

1562



T.C.
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇEŞİTLEME BİÇİMİ

MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS
PIYANO

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

İsim : Metin Ülku
Danışman: Doç.Judith Uluğ

İstanbul - 1987

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ	
I. GİRİŞ	1
II. RÖNESANS	3
III. BAROK	25
IV. KLASİK	58
V. ROMANTİK	85
VI. 20.yy.	104
VII. SONUÇ	110
VIII. EK	111
IX. KAYNAKÇA	112

Ö N S Ö Z

Bu araştırmamda çeşitlemenin, tarihsel gelişimi içinde edindiği biçimleri ve bu biçimlerin teknik olarak çeşitli dönemlerde ve çeşitli bestecilerde bulunan özel kullanılışlarını sergilemeye çalıştım. Bunu yaparken her eserin salt yapısal analizine fazla girmedim. Ayrıca bu konuyu, kaynaklarımın el verdiği ölçüde, olabildiğince çalgısal repertuarın genelinde ele almağa çalıştım.

Bu çalışmamdan dolayı, beni yönlendirmede en fazla emeği geçen Hocam, Sayın Doç. Judith Uluğ'a, gerekli olan önemli bazı notaları bana sağlayan ve çalışmama destek olan Sayın Nazan İpşiroğlu'na, ayrı ayrı teşekkürlerimi sunarım.

I. GİRİŞ

Çeşitleme için, en genel anlamda, bir temanın ardarda gelen kısımlarla değişikliklere uğratıldığı veya değişken içeriklerde ele alındığı bir biçim diyebiliriz. Çeşitlenen temanın boyutları, kısa bir motiften veya armonik çatıdan, bir veya birkaç cümlelik tamamlanmış bir melodiye kadar uzanır.

Rönesanstan hemen önceki dönemde çeşitleme, lavta müziği olarak, doğaçlama özelliği gösteren, tanınan melodilerin ve dini ezgilerin işlendiği modal bir çalgısal üslupdan oluşur. Bu dönemde çeşitlemenin henüz belli bir biçimi yoktur.

Rönesansla birlikte, bu doğaçlamasal üslup ardarda gelen çeşitlemeler olarak biçim oluşturmağa doğru yönelir. Çeşitlemeler, vokal müziğin etkisiyle, parça boyunca, önemli değişikliklere uğramaksızın yinelenerek getirilen bir parti (Cantus Firmus) içermeğe başlamıştır. Cantus Firmus, parçada 2'den fazla sesin herbirinde ayrı ayrı gelebilir. Cantus Firmus gibi, ama yalnız alt seste yinelenerek gelen baslar da bu dönem çeşitlemelerinde bulunur. İspanya ve İtalya, bu kullanışlar açısından hem etkileşim göstermiş hem de kendi çalgısal çeşitleme üsluplarını geliştirmişlerdir. Çeşitlemelerde, lavtadan klavyeye geçişle, polifonik olanaklar genişlemiştir. İngilizler de, İspanya ve İtalya'daki gelişmeye, hemen sonra, kendi "Ground" kullanışları ve figürsel tekniklerini ekleyerek, kendilerine özgü, parlak bir çalgısal üslup oluşturmuşlardır. Çeşitlemeyle birlikte ele alınan çalgısal dans biçimleri bu döneme özgüdür.

Rönesansta belirgin bir işlevsel görevi olmaksızın diğer partiler arasında gelen baslar, Barok devirde başlı başına bir parti oluşturan temel unsur olarak ele alınmış, inatçı bas niteliği kazanmışlardır. Bu dönemin "Chaconne" ve "Passacaglia" çeşitlemeleri buna dayanır. bu devirde, ayrıca, Almanlara özgü melodik çeşitlemeler ortaya çıkar. Yine Almanlarda, Cantus Firmus kullanışı, org müziğinde koral çeşitlemeleri olarak genişletilir. Fransızların geleneksel "double" kullanışı, bir çalgısal dans biçiminin süslenmiş melodik tekrarı olarak bir çeşitleme oluşturur. Bu devrin sonlarına doğru İtalyanlar homofoniye dayalı melodik çeşitlemelere yönelirler.

Klasik devirde, homofonik doku içinde sabit armonilerle gelen melodik çeşitlemeler ön plana geçer. "Tema ve çeşitlemeler" biçimsel kullanım olarak yerleşir, diğer çeşitleme biçimi kullanışları dışlanır.

Romantik devirde "Tema ve çeşitlemeler", bir yandan Viyanalı klasik bestecilerin izinde yazılırken, öte yandan, bu biçim, Romantizmin şiirsel imgelerine, duygu zenginliklerine ve virtüözce olan çalgı üslubuna zemin oluştururcasına (biçimsel ve armonik kullanışlar açısından) yeni düzenlemelere uğrar. Bu devirde, bu iki eğilim, ayrıca, sık sık kesişir.

Yirminci yy.ın müzik dünyasında, tonal sistemin yıkılmasına ve müzik dilinin değişmesine paralel olarak sınırsız bir özgürlüğe kavuşan besteciler yeni çeşitleme biçimi anlayışlarına ve çeşitleme kullanışlarına yöneldiler. Bu özgürlük havası içinde, geleneksel "tema ve çeşitlemeler" biçimi, git-tikçe azalan bir kullanım olarak, kimi besteciler tarafından sürdürülmüştür.

II. RÖNESANS

1400 yıllarında başlayan çalgısal müziğin özgürlük kazanma sürecinde, insan sesinin yapabileceğinin üzerinde süsleme olanağı taşıyan bir çalgısal stil gelişmiş ve kendi türünün biçimlerini Rönesans başlarında ortaya koymağa başlamıştır. Çeşitleme biçimi de bu sıralarda belirmeğe başlar.

Bu biçimin ilk örneklerini konu edinirsek İtalya ve İspanya'nın öncü durumunda olduğunu görürüz. Bu iki ülke, birbirlerinin etkisi altında kalmış, bunun yanısıra kendilerine özgü biçimler içinde ilk çeşitleme örneklerini vermişlerdir.

İTALYAN

Dalza'nın lavta için yazdığı "Caldibi castigliano" (1508) çeşitleme benzeri kısımlaşma gösterir. Aynı bas ve aynı armonik çatıya sahip olan her kısım özgürce yazılmış geçişler içerir. bu biçim doğaçlama gibidir ve İspanyolların etkisini taşır (Glosa denilen doğaçlama karakterinde çalgısal parçalar. İspanyollarda) (Örnek 1).

Fakat, İtalyanlarda, kendilerine özgü kullanış, bir çalgısal dans olan Pavan'ın basta yinelenen sekiz notalık kalıp üzerinde ilerlemesi ve yine aynı çalgısal dansın, bu kez çeşitlenmiş tekrarlar içererek (AA', BB', CC') ilerlemesi şeklindedir. Ayrıca İtalyanlar çalgısal dansların (Pavan, saltarello, pezzamezzo-paduana-saltarello) oluşturduğu süit benzeri gruplar içinde, kısımlar arasında, melodik çeşitleme

Caldibi Castigliano (1508)

The image shows a musical score for Caldibi Castigliano (1508) in bass clef. The score is divided into four systems. The first system contains measures 1 and 5. The second system contains measures 15 and 20. The third system contains measures 33 and 35. The fourth system contains measure 90. The music is written in a style characteristic of the early 16th century, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

Örnek 1

oluşturacak şekilde ilişki kurmuşlardır. Bu sütünler içinde aynı bas partisi kullanılmıştır.

Söz konusu baslar, yerden yapılan basse-dance geleneğinin yaşatılmasıdır. Bunların bazıları ortaçağ epik tiyatro geleneği içinde yer alan melodilerde kullanılmışlardır. Yaşamayı sürdürmüş en önemlileri Örnek 2'de sıralanmıştır.

PEZZAMEZZO ANTICO

The image shows a musical score for PEZZAMEZZO ANTICO in bass clef. The score is written in a style characteristic of the early 16th century, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

PEZZAMEZZO MODERNO

The image shows a musical score for PEZZAMEZZO MODERNO in bass clef. The score is written in a style characteristic of the early 16th century, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

ROMANESCA

The image shows a musical score for ROMANESCA in bass clef. The score is written in a style characteristic of the early 16th century, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

122. Luis de Narvaez (fl. 1538)

Diferencias sobre O Gloriosa Domina

Variations for Lute

Primera diferencia



Desde aqui es final



daha ileride →

Quarta diferencia de proporcion.



Quinta diferencia. El canto llano por triple.





Örnek 3

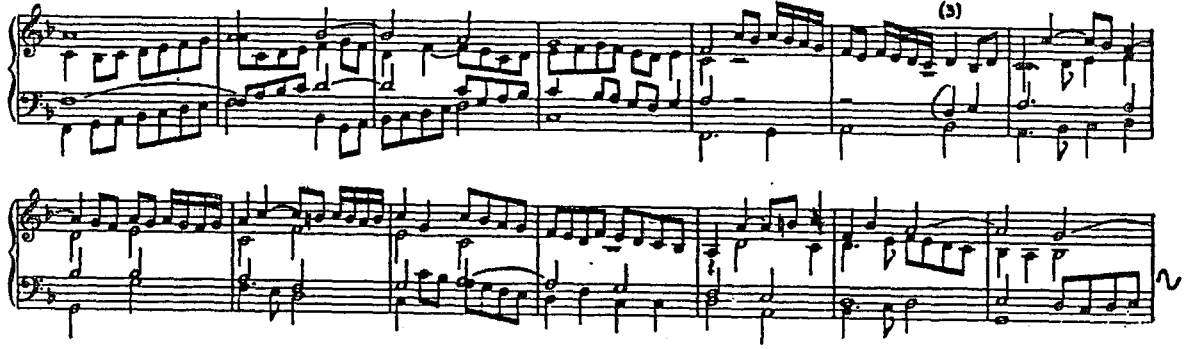
İspanya'da diğer birçok besteci arasında A.de Cabezón (1510-1566) bu biçimi klavye müziği olarak geliştirmiştir. Aynı bas çizgisi kullanan İtalyan tipi çeşitlemelerin yanı sıra Cantus Firmus tipi çeşitlemeler yazmıştır. "Diferencias Cavallero" adlı eseri buna bir örnektir. Dört partide ayrı ayrı getirilen Cantus Firmus ilginç ritmik yapı içeren bir halk şarkısıdır. Çeşitlemeler, Cantus Firmus'un dolgun kontrapuntal eşlik partileriyle iç içe gelmesiyle ilerler ve geçiş yerleriyle bağlanan kesiksiz bir biçim oluşturur (Örnek 4).

Diferencias Cavallero

H.Å.M. 134, Antonio de Cabezón.

Variations





Örnek 4

Yine aynı bestecinin "Diferencias sobre Guardame las vacas"ında, geçiş yerleriyle bağlanan beş kısımlı ve her kısmın girişlerinde ritmik-ezgisel-armonik benzerlikler bulunan bir biçim karşımıza çıkar. Doğaçlama karakterinde süren eserin üst ve alt partisinde devinim bulunur (Bu eser Glosa kullanımışını yansıtır (Örnek 5a).

Diferencias sobre "Gúardame las Vacas "

Antonio de Cabezón
1510-1566



24 [I]

28

47 [II]

52

Örnek 5a

Oysa bestecinin "Otras Diferencias Sobre Guardame las Vacas" çeşitlemeleri Cantus Firmus tipine dahil edilebilir (Örnek 5b). Bu tipte çeşitlemeler devrin daha sonraki İtalyan bestecilerince de kullanılmıştır.

Otras Diferencias sobre "Gúardame las Vacas"

Antonio de Cabezón
1510-1566

5

7

11

18

24

28

İNGİLTERE

İngilizlerde çeşitleme biçimi virginal müziği olarak gelişir. Çeşitlemelerde: 1) Kısa bir motif yinelemesine dayanan, İtlayanlardan farklı, kendi geleneksel inatçı bas kullanışlarının, 2) İtlayanlardaki dans biçimlerinde (Pavan, Galliarde) beliren AA', BB', CC' şeklinde çeşitlemenin, 3) Diğer taraftan İspanyolların Cantus Firmus tekniğinin ayrı ayrı yetkinleşmesi ve genellikle bunların birkaçının tam bir birlikle ele alınışı söz konusudur. Bu kullanışlara, hareketli, ritmik figürsel kullanışları da eklersek, İngilizlere özgü, heyecan uyandıran değişik bir stille karşı karşıya geliriz.

İngilizlerde çeşitlemeleri başlıca 4 tip içinde inceleyebiliriz:

1.tip eski Cantus Firmus tekniğidir, C.Firmus bir partiden diğerine geçer (Örnek 6).

3I. HAVE WITH YOW TO WALSINGAME.

Byrd.
(1543-1623)

Örnek 6

2.si melodinin hep üst seste geldiği tiptir (Örnek 7).

I.
Walsingham.

(1563-1628)

JOHN BULL.

23.



24.



29.



30.



Doctor
JHON BULL.

Örnek 7

3. Ground denilen tiptir, yalnız bas partisinde gelen motif veya melodi üzerine çeşitlemeler kurulur (İngilizlerde ortaçağa uzanan ve daha sonra XVI.yy'ın ikinci yarısı Hugh Aston'un "Hornpipe"ında bulunan inatçı bas kullanılışı, bu tipin kökenidir).(Örnek 8).

I. MY LADYE NEVELS GROWNDE.

Byrd.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests. A red watermark is visible in the background of this system. An arrow points to the right at the end of the system.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal and melodic textures.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring more complex rhythmic patterns and chordal structures.

Fifth system of musical notation, ending with a fermata over the final note of the right hand.

VI

Sixth system of musical notation, marked with the Roman numeral 'VI'. It begins with a new melodic line in the right hand.

Seventh system of musical notation, concluding the page with a right-pointing arrow at the end of the staff.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar rhythmic patterns and harmonic structures as the first system.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, with a prominent pink watermark visible across the page.

Fifth system of musical notation, featuring more complex rhythmic figures in the treble staff.

Sixth and final system of musical notation on this page, ending with a right-pointing arrow (→) on the right margin.

fials mr. w. birde.

Örnek 8

4.sü. Melodik-armonik denilen tiptir. Üst partideki ve bastaki melodiyi, bu iki parti arasında nöbetleşerek gelen, küçük değerlerdeki figürlerle çeşitleyen bir yöntem kullanılır. Orta partideki sesler daha önemsiz bir niteliktedir. (örn.9)

Fortune

Byrd

The image displays a musical score for a piano piece, labeled as Example 9. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Measure numbers 2, 16, 20, 28, and 30 are indicated at the beginning of their respective systems. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some passages involving triplets and sixteenth-note runs. The bass line often provides a steady accompaniment with eighth notes, while the treble line is more melodic and technically demanding.

Örnek 9

Dönemin, uluslararası niteliğe ulaşan bas melodileri (Folia, romanesca ve diğerleri) İngilizlerin çeşitlemelerindeki armonileri genişletmiştir.

Bunların dışında, Hexacordlar (dizisel altı sestem oluşan C.Firmuslar) org ve virginal müziğinde kullanılmıştır.

Hexacord kimi zaman C.Firmus tekniikle ele alınmıştır (Örnek 10a).

Ut, re, mi, fa, sol, la.

JOHN BULL.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a whole note chord (C4, E4, G4) and continues with a melodic line of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests, including a measure with a '2.' marking. The lower staff continues the accompaniment with various chordal textures.

The third system shows further development of the melody and accompaniment. The upper staff has a more active melodic line with slurs and ties. The lower staff maintains a steady accompaniment.

The fourth system continues the musical progression. The upper staff features a melodic line with a prominent slur. The lower staff provides a consistent accompaniment.

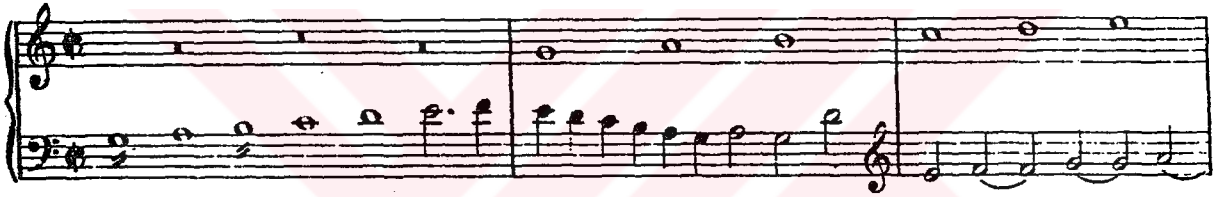
The fifth and final system of notation on this page. The upper staff concludes with a melodic phrase. The lower staff ends with a final chord. A small number '2' is written to the right of the system.

(Org için yazılmış bu Hexacord parçada 6 seslik dizi aralıkları sakli tutularak sırasıyla sol-la-si-re bemol-mi bemol-fa-, la bemol-si bemol-do-re-mi-fa diyez üzerinde birer kez sistemli bir şekilde işittiriliyor).

Kimi zaman da, Hexacord, alt partilere büyük figürsel olanaklar sağlamak üzere üst parti olarak yinelenerek getirilmiştir. (Örnek 10b).

Ut, re, mi, fa, sol, la.

JOHN BULL.



First system of musical notation, consisting of a treble clef staff with whole notes and a bass clef staff with a continuous eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, featuring a treble clef staff with whole notes and a bass clef staff with eighth-note accompaniment. A finger number '4' is written above the bass staff.

Third system of musical notation, with a treble clef staff containing whole notes and a bass clef staff with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, including a treble clef staff with whole notes and a bass clef staff with eighth-note accompaniment. Finger numbers '5' and '2312' are present in the bass staff.

Fifth system of musical notation, showing a treble clef staff with whole notes and a bass clef staff with eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation, with a treble clef staff and a bass clef staff. The system concludes with a right-pointing arrow.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part contains a whole note chord in the first measure, followed by rests. The bass clef part contains a continuous eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. The treble clef part has a whole note chord in the first measure, followed by rests. The bass clef part continues the eighth-note accompaniment. A measure rest '6' is indicated in the second measure of the bass line. A fermata is placed over the final measure of the bass line.

daha ilerde

Third system of musical notation. The treble clef part contains a melodic line with eighth notes. The bass clef part contains an eighth-note accompaniment. The text "11. gelisi" is written in the bass line.

Fourth system of musical notation. The treble clef part contains a melodic line with eighth notes. The bass clef part contains an eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef part contains a whole note chord in the first measure, followed by rests. The bass clef part contains an eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef part contains a whole note chord in the first measure, followed by rests. The bass clef part contains an eighth-note accompaniment. A measure rest '12' is indicated in the third measure of the bass line. A fermata is placed over the final measure of the bass line.

sonuna doğru

22. gelisi

23

DOCTOR BULL.

(Bu ikincisi aynı zamanda İngilizlerin, çeşitlemelerinde yalından karmaşığa doğru ilerleyen yapıyı ve virtüozite içeren virginal stillerini örnekler).

Çeşitleme türünü geliştiren en önemli besteci, İngiltere'de, Byrd'dür (1543-1623). Diğer birçok besteci arasından Bull (1563-1628), Farnaby (1565?-1620?) ve Gibbons'u (1583-1625) en önemlilerden sayabiliriz.

Çeşitleme biçimi açısından Rönesansın genelinde birkaç özellik daha belirir:

- Çeşitlemelerin konusunu klise ezgileri, dans melodileri, halk şarkıları oluşturur.

- Bu dönemde aynı melodi değişik bestecilerce çeşitlenmiş, hatta aynı besteci bir melodiden birkaç version çıkarmıştır.

- Müzik modalitenin hakim olduğu bir armonik yapı içerir.

- İlk zamanlar lavta (İsp.Vihuela) için yazılan çeşitlemeler sonraları klavsen (İng.Virginal) ve org için yazılmaya başlandı. Polifonik olanaklar böylece genişlemiş oldu.

- Eserlerdeki stil, klavsen yazısı ve org yazısı olmak üzere farklılıklar gösterir.

III. BAROK

İTALYA

XVI.yy.ın İspanyol ve İtalyan geleneği Frescobaldi'nin (1583-1643) eserlerinde doruk noktasına ulaşır. Kontrapuntal ve motifsel çalışmaları, Frescobaldi'nin gerçek bir Cabezon izleyicisi olduğunun kanıtıdır. Frescobaldi çeşitlemelerini geleneksel baslar üzerine kurmayı yeğlemiştir. Bu basların notalarını kuvvetli zamanlara getirerek, onlara ostinato etkisi sağlamıştır. (Örnek 11).

192. Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Partite sopra l'aria della Romanesca

Keyboard Variations

The image displays a musical score for a keyboard variation by Girolamo Frescobaldi. The score is written in two staves (treble and bass clefs) and is divided into three sections: 'PRIMA PARTE', 'SECONDA PARTE', and 'RIPRESA'. The music features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes and rests, characteristic of the 'Romanesca' style. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is presented in a clear, black-and-white format with standard musical notation.

TERZA PARTE

RIPRESA

2

Örnek 11

"Aria detta la Frescobaldı" adlı eserinde çeşitlenmeli
sui unsurları bulunur (Örnek 12).

Aria
(detta la Frescobalda)

PRIMA PARTE

Girolamo Frescobaldi
(1583-1643)

1.

p cantabile

4 4 1 3 2 1

5

2 3 1

5 34

SECONDA PARTE

2 3 1

TERZA PARTE: GAGLIARDA



QUARTA PARTE



QUINTA PARTE: CORRENTE



Örnek 12

XVII.yy.ın ilk yarısına özgü biçimler arasında çeşitlenmeli Canzona (değişik kısımları, aynı tema ve aynı başlangıç motifi kullanılışları ile, ilişkili hale getirilmiştir). Çeşitlenmeli sonat (yine kısımlar arası tematik ilişki bulunur), çeşitlenmeli ricercare (değişik kontrapuntal dokulu kısımlar içinde aynı tema, değişmeden veya işlenerek getirilir)

Bernardo Pasquini'nin (1637-1710) klavye müziği, Frescobaldi ile D.Scarlatti (1685-1757) arasında, geçiş özelliği taşır. Onun çeşitlenmeleri, önceki kontrapuntal teknikler ve sonraki, az çok belli bir armonik şema izleyen daha homofonik çeşitleme tipi arasındaki orta yerdedir. Pasquini ile, tam tamına belirleyici olmasa bile gittikçe artan bir kullanım olarak, melodinin çeşitlendiği İtalyan usulü çeşitlenmeler dönemi

başlar. Melodik tipe geçiş G.B.Martini (1706-1784), Giovanni Platti, Domenico Alberti (1717?-1740) ve daha önemlisi J.Cristian Bach'ın (1735-1782) eserlerinde belirgindir. Majör tonalite içindeki çeşitlemelere minör çeşitleme katmak bu zamanda belirir.

FRANSA

Fransa'da, XVII. ve XVIII.yy. başı dans ve şarkı türü eserlerde, ezgisel ve ritimsel süslemelerden oluşan "double" kullanışları; (Örnek 13).

229. Louis Couperin (1630-1665)

enuet de Poitou

For Harpsichord

DOUBLE PAR M^{rs} COUPERIN

Melodik çeşitleme içeren Noël dinsel şarkı türü kullanılışı (Örnek 14);

231. Nicolas Antoine Le Bègue (1630-1702)

öel, "Une vierge pucelle"

For Organ

The image displays a musical score for the organ piece "Une vierge pucelle" by Nicolas Antoine Le Bègue. The score is arranged in seven systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a "P.J." marking. The second system features a "P." marking. The third system includes "G." and "P." markings. The fourth system has a "G." marking. The fifth system has a "P." marking. The sixth system has a "G." marking. The seventh system has a "P." marking. The score is presented in a clear, legible format with a pink watermark in the background.

Bunların dışında Chaconne* ve Passacaglia* kullanışları ve de inatçı parti içeren biçimi, rondo biçimi (chaconne-rondeau) ile veya üç kısımlı bir biçimle (Maj.-min.-Maj. veya tersi) birleştiren kullanışlar bulunur.

F.Couperin'in (1668-1733) Klavsen için yazdığı "Les Folies Françaises ou Les Dominos" adlı eseri Fransızlara özgü süslemeleri ve mizah anlayışı açısından önemlidir. Bu eser Chaconne çeşitleme biçiminde bir suittir. Temel bas üzerinde 12 çeşitleme yer almaktadır. Bir karnaval geçişini anımsatan her çeşitleme, değişik bir portre veya ruh halini simgeler.

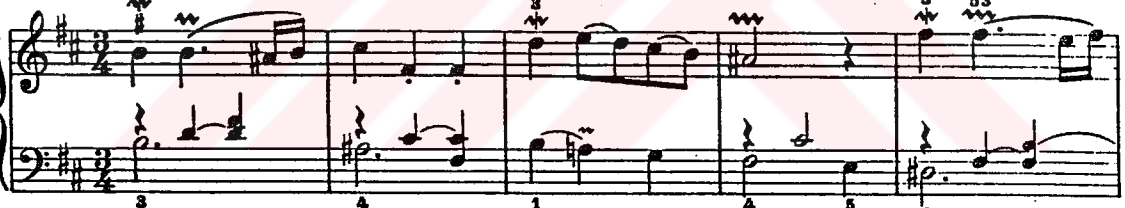
Aşağıda suiti oluşturan her minyatürün adı ve giysisinin rengi sunulmuştur (Örnek 15):

Les folies Françaises, ou les Dominos

1. Couplet / Bakırlık / Görülmeyen renk

La Virginité sous le Domino couleur d'invisible

François Couperin (1668-1733)



(*) **Chaconne:** Üç vuruşlu yavaş bir İspanyol dansıdır. XVI. yy.da ortaya çıkmış daha sonraki yy.larda çalgısal bir tür ve biçim olarak büyük önem kazanmıştır. Passacaglia ve Ground gibi chaconne da aynı temanın ardarda serimlenmesi demektir. Bu değişik serimlerde temanın yalnız eşliği değil ana çizgisi de değişmez "temasal geliştirimler ilkesine dayanan değiştirimlerle çeşitlemelere uğratılır.

Passacaglia: Chaconne gibi Passacaglia da İspanyol kaynaklı üç vuruşlu bir danstır. Polifon deyişte bir parça olan passacaglia'nın, chaconne ve Ground'la yakından ilişkisi vardır. Bütün bu biçimlerde, bir temayla, bu temanın ya kendisinin ya da öteki partilerin, çeşitlenmiş tekrarları yapılır. Passacaglia'nın kuruluşunda tema ister basta, ister öbür partilerde olsun, çeşitlemeler sırasında hemen hemen değişmez.

2. Couplet / Utangaçlık / pembe
La Pudéur sous le Domino couleur le rose

Musical score for the second couplet. The score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff is marked with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass staff provides a harmonic accompaniment with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and some slurs.

3. Couplet / Ateşli arzu / Aqık kiraz pembesi
L'Ardeur sous le Domino incarnat
Animé (Erregl)

Musical score for the third couplet. The score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff is marked with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass staff provides a harmonic accompaniment with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and some slurs.

4. Couplet / Umüt / yeşit.
L'Espérance sous le Domino vert
Gaïement (Heiter)

Musical score for the fourth couplet. The score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff is marked with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass staff provides a harmonic accompaniment with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and some slurs.

5. Couplet *Sadakat* *Mavi*
La Fidélité sous le Domino bleu
Affectueusement (*Zärtlich*)

Musical score for the 5th couplet, 'La Fidélité sous le Domino bleu'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody features several trills and slurs, with fingerings indicated by numbers 1-5. The accompaniment includes chords and moving lines with fingerings. A key signature change to F# major is indicated by a sharp sign on the bass staff.

6. Couplet *Sebat* *Gri keten*
La Persévérance sous le Domino gris de lin
Tendrement, sans lenteur (*Zart bewegt*)

Musical score for the 6th couplet, 'La Persévérance sous le Domino gris de lin'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody includes trills and slurs with fingerings. The accompaniment features chords and moving lines with fingerings. A key signature change to F# major is indicated by a sharp sign on the bass staff.

7. Couplet *Bitkinlik* *Aqik mor*
La Langueur sous le Domino violet
Egalement (*Gleichmäßig*)

Musical score for the 7th couplet, 'La Langueur sous le Domino violet'. The score is in G major and 2/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is characterized by eighth-note patterns with trills and slurs, with fingerings indicated. The accompaniment includes chords and moving lines with fingerings. A key signature change to F# major is indicated by a sharp sign on the bass staff.

8. Couplet *Koketlik* çeşitli giysiler
La Coquetterie sous différents Dominos

Gaiement (*Fröhlich*) Modéré (*Gemäßigt*) Légèrement (*Leicht*)

1 3 2 2 3 1 2 3 1 2 3

1 3 5 2 1 5 4

9. Couplet *Yaşlı çapkınlar ve yaşlanmış hazineleri* Morumsu kırmızı ve ölü yapraklar
Les vieux Galants et les Trésorières surannées sous des Dominos pourpres et feuilles mortes

Gravement (*Gravitätisch*)

3 2 1 5 1 3 2 3 4 5 3 2

2 23 3 1 1 1 1 3 1

10. Couplet *iyiliksever Güçük kuşları* Sarı
Les Coucous bénévoles sous des Dominos jaunes

Coucou coucou (*Kuckuck, Kuckuck!*)

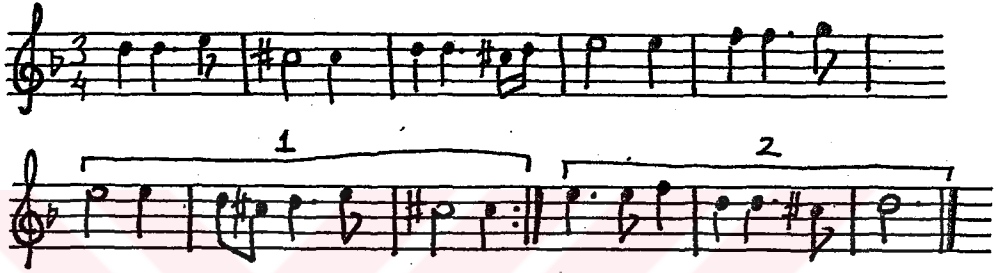
3 1 4

1 1 4

işlemeli çeşitlemeler yazılıyordu (Bkz. Örnek 2 Folia'nın bası). Başlarda canlı karakterde olan ezgi, saraband'ın ağır temposunu almıştı. Kimi zaman ezgi Passacaglia adı altında yer alıyordu. Pekçok sayıda besteci değişik çalgı ve çalgı grupları için folialar bestelemişlerdi. Bunların arasında Couperin'e rakip olan Corelli (1653-1713) bulunur.

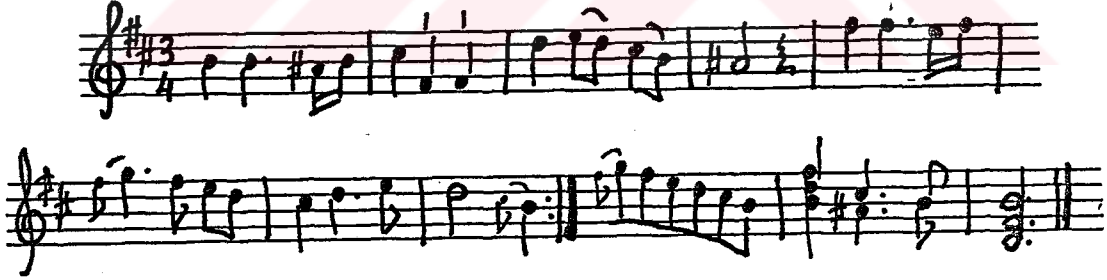
Merak konusu olan "Les Folies Françaises" ile la folia arasındaki ilişkidir.

Şimdi Corelli'nin Folia temasını alalım: (Örnek 16a)



Örnek 16a

Sonra "Folies Françaises" in ilk parçasının konusunu: (Örnek 16b).



Örnek 16b

Melodide önemli bir benzerlik bulunmamasına karşın, ritm ve ölçü sayısı aynıdır (Çünkü chaconne, dans figürü eşliğine gereken bir şekilde her zaman 8 ölçü içerir). Şimdi, birincisinin re min., ikincisinin si min. olmasına rağmen hiçbir transpozisyon yapmadan bu iki temayı aynı porte'de göstereyim: (Örnek 16c)



Örnek 16c

Açıkça görülüyor ki (iki adet ikili aralığının dışında -ki bu da apajyatür şeklinde kolayca çözüme ulaştırılabilir). Couperin'in teması, kâh birinin kâh diğerinin üst sese geçmesiyle, Corellininkine sıkı sıkıya uyabiliyor.

İşte bu noktada biz, Couperin'in yaratıcı düşüncesinin seyrini yakalarız: Daha 1682'lerde İspanya "Folia"ları fazlaca yinelenmişti. Hatta Visée (Fransız teorisyen, besteci, gitarist, 1650?-1725?) gitar kitabının önsözünde bu durumdan duyduğu bıkkınlığı dile getirmişti. Couperin de yabancı olan herşeye karşı halkın duyduğu heyecanla alay ederdi. Sonunda "Niçin İspanya? Biz Fransa'da değilmiyiz?" gibi bir düşünceyle bu olguya tepki gösterip, bu çoktanınmış ezgiye "karşıkonu" (contresujet) oluşturan kendi teması üzerine "Les Folies Françaises"i yazdı (bu inceleme, özet tercümesini yaptığım, Pierre Citron'un "La Revue Musical"de çıkan "Autour des Folies Françaises" adlı yazısının bir kısmıdır).

ALMANYA

Güney Almanya'da, Frescobaldi'nin talebesi olan Johann Jakob Froberger'de (1616-1667) çeşitlemeli canzona ve ricercare devam eder. Froberger'in "Partita auff die Mayerin" adlı eserinde aynı bas ve armonik şema uygulaması (İtalyan), Alman melodik çeşitleme tipi (Sweelinck, Scheidt, ileride ele alındı) ve Fransızların "double" kullanışı birlikte ele alınmıştır (Örnek 17).

Variationen

„Auf die Mayerin“

Prima Partita (Allegretto)

(p cantabile)

Two systems of piano music. The first system includes a dynamic marking of *(p cantabile)*. The music is in G major and 3/4 time. The first system consists of two staves with various musical notations including slurs, accents, and fingerings. The second system continues the piece with similar notation.

Secunda Partita

Two systems of piano music. The first system features a complex melodic line in the right hand with many slurs and accents. The second system continues with similar intricate notation, including a double bar line and repeat signs.

Terza Partita

(Bass marc.)

Two systems of piano music. The first system includes a dynamic marking of *(Bass marc.)*. The music is in G major and 3/4 time. The first system consists of two staves with various musical notations including slurs, accents, and fingerings. The second system continues the piece with similar notation, including a double bar line and repeat signs.

Quarta Partita

The first system of the Quarta Partita consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes with fingerings 1, 3, 5, and 1. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, and 5. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

The second system of the Quarta Partita consists of two staves. The treble staff continues with eighth and sixteenth notes and fingerings 1, 5, 1, 2. The bass staff continues with eighth notes and fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Quinta Partita

The first system of the Quinta Partita consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a series of quarter notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

The second system of the Quinta Partita consists of two staves. The treble staff continues with quarter notes and fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The bass staff continues with eighth notes and fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Sexta Partita (Cromatica)*

(Meno mosso)

(riten.)

The first system of the Sexta Partita (Cromatica) consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a series of eighth notes with fingerings 1, 2. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of eighth notes with fingerings 1, 2. The system includes dynamics *pp* and *Basso marò*. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

The second system of the Sexta Partita (Cromatica) consists of two staves. The treble staff continues with eighth notes and fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The bass staff continues with eighth notes and fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Courante sopra Mayrin (Allegro)

Double (Variation der Courante)*)

Sarabande sopra Mayrin (Adagio)

Kuzey ve Orta Almanya'daki çeşitlemeler, bir yandan İngilizlerin virginal müziğinden, diğer yandan bu ülkenin kendi "Fundamentum"(*) kullanışlarından türemiştir.

Koral çeşitlemeleri bu ülkede çok yaygındı. Bu türde, koral ezgisi polifonik taklitlerle ilerleyen bir dokuyla ele alınır. Her yeni kısım ("verset") parti sayısı ve polifonik taklitler açısından farklılıklar içerir. Koral ezgisi olan Cantus Firmus da kimi zaman işlenir. Jean Dieters Sweelinck (1562-1621) ve Samuel Scheidt (1587-1654) bu türde eserler vermişlerdir (Örnek 18).

"Psalmus in die nativitatis
Cristi"
Scheidt

verse 1, 4 parti

C.F.

verse 3, 3 parti

verse 4, Bicinium duplici contrapuncto

C.F.

(*) Fundamentum, ortaçağ çalgısal müziğine değin öğretici kitaplar veya kolektif eserlerdir. Kelime olarak bestecilik kursları anlamına gelen teknik bir terimdir. Fundamentum'lar Cantus Firmus üzerine nasıl süslenmiş hat yazıldığını ve organiste kadans'ların nasıl düzenlemesi gerektiğini gösterirler. Ayrıca bunların bazıları dini ezgileri ve Alman şarkılarını da içerir.

verse 5, 3 partı

verse 8, 4 partı

Örnek 18

Koral çeşitlemelere paralel olarak "Şarkı Çeşitlemeleri" (çoğunlukla dindışı) yaygındı. Sweelinck, şarkı çeşitlemelerinde, koral çeşitlemelerinde olduğu gibi, figürsel kullanışları ile İngiliz geleneğine çok şey borçludur. Cantus Firmus tekniğiyle yapılan bu çeşitlemelerde parça 1. çeşitleme ile başlar (Örnek 19).

2. Unter der Linden grüne

Lied *)

Var. I

Sweelinck

The image displays four staves of musical notation, likely for a keyboard instrument. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, fingerings (indicated by numbers 1-5), and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The third staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The fourth staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and accidentals.

Örnek 19

Scheidt'da İtalyan-İngiliz dans çeşitlemeleri devam etmiştir. Bu arada Johann Hermann Schein (1587-1630) ise çeşitlemeli süitler yazmıştır.

Scheidt'dan sonra şarkı ve dans çeşitlemeleri tüm Almanya'da çok sayıda yazılmağa başlandı. Genellikle, dans çeşitlemeleri bas partisi üzerine çeşitlenirken, şarkı melodileri, sabit armoniler üzerine yapılan melodik çeşitlemenin temelini oluşturdu. Almanların, melodiye, çeşitlemeyi olanaklı kılan bir çatı olarak kullanışı ve Fransızların (XVII.-XVIII.yy.başı) "double"larında, melodiye, süslemeye elverişli bir bütün olarak ele almaları, iki farklı anlayış olarak belirir. Alman şarkı çeşitlemeleri, aynı zamanda Frescobaldi ve Pasquini sonrası İtalyan bestecilerinin homofonik çeşitlemeleri yanında çok daha polifoniktir.

Şarkı çeşitlemelerinin 1700 sonraları en önemli bestecisi Dietrich Buxtehude (1637-1707), org için olan birçok passacaglia ve chaconne'un yanısıra İtalyan ve Fransız melodileri üzerine birçok klavsen çeşitlemeleri yazmıştır. "Auf meinen Gott" adlı koral süiti içinde, çeşitlemeli suite önemli katkıları olmuştur. Bazı kısımları açısından renkli ve virtüözce, 32 çeşitlemeden oluşan "la capricciosa" adlı eserinde değişmeyen armonik zincir ve melodik çeşitleme beraberce ele alınmıştır. Bu eser, Foberger'in "Die Mayerin" adlı eserinin yolunu izler (Örnek 20).

Partite diverse sopra una aria d'inventione

Partita 1



Partita 4



Partita 7



Partita 28



Örnek 20

Orta almanya'daki XVII.yy.ın ikinci yarısı ve XVIII. yy. şarkı çeşitlemeleri bu tiptir ve buna ek olarak, akora dayanan özgün figürasyonlar sergiler. Diğer önemli çeşitlemeler içinde, Johann Pachelbel'in (1653-1706), şarkı çeşitlemeleri ve koral çeşitlemeleri arasında bir bağ oluşturan, "Musicalische Sterbens-Gedancken" adlı eseri ve Johann Christoph Bach'ın (1645-1693) (J.S.Bach'ın amcası) "Aria Eberlianna pro dormente Camillo" adlı eseri bulunur (Örnek 21). Bu sonuncusunda koral benzeri tema son çeşitlemede üst partide değişmeden gelir, fakat daha zengin bir armonik giysi içinde daha tatmin edici bir bitiriş yaratır. Bu kullanım J.S.Bach'ın gençlik dönemi eseri olan "Aria variata alla maniera italiana"ya, büyük bir olasılıkla örnek olmuştur (Örnek 21).

J. S. Bach

The image shows a handwritten musical score for J.S. Bach's "Aria Eberliana pro dormente Camillo". The score is written on two systems of five-line staves. The first system is labeled "Thème" and the second system is labeled "Var. 15 (last)". The music is in C major and 3/4 time. The first system consists of a single melodic line in the treble clef. The second system is a variation, featuring a more complex texture with multiple voices in both the treble and bass clefs. To the right of the score, the title "Aria Eberliana pro dormente Camillo" is written in a cursive hand.

Örnek 21

J.S.BACH (1685-1750)

Bach hemen hemen tüm Barok çeşitleme tiplerini kullandı. İnatçı parti biçimleri arasında org passacagliası ve keman için Chaconne'ünü gösterebiliriz. Temel bas kullanışlarına ses müziğinde rastlarız. Si min. Missa'nın "Crucifixus" kısmında bulunan örnek bunun en etkileyicilerindedir. Erken org "koral partila"ları, Böhm ve Buxtehude'nin stiline devamıdır. "Vom Himmel hoch" Noël Korali üzerine kanonik çeşitlemeleri, Cantus Firmus tekniğini kanon tekniğiyle birleştirerek, koral çeşitlemelerini en uç noktasına getirir. BWV 588 org Canzona'sı, Frescobaldi ve Froberger'in çeşitlemeli canzonalarına çok şey borçludur. Reincken'in "Hortus Musicus"taki 1. sonata dayanan BWV 965 çalgı grubu için sonat'ı, Bach'ın çeşitlemeli suite katkısıdır. Fransız suitlerinde, Allemand'ın ve Gigue'in temel motifleri birbirleriyle ilintilidirler. Bu, çeşitlemeli süit geleneğinin etkisidir, fakat daha genel olarak, Bach'ın biçimsel bütünlük arzusunun örnekler. Füg sanatı teriminin geniş anlamıyla bir çeşitlemeli ricercare olarak kabul edilebilir, bu eser geleneksel bir biçim üzerine söylenmiş son sözü temsil eder.

ARIA

mit verschiedenen Veränderungen für Cembalo mit 2 Manualen
(Goldberg-Variationen)

ARIA

BWV 988

The image displays a musical score for the piece 'ARIA' (BWV 988) by Johann Sebastian Bach. The score is presented in two systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-4) shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a G4 and a bass staff with a G3. The second system (measures 5-8) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 9-12) features more complex rhythmic patterns and fingerings. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings (1-5). A large, faint watermark is visible in the background of the second and third systems.

Musical notation for measures 17-19. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 17 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a sixteenth note G4. The bass clef staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 18 continues with similar patterns. Measure 19 ends with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G2 in the bass. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Musical notation for measures 20-22. Measure 20 features a treble clef staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a sixteenth note G4. The bass clef staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 21 continues with similar patterns. Measure 22 ends with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G2 in the bass. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Musical notation for measures 23-26. Measure 23 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a sixteenth note G4. The bass clef staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 24 continues with similar patterns. Measure 25 ends with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G2 in the bass. Measure 26 ends with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G2 in the bass. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Musical notation for measures 27-29. Measure 27 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a sixteenth note G4. The bass clef staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 28 continues with similar patterns. Measure 29 ends with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G2 in the bass. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Musical notation for measures 30-32. Measure 30 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a sixteenth note G4. The bass clef staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 31 continues with similar patterns. Measure 32 ends with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G2 in the bass. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Örnek 22

Bach'ın Goldberg çeşitlemeleri (1742) inatçı bas türünün ulaştığı en yüksek sanatsal noktadır. Klavye için yazılan bu çeşitlemelerin bazıları iki klavye içindir. Aria -30 çeşitleme-Aria da capo şeklinde olan çeşitlemeler üçlü gruplar halinde ilerletilmiştir. Her grubun birincileri değişken çalgı biçimleri içerir. İkincileri virtuosité içeren bir yapıdadır. Üçüncüleri ise eşlikli kanonlardan oluşur. Eserin genel görünümü sağlam ve simetrik bir mimari ortaya koyar.

Tıpkı büyük bir passacaglia gibi bu çeşitlemeler, aynı basın gerektirdiği armonileri 30 farklı biçimde yineler. Bu temel bas eser boyunca hiçbir zaman tümüyle basit şekliyle sergilenmez, hatta neredeyse "Aria"da bile (Örnek: 22).

The image displays four staves of musical notation for Example 22a. Each staff is in bass clef and contains figured bass notation. The first staff is labeled with a circled '8' and contains the figures '6 3,5,or6#' and '6 3,5,or6'. The second staff is labeled with a circled '16' and contains the figures '6 # 6 6 #'. The third staff is labeled with a circled '24' and contains the figures '6 6 # 6 3,5,or6 #'. The fourth staff is labeled with a circled '32' and contains the figures '6 6 3,5,or6'. The notation includes notes on a five-line staff, with some notes beamed together, and a double bar line at the end of each staff.

Örnek 22a

Armonik çatı üzerinde ve çevresinde çeşitlemeler kurulur ve her bir çeşitleme bağımsız temasal gereçlerle düzenlenerek yapılmıştır.

Temel bas üzerinde bazı alterasyonlar bulunur. Örneğin 1. pozisyondaki akorlar kök pozisyonuna getirilmiştir (veya tersi yapılmıştır). 2. pozisyondaki akorların (Altı-dört), 1. pozisyonda geldiği olur. Akorun bası, üçlüsü, altılısı veya çoğunlukla beşlisi gerekli bulunduğu diyezleştirilmiş veya bemolleştirilmiştir.

Bazı kısımlarda beşli ve altılı akorlar arasında belli bir değiş-tokuş veya belli bir tereddüt bulunur. Bu durum basın üstündeki üçlü aralığının üzerinde özgürce oluşturulmuştur. Sık sık bir esas akor, yan derecesi şekliyle verilmiştir. Fakat temel ilerleyiş bir tür dolaylı armonik anlatım ile yeniden sağlamlaştırılmıştır. Veya bir armoni 1. zamanda gelmeli iken, 2. veya 3. zamanlarda getirilmiştir. Bu durumun sebebi bastaki bazı hareketlerin yer değiştirmesidir. Özellikle canonlarda bu durum oluşur. Bastaki nota veya notalar önce veya cümle sonunda beraberce gruplaşarak gelirler. Fakat tüm bu istisnai kullanışları, Bach, esas çizgilere gölge düşürmeden yapar.

Çeşitlemeler içinde, birlisinden dokuzlusuna olmak üzere 9 kanon; (Örnek 22b)

VARIATIO 3 a 1 Clav.
Canone all'Unisuono

The musical score is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The second system also consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in G major and 12/8 time. The score includes various musical notations such as slurs, ornaments, and fingerings. The piece is a canon for a single voice, as indicated by the title 'Canone all'Unisuono'. The score is marked with measure numbers: 2, 3, 5, 7, 9, 12, 15, and 18.

VARIATIO 6 a 1 Clav.
Canone alla Seconda

VARIATIO 9 a 1 Clav.
Canone alla Terza

Dans benzeri parçalar; (örnek 22c)

VARIATIO 4 a 1 Clav.

VARIATIO 19 a 1 Clav.

Envansiyonlar; (Örnek 22d)

VARIATIO 1 a 1 Clav.

Musical notation for Variatio 1, measures 1-3. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Musical notation for Variatio 1, measures 4-6. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. The left hand maintains the accompaniment. Fingerings and articulation marks are present.

VARIATIO 22 a 1 Clav.

Alla breve

Musical notation for Variatio 22, measures 1-5. The piece is in G major and Alla breve time. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. Fingerings are indicated.

Musical notation for Variatio 22, measures 6-9. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the accompaniment. Fingerings and articulation marks are present.

Konçerto bölümü; (Örnek 22e)

VARIATIO 13 a 2 Clav.

Musical score for Variatio 13, a 2 Clav. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has two staves (treble and bass clef) with various notes, rests, and fingerings. The second system continues the piece with similar notation and includes a measure number '54' at the beginning of the second staff.

VARIATIO 25 a 2 Clav.
adagio

Musical score for Variatio 25, a 2 Clav., adagio. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has two staves (treble and bass clef) with various notes, rests, and fingerings. The second system continues the piece with similar notation and includes a measure number '4' at the beginning of the second staff.

Örnek 22e

Trio sonatı bölümü; (Örnek 22f)

VARIATIO 2 a 1 Clav.

Musical score for Variation 2, a 1 Clav. The score is written for piano and consists of two systems of four measures each. The first system includes measures 1, 2, 3, and 4. The second system includes measures 5, 6, 7, and 8. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings. A large red 'X' watermark is visible in the background.

Örnek 22f

Fughetta; (Örnek 22g)

VARIATIO 10 a 1 Clav.

Fughetta

Musical score for Variation 10, a 1 Clav. Fughetta. The score is written for piano and consists of two systems of five measures each. The first system includes measures 1, 2, 3, 4, and 5. The second system includes measures 6, 7, 8, 9, and 10. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings. A large red 'X' watermark is visible in the background.

Örnek 22g

Ouverture; (Örnek 22h)

VARIATIO 16 a 1 Clav.

Ouverture

Musical score for Variation 16, Overture, for one keyboard. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and dynamics markings like *mf* and *f*.

Örnek 22h

Toccata; (Örnek 22i)

VARIATIO 29 a 1 ovvero 2 Clav.

Musical score for Variation 29, Toccata, for one or two keyboards. The score is written in G major and 2/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The piece is characterized by a dense, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The first system shows a complex interplay between the two hands. The second system continues with similar rhythmic intensity and includes dynamic markings like *f* and *mf*.

Örnek 22i

Quodlibet(*) (Örnek 22j) bulunur.

VARIATIO 30 a 1 Clav.
Quodlibet

The image displays two systems of musical notation for a piece titled 'VARIATIO 30 a 1 Clav. Quodlibet'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (numbers 1-5). Dynamics such as 'p' (piano) and 'f' (forte) are indicated. The first system spans 8 measures, and the second system spans 8 measures, with a total of 16 measures. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

Örnek 22j

Bu eser, Fransız, İtalyan ve Alman biçimlerinin ve kontrapuntal, konçertosal dokuların oluşturduğu bir sentezdir. Aria'nın, eseri, hem başlatan, hem de sonda gelişiyile, noktlayan karakteri, 16. çeşitleme olan Ouverture'ün, eserin merkezine yerleştirilişi, bu arada 15., 21. ve 25. çeşitlemelerle minör tonalite'nin serpiştirilmesi, Goldberg çeşitlemelerinin anlamlı özellikleri arasındadır.

(*) Bach, burada, 3'lü gruplaşma içinde kanonun işgal ettiği yere 2 Halk şarkısının müziğini karıştırdığı çeşitlemeyi yerleştirmiştir .

Var.18

Musical score for Var. 18, featuring a treble and bass clef with dynamic markings p, ff, and p. The score is in 6/8 time and consists of four measures. The first measure starts with a piano (p) dynamic, followed by a fortissimo (ff) dynamic in the second measure, and returns to piano (p) in the third measure. The fourth measure ends with a fermata and a tilde symbol (~).

Var.24 Tempo di Minuetto

Musical score for Var. 24, Tempo di Minuetto, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The score consists of four measures. The first measure starts with a piano (p) dynamic, followed by a fortissimo (ff) dynamic in the second measure, and returns to piano (p) in the third measure. The fourth measure ends with a fermata and a tilde symbol (~).

Örnek 23

Aynı zamanda, yazıda kesik kesik bir yapıdan oluşan stil, yerini daha uzun çizgilere bırakmıştır. 1775'den sonra her çeşitleme daha belirgin karakter zıtlıkları içermiştir (Folia çeşitlemeleri), 1778). Gevşek yapıda olan daha önceki çeşitlemelerine zıt olarak, bütünsel bir biçime ulaşmak üzere her çeşitleme arası geçişler ve temanın da capo'su yerine koda yerleştirilmiştir (Arp ve keman için çeşitlemeleri).

J.HAYDN (1732-1809)

Haydn'in çeşitlemeleri C.P.E.Bach'ın ilk ve orta dönemi eserlerinin ardından ortaya çıkar. Haydn çeşitlemeyi senfoni ve yaylı dördüllerinin içinde bir bölüm olarak kullanmış. Bu kullanışı, piyano, piyano-keman, trio eserlerinde de göstermiştir. Senfonilerin de çeşitlemeler yavaş orta bölüm (1770'den sonra) ve son bölüm (final) olarak (Senfoni no: 31) bulunur. (Haydn'den önce İtalyan ve Alman bestecilerinin sonatlarının son bölümünde de çeşitlemeler kullanılıyordu.) Yay-

lı dördüllerindeki kullanışları: ilk dördüllerinde 1. bölüm olarak, 1772'den itibaren (op.20, no.4) yavaş orta bölüm olarak, nadiren son bölüm olarak (op.33, no.5), op.2 no.3 ve 5'ten op.76 no.6 ve op.77 no.2'ye kadar olmak üzere, çeşitleme kullanılmıştır. Haydn çeşitleme biçimini insan sesi için yazılmış parçada da kullanmıştır: "What Art Express" adlı İngiliz övgü ilahisindeki (English hymn of praise) soprano, piyano ve koro için olan çeşitlemeleri çok özel bir durum olarak karşımıza çıkar.

Kısmen C.P.E.Bach'ınkilere benzeyen, Haydn'ın en erken çeşitlemeleri henüz inatçı bas veya inatçı bas ve melodik çeşitlemelerin karışımı olan tiplere dahildir. Bu ikincisine örnek olarak piyano için La Maj. çeşitlemelerini gösterebiliriz (H.XVIII:2, 1777). Bu eserin, asıl çeşitleme sırasının değiştiği başka versionları da bulunur. Fakat bunlar daha az anlamlıdır. 1770'den itibaren yine de melodik çeşitlemeler hakimdir. Barok devirden beri değişikliğe uğramış, Cantus Firmus ilkesine dayalı kullanım da Haydn'ın eserlerinde bulunur (Op.76 no.3, yaylı dördül). Çeşitleme eserlerinin kodalarında Haydn, kimi zaman tek bir motifi geliştirir. Bu Beethoven'de de önem kazanan bir tekniktir (C.P.E.Bach'ın müziğinde de bu özellik bulunur). Haydn'ın çeşitlemelerinde tempo ve ölçü değişiklikleri sıkça bulunmaz. Maj. ve min. değişimleri yalnızca çeşitlemenin diğer biçimsel ilkelerle karıştığı durumlarda ortaya çıkar. Karıştırılmış biçimler, özellikle rondo ve çeşitlemeler bileşimi Haydn'da çokça görülür. H.XVI:27, 42. Sol Maj. piyano sonatının son bölümü, A, A', A'', BA''' biçimi ile Haydn'ın bu kullanımını bize örnekler. Ortadaki kısım (B) çeşitlemelerden oluşan diğer kısımlarla tonal farklılık oluşturur.

Op.2 no.3 yaylı dördülünde, menuet-trio kısmının, herbiri "variato" diye adlanan üç küçük bölümü özellikle kayda değerdir. Bunlar gerçek çeşitleme olmayıp concertant karakterde özgür alternatif bölümlerdir, menuet da capo bunları takiben gelir. Haydn'dan sonraki bestecilerde (G.B.Cambini ve J.B.Bréval gibi) buna benzer kullanışlar ortaya çıkar (Örnek 24).

Haydn, Op. 2 yaylı dördülden.

Trio



Var. 2

f

mf

Örnek 24

Majör-minör (veya tersi) olarak getirtilen çift tema kullanışı da Haydn'in çeşitleme tekniğine özgüdür (53 ve 63 nolu senfonilerinin ikinci kısımları): Bunlar rondo'durlar ve Fransız chaconne-rondeau tipinden türemişler. Besteci tarafından sonat olarak adlandırılmış olan fa min. piyano çeşitlemeleri de bu tipe dahildir (andante varié): Birbirlerine tonal zıtlık oluşturan iki tema birbiri ardınca (alternatif bir şekilde) çeşitlenmiştir. 1. tema 4. gelişinde senfonik bir gelişmeye uğratılmış, daha özgür bir çeşitleme halini alarak eserde ağırlıklı bir coda görevi üstlenmiştir (Örnek 25).

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. Dynamics include *ten.*, *fs*, and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A double bar line with repeat dots is present.

Second system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *p* and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Third system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *p*, *f*, and *poco dimin.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Fourth system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *f*, *p*, and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Fifth system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Sixth system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Seventh system of musical notation, labeled 'a)'. Treble clef. Shows a specific fingering pattern for a sequence of notes.

Kullanış biçiminden anlaşıldığı gibi, Haydn için çeşitlemenin, temel bir biçimsel ilke anlamı taşıdığı ortadadır. Onda kelimenin dar ve geniş anlamıyla çeşitleme, bir beste biçiminin bütünleyici unsuruna dönüşmüştür.

MOZART (1756-1791)

Mozart'la birlikte çeşitlemeler temelde başka bir işlev içerdiler: doğaçlama zevkiyle birlikte, gösterişsel eğilimler ortaya koydular. Mozart'ın bazı piyano çeşitlemeleri yorum esnasında doğaçlamaya dayanır (K.398, Paisiello'nun "Salve tu domine"si üzerine 7 çeşitleme, Fa Maj. K.455, Gluck'un "Unser Dummer Pöbel Meint"ı üzerine sol maj. 10 çeşitleme). Dolayısıyla birçok eserinin farklı version'larının bulunması bir rastlantı değildir. Mozart senfonide hiçbir zaman çeşitleme kullanmadı. Yaylı dördüllerinde (K.170, 421/417b, 464) yalnız üç kere ve piyano sonatlarında yalnız iki kere (K.284, Re Maj. piyano sonatının son bölümü olarak ve K.331, La Maj. piyano sonatının ilk bölümü olarak), bu arada keman-piyano sonatlarında 5 kere kullandı. Diğer taraftan divertimento ve serenadlarında, piyano konçertolarında çeşitleme bölümleri bulunur.

Mozart'ın piyano için başlıbaşına çeşitleme eserlerinden 14 tanesi bütün olarak günümüze ulaşmıştır (K.501 dört el piyano için ve iki adet keman-piyano için olanları da). Bunlar Haydn'inkilerden çok daha fazla sayıdadır ve Mozart'ın yaratıcı yaşamına az çok düzenli bir dağılım gösterir. Kendi yaşamı boyunca ve 19.yy.a girerken Mozart'ın piyano çeşitlemeleri en popüler parçalardı.

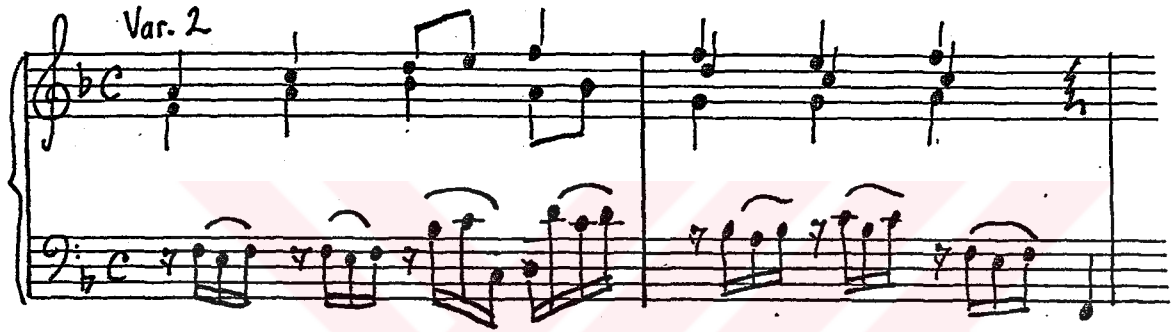
Babası Leopold Mozart (1719-1787), J.C.Bach ve Haydn'ın bestelediği çeşitlemeler, ayrıca Paris'te bestelenen J.G.Eckard (Alman bestesi, piyanist 1735-1809), Leontzi Honauer (Alman besteci d.1735?-ö.?)'inkiler, Mozart'ın stili-nin gelişimine anlamlı etkide bulundular (Örnek 26).

Adagio



Leopold Mozart
"Der alte Choral"

Var. 2



Var. 4 Cantabile.



Örnek 26

Mozart'ın özellikle sevdiği A.J.Exaudet (1764)'nin bir menuet'si üzerine çeşitlemelerin bestecisi Eckard, Paris'te çeşitleme ustası olarak biliniyordu.

Mozart, başlıbaşına bir biçim olarak ele aldığı çeşitlemelerde, popüler şarkıları, opera melodilerini, başka bestecilerin dans ve temalarını konu olarak alır. Neredeyse tüm çeşitlemeleri sabit armonili melodik tiptir. Onun, yalnızca erken dönemi eserlerinde (K.24 "Über ein Allegretto" piy.çe-

şitlemelerinde ve K.31, keman-piy.sonatının menuet'sindeki çeşitlemelerde) bas partisine dayalı çeşitlemelere rastlarız. 1770'in sonlarından itibaren, çoğunlukla çeşitleme dizisinin merkezinde zıtlık oluşturan minör-ton çeşitleme belirir. Adagio çeşitleme, bu arada, Mozart'ın en erken çeşitlemelerinde vardır (K.24 ve K.25 Re Maj. "Wilhelm von Nasan" üzerine piy.çeşitlemeleri). Bu kullanışın kökeni, büyük olasılıkla yy.ortası Güney Alman ve Avusturya çeşitlemelerindedir (özellikle Leopold Mozart'ın 26. örnekteki cantabile çeşitlemesinin etkisi). Diğer tempo ve ölçü değişikliklerine rastlanır: diziyi noktlayan son çeşitlemenin 6/8'lik gelmesi gibi. Fakat daha büyük bir eserin orta bölmesini oluşturan çeşitlemelerde benzer tempo ve ölçü değişiklikleri genellikle bulunmaz.

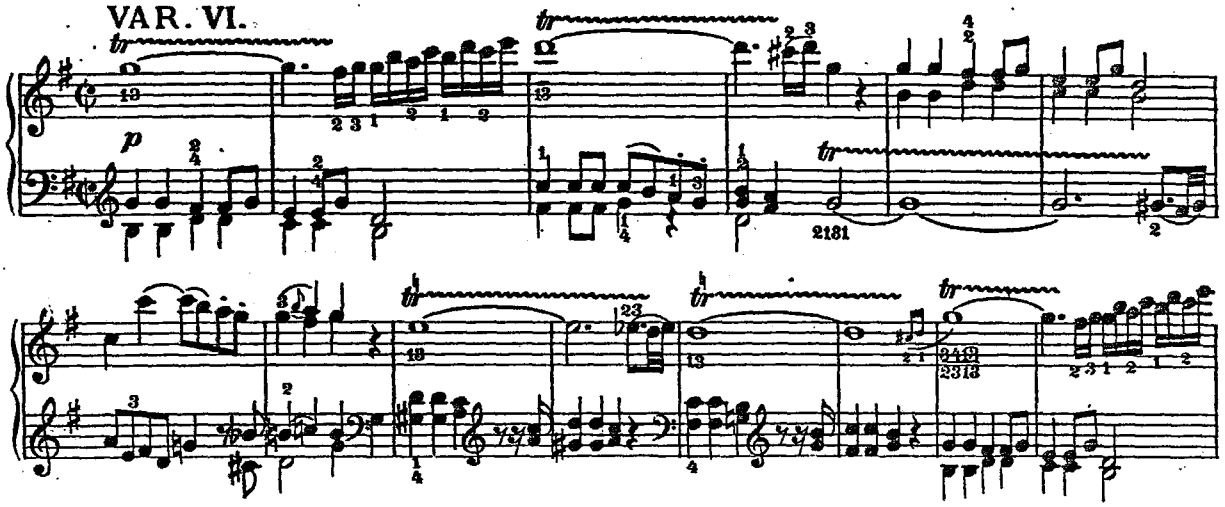
Mozart çeşitleme içinde çeşitleme yapmağa meraklı idi. Çeşitlemede temanın ayrı kısımları farklı biçimde çeşitlenir veya çeşitlemede temanın bir motifi kendi tekrarını çeşitleyerek getirir: bunu özellikle dizinin ilerideki çeşitlemelerinde yapar (Örnek 27).

W. A. Mozart, Gluck'un "Ünser dummer Pöbel meint"
üzerine 10 çeşitlemesinden,

THEMA
Allegretto.



VAR. VI.



Örnek 27

Sondan bir önceki çeşitlemede (genellikle son derece süslemeli bir karakterde) adagio tempo ve onu izleyen (1773'ten itibaren farklı ölçü biçiminde) hızlı son çeşitleme, genellikle sonatta bulunan yavaş orta bölüm ve hızlı son bölümü yansıtan belli bir yapı ortaya koydu. Mozart, erken dönem çeşitlemelerinde (hatta, K.354, Mi b Maj. "Je suis Lindor" ezgisi üzerine piy.çeşitlemelerinin taslaklarında), adagio çeşitlemeyi hemen izleyen son çeşitlemede temanın az çok kesin tekrarını kullanarak, Barok (da capo) kullanışı yansıttı. Fakat daha sonra genellikle kadans benzeri doğaçlama stili içinde geliştirilmiş final çeşitlemeleri besteledi (Bunun en erken örneği, K.264. Do Maj. "Lison dormait" ezgisi üzerine piyano için 9 çeşitlemesidir). Mozart, aynı zamanda (Fransızların) chaconne-rondeau'dan türeyen biçimi anımsatan kullanım yaptı (K.613, "Ein weiss ist das Herrlichste ding" şarkısı üzerine Fa Maj. piyano çeşitlemeleri) ve kimi zaman (Haydn'a nazaran daha seyrek olarak) ortadaki minör çeşitlemeyi genişleterek, üç kısımlı bir biçimle, çeşitleme biçimini birleştirdi (Piyanolu trio K.496).

Mozart, çeşitlemeleri konçertonun finali olarak kullanılmadaki sorunu şaşırtıcı bir şekilde çözdü. Bunu, çeşitlemeleri solist ve orkestra arasında paylaştırarak yaptı

(double variations-terim olarak) K.491, Do min. piy.konçertosunun son bölümünde bu kullanım vardır: Bu eserde ayrıca, tema, Do Majör ve La bemol majör tonlarında da çeşitlenmiş ve son çeşitleme 6/8'lik getirilmiştir.

Mozart'ın birçok piy.konçertosunun orta bölümü çeşitleme biçimindedir (K.450, 456, 482).

Mozart, çeşitlemeleriyle çağdaşlarına ve kendinden sonrakilere kalıcı etkilerde bulunmuştur.

BEETHOVEN (1770-1827)

Beethoven'in kullandığı müzik biçimleri arasında çeşitlemeler çok önemlidir. Beethoven'in 1800 öncesi çalgısal eserlerinin üçte biri ya çeşitlemedir ya da çeşitleme bölümü içerirler, bunlar arasında bağımsız çeşitleme dizileri ağırlıktadır. 1800-1812 arası çeşitlemeyi, daha büyük bir biçimin içinde sıkça kullanır: hemen hemen çalgısal eserlerinin yarısı ya çeşitlemeler, ya da çeşitlemeli bölümler içerir. 1818'den başlayan geç dönemde sonat içine yerleştirdiği çeşitlemeler 1. plana geçer, en az, eserlerinin yarısı çeşitlemeler veya çeşitlemeli kısımlar içerir ve bunlar tüm üretiminin ağırlık merkezidir.

Erken dönem bağımsız çeşitlemelerinde Mozart gibi Beethoven de başlıca, şarkıları ve popüler opera ezgilerini tema olarak kullandı. Mozart'da olduğu gibi erken dönem çeşitlemelerinde doğaçlama benzeri kullanışlar bulunur. Mozart'ın yaklaşımını izlediği, 12 yaşındayken bestelediği piyano için "Dressler" çeşitlemelerinden (WoO 63), yine piy. için "Righini", "Dittersdorf" ve "Süsmayr"ın temaları üzerine yazılan çeşitlemelere kadar, Beethoven, erken bir şekilde, kendine özgü özellikler gösterir. Bunlar, temayı dinamik (nüanssal) açıdan ele alış ve gelişme eğilimi gösteren kodalarıyla belirir.

Orta dönemi çeşitleme stiline geçiş op.26, la bemol maj. piy.sonatında gerçekleşir. Bu eserin 1. bölümündeki her çeşitleme ve diğer bölümler, daha özlü bir anlatım içerir (Eserin kodası, bir tür özet bitirişi simgeler). Piy. için Fa

Maj. op.34, 6 çeşitlemesi ve Mi bemol Maj. Eroika temalı ve füglü op.35, 15 çeşitlemesi Beethoven'in kendi tarafından yeni stilinin anahtar eserleri olarak değerlendiriliyordu. bu yeni stilde çeşitleme yapısı daha geniş boyutlara ulaştı.

Temelde durağan ve dekoratif, neredeyse her zaman aynı tonda çeşitlemeler, çok daha dramatik bir anlayış içeren klasik stil için bir sorundu. Beethoven, yaşamının nispeten erken döneminde, biçimin armonik durağanlığını aşmak için çarpıcı bir girişim de bulundu: Piy. için kendi teması üzerine Fa Maj. op.34 çeşitlemelerinde, üçlü aralıklarıyla inen bir yürüyüş oluşturdu, her çeşitleme bir öncekine göre bir üçlü aşağı tondan başlıyordu. Beethoven, kendinde az rastlanan bir özenle, bu yürüyüşü sonuçlandırdı; sondan önceki çeşitleme do minör tonunda geldi ve son çeşitlemenin Fa Majöre ani dönüşüyle çeken-eksen ilişkisi kurulmuş oldu. Bunun dışında, bu eserdeki ton yürüyüşü, temelde renk yaratmak için olup, yapısal bir amaç taşımıyordu. Tam anlamıyla, ne temada ne de çeşitlemeler içinde böyle bir yöntemi zorunlu kılan birşey yoktur. Bu eserdeki, opera sanatından türeyen süslemeli yazı öncelikle armoninin renkli kuruluşuyla ilgilidir: Hummel'in süslemeli stiline Beethoven başka hiçbir eserinde bu kadar yaklaşmaz, Chopin (daha sonra) bir daha tümüyle terketmeksin bu stil içinde yazacaktır. Beethoven'in bu eseri her ne kadar çekici ve olağanüstü lirik olsa da, yalnızca, çeşitleme biçiminin, dekoratif olmaktan öteye gitmeyen kalıplarını kırmak üzere yapılmış salt biçimsel bir girişimdir. Daha sonra, 9. senfonisinin korolu son bölümünde (çeşitleme) ardarda gelen bu türde modülasyonlar çok daha geniş bir içeriğin içinde rol oynar ve tıpkı "sonat allegrosu" biçimindeki gibi anlamlarını sağlamlaştırırlar (Örnek 28).

"6 Geşitleme,"

L. van Beethoven, Op. 33

THEMA. *Adagio. cantabile*

Var. I

Var. II *Allegro, ma non troppo.*

Var. III. *Allegretto.* *p dolce* *cresc.*

Var. IV. *Tempo di Menuetto.*

Var. V. *Marcia. Allegretto.* *p* *cresc.*

Var. VI. *Allegretto.* *p dolce* *sempre legato*

Piyano ve orkestra versionları içinde "Eroika" çeşitlemeleri (op.35) de, farklı yönde bir biçimsel çözüm getirir: biçim, burada, temadaki bas ve melodi unsurları ayrılarak, dramatize edilmiştir. Bu iki unsurdan soprano geciktirilerek sunulur. Tema başta parçalanmış sonra yeniden oluşturulmuştur. Op.35 "Eroika" çeşitlemeleri, aynı zamanda çeşitlemeler finalinin klasik dramatizasyonunda ilk aşamayı oluşturur. XVIII.yy.ın ortalarından itibaren çeşitleme dizileri, genellikle Fransızvari bir şemayı kullanıyordu. Bu şemaya göre, çok yavaş ve parlak süslemelerle dolu (koloratür partisi gibi) sondan bir önceki çeşitleme, tema üzerine bir fantezi tarzında, geniş ve virtuözce bir bitiriş çeşitlemesinde son buluyordu. "Eroika"da, fiyoritürlerle dolu (15.çeşitleme) largo, ifadeli kromatizmde etkili bir tatlılık ve gizlilik içeren minör çeşitleme ile hazırlanır; eserin önceki kısmından ayrılabilen bu iki çeşitleme sanki apaçık bir yavaş bölüm oluşturur. Final, temanın yeniden duyurulmasının izlediği parlak bir fügüdür. Tema da caposu trillerle süslenip, şekil değişikliğine uğatılmıştır. Burada, Beethoven, XVIII.yy. sonu kullanışlarını genişletmeğe çalışmaktadır. Bu kullanışlar, (Bach'ın do minör passacaglia'sındaki gibi) çeşitleme dizilerinde görkemli bir bitiş sağlayan füglü final gelişi ve tema da capo'sunun getirilişidir.

"Eroika" çeşitlemelerinin başındaki yalnız bas, çıplak bir tema oluşturmasıyla mizahi bir karakter taşır. Basın mü-nasebetsiz akışı ve sert dinamik, ritmik zıtlıkları, onun barok passacagliasıyla olan benzerliklerini ortadan kaldırır, (Örnek 29).

Fünfzehn Variationen.

Eroica-Thema, mit Fuge.

Allegretto vivace. Op. 35

Introduzione
col Basso del Thema.



A duo.

legato

Poco Adagio. Tempo I.

A tre.

Adagio Tempo I.

dimin. *p*

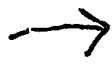
A quattro.

decrease.

Thema.

dolce *cresc.*

decrease. *p* *p* *p*



ff *decresc.* *p* *voice*

Var. I.

Edition Peters. 8701

Detailed description: This system contains the first four staves of music. The top staff is a vocal line starting with a forte (*ff*) dynamic, followed by a decrescendo (*decresc.*) and then a piano (*p*) dynamic with the instruction *voice*. The piano accompaniment consists of three staves. The first piano staff is labeled 'Var. I.' and includes various dynamics like *p* and *f*, along with numerous fingerings and slurs. The second piano staff continues the accompaniment with dynamics *p* and *sf*. The third piano staff concludes the system with dynamics *p* and *f*, and includes some fingering numbers like 5, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 4, 5.

Minore.

Var. XIV.

p *cresc.* *dimin.*

cresc. *p* *cresc.* *p* *sf*

Adagio.

cresc. *p*

Detailed description: This system contains the fifth through ninth staves of music. The fifth staff is labeled 'Minore.' and 'Var. XIV.' and begins with a piano (*p*) dynamic. It includes dynamics *cresc.* and *dimin.*. The sixth staff continues with *p* and *cresc.*. The seventh staff features *sf*, *p*, and *cresc.*. The eighth staff has *p* and *sf*. The ninth staff is marked 'Adagio.' and includes *cresc.* and *p*. The system concludes with a large arrow pointing to the right.

Maggiore.
Largo.

Var. XV.

9701

Allegro con brio.

FINALE.
Alla Fuga.

daha ileride:

122

131

Edition Peters. 9701

Örnek 29

Tüm bu biçimi genişletme ve ona yeni anlam kazandırma çabasının yanı sıra, Beethoven, C.Ph.E.Bach'ın "folia" çeşitlemelerinden esinlendiği varsayılan, piy. için do minör 32 çeşitlemesinde armonik şemaya sadık, kalıpları zorlamayan bir çeşitleme örneği sunar (Eser çok dengeli ve güzeldir).

Beethoven'de, çok bölümlü bir eserin orta bölümünü oluştururken (Örneğin: Keman konçertosunda, Op.97 Piy.lu trio, 7.senfoni ve "Appassionata" piy.sonatında) çeşitleme kullanışı

gittikçe önem kazanır. Appassionata (Fa min. op.57) piyano sonatının yavaş bölümündeki çeşitlemelerde, biçim bozulmadan, sonat stilinin boyutlarına, onun dramatik görünümüne ulaşılır. Çeşitlemeler, modülasyonsuz, çok az bir armonik gerilimle, neredeyse yalnızca melodinin kuruluş ve ritmin etki gücüyle buna ulaşır. Eksiksiz bir sukunet içindeki tema en ufak bir harekete çok daha fazla bir etki sağlar: durağan armonisi (neredeyse, üst partide la bemol üzerinde hareketsiz bir pedal gibi) en küçük bir kromatik alterasyona gerçek bir modülasyon etkisi verebiliyor. Çok daha önemlisi her çeşitleme, yalnız bir registr'de sınırlıdır: kalından inceye doğru birbirini takiben tırmanan oktavlar biçime çok daha açık bir anlatım tarzı oluşturur. En kuvvetli tepe noktasında son bulan, nota değerlerindeki küçülme ve senkopların artışı, anlatımın temel aracıdır. Öyle ki, arkasından temaya kalın registrde dönüş, bir da capo değil, sonatdaki gerçek bir yeniden serim bölmesi (réexposition) gibidir. Temanın asıl durumunda dönüşüyle gelen rahata erme hissi, bu başarının en olağanüstü yanıdır. Böylece, çeşitleme biçimi, ardarda yığılma karakterinden sıyrılıp, sonat allegrosu değişiminin dramatik ve (neredeyse) uzamsal seyrini edinmiştir.

Haydn'ın şahsi zevki, onu, çeşitlemelerde süsleme kalıplarını düzenli olarak kullanmaktan alıkoymuştu. Beethoven'de bu tip şemalar (Mozart'ınkiler gibi) daha düzenlidir, ama çeşitleme dizisinin yapısı şekil değiştirir: bunlarda köklü bir yalınlaşmağa şahit oluruz. Verilmiş melodi hatlarının, çeşitlemede ne derece (immanent) içkin veya ne derece belirgin olması gerektiği üslupsal bir sorundur. Mozart'ın veya Haydn'ın bir çeşitlemesinde temanın tümü, neredeyse her zaman tam taminine gözönüne getirilir. Beethoven'ın kullanışı, daha da az gerece gereksinim gösteren bir düzeye indirgenmiştir. Onda en gerekli olan melodinin veya armoninin iskeletsel bir görünümüdür. Bunun dışında tabii ki temanın yan unsurlarını hem dramatik hem de süslemesel biçimde kullanabilir. Beethoven'ın piy. için, Re Majör. "Rule Britannia" halk şarkısı üzerine 15 çeşitlemesindeki kullanışı, kendisinin daha kapsamlı ve daha

tanınmış çeşitleme dizilerinde de görülen yöntemlerin, bu açıdan aşırılığını bize örnekler.

Tema'nın ilk dört ölçüsü (Örnek 30a):

Fünf Variationen
über das Volkslied: „Rule Britannia.“
Tempo moderato.

THEMA. *mf*

Örnek 30a

İlk çeşitlemede aşağıdakine indirgenmiştir (Örnek 30b)

Var. I. *pp*

Örnek 30b

Kalan, yalnızca temanın genel hattının (profilinin) bir özüdür (Örnek 30c):

Örnek 30c

Bu öz üzerinde temanın profilinin kendisi bozulmuştur.

Bach, Goldberg çeşitlemelerinde temanın bir unsurunu ayırıp (yani bası) onun üzerine tüm eseri kurmuştur. Aynı iş-

IV.çeşitlemedeki ritmsel sıkışma trilin gelişiyile hat safhasına ulaşır. Tril burada kesinlikle süsleme amacı taşımaz, tersine, ritmsel sıkışmanın bir son aşamasını oluştururken, aynı zamanda devinimsizlik evresine geçişiyle, bir anlamda, zamanın akışını askıya alıcı bir işlev yüklenir (Örnek 32b):

(♩=44-46) **GES. 4**

1 (a) *pp*

sempre non rubato

non troppo legato, un poco legg., sempre tranquillo e ben distinto

3 *sempre pianissimo*

daha ileride

III.

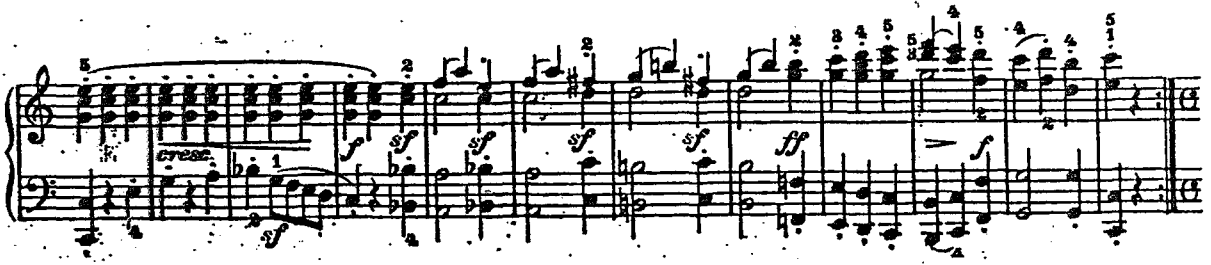
42 (a)

non dim.

Pulsato dim.

pp

44



Örnek 33

Beethoven Diabelli'nin temasını önce ilgi çekici bulmamış ve geri çevirmiştir. Ama daha sonra olanaklarını keşfedip (bir tek çeşitlemeyle işin olmayacağını da kestirip) işe girişmiştir. Üç zamanlı bir vals olan tema, "Rule Britannia" piy.çeşitlemelerindeki yöntemle, özündeki yapıyı ortaya çıkaran bir çatı, bu arada bazı karakteristik motifler temel alınarak çeşitlenmiştir. Çok seyrek istisnalar dışında armonik şemaya bağlı kalınmıştır. Diabelli çeşitlemelerinin yapısında, sanki bir senfoninin veya bir sonatın çeşitli bölümlerinin birleştirilmiş bir eşdeğerini bulmak söz konusuymuş gibi, çeşitlemeleri büyük gruplar içinde ele almaya yönelik bir girişim bulunur (Bu türde bir gruplaşma 9. senfonisinin korolu finalinde daha da belirgindir). Buna bağlı olarak "Eroika"daki çeşitlemeler finali fikri, Diabelli'lerde şekil değiştirerek yeniden karşımıza çıkar. Burada, geleneksel, yavaş ve süsleme motifleriyle dolu (sondan bir önceki) çeşitleme, minör tonda üç tanelik bir diziyeye dönüşmüştür (Örnek 34):



Largo, molto espressivo.

Var. XXXI.

tutta le corde
sotto voce

cresc.

cresc.

Örnek 34

Bunlarda Rokoko türü süslemeler kalkar. Üçünün içinde en derin güzelliğe sahip olan sonuncusu (XXXI), Goldberg çeşitlemelerin içindeki, minör tonda, süslemeli, ünlü 25. çeşitlemeden öykünerek, J.S.Bach'a bağlılık ve saygı ifadesi taşır (Örnek 35):

VARIATIO 25 a 2 Clav.
adagio

Bach'ın Goldberg çeşitlemelerinden.

Örnek 35

XXXI. çeşitlemeyi izleyen çifte füg (double fugue) Händel türündedir (Örnek 36):

Fuga.
Allegro.

Var. XXXII.

f

Örnek 36

Bu çeşitlemeden sonra, yine Goldberg'lerdeki gibi, dans dönüşünü yapar, ama Diabelli'nin basit bir valsini olarak değil, Beethoven'ın kendine nadiren izin verdiği savurgan ses oyunları ile, en karmaşık ve en incelmış bir tad veren menuet olarak (Örnek 37):

Tempo di Menuetto, moderato (ma non tirarsi dietro) (aber nicht schleppend.)

Var. XXXIII.

p graziosa e dolce

Örnek 37

Son akorun da başlıbaşına bir sürpriz oluşturmasıyla eser mizahi bir şekilde biter (Örnek 38):

dimin. *p* *più piano* *pp.* *f*

Örnek 38

Diğer birkaç özellik arasında, eserin 22. çeşitlemesinde Mozart'dan yapılan bir alıntı bulunur (Don Giovanni operasında Leporello'nun ilk aryası) (Örnek 39):

Molto Allegro. Alla „Notte e giorno faticar“ di Mozart.

Var. XXII.

p *f* *p* *f* *p cresc.*

Example 39 is a piano sonata movement by Beethoven. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The piece is marked with a 4/4 time signature and includes various articulations and fingerings. The score is divided into two systems, with the first system starting with a *f* dynamic and the second system starting with *al f* (all fortissimo). The piece concludes with a *p* (piano) dynamic.

9701

Örnek 39

Ayrıca çeşitlemelerde 4'lü aşağı inen motif op.111 piy.sonatının çeşitleme bölümündekiyle ilişkilidir.

Bu eser, Beethoven'in son dönem çeşitleme üslubunun ve tekniğinin yetkin bir örneğidir.

Beethoven'in son dönemine rastlayan besteciler de çeşitlemeler yazıyorlardı. Bunların, birkaç eser ve Schubert'inkiler dışında hepsi, devrin modası haline gelen yüzeysel çeşitlemelerdir. "Çok laf az içerik" türündeki bu tip eserler daha sonraları da yazılmıştır (Örnek 40).

Czerny'nin, "Anleitung zum Phantasieren, den (1836) (Tema çeşitlemeler.)

Example 40 is a collection of variations by Czerny, titled "Anleitung zum Phantasieren, den (1836) (Tema çeşitlemeler.)". The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The piece is marked with a 4/4 time signature and includes various articulations and fingerings. The score is divided into three systems, with the first system starting with a *f* dynamic and the second system starting with *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a *p* (piano) dynamic.

Örnek 40

V. ROMANTİK

CARL MARIA VON WEBER (1786-1826)

XIX.yy. erken dönemi karakter çeşitlemelerini Weber'inkiler üstün bir biçimde temsil eder. Çeşitlemelerde, opera literatüründen tema seçilmesi, dramatik veya ifadeli bir introduction kullanılması bu üsluba özgüdür. Bu tip introduction'lar Haydn, Mozart ve Beethoven'in hiçbir çeşitlemesinde kullanılmamıştır (Beethoven'in op.35 "Eroica" çeşitlemeleri özel bir durum içerir). Ayrıca Beethoven'de iyice geliştirilen final çeşitlemesi, artık gerçek bir finale dönüşmüş, hatta bazıları operadan alıntı bir pasaj üzerine özgürce yazılmış bir kısım (Paraphrase) oluşturmuştur (Örnek 41).

Variations sur un air Russe

„Schöne Minka“

8. **Introduzione**
Adagio Op. 40

The musical score is written for piano and consists of two staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Adagio' and 'Introduzione'. The score includes various dynamic markings: *sf* (sforzando), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). There are also fingerings and ornaments indicated throughout the piece. The score is numbered '8.' and 'Op. 40'. The piece ends with a right-pointing arrow.

The first system of the piano score consists of four systems of staves. The first system includes dynamic markings *f*, *ff*, *p*, and *pp*. The second system includes *f* and *pp*. The third system includes *ff*, *p*, and *pp*. The fourth system includes *ten.* and *attacca.* Fingerings and articulation marks are present throughout.

Tema
Andante con moto

The 'Tema' section consists of two systems of staves. The first system includes fingerings such as 3 2 2 1 4 3 2 1 and 1 2 3 4 5. The second system includes fingerings such as 4 3 2 1 3 4 and 1 2 3 4. The tempo marking is *Andante con moto*.

Var. I
Tranquillo

legato assai

Var. II

simile

Var. III
Risoluto

ten. ten. ten.

Var. IV
Un poco più lento Tema canto fermo

pp

Var. V
Risoluto assai e ben marcato

sf sf sf

Var. VI
Dolce e grazioso

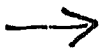
Var. VII
Poco Adagio

Var. VIII
Con fuoco

Var IX Espagnole
Assai moderato e molto grazioso

103

bu qesitlemenin sonna dogru



ten.

ff

ff

ff

ff

Edition Peters

9996

*

*

*

Örnek 41

F. CHOPIN (1810-1849)

Chopin'de Weber'inkilerin türüne yakın çeşitlemeler yazdı: Mozart'ın "Don Juan" operasının "La ci darem la mano" üzerine orkestra ve piy.için olan çeşitlemelerinde, Fransızların "rondeau-chaconne" kullanış tarzı yansıtılmıştır: Her çeşitleme arasında orkestranın tutti olarak çaldığı ritornello (nakarat kısmı) sıkıştırılmıştır. Bu eserde Chopin'in piyanistik yazısına özgü, temanın seslerinin farklı oktavlara dağıtılması söz konusudur (Örnekteki 1. çeşitleme) (Örnek 42).

„Là ci darem la mano“

de l'Opéra:

Don Juan,

VARIÉ.

Op.2.

F. Chopin.

Introduzione:

Largo. (♩ = 63.)

TUTTI.
Violonc.

SOLO.

pp

p

ben marcato

tr

sostenuto

leggiere

p poco cresc.

8

ten

21

23

2

Allegretto. (♩ = 88.)

simplice

TEMA

mezzo piano

43

ten.

ten.

6

ten.

12

ten.

17

ten.

22

43

→

28
len. leggiero

(ritornello)
TUTTI.

33
Fl. Viol.
Corno.

Brillante. (♩ = 78.)
marcato

Var. I.

m.r. *cre* *scen* *do*
sempre legato

dim. *f* *p* *cre* *scen*

do *f*

Alla Polacca. (♩ = 98.) (Finale)

TUTTI.

f *SOLO.* *p*

Vla.

The image displays a musical score for piano, organized into five systems of staves. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score includes several performance instructions: 'scherz.' (scherzo) in the first system, 'in seculis libitum' (ad libitum) in the second system, 'TUTTI' in the third system, and 'SOLO.' in the fifth system. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The manuscript shows signs of age, including some ink smudges and a large pinkish-red stain in the middle section.

Edition Peters.

6223

Chopin'in op.13 "Grand fantasie sur des airs polonais" adlı eseri (orkestra ve piy.için), fantasia ve çeşitlemelerin birlikte ele alındığı durumu örnekler.

Ayrıca Chopin'in op.57 piy.için "Berceuse" adlı eseri, inatçı parti çeşitleme tipini temsil eder (Örnek 43):

Berceuse.

Fréd. Chopin, Op.57.

Andante.

The image displays a musical score for Chopin's "Berceuse" (Op. 57). The score is written for piano and is in the key of B-flat major (two flats). The tempo is marked "Andante." and the mood is "dolce." The score is divided into three systems, each showing two staves (treble and bass clef). The first system starts with measure 1, the second system starts with measure 19, and the third system starts with measure 27. The music features a characteristic lullaby melody with a steady accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

F.LISZT (1811-1886)

Liszt, piyano ve orkestra literatürüne, farklı çeşitleme teknikleriyle yazılmış, birkaç önemli eser bırakmıştır. Bu eserlere değinmeden önce, 1837'de yayımlanan, yy.ın ilk yarısındaki virtüözce çeşitlemelerini en iyi örnekleyen "Hexameron" isimli kollektif eserden söz etmek gerekir. Piyano için düzenlenen ve gerektiğinde orkestra ile de çalınabilen bu eser "konser parçaları: Büyük gösterişli çeşitlemeler" (Morceau de concert: Grandes variations de bravoure) başlığını taşır. Bu eserdeki besteciler, Liszt (introduction, temanın piyano versionu, 2. çeşitleme, ritornello ve final), Thalberg (1. çeşitleme), Pixis (3. çeşitleme), Herz (4. çeşitleme), Czerny (5. çeşitleme) ve Chopin (yavaş 6. çeşitleme) dir. Eser Bellini'nin (İtalyan besteci, 1801-1835) "I pritani" operasının marşı üzerine çeşitlemeler içerir. Fantazi benzeri çeşitlemeye geçiş 2. çeşitlemede yer alır. Burada Liszt temanın yalnızca 4 ölçüsünü kullanmıştır. Bu çeşitleme, virtüözce olan ritornello, introduction ve finaldeki kullanışlarla - fantazi çeşitlemeler ve özgür tematik paraphrase arasında fazla uzaklık yoktur.

Liszt, Bach'ın "Weinen, Klagen..." adlı kantatı üzerine yazdığı piy.için prelüd, çeşitlemeler ve koral final dizisinde ve piy.için "folia" teması üzerine yazdığı İspanyol Rapsodisi'nde inatçı parti çeşitleme tekniği kullanmıştır. "Dies irae"nin(*) bir paraphrase'ı olan "Totentanz" (1849), Liszt'in çeşitleme biçiminde yazdığı piy.konçertosudur. Liszt'in "Les preludes" adlı eseri, programlı müzik fikri ile "leitmotif" tekniği içeren çok özgür çeşitleme tekniği uygulamasının birlikte düzenlenmiş halidir. Bu arada Liszt, piy.için yazdığı Paganini'nin bir teması üzerine (la min.) çeşitlemelerinde, belli bir armonik şemayı aşmaz ve virtüözce yazılmış bir piyano partisi örneği sunar.

(*) Ölüler için söylenen dini bir ilahidir.

F.SCHUBERT (1797-1828)

Schubert'in çeşitlemeleri, şimdiye kadar anlatılanlardan farklı bir yöneliş sergiler. Bağımsız çeşitleme dizilerinde ve sonatlarındaki çeşitlemelerinde, kimi zaman klasik Viyanalı bestecilerin takipçisi olduğunu kanıtlar ve ayrıca, çeşitlemelerinin yalnızca birkaçında virtüözce unsurlar vardır. Fakat tüm bunlar, çeşitlemelerinde ve diğer eserlerinde, Schubert'in romantik bir besteci olarak, içe dönük ve lirik eğilimlerinin baskın olduğu görünüm yanında önemlerini yitirirler. Kendi ezgilerini kullanarak yazdığı çeşitlemelerde, temayı temel unsur olarak kullandı. Bu eserlerde tema, her çeşitleme içinde gittikçe değişen bir düşünsel ışık altında belirir. Dahası, "Alabalık" beşil'inin (Quintett.) ve re minör yaylı çalgılar dördülünün çeşitleme bölümlerindeki Cantus-Firmus tekniği, eski C.Firmus tekniği karşısında yeni bir anlam kazanır. Schubert'de çeşitlemelerin sonundaki "koda" kullanışları yeni ve özel bir anlam taşır: Onda "Da capo" kullanımına sözde benzeyen "coda", genelde, mimarisi sağlam olan ve olup biteni özetleyen bir izlenim vermeyip, daha çok (piy. için Si bemol Maj. op.142 no.3 impromptu'sünde olduğu gibi) uzak bir hatıra veya (re min. yaylı dördülündeki gibi) gürültü patırtıdan uzak, dingin bir sönüş izlenimi verir. Schubert, "Wanderer-Fantasie" adlı eserinin yavaş bölümünde fantazi çeşitleme türüne gözüpek bir katkıda bulunmuştur. Son dönemi eserleri olan D.845 piy.sonatının çeşitlemelerinde, keman için büyük Do Maj. Fantezisinin son kısmında ve D.813 piyano dört-el için la bemol Maj. çeşitlemelerinde, Schubert alışlagelmiş armonilerin dışında kullanışları ile dikkat çeker (Örnek 44).



Lied'lerinde, Schubert, seyrek olarak çeşitleme kullanışı yapmıştır: "İm Frühling" adlı şarkısı iki çeşitlemenin izlediği bir temadır, "Der Doppelgänger" adlı şarkısındaki inatçı parti çeşitlemeleri simgesel bir kullanıştır.

F.MEENDELSSOHN (1809-1847)

Meendelssohn'un eserlerinde çeşitlemelerin temel bir önemi yoktur. Bunun yanısıra piyano literatürü açısından op. 54 "Ciddi Çeşitlemeleri" (Variations sérieuses) önem taşır. Bu çeşitlemeler klasik, kontrapuntal ve romantik unsurları birlikte içerir. Viyolonsel ve piy. için op.17 "Konçertant çeşitlemelerin"deki bazı çeşitlemelerde temanın yalnız birkaç motifine yer verilmiştir. Bundan dolayı bu çeşitlemeler üslupsal değil fakat teknik olarak Schumann'ınkilerle yakın bir ilişki içindedir.

R.SCHUMANN (1810-1856)

Schumann'ın ilk eseri olan "Abegg" çeşitlemeleri (op. 1) hayali bir kişiye ithaf edilmiş ve ismin harfleri tema olarak kullanılmıştı (A=la, B=si bemol, E=mi, G=sol, G=sol). Eserin I. ve III.çeşitlemeleri çağdaşlarının (Hummel, Moschehels, Field, Czerny, Weber) kullanışları yanında daha az yenilikçidir. Ama II. çeşitleme beklenmedik senkoplarıyla ve titreşen lirizmiyle Büyük Schumann'ı müjdeler. Aynı şekilde eserin ayrı tonda, kromatik ve modülasyonlu "cantabile" kısmı, kararsız karakterde 6/8'lik finali (içinde, sona doğru uzun bir akorda, piyanodaki susturucu mekanizmasından elde edilen effect ile, tema duyurulur) ile, Schumann'ın gerçek şiirselliği belirmeğe başlar.

Schumann da Beethoven gibi çeşitlemeleri farklı şekillerde kullandı: Bağımsız dizi olarak (Op.1 Abegg, Op.5 "Clara Wieck" ve Op.13 Senfonik Etüdler), daha geniş bir eserin içine yerleştirilmiş bölüm olarak. Ayrıca kelimenin tam anlamıyla çeşitleme adı taşımayan ama çeşitlemesel teknikle yazılmış

eserleri ("Carnaval", "Papillons", piy.konçertosunun 1.bölümü ve başka eserleri) bulunur.

Schumann'ın temaları ya orjinaldir ya da besteci arkadaşlarının eserlerinden alınmıştır. Schumann eserinin şiirsel bütünlüğünü fazlaca düşünürdü. Temanın, onda, her zaman bir bütün olarak ortaya çıkması gerekli değildi ve parça boyunca, zaman zaman kullanılan temanın motifleri uyumu gerçekleştir-meye yeterli olabiliyordu. bu tip yöntem, onun piy. için op. 13 "Senfonik Etüdlere"inde (bu eserin diğer adı "Çeşitleme Bi-çiminde Etüdlere"dir) ortaya çıkar. Bu eserin 7. ve 9. çeşit-lemeleri temanın yalnızca kısa motif alıntılarını içerir. 11. çeşitleme, temanın açılış motifine dayanan özgür bir parça-dır (Örnek 45).

Andante (♩=52)
legatissimo

THEMA

Pedal

ETUDE VII

Allegro molto (♩=96)

f sempre brillante

ten. ten. ten. ten. segue

p

ff rinforzando

ETUDE XI

(♩ = 66)

pp

p sotto voce, ma marcato

Pedal

3

3

4

Örnek 45

Bu yöntemle, Schumann, Beethoven'in yaptığı gibi motif üzerinde çalışmaz, ama motifi çok daha doğaçlamaya ve fanteziye dayanan bir tarzla kullanır. Erken dönemi eseri olan "Papillons" da 1., 7. ve 12.'ler arasında ve 6., 8., 9. ve 10. parçalar arasında kimi zaman leitmotifsel veya serbest ve değişken çağrışımlar yer alır. "Dört nota üzerinde Mignonnes Sahneler" diye de adlanan "Carnaval" isimli eserde de benzer özellikler bulunur. Berlioz, Liszt ve daha sonra Strauss'un eserlerinde tam olarak beliren leitmotif tekniği, Schumann'ın eserlerinde yalnızca şiirsel bir esin olarak bulunur.

J.BRAHMS (1833-1897)

Joseph Joachim'e (Alman kemancı, orkestra şefi ve besteci, 1831-1907) bir mektubunda Brahms, "Çeşitlemelerde temanın bası neredeyse benim için anlam taşıyan tek unsurdur" diye yazar. Böylece Brahms, bilinçli olarak Barok geleneği yeniden yaşatır. Bach'ın keman için chaconne'unu piyanoda sol ele uyarlaması bu açıdan anlamlıdır.

Çeşitlemeler Brahms'ın üretiminin merkezini oluşturur: Op.1 piy.sonatı ve son eserlerinden Op.120, no.2 viyola piyano sonatında çeşitlemeli bölümler bulunur.

Schubert gibi, Brahms da hiçbir zaman popüler şarkıları veya opera ezgilerini tema olarak kullanmadı. Bunun yanı sıra halk şarkılarını (folksongs) (op.21 no.2, piy.için) ve kendi temasını (op.22, no.1 piy.için) kullandı. Piyano için op.9 çeşitlemelerinde Schumann'a çok yaklaştı. Bu çeşitlemede ve Op.23 iki piy.için çeşitlemelerinde Schumann'ın temalarını kullandı.

Brahms'ın op.24 Haendel'in(*) bir teması üzerine çeşitlemeleri (Örnek 46), piyanistik yazısındaki aşkın çeşitliliğiyle, olağanüstü zengin zıtlıklar içeren 25 çeşitleme ve füg'den oluşur. Eser, ritmik sağlamlığı etkileyici, görkemli füg'de hat safhasına ulaşan, dinamik ve ifadesel bir yoğunlaşma gösterir. Eserde polifoni ve ifadesel gereksinim, her çeşitleme de özgün farklılıklarla bağdaştırılmıştır. Çeşitlemelerde orkestra dokusu ve tınıları yansıtılmağa çalışılmıştır. Diğer özellikleri açısından: eser, ölçü sayıları sabit olan sürekli çeşitlemeler tipine girer. Barok uygulamanın izinde baş, armonik destek işlevinde taşıyıcı bir unsurdur. Kadans armonileri her zaman aynı kalmakla birlikte, ara armoniler değişkenlik gösterir.

(*) Barok devir bestecisi olan Haendel, chaconne türü bir kullanışta çeşitlemeler yazdı, eserlerinin çoğu bitmemiş taslaklardan oluşur. Brahms'ın çeşitlemelerine konu olarak aldığı tema "air" Haendel tarafından, 5 adet bitmemiş bir diziyeye konu olmuştur. Brahms temayı eşlik partileriyle olduğu gibi başta duyurur ve Haendel'in yarım bıraktığı işi en üstün bir şekilde sonuçlandırır).



Örnek 46

Brahms'ın basa verdiği temel görev en açık ve en göz kamaştırıcı ifadesini, 4. senfonisinin finalinde ve orkestra için, Haydn'ın bir teması üzerine çeşitlemelerinin (St. Anthony op.56a, op.56 besteci tarafından yapılan iki piyano versionudur) finalinde bulur. 4. senfonisinin son bölümü "Chaconne" tipindedir. Bu bölümdeki çeşitlemeler, biçimsel yapının açıklık kazandığı 5 kısma bölünebilir: Tema ve 1.-9. çeşitlemeler (serim); 10.-15. çeşitlemeler (zıtlık oluşturan orta kısım); 16.-22. çeşitlemeler (gelişme); 23.-30. çeşitlemeler (yeniden serim); ve koda.

Paganini'nin teması üzerine (op.35) 2 ayrı defter halindeki çeşitlemeleri virtüöz stili çeşitlemeler tipini örnekler. Piyanist Carl Tausig'e ithaf edilen çeşitlemelerin pedagojik yönü vardır. Brahms, klasik Viyanalı besteciler gibi farklı biçimleri birlikte ele aldı: op.115 Klarinet'li beşili çeşitleme biçimi ve rondo unsurlarını birlikte kullanır; op.26 la m. piyanolu dördülü gelişme kısmı içinde üç çeşitlemeye yer verir. Op.67 yaylı dördülünün finalindeki 7. ve 8. çeşitlemelerde eserin önceki bölümlerindeki temalara geri dönmüştür. Bu kullanım diğer birkaç eserinde de bulunur (Örnek 47).



Örnek 47

Böylece Brahms, çok sayıdaki çeşitleme dizilerinde klasik, Barok ve Romantik unsurları birlikte ele almıştır.

XIX.yy.ın son çeyreğinde ve XX.yy.ın başlarında solo çalgı, oda müziği ve orkestra için fantezi çeşitlemeler başlar. Bu biçim erken Romantik bestecilerde (Schumann, Liszt) de belirir ve sonra diğer tüm çeşitleme tiplerinin önüne geçer. Bu sınıfa dahil edilebilen 1870 ve 1880'li yıllardaki eserler arasında Dvôrâk'ın op.36 'Piyano için çeşitlemeler"i, Tchaikowski'nin viyolonsel ve orkestra için "Rokoko teması üzerine çeşitlemeler"i ve yine Tchaikowski'nin op.50 Piyanolu Triosunun çeşitleme bölümü sayılabilir.

Nelson(*) fantezi çeşitlemelerini iki türe ayırır (1948). Bunlardan ilki eserde çeşitlemelerin birbirlerine serbest bir şekilde karıştığı ve özgür kısımların yer aldığı

(*) Amerikalı besteci, organist ve müzik yazarı, d.1902).

sürekli tip (continuous), diğeri, eserin içinde özgür bir tarzda yazılmış her çeşitleme arasında ayrımlamalar saptanabilen ayırık tip'dir (discontinuous). Bu sonuncusu Dvôrâk'ın (1841-1904) "senfonik çeşitlemeleri"nde belirir. Sürekli tipi temsil eden eser olarak da C.Franck'ın (1822-1890) piy. ve orkestra için "Senfonik çeşitlemeler"i gösterilebilir. Bu eserde, introduction, tema olarak iki karşıt karakterde motif sunar. Bunlar, serbest tarzda yazılmış 7 kısımda çeşitlenir ve bunu, gelişme karakterindeki orta kısmıyla çeşitlemelerin birlikte ele alındığı final izler.

Halk şarkısı karakterindeki (folksongs) temalar üzerine yazılan çeşitlemeler özel bir sınıf oluşturur. Bu tür çeşitleme dizileri Beethoven'in halk şarkısı çeşitlemelerine (op.105, op.107), Chopin'in op.13 "Büyük Fantezi"sine ve Glinka'nın eserlerine kadar uzanır. Bu türün XIX.yy'ın 2.yarısı örnekleri, Grieg'in op.24 piyano Ballade'ı ile Rus ve Balkan bestecilerinin kollektif eserleridir. Lepizig'de, 1900'de yayımlanan "Bir Rus teması üzerine çeşitlemeler"e katkıda bulunan besteciler arasında Rimsky-Korsakov, Alexander Winkler, Felix Blumenfeld, N.A.Sokolov, Jâzeps Vitols, Anatol Lyadov ve Glazunov bulunur. Glazunov, Lyadov ve Winkler folk temaları üzerine başka çeşitleme dizileri yazmayı sürdürdüler.

Yüzyılın sonundaki biçimler arasında, program içermesi bakımından senfonik şiirle bağlantı kuran çeşitleme eserleri olarak, (sol-fa-re bemolden oluşan 3 notalık motifiyle) D'Indy'nin "Istar çeşitlemeleri" ve (Introduction, çift tema, 10 serbest çeşitleme, final'den oluşan) Richard Strauss'un "Don Quixote"u bulunur. Programsal unsurlar, Elgar'ın ("içinde resmettiğim arkadaşlarıma" ithafını taşıyan) Enigma çeşitlemelerinde de seçilir. Bu eserin teması, 13 çeşitlemesi ve finali birbirlerinden belirgin bir şekilde ayrılmıştır.

Bunun yanı sıra yüzyılın son çeyreği içinde, özellikle Fransa'da, (klasik) "tema ve çeşitlemeler"e bir dönüş görülür. Bu eserler, Saint-Saëns'ın iki piy. için "Beethoven çeşitlemeleri" ve Fauré'nin piy. için "tema ve çeşitlemeleri"dir.

VI. 20.yy.

Yüzyıl başlarında tema ve çeşitlemeler türünde eserler yazmada kopukluk olmadı. Glazunov'un (1865-1936) Op.72 piyano için çeşitlemeleri (1901), Rachmaninov'un (1873-1943) op.22 piyano için "Chopin'in bir teması üzerine çeşitlemeleri" (1902-3) ve op.42 piy. için, Corelli'nin bir teması üzerine çeşitlemeleri, Dukas'ın piyano için "Rameau'nun bir teması üzerine çeşitlemeler, interlude ve final"i (1903), Szymanowski'nin (1882-1937) piyano için op.10 "Polonya folk teması üzerine çeşitlemeler"i (1904) ve Marco Enrico Bossi'nin (1861-1925) orkestra için op.131 , "tema ve çeşitlemeleri (1908). Bütün bunlar belirgin ayrık yapıdadır ve hepsi melodik çeşitlemelerdir. Ayrıca farklı şekillerde Brahms'ın, Tchaikovsky'nin ve Frank'ın izinde yazılmışlardır. Delius'un koro ve ork. için "Appalachia"sı (1898-1902) zenci kölelerin tarlada çalışırken söyledikleri (plantation song) şarkıya dayanır ve programlanmış biçim altında çeşitlemesel görünümüyle daha kesintisiz bir yaklaşım ortaya koyar ve Vaughan Williams'ın yaylılar için Thomas Tallis'in teması üzerine Fantezisi bu tipte eserlerin ilki olarak tümüyle süreklidir (continious). Bu eser, kesinlikle çeşitleme biçiminin değil, fakat ince bir çeşitleme tekniğinin örneğini bize sunar.

I. dünya savaşına kadarki dönemde bu biçime en fazla katkıda bulunan kişi Max Reger'dir (1873-1916). Onun çeşitlemeleri nerdeyse Brahms'ınkilerin tarzında ve hatta daha kuvvetli Barok dönem etkisi taşır. Reger'in çeşitleme tekniği her zaman sağlam bir kontrapuntal yapı gösterir ve Reger, sık sık

Cantus Firmus kullanır. Bu kullanışı org için bir çok koral fantezisinde yaptığı gibi piyano için op.81 Bach'ın bir teması üzerine çeşitlemeler ve füg'ünde de (1904) yapar. Başlığının da gösterdiği gibi sık sık, Brahms türü finalin yerine dolgunca çalışılmış bir füg koyar. Aynı durum Beethoven temaları üzerine olan dizilerinde de bulunur (Op.86 iki piyano, 1914 veya orkestra 1915 için). A.Hiller teması üzerine (op.100 orkestra için,1907), Mozart teması üzerine (op.132 orkestra veya iki piyano için,1914) ve Telemann'ın teması üzerine (op.134, piyano için, 1914). Bunların hepsi gerçekten başlı başına eserlerdir. Yalnızca Bach'ın,Brahms'ın ve Beethoven'in büyük çaptaki dizileriyle karşılaştırılabilir. Eğer bu eserlerin polifonik yoğunluğu, hantallığa doğru bir eğilim gösteriyorsa da, bunu önlercesine, Reger, ustaca ton değiştirmeleleriyle çeşni katmıştır (Hiller çeşitlemelerinin her biri farklı tondadır) ve orkestra eserlerinde aynı çeşniyi saz renkleriyle sağlamıştır. Reger, melodik ve armonik (Telemann dizisi) temalar kullanmıştır. Bu iki tekniği, "Mozart çeşitlemeleri"nde birlikte ele almıştır.

Schönberg, Berg ve Webern çeşitleme biçimi kullanışlarında Brahms'dan ortak bir şekilde etkilendiler. Bunlardan Schönberg (1877-1951) op.21 (1912) "Pierrot Lunaire" (1912)'indeki 8. parça olan Nacht'da, Passacaglia'nın alışılmış modelinden çok uzağa gitti. Böyle bir kullanım daha önce Webern'in op.1 (1908) orkestra için passacagliasında (bu eser büyük bir olasılıkla Brahms'ın 4. senfonisinin finalini örnek olarak almıştır) vardır. Burada da alışıl gelmişin dışında, doruk noktaya varıldığında, daha sonra yeniden dönülmek üzere eserin temasından uzaklaşılır. Passacaglia kullanışı olarak, Berg'in Wozzeck operasının 1. perde 4. sahnesinde, (tema olarak değil fakat biçim olarak) geleneğe daha uygun bir örnek bulunur (A.Berg, 1885-1935). Schönberg op.31 orkestra için çeşitlemelerinde (introduction, tema, 9 çeşitleme ve final), çeşitleme biçimine çok daha katı bir biçimde yönelmiştir. Bu eser ayrıca, onun, erken seriel tekniğinin bir özeti ve Geç-Brahms tematik gelişme özellikleri sergiler. Bestecinin

diğer çeşitleme dizileri, op.31'den hemen önce yazılan (1920-1923) op.24 yedi çalgı için serenad'ının 3.bölümünde (burada 14 notalık temanın çeşitlemesel gelişmesi seriel'ciliğin ilk örneğini oluşturur) ve yedi çalgı için op.29 (1924-6) suitinin 3.bölümünde (burada 12 ton-seriel müzik içinde folk şarkısı tema üzerine çeşitlemeler yazmanın problemini sıraladı) bulunur.

Bu iki bölümde ve op.31'de Schönberg tematik çeşitleme tekniğiyle seriel kullanışı birleştirdi. Bestecinin son iki çeşitleme eseri tonal'dir: Op.40 (1941) org için bir Recitative üzerine çeşitlemeler ve op.43 (1943) bant ve orkestra için tema ve çeşitlemeleri.

Schönberg'ten sonraki besteciler, serielciliğin sunduğu olanakları kullanmakta gecikmediler: A.Berg'in (1885-1935) keman konçertosunun (1935) bir kısmı, Dallapiccola'nın (d.1904) orkestra için çeşitlemeleri (1954), Nono'nun (d.1924) orkestra için "Variazioni Canoniche" adlı eseri, Stravinsky'nin (1882-1971) Septet'i (1952-1953), Van Baaren'in orkestra çeşitlemeleri (1959) ve Webern'in bir çok eseri. Stravinsky, Schönberg ve Webern'inkilere pek benzemeyen seriel kullanışlar yaptığı eserlerinin yanısıra neoklasik anlayışa giren çeşitleme kullanışları yaptı ve temayı geliştirilen bir melodi olarak değil, süslemelere uğratılabilen bir iskelet olarak gördü. Orkestra için çeşitlemelerinde (Aldous Huxley in memoriam, 1963-1964) tema veya konu yerine, ses dizilerini değiştirerek kullandı. Bu eserin şekillenışı, bir temanın aracılığıyla değil, tümüyle ses dizilerinin özelliği ve kullanılışıyla belirir.

A.Webern (1883-1945), op.1 (1908) passacagliasından op.21 (1928) senfonisinin 2. bölümündeki çeşitlemelere kadar bu biçimi kullanmadı. Bu sonuncusu onun ilk seriel eseridir. op.27 (1936) piy.çeşitlemelerinde ve op.29 (1938-1939) 1. Cantat'ının 3. bölümünde (bu eserde scherzo biçimi, çeşitlemeler, füg iç içe ele alınır). Seriel teknik devam eder. Op.30 (1940) orkestra için çeşitlemeleri Webern'in tekniğinin en karmaşık ve en yayılmış durumunu bize gösterir.

Geleneksel anlamda yazılan çeşitlemeler 20.yy.ın ortalarında da devam etti. Hindemith (1895-1963) ve Britten (d.1913) böyle bir anlayışla dikkate değer çeşitleme tekniği kullanışları yaptılar. Hindemith'in katkısı 1920'lere kadar geriye uzanır. Op.32 (1923) 4. yaylı dördül'ünün passacaglia'sındaki gibi, Hindemith, inatçı bas içeren bir çok çeşitlemeli bölüm yazdı. Geç eserleri içinde "Philarmonische Konzert" (1932) ve "Der Schwanendreher" viola konçertosunun (1935) finali bulunur. (Bu eserin yarı doğaçlamalı çeşitlemesinde solo çalgıcıların zeykine açık yerler vardır; ve orkestra ve piyano için "The four Temperaments" (1940) adlı eserinde "karakter çeşitlemeleri" fikrini beş bölümlü bir eserin temelini oluşturmak üzere genişletmiştir. Temayı ve onu izleyen çeşitlemeleri sunarken bilinen ruh durumlarını yansıtır (Melancholic, Sanguine-iyimser, phlegmatic-soğuk ve choleric-kızgın), Britten'in (d.1913), Op.3 "A boy was born" (1932-3) ile, çeşitlemeleri koral bir eseri kapsadı. Yaylılar orkestrası için op.10 Frank Bridge'nin teması üzerine çeşitlemeleri "genre" parçalarıdır. Bunlardan daha heybetli olan op.34 "The Young Person's Guide to the Orchestra" diğer adıyla Purcell'in bir teması üzerine çeşitlemeler ve füg, bir güç gösterisi niteliğindedir. Britten, op.36 (1945) 2. yaylı dördülü'nün son bölümünde chaconne'u, op.33 (1945) "Peter Grimes" operasında passacaglia'yı ele aldı.

Çeşitleme literatürüne katkıda bulunmuş diğer XX.yy. ortası bestecileri arasında, Copland, Hartmann, Krenek, Martin ve Walton bulunur. Bu arada bazı besteciler Paganini'nin teması üzerine son sözün söylenmemiş olduğunu belirlediler. Rachmaninov'un op.43 (1934) orkestra ve piyano için rapsodisi bu tema üzerine, gösterişli, karakter çeşitlemeleri dizisidir, eser, ikincil tema olarak beliren "Dies irae"dini ezgisiyle açılış yapar. Lutoslawski (d.1913) bu temayı iki piyano için çeşitlemelerinde (1941) ele aldı ve Blacher (1903-1975) op.26 (1947) orkestra için çeşitlemelerinde bu temayı nükte ve parıltıyla kullandı. Bartok (1881-1945) çeşitleme biçiminde, belirgin çok az üretimi olsa da, dönemin

belki en ağırlıklı tonal çeşitleme bestecisiydi. Vatandaşları Dohnanyi ve Kodaly bu biçimde orkestra için eserler vermişlerdi. Piyanolu op.25 (1914) "Variation on a Nursery Theme" (Dohnanyi) ve "Peacock (tavuskuşu) çeşitlemeleri", (1939) Kodaly, Bartok'un benzer düzeyde tek çeşitleme dizisi 2. keman konçertosu'nun (1937-38) 2. bölümüdür. Eserin diğer bölümleri Bartok'un çok daha özgün örnekleridir. Bu bölümler (bazı ortak biçimsel düzenlemeleri ve temaları taşıyarak) birbirlerinin çeşitlemeleri olarak görülebilir, 4. ve 5. yaylı dördüllerinin (1928 ve 1934) beş bölümü arasında ve 2. piyano konçertosunun (1930-1931) içinde benzer, ayna yazısı tekniğine değin ilişkiler bulunur. "Yaylılar, vurma sazlar ve celesta için müzik"inde (1936) Bartok çeşitleme tekniklerini 4 Bölüm boyunca uygular.

Çeşitlemede Schoenberg, Webern ve Bartok'tan sonraki değişik uygulamalara aşağıda değinilmiştir.

E.Carter (d.1908) çeşitlemelerde, yan yana diziliş kalıbını değiştirmeden önemli yenilikler yapmış sayılı besteciler arasındadır. Orkestra için çeşitlemelerinde (1955) bir esas tema ve iki ritornello yer alır, her yinelenişte bunlardan biri gittikçe hızlanırken diğeri gittikçe yavaşlar. Ana tema, yapısında, dokusunda ve hızındaki olağanüstü çeşitlilikle müziği oluşturur. Fakat parça, coşkun ve karmaşık olduğu ölçüde tutarlıdır. Geç dönem 12 ton - serielci bestecilerde "çeşitleme" kelimesine hangi anlamın yakıştırıldığını anlamak çok güçtür. Babbitt (teyp için rastlantısal çeşitlemeler, 1971), Boretz (oda orkestrası ve teyp için grup çeşitlemeleri", 1967-73), Randall (keman ve teyp için "lirik çeşitlemeler" 1971) ve Westergaard (Altı çalgıcı için çeşitlemeler, 1967-1973) gibi Amerikalı besteciler bu duruma örnektir.

Westergaard'ın parçası Webern'in tematik olmayan seriel çeşitleme tipine rahatlıkla dahil edilebilir. Fakat diğerlerinde "çeşitleme" başlığı, eserler üzerinde bir fikir olmaktan öteye gitmez. Bu son özellik, Cage'in (d.1912) "çeşitlemeler I-VIII" (1958-1968) başlıklı eserindeki fazlasıyla belirsiz parçalardan oluşan dizi için de geçerlidir.

Boulez (d.1925) yaylılar orkestrası için "Livre pour cordes"un (1968) ilk parçası için çeşitleme başlığını kullandı. Bu eser üç kısımlıdır: 1. kısım basit ve durağan unsurlar üzerine kurulur. 2. kısım süslenmiş hatlardan oluşan dolaşık bir yapıdadır. 3. kısım bu iki unsuru birleştirir. Diğer eserlerinde ("Le marteau sans maitre" 1952-1954 ve "Figures-Doubles-prismes" 1958-1964) alışıl gelmiş çeşitlemeden çok uzak olan bir teknik için, eski "double" kelimesini kullanmayı tercih etti. Aynı terim Maxwell Davies'in (İngiliz besteci d.1934) eserinin başlığında bulunur (Sekiz çalgı için "Research and Doubles on To Many a Well", 1959). Birtwistle (ing. 1934), Smalley ve Davies, Rönesans ve ortaçağ çeşitleme (ve diğer) tekniklerine bir hayli ilgi duymuşlardır. 1950'lerin ve 1960'ların birçok Avrupalı bestecisi çeşitleme kavramındaki değişmeden kalan unsurlardan kaçmayı umdular. Fakat Stockhausen'in (d.1928) elektronik müzik aletleri için "Mantra"sı (1969-1970) halâ geniş boyutlu bir çeşitleme dizisi olarak görülebilir. Burada tema (expansion) yayılma tekiğini kapsayan şekil değişikliklerine tabi tutulmuştur. Bestecinin solist ve orkestra için "Inori"si (1973), "Mantra"dan daha bölümlenmiş bir eserdir ve "çeşitleme"nin yaygın anlamına daha yakın gibidir. Kagel'in (Arjantinli besteci d.1931) orkestra için fügsüz çeşitlemeleri (1971-1972) farklı bir yaklaşım getirir. Eserde besteci tarafından "Brahms'ın Händel çeşitlemeleri üzerine çeşitlemelerin tiyatrosal sunuluşu, bu noktada çeşitleme biçiminin ya yozlaşması ya da yeni bir yaşam süreci içine girmesi olarak iki ayrı şekilde algılanabilir.

VII. SONUÇ

Rönesansta ilk kıvılcımlarını göstermeğe başlayan çeşitleme biçimi, çalgısal bir tür olarak XX.yy.ın sonuna kadar gelmiştir. Barokta ilk doruk noktasına "Goldberg çeşitlemeleri"yle ulaşırken, Klasik devirde, Haydn, Mozart'dan geçerek olgunluğuna Beethoven'in "Diabelli çeşitlemeleri"nde varır. Romantik devirde başlıbaşına orkestra literatüründe de yer alırken, daha önceki devirlerin birikimini kullanarak, Brahms'ın "Haendel çeşitlemeleri"nde başyapıt niteliğine yaraşan bir sentez içerir. XX.yy.da çok değişik tarzlarla ele alınıp, her bestecinin yeni ve farklı görüşlerini savunduğu, köklü değişiklikler içeren kullanılışlara hedef olur.

Çeşitleme, tür ve biçim olarak müziğin diğer tür ve biçimlerine göre daha çok-yönlü bir evrim izlemiş ve tüm çağlar içinde, besteciler ve eserler arası daha fazla bir (temasal gereç, teknik kullanış, estetik görünüm açısından) alışveriş ilişkisi sergilemiştir.

VIII. EK

Türk bestecilerinin yazdığı çeşitleme biçimindeki örnekler aşağıda sıralanmıştır:

- Piyano ve orkestra için "Bir İstanbul Türküsü üzerine çeşitlemeler" (1960-1961). Cemal Reşit Rey (1904-1985) (yapıt 21 çeşitlemeden kuruludur ve tümü piano konçertosu olarak kabul edilebilecek bir yapı oluşturur. Yapıtın "tema" sı "Üsküdar'a giderken aldı da bir yağmur..." dizesi ile başlayan ünlü İstanbul türküsünün melodisidir. Çağdaş Güney ve Kuzey Amerika dans ve caz müziği ritimlerine de yer verilen genel örgü şu biçimde istiflenmiştir: 11 çeşitlemeden kurulu birinci bölüm; ana "tema" 1-4 çeşitleme boyunca sunulur, ikinci "tema"ya dek gelişir. 3 çeşitlemeden kurulu ikinci ağır bölüm. Gene üç çeşitlemeden kurulu "Samba" ve "Blues"la işlenmiş üçüncü bölüm ve iki çeşitleme ile son bölüm. Bu coşkun ve neşeli bitişe bir ara Mozart'ın "Türk Marşı"da katılır, yenîçeriler belirir uzaklardan ve İstanbul'a özgü ışık ve renk kaynaşmaları eseri sonuçlandırır).

- "Tema con Variazioni" (1951) Ahmet Adnan Saygun (1907 d.) (Piyano için beş parçalık bir eserdir).

- "Thème et variations" (1950). Piyano için, Ferit Tüzün (1929-1977) (Tema üzerine altı çeşitlemeden oluşmuştur. Dördüncü çeşitleme Erkin üslubunda yazılmıştır. Sanatçı bu eserini Ulvi Cemal Erkin'e ithaf etmiştir).

- "Varyasyonlar" 1946, piyano için. Bülent Arel (d.1919). (Sanatçı bu eserini "Yeni klasikçilikçiliğin etkisinde yazmıştır).

IX. KAYNAKÇA

- 1- Rosen,Ch., "Le Style Classique: Haydn, Mozart, Beethoven" Ed.Gallimard, 1978.
- 2- Hodeir,André, "Müzikte Türler ve Biçimler" Çeviren: Usmanbaş,İlhan, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1971.
- 3- Tovey,Sir D., "The Form of Music" Meridian Books, New York, 1956.
- 4- Bach,J.S., "Goldberg Variations" (Ralph,Kirkpatrick'in incelemesi). Shirmer, Ed., New York, 1938.
- 5- Mozart,W.A., "Variationen" Heinz Robert,Scholz'un incelemesi, Universal Ed. 271, 1930.
- 6- Histoire de la Musique, Tome I, II. Encyclopédie de la Pléiade, Ed.Gallimard, 1960, 1963.
- 7- Grove's Dictionary of Music and Musicians, Edited by Blom,E., S.T.Martin's Press, New York, 1954.
- 8- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 19. volume, Thomas Walker'in "variation" makalesi, 1980.
- 9- Doç.Uluğ,Judith, Piyano Edebiyatı ders notları.
- 10- Durakoğlu,Ayşegül Kuş, "Türkiye'de Evrensel Müzik (1826-1980) başlıklı notlar, 1984.