin”, (Çevrimiçi) http://www.ufr-anglais.univ-paris7.fr/GRADIVA/14-1/Le_Castrat_et_le_feminin.pdf, 2013, Erişim tarihi: 02.08.2017

METIVIER, Nadia: “Petite Histoire de la Musique Baroque”, (Çevrimiçi), <https://docplayer.fr/21587249-Petite-histoire-de-la-musique-baroque.html>, Erişim tarihi: 24.09.2016

HARRIS, Lucas: “Vocal Ornaments in the Seventeenth Century”, (Çevrimiçi), 2002, <http://www.continuo.ca/files/Vocal%20ornamentation%20in%20Italy.pdf>, Erişim tarihi: 09.10.2018

SONORİTE: <http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>, (Çevrimiçi), Erişim tarihi: 29.11.2018

CASTRATO: <https://tr.scribd.com/document/282580187/Castrat>, (Çevrimiçi) Erişim tarihi: 11.07.2018

AIR DE COUR: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0192.xml>, (Çevrimiçi), Erişim tarihi: 11.09.2018

ALEGORİ: <https://www.turkedebiyati.org/alegori/>, (Çevrimiçi), Erişim tarihi: 03.01.2019

VESİKÜL: <http://biyologlar.com/vesikul>, (Çevrimiçi), Erişim tarihi: 02.01.2019

KOZMOPOLİT: <http://www.tdk.gov.tr>, (Çevrimiçi), Erişim tarihi: 02.01.2019

COMEDIE BALLET: <https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Comédie-Ballet>, (Çevrimiçi), Erişim tarihi: 02.01.2019

ÖZGEÇMİŞ

Çiğdem Aladağ, 1984 yılında Malatya’da doğdu. Müzik eğitimine Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera bölümü lise devresinde başladı. Lisans eğitimine İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları ve Opera bölümünde Prof. Şebnem Ünal ile devam etti. Eğitimi boyunca birçok sahne performansı sergiledi. İtalyan Kültür Merkezi, Avusturya kültür Ofisi, İstanbul I. Genç Klasikçiler Festivali konserleri bunlardan bazılarıdır. 2009 yılında okul birincisi olarak lisans eğitimini tamamladıktan sonra TEV ve Fransız hükümetinin ortaklaşa verdiği bursu almaya hak kazanarak, Conservatoire a Rayonnement Regional de Paris’de Fusako Kondo ile tezsiz yüksek lisans eğitimine başladı. Okuduğu süre boyunca Pierre Michel DURAND Şefliğindeki Crr de Paris Orkestrası İle Çocuk Operası "Pinokyo"da "Le Fée Bleue" ve "Le Nozze Di Figaro"Operasında "Barbarina" rollerini üstlendi. Orkestra eşliğinde kompozisyon bölümü için Szymanowski liedleri kaydı yaptı. Bunun dışında Paris Salle Pleyel’de Stravinsky liedleri konseri verdi. Paris 19. Bölge belediyesi müzik festivalinde birkaç kez solist olarak yer aldı. 2011 yılından Mart 2017’ye kadar Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuarı’nda sözleşmeli öğretim elemanı olarak görev yaptı. Eylül 2013’de Mersin Devlet Opera ve Balesi’nde misafir solist sanatçı olarak çalışmaya başladı. Kurumda “Carmen” operasında Frasquita, “La Boheme” operasında Musetta ve “Çeşmebaşı” balesindeki soprano soloyu seslendirdi. Mersin Üniversitesi Akademik Orkestrası ve Klikya Barok Topluluğuyla solo performanslar gerçekleştirdi. Şubat 2017’de “Paris Festival des Concerts d’Hiver” etkinliğine davet edilerek resital yaptı. Mart 2017’de Muğla Büyükşehir Belediyesi Orkestrası ile solo konserler yaptı. Nisan 2018’de Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Gençlik Orkestrası’yla solo performans sergiledi. Çiğdem Aladağ Mart 2017’den beri Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Opera Ana Sanat Dalı’nda öğretim görevlisi olarak görev yapmakta ve aynı zamanda yurtiçi ve yurtdışı konserlerine devam etmektedir.