

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL BİLİMLER ANABİLİM DALI
DUYSAL TASARIM PROGRAMI
KOMPOZİSYON DALI**

**17. YÜZYIL MÜZİĞİ'NDE *GROUND BASS* TEKNİĞİNİN
BAROK DÖNEMİN BAĞLAMINDA TEMSİL ETTİĞİ KİMLİK**

DOKTORA TEZİ

**HAZIRLAYAN
S. Çağrıhan ERKAN
92070003334**

**DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN**

İzmir - 2011

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum 17.Yüzyıl Müziği'nde *Ground Bass* Tekniğinin Barok Dönemin Bağlamında Temsil Ettiği Kimlik (*The Ground Bass Technique in 17TH Century Music and Its Identity Within The Context Of The Baroque Era*) adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

S.Çağrıhan Erkan



TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 02/05/2011 tarih ve 14/26 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Temel Bilimler Anabilim Dalı Duysal Tasarım Programı doktora öğrencisi S. Çağrıhan ERKAN'nın aşağıda başlığı (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve adayı 25/05/2011 günü saat 10.30'da 90 dk. süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle / ~~oyçokluğuyla~~ karar vermiştir.

BAŞKAN

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (6 ay süreli)

Onur
Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN

F. Reyhan
Doç. Dr. F. Reyhan ALTUN
ÜYE

Berrek Tarancı
Prof. Berrek Tarancı
ÜYE

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (6 ay süreli)

ÜYE

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (6 ay süreli)

İlhan
Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSEM

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (6 ay süreli)

Bahadır
Yrd. Doç. Dr. Bahadır TUTU
Ege Üniversitesi DTMK
Öğretim Üyesi

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (6 ay süreli)

Tezin Türkçe Başlığı : 17. yüzyıl Müziği'nde Ground Bass Tekniğinin Barok Dönemi Bağlamında Temsil Ettiği Kimlik

Tezin İngilizce Başlığı : The Ground Bass Technique in 17th Century Music and Its Identity Within the Context of the Baroque Era

- * 1. Doktora Tezi savunma süresi asgari 90 azami 120 dakikadır.
2. Tutanak (jürinin karar ve imzaları haricinde) bilgisayarda doldurulmalıdır
3. Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.
3. Doktora Tez savunmasında üyelerden en az birinin üniversite dışından olması zorunludur.

ÖNSÖZ

Uluslararası müzik tarihinde Barok dönem, önemli bir yer tutmaktadır. Bu dönemin getirdiği yenilikler ve gelişmeler birçok alanda gerçekleşmiştir. Bu çalışma, o dönemde önemli bir yer tutan *Ground Bass* besteleme tekniğinin, döneme ve sonraki dönemlere etkileri açısından ve ardından da yok oluşuna ilişkin sebeplere açıklık getirme düşüncesiyle oluşturulmuştur. Bilim ve toplumsal yapı ile ilgi yönü tartışılıp, müzik bağlamında sorgulanarak sonuca ulaştırılmıştır.

Ground Bass anlayışının kullanıldığı müziksel akış, dans ritimlerinde de kullanılmış, müziğin hareketi, ritim karşıtlıkları, melodik temalar üzerinde etkisi önemli rol oynamıştır. Sonraki dönemlerde bu melodik çizgi artık ‘bas’ın denetimi altında olmadan, fakat ‘bas’ tarafından desteklenen bir devinim içinde zengin ve özgür bir armoninin kullanımına olanak sağlamıştır. Bu saptamalar ışığında ne gibi dinamiklerle *Ground Bass* kimliği değişmiştir? Bütünü çalışmada irdelenerek sonuçlandırılıp sunulmuştur.

Tezin hazırlanma aşamasından önce, doktora programının açılmasına ön ayak olan Duysal Tasarım Programının kurucu Değerli hocam Prof. Dr. Ahmet Yürür’e öncelikle çok teşekkür ediyorum. Bizler hem kendi alanımız ile ilgili, hem de yeni alanlarda yeni bilgilerle değerli hocalarımız sayesinde tanıştık. Hepsine ayrı ayrı teşekkürler ediyorum. Sayın Prof. Dr. Ahmet Yürür, Sayın Prof. Dr. Yetkin Özer, Sayın Doç. Dr. Reyhan Altınay, Sayın Doç. Dr. Hüseyin Yalıtık iyi ki varsınız. Ayrıca tez jürilerime Sayın Prof. Berrak Taranç’a, Sayın Yrd. Doç. Dr. İlhan Ersoy’a, Sayın Yrd. Doç. Dr. Bahadır Tutu’ya çok teşekkür ederim. Tezin bu şekle bürünmesinde danışmanım Prof. Dr. Ahmet Yürür ile başladığım süreci daha sonra danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Onur Nurcan ile tamamladım. Kendisine ve katkılarına çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖRNEKLER LİSTESİ.....	iv
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

ÇOKSESLİLİKTE İLK BESTELEME TEKNİKLERİ VE MÜZİĞİN GELİŞİM SÜRECİNDE *GROUND BASS*'IN YERİ VE ÖNEMİ

1.1. Erken Dönemdeki Çoksesli Besteleme Tekniklerine Bir Bakış.....	8
1.2. Çoksesliliğin Gelişimi Sürecinde Etkin Olan Ekoller.....	14
1.3. Besteleme Teknikleri Kapsamında Yer Alan Çeşitleme (<i>Variation</i>) Anlayışının 17. yy'daki <i>Ground Bass</i> Tekniği ile İlişkisi.....	16
1.3.1. Barok Dönemde Kullanılan Çeşitleme Anlayışının <i>Ground Bass</i> ile İlişkisi.....	17
1.3.2. Barok Dönem Sonrası Kullanılan Çeşitleme Anlayışının <i>Ground Bass</i> ile Farkı.....	18

II. BÖLÜM

17. YY'DA *GROUND BASS* TEKNİĞİNİN VE İLİŞKİLİ OLAN ÖNEMLİ TEKNİKLERİN BAROK DÖNEME ETKİLERİ

2.1. <i>Ground Bass</i> 'ın İlk Oluşumu ve Müzik Tarihindeki Yeri.....	21
2.2. <i>Ground Bass</i> Tekniği İle İlişkili Önemli Teknikler.....	33

2.2.1. Passacaglia.....	33
2.2.2. Ciacone	35
2.2.3. La Folia.....	38
2.2.4. Ripresa.....	40
2.2.5. Ruggiero.....	41

III. BÖLÜM

GROUND BASS TEKNİĞİ’NİN 17. YÜZYIL MÜZİĞİ İÇERİSİNDEKİ YAPISAL KİMLİĞİ VE BAROK DÖNEMDEKİ OLGULARLA ETKİLEŞİMİ

3.1. 17. Yüzyılda Müzik Alanındaki Hareketlerin <i>Ground Bass</i> Üzerindeki Etkisi.....	44
3.2. 17. Yüzyıl Sanat Olgusundaki Baskın Dinamiklerin Müziksel Bağlamdaki Etki Gücü.....	46
3.2.1. 17. yy’da Müzik Bilim İlişkisi	46
3.2.2. Kilise Modelinin Müziğe Etkisi ve <i>Ground Bass</i> Tekniği ile İlişkisi.....	48
3.2.3. 17. yy’da Etkin Olan Sosyal Güçlerin <i>Ground Bass</i> Tekniği Kapsamında Dönemsel İşlevleri.....	49
SONUÇ.....	55
EKLER.....	58
KAYNAKÇA.....	80
ÖZGEÇMİŞ.....	89
ÖZET.....	93
ABSTRACT.....	95

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1:	Paralel <i>Organum</i>	9
Örnek 2:	Serbest <i>Organum</i>	9
Örnek 3:	<i>Melismatik Organum</i>	10
Örnek 4:	<i>Oblik Organum</i>	10
Örnek 5:	<i>Modified Organum</i>	11
Örnek 6:	<i>Conductus</i>	12
Örnek 7:	Eski Sanat (<i>Ars Antiqua</i>) Kadanslar	13
Örnek 8:	Tonal Kadanslar	13
Örnek 9:	Missa, <i>Giovanni Pierluigi da Palestrina</i>	15
Örnek 10:	<i>12 Variations, W.A.Mozart</i>	19
Örnek 11:	Sumer is Icumen In	21
Örnek 12:	Alessandro Grandi, <i>Strophic Variation</i>	24
Örnek 13:	Henry Purcell, <i>Dido and Aeneas</i>	25
Örnek 14:	Henry Purcell, <i>Ground Bass</i> Örnekleri	26
Örnek 15:	Black Sabbath, <i>Iron Man</i>	27
Örnek 16:	<i>Max Reger, Introduction and Passacaglia in D moll, Andante</i>	28
Örnek 17:	20. yy'da Bestelenmiş <i>Ground Bass</i> Örnekleri	29
Örnek 18:	J.S. Bach, <i>Passacaglia ve Füg</i>	33
Örnek 19:	J.S.Bach, <i>Ciacone</i>	36

Örnek 20:	Henry Purcell, <i>Ciacone</i>	37
Örnek 21:	Gaspar Sanz, <i>Instrucción de Música Sobre La Guitar. Espan. Folia</i>	39
Örnek 22	Ripresa	40
Örnek 23:	Ruggiero	42

GİRİŞ

Müzik, eski çağlardan günümüze değin, yaşayan, devinen ve sürekli gelişen bir olgudur. Dünya üzerinde en geleneksel, en tutucu müzikler bile tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan taleplere karşı koyamayıp gelişimlerini sürdürmüşlerdir. Yerkürenin sadece küçük bir bölgesinde var olan herhangi yerel bir müziğin günümüz şartlarına göre esneklik göstermesi bu durumun en somut göstergelerindendir. Durum, tarihsel süreç içerisinde Batı Müziği açısından da aynı seyri göstermiştir.

11. yüzyıldan günümüze değin Batı Müziği'nin gelişimi ele alındığında, ortaya çıkan her türün, her stilin ve her tekniğin, kendisinden önce var olan diğer bir türe, stile ya da tekniğe tepki olarak da var olduğu yadsınanamayacak bir gerçektir. 20. yüzyıl bu tepki sürecinin en yoğun yaşandığı dönem olmuştur. Tarihsel istatistikler incelendiğinde normalde en azından bir yüzyılı alan tepkisel değişimler, 20 yüzyılda yirmi-otuz sene kadar kısa bir süreç içerisinde gerçekleşmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nın büyük yıkımlarının ardından, Batı'nın mevcut kültürel ve etik değerlerinin insanlığı bir yıkıma götürdüğüne inanan Avrupalı ve Amerikalı besteciler, bu duruma tepki olarak Batı Müziği'nin o güne değin var olan tüm değerlerini reddetmiş ve eski müziği çağrıştırmayacak, geleneklerden tamamıyla kopuk bir müzik estetiği arayışına girmiştir. 1950'lerde başlayan bu yaklaşım sonucunda, müziği oluşturan her parametrenin sıkıca kontrol altına alındığı *integral-serializm* akımını oluşturmuştur.

Ne var ki, tüm bu sıkı kontrole rağmen, ortaya çıkan müziklerin işitsel boyutta doğaçtan, rastgele çalınıyormuş izlenimi vermesi, bu sefer içerisinde gerçekten doğaçlama ve rastlamsallık unsurlarını barındıran *aleatorik* müziğin doğuşuna yol açmıştır. Rastlamsal müziğin kontrolsüz, belirsiz, karmaşık ve tonaliteden kopuk yapısı ise, bu sefer, tonal renklerin ve sadeliğin ön planda olduğu *müzikte minimalizm* akımının oluşmasını sağlamıştır. Yirminci yüzyıl bu tepkisel gelişimler açısından istisna

değildir, tek fark, diğer yüzyıllara oranla söz konusu değişikliklerin çok daha çabuk gerçekleşmesidir.

1600 – 1750 yıllarını kapsayan Barok Dönem, aynı tarzda sorgulamaların ve tepkisel gelişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. 11. yüzyılda *Organum* ile hayat bulan polifoni kavramı, takip eden beş yüzyıl boyunca gelişimini ve evrimini aralıksız olarak sürdürmüştür. Kontrpuan ilkeleri doğrultusunda oluşturulan polifonik müzik, yüzyıllar süren evrimini, nihayet, 17. yüzyıl başlarında tamamlamıştır. Bu durum, bir süre sonra müziksel boyutta farklı estetik taleplerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Polifoni anlayışı, Barok dönemde hem teknik hem de estetik açıdan doruğuna ulaşmıştır; ne var ki varılan bu noktada, polifoninin sergilediği karmaşıklık hem müzisyenler hem de dinleyiciler tarafından yadırganmaya başlanmıştır. 5-6 sesli bir kompozisyonda her partinin farklı ritimsel özellikler sergilemesi, bestecilerin uygulanması ustalık gerektiren kontrpuan ilkelerini teknik gösteriş aracı olarak kullanmaya başlamaları ve bu sebeple müziğin müziksel yönünü yitirme noktasına vararak matematiksel yönü ağır basan bir olgu haline gelmesi bu tepkinin başlıca sebeplerindendir.

Problem

Bu çalışma; Barok döneme önemli bir damga vuran, çalgı ve ses müziğinde polifonik (kontrapuntal) yazı kimliğini temsil eden *Ground Bass* tekniğinin, Barok dönem bestecilerince sıkça kullanılmasına karşın, sonraki dönemlerde tercih edilmemesi problemi üzerine kurulmuştur.

Hipotez

17. yy öncesi ve sırasında müzik pratiğindeki gelişmelerde, teknik ve teorik ilerlemeler, toplumsal dinamiklerin değişmesi ve *Florentine Camerata* gibi etki sahibi toplulukların sergilediği estetik tavır önemli olmuştur. Bunların neticesinde, Barok dönem sonunda bu dinamiklerin etkileri sonucu *Ground Bass* tekniğinin sergilediği

polifonik kimliğin önemini kaybettiği düşüncesi bu çalışmanın hipotezini oluşturmaktadır.

Yöntem ve Teknikler

17. yy'da Barok dönem, müzik, resim, heykel, mimari ve benzeri disiplinde birçok etki alanına sahip olmuştur. Bu alanlarda birçok kimlikle birçok tür ve teknik, ilgili alanda önem kazanmış ya da değer kaybetmiştir. Bundan dolayı, bu çalışmada tarihsel yöntem ve karşılaştırma yöntemi kullanılmıştır. Barok dönem öncesi ve sonrası konu bağlamındaki olgular araştırılmış, kanıt olacak örnek ve tanımlamalar, yerli ve yabancı kaynak kitaplar taranarak konuya ışık tutan bilgiler işlenmiştir. Çalışma kapsamında özgün nota örneklerinin kullanılması hedeflenerek yeniden kurgulanmış, uyarlanmış örnekler teorik ve teknik olarak kuşku doğuracağı için seçilmemiştir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Rönesans müziğinin kontrapun ilkelerine dayanan ezgisel yönden sıkı doku içeren yapısı, yerini Barok dönemde yavaş yavaş *Monodi* tekniği ile *Opera* türünün gelişmesine ışık tutan daha yalın bir işleyişe bırakmıştır. Bu geçiş aşamasında *Ground Bass* tekniğinin Barok dönem içerisindeki polifoniye temsil eden aktif bir kimlik olarak yer almasına karşın, kısa bir süre içerisinde önemini kaybetmesinin nedenlerini saptamak bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu durum müzik tarihi açısından incelendiğinde, gelişim sürecinin katmanlarının nasıl oluştuğu fikri önem kazanmaktadır. Bu dönemlere müdahil olan sosyal grupların yönetimde olması ya da olmaması önem taşımamaktadır. Bu grupların güçlerini bilim gibi önemli bir dinamikten almakta olduğu dikkat çekmektedir. *Ground Bass* açısından da etkin olan bu dinamiklerin, müzikte türsel ve biçimsel bağlamda tavır ve uygulama içinde olmaları 17. yy açısından önem taşımaktadır.

Çalışmanın Sınırları

Bu çalışmada Barok dönemin sadece müziksel açıdan önemli olarak bilinen *Ground Bass* tekniğinin Barok dönemdeki dönemsel kimliği irdelenmiştir. *Ground Bass*

teknikinin terk edilişi ile ilgi toplumsal ve dinsel olgular, müzik bağlamında derinlemesine düşünülerek sınırlandırılmıştır. Konuyu ilgilendiren alanlardaki *Ground Bass* tekniği ile ilgili ayrıntılar incelenmiş, bütün bir çerçeve içerisinde değerlendirilmiş, karşılaştırılmış ve örnekler verilerek kavramlar desteklenmiştir. Bu çalışmanın metin kısmında kullanılan müzik örnekleri, konuyu tamamlayıcı öge içeren kısımlarıyla ele alınmış olup, bütünü verilmemiştir. Konunun ana başlığını direkt olarak ilgilendiren önemli örnekler ise, eklerde sunulmuştur.

Kavramlar

17. yy Müziği

17. yy Müziği Rönesans'a göre daha karmaşık bir armoni yapısı, gelişmiş bir çokseslilik, *A capella* yani çalgı eşliksiz koroların olduğu, dans müziğinin gelişmesiyle, karmaşık ritimler ve yeni formların olduğu bir içeriğe sahiptir. Yeni oluşan tonalitenin, majör-minör tonların gitgide artmakta olan gücü, yüzyılın ortalarında müzik formlarının yeni ilkelerinin keşfedilmesini sağlamıştır. Örneğin; bir tonun, dizi seslerine bağlılık göstermesi, tutarlı ve dinamik bir etki kazanmasına yönelik bir pratikdir. (Griffiths, 2006)

Barok dönem içerisinde *Ground Bass* besteleme tekniği Rönesans çoksesliliğine (kontrapuntal yapı) çok daha yakın bir duruş sergilemiştir. Ancak Barok dönemde çalgılarda ve seste yapılan doğaçlama pratiği ve özellikle bir bas ezgisinin sürekli tekrarı, icracıyı ve besteciyi zorunlu olarak ezgiye bağlanma içselliğiyle yönlendirmiştir. Bu dönem müziğinde artık ifade de kuvvetli-zayıf etkiler kullanılmaya başlanmıştır. Bu ise çoksesli yapıyı etkileyen önemli bir ögedir.

17. yy'da orkestra yöneticileri klavsen başında orkestrayı yönetmektedir. Yönetici için besteciler klavsen için eşlik partisi yazmamaktadır. Klavsenci, belirlenmiş bas partisi üzerinde doğaçtan çalmakta ve buna *Basso Continuo* (sürekli bas) veya şifreli bas denmektedir. Bas partisi üzerine yazılan rakamlar, armoniyi belirlemekte, daha sonra gelişen sürekli bas yazımı, kompozitörleri özellikle üçlü akorlar bağlamında

dikey anlayışa yönlendirerek majör-minör sistemin oluşumunu hazırlamaktadır. *Basso Continuo*, *Ground Bass* tekniğiyle kimi zaman ortak özellikler sergilese de, aslında, *Ground Bass*'ın yinelenen ağırbaşlı bas ezgisi o dönemde doğaçlama bağlamında çeşitlemenin (varyasyon) önünü açmıştır. Sürekli olarak yinelenen bir bas ezgisi üzerine armonik yapıya uygun sürekli bir doğaçlama kurgusu, *Opera* şarkıcılarında ve çalgıcılarda zorunlu bir kabiliyet gelişiminin ve ustalığının çizgisini arttırmada büyük etken olmuştur. (Erol, 1998: 95)

Barok Dönem

Barok dönem 1600 ile 1750 yılları arasında bilinen bir çağdır. Barok sözcüğü Portekizce "barocco"ya da İspanyolca "barocca"dan gelmiştir (Kaygısız, 1999: 131) Kelime anlamı şekilsiz inci olan Barok, birçok ülkede geçerli olan ve tabanında kırsal, tavanında aristokrasi, siyasal düzeni monarşi olan sistemin, bir devrin getirilişi olarak bilinir. Ahmet Say'a göre: "Barok özünde saray sanatıdır. Rönesans ile Klasik dönem arasında soyluların estetik anlayışını yansıtan bir kategoridir. Başka bir deyişle, Rönesans dönemindeki toplumsal ve ekonomik bunalıma karşı, soyluların kültürel ve sanatsal alanda egemenliğini ilan etmesidir." (Say, 1995: 174)

İlhan Mimaroglu *Müzik Tarihi* kitabında Barok'u: "Büyük orantı, dramatik davranış ve süsleme ile ilgili beğeni" diye tanımlamaktadır. (Mimaroglu, 1987: 45) Barok dönemin üslubu ağır, gerçekçi ve dinamiktir. Katolikliğin ana unsurları öndedir, süslemelerin kullanılması da ayrı bir değer verilen unsurdur.

Müzikte, Barok akımının ilk kez İtalya'da, kontrpuan kurallarından uzaklaşma eğilimiyle ortaya çıktığı söylenir. (Rousseau- Koch, 1994: 301) 17. yy'ın başları her alanda olduğu gibi müzikte de önemli gelişmelerin olduğu dönemdir. Sosyal ve ekonomik gelişmeye egemenlik kuran Barok çağın estetik anlayışı, sanatın her koluna hükmetmeye başlamış ve müzikte de etkisini 17. yy'ın başları ile 18. yy'ın ortalarına kadar göstermiştir. Müzikte Barok çağını Rousseau (1767) ve Koch (1802) birbirine çok yakın bir tanımla şöyle özetlemişlerdir: "Barok müziği, armoni bilimindeki tırmanışı,

disonansın artışı, melodinin daha da ağırlık kazanışını ve süslemeci anlayışın önemini yansıtır.” (Rousseau- Koch, 1994: 301)

Barok dönemde yoğun teknik ve biçimsel anlamda gelişmiş müzik sonraki Klasik dönemde yerini dengeli ve sağlam bir yapıya bırakmıştır. Kuramcılık esas alınmış, orkestra ailesi yapılanmış, kompozitörler mükemmelliği arar olmuş, senfonik yapı, büyük olma arzusu gitgide döneme oturmuştur. (Mimaroglu, 1990)

Barok dönem, Rönesans’ın aksine, karşıtlıkların tercih edildiği bir çağdır. Paul Griffiths’in dönem ile ilgili söylemi şudur: “Monteverdi’nin Rönesans’ın kontrapuana dayalı müzik anlayışını terk etmesi, müzik tarihinde yeni bir dönem olan Barok’un başlangıcı olarak görülmüştür.” (Griffiths, 2006: 90)

Ground Bass

Ground Bass (Basso Ostinato), genelde 8 ölçülük bas melodisinin sürekli tekrarı sırasında, özellikle tiz partilerde çeşitlenmesi esasına dayanır. *Ground Bass*’ta, sürekli olarak tekrarlanan bir bas üzerinde, sabit bas ezgisine bağlı kalınarak gerçekleştirilen armonisel ve ezgisel bir gelişme vardır. Bu gelişme basın her gelişinde ayrı ayrı cümlelerin bağlanmasından ortaya çıkar. *Ground Bass* uzun değerli notalardan, diğer partiler ise kısa süreleri notalardan oluşan daha hareketli bir karakterdedir. Doku her zaman polifoniktir ve birkaç katmandan oluşan çalgısal hatlarla bütünleşir. Daha açık bir anlatımla *Ground* ya da *Basso Ostinato* (inatçı bas) bir yazı yöntemi olarak, kullanıldığı türlerin biçimsel ve dokusal kurgusunu da yönlendirmiştir.

Ground Bass 17. yy çalgı müziğinde çok gözde olmuştur. Sözlü eserlerde de kullanılmıştır. Monteverdi, eserlerinde tek sesli ve konuşmaya dayalı ezgileri, iki üç sese çıkararak ses gösterilerine, süslemelere, doğaçlamaya yer vermiş, ilk operası *Orfeo* başarılı bulunca bu alanda yoğunlaşmış ve şarkıcının doğaçlama yapma alışkanlığını o dönemde geliştirmiştir. Henry Purcell (1659-1695) bu tekniği özellikle çok kullanmıştır. Passacaglia, Ciacone, La Folia gibi dansa özgü türsel şekilleri vardır. Bu türler tezin ileriki bölümlerinde ayrıntılı olarak incelenecektir.

Florentine Camerata

16. yy'a yaklaşan yıllarda, Galilei Galileo'nun babası teorisyen Vincenzo Galilei (1520 – 1591), Kont Giovanni Bardi (1534 – 1612) ve Jacopo Corsi (1561 – 1602)'nin liderliğinde, hümanist, müzisyen entelektüeller Floransa'da *Florentine Camerata* adı verilen amatör bir topluluk oluşturmuşlardır. Topluluğun amacı, eski Yunan drama sanatını yeniden canlandırmak ve *Opera* gibi yeni türlerin gelişmesini sağlamaktır. (Bukofzer, 1947: 27)

Florentine Camerata'nın üyeleri arasında Giulio Caccini (1546-1618), Marco da Gagliano (1582-1643), Emilio del Cavaliere (1550-1602), Francesco Cini, Cristoforo Malvezzi (1547-1597), Alessandro Striggio (1536-1592) gibi isimler bulunmuştur. Bardi ve çevresi, bilinen bütün antik Yunan çalışmalarını çeviren teorisyen Girolama Mei tarafından etkilenmiş ve Rönesans'tan da ilham alan bu topluluk, klasik konuları müzikle birleştirerek, eski Yunan dramının parlaklığını canlandırmayı düşünmüştür. Manfred R.Bukofzer'n yazdığı *Music in the Baroque Era* adlı kitabında *Florentine Camerata* için şu ifadeler yer almaktadır: "*Camerata*'ya göre sözlerdeki anlam resitatif olgu ile öne çıkmakta müziğin ritmik yapısının değişmesine, hatta kadansların bile yer değiştirmesine yol açmaktadır. Resitatif müzik *Camerata*'ın gözünde son derece zorluk içeren etkileyici bir yapıdır." (Bukofzer, 1947: 27-29)

Azize Erten-O.Fuat Özkılıç-C.Unan'ın *Büyük Kompzitörler* adlı kitabında *Camerata* için bu konu için şöyle belirtilmektedir: "Camerata'nın sözlere bağlı olarak üretilen, amacı tek ses olan, yeni bir müzik stili keşfederek, lavtalarla klavsenlerden meydana gelen çok basit bir orkestra ile müzik yaptığı ve yaygınlaştırdığı söylenmektedir." (Erten-Özkılıç-Unan, 1959: 11)

Bütün bu tanımlamalardan yola çıkarak, birçok perspektifteki bilim adamları tarafından oluşturulan ve dönemi yönlendiren bu grubun, keşif ve tasarımlarını müzik alanında da etkin olacak şekilde sergileyerek dönemin müziksel kurgusunu değiştiren çalışmalar yaptığını söylemek mümkündür.

1. BÖLÜM

ÇOKSESLİLİKTE İLK BESTELEME TEKNİKLERİ VE MÜZİĞİN GELİŞİM SÜRECİNDE *GROUND BASS*'IN YERİ VE ÖNEMİ

1.1. Erken Dönemdeki Çoksesli Besteleme Tekniklerine Bir Bakış

1200 den 1450'ye kadar süren *Gotik çağı* polifonik (çoksesli) müziğin ilk dönemi olarak nitelendirilebilir. Bu türün ilk müzik şekillerinden biri *Organum* olmuştur. *Organum*'un 12. yy'da yaşamış olan Notre Dame'ın koro şefi Magister Leoninus tarafından Fransa'da geliştirilmiştir. Erten-Özkılıç-Unan'ın *Büyük Kompozitörler* adlı kitabında bu konu hakkında şu açıklamalar yer alır:

Organum Ortaçağ'da ilk polifoninin adıdır. Bu çokseslilik *Gregorius*¹ dinsel ezgisine dörtlü ya da beşli aralıktan bir ezginin katılması ile elde edilmektedir. *Organum*, notaya karşı nota olarak eş zamanlı ilerleyen iki melodi çizgisinden oluşur. Bazen ikinci bir ses dinsel ezgiyi ya da temel sesi bir dörtlü veya beşli alttan (örneğin do'nun altındaki sol veya fa'dan) tekrarlar. Kimi örneklerde iki ses unison başlar. Sonra bu sesler birbirlerinden ayrılarak aralıklar gittikçe büyür, dörtlü ya da beşli aralığa ulaştıktan sonra da paralel biçimde devam ederler. Her iki ezgi de oktavlarından devam ederler.

Paralel Organum; var olan bir *Gregoryen* ezginin 4'lü veya 5'li aralık aşağısından söylenen ve asıl ezgi ile paralel hareket eden ikinci bir ezgi ile oluşan *Organum* çeşididir. Böylece 4 veya 5 ses uzaklıkta *Vox Principalis* ile *Vox Organalis* olarak adlandırılan iki ayrı ses partisinin birlikte hareketi sağlanır.

¹ 7. yy'da ortaya çıkmış, Frenk Cantors tarafından Roma dönemine ait dini şarkının bir uyarlamasıdır. (James W. Mckinnon, Editor Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Edition 2*, Oxford University Press, Oxford, 2001)



Örnek 1: *Paralel Organum*²

Serbest Organum; 11. yy Organum gelişim sürecinde ortaya çıkan ikinci türdür. Eklenen ses, *Gregoryen* ezgiye ters ve bağımsız hareket eder. *Serbest Organum* ile *Paralel Organum* arasındaki fark, *Serbest Organum*'da 2. ezgi Gregoryen ezginin altına değil üstüne yazılır. Ters hareketler ve serbest devinim, partilerin kesişmesine, bazen de yer değiştirmesine neden olur. Bu stilde kimi zaman uyumsuz (*dissonant*) ikili sesler oluşmaktadır.

Organum: Alleluia Justus ut palma



Örnek 2: *Serbest Organum*³

*Melismatik*⁴ (*florid*) *Organum*; 12. yy başlarında Fransa'nın *Aquitaine* bölgesinde gelişen *Organum* stildir. *Gregoryen* ezginin sesleri uzatılır, uzayan partilerin üstüne süsleyici *Melismatik* bir parti eklenir (Erten- Özkılıç-Unan, 1959: 11).

Grout-Palisca'nın *A History of Western Music* kitabında, *Melismatik Organum* için tenorların okuduğu iki parti olduğundan söz edilmektedir. Altındaki partiye uzun hecelerle üst partideki ezgi eşlik etmektedir. *Melismatik* olarak hecelerın ezgisel yürüyüşü çoksesliliği oluşturmaktadır (Grout- Palisca, 2001: 72).

² Grout, Donald J., Palisca, Claude V.; *A History of Western Music*, Altıncı Basım, W. W. Norton & Company, New York, 2001, s.72

³ Grout- Palisca, a.g.e., s.73

⁴ *Melismatik*, sözlü eserlerde bir hecenin birden fazla nota ile okunmasıdır (Richard L. Crocker, Ed.Sadie a.g.e). Türk Müziği'nde de çok kullanılmıştır.

Jubilemus, exultemus

Ju-bi - le - mus, e - xul - te - mus,
in - to - ne - mus can - ti -
cum.

Örnek 3: Melismatik Organum⁵

Erten- Özkılıç-Unan diğer bir *Organum* çeşidi olan *Oblik Organum*'dan şöyle söz eder:

Oblik Organum; yine *Vox Principalis* ile *Vox Organalis* olarak adlandırılan iki ayrı ses partisinin aynı nota ile başlayıp, hareket sırasında birbirinden ayrılıp *Oblik* hareket, yani bir ses genel olarak sabit sesle, diğeri çeşitli aralıklar oluşturarak devam eder. Yaptıkları bu hareket *Oblik Organum*'dur (Erten- Özkılıç-Unan, 1959: 11).

Vox principalis
Vox organalis Te hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ve - ne - ran - do pi - is.
Se iu - be - as fla - gi - tant va - ri - is li - be - ra - re ma - lis.

Örnek 4: Oblik Organum⁶

Bunlara bağlı olarak *Organum* için, *Oblik* hareket içinde *Melismatik* anlayışta da bir hareketi olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, kimi zaman tekniklerin birbiri içinde

⁵ Grout- Palisca, a.g.e., s.72

⁶ Grout- Palisca, a.g.e., s.72

kullanılması, ilerideki dönemlerde şekilsel, işitsel ve biçimsel olarak dikey armoninin temellerini oluşturmaktadır.

Edward Schaefer, bu tekniklerin 9. yy'da *Musica Endiriadis* diye adlandırılan anonim bir yapıtta görüldüğünden bahseder. Erten'den farklı olarak *Paralel Organum* için alttan bir beşli ezgi kullanıldığını anlatır. 'Modifiye edilmiş *Paralel Organum*' diye adlandırdığı *Organum*'da, *Vox Organalis* ana ezginin üzerine yapılan beşli aralıktaki ezgidir ve sonraki ölçülerde katlanmış olarak çokseslendirilmektedir (http://www.edwardschaefer.net/catholic_church_music).



Örnek 5: *Modified Organum*⁷

Bir başka yazım tekniği ise *Magister Perotinus*⁸ tarafından olgunlaştırılmış olan *Conductus*'tır. *Organum*'dan farklı olarak üst partideki sesler aşağıdaki partilerle aynı anda ritmik bir şekilde icra edilir. Yani notaya karşılık nota disiplini mevcuttur. (Erten-Özkılıç-Unan, 1959: 11) Diğer bir anlatımla, ritmik süreler eşzamalı hareket etmektedirler.

The New Grove Dictionary of Music & Musicians kaynağına göre, *Conductus*'ta sözel metnin biçimsel kurgusunda, yukarıda bahsedilen *Melismatik* ve *Oblik* hareketlerin iç içe kullanımını söz konusudur.

Aşağıdaki *Conductus* örneğinde anlatılan kurgu açıkça görülmektedir.

⁷ Grout- Palisca, a.g.e., s.72

⁸ Fransız asıllı Ortaçağ bestecilerinden biridir. *Organum*, *Contrpuan* teknikleriyle eserler yazmıştır. (Janet Knapp, Ed. Stanley Sadie, a.g.e.)



Örnek 6: *Conductus*⁹

Bütün bu ilk polifonik müzik çalışmaları *Eski Sanat* (Ars Antiqua) olarak tanımlanmıştır. Kadanslar bir tonik ve bir 5'li üzerine kurulan seslerle oluşmaktadır. Daha çok uzun süreli notalar kullanılmıştır. En çok bilinen kadanslar Do, Re, Mi, Sol, La, *Mod*¹⁰larında kurulmuştur. Mi Frigyan dizisi, kadans olarak en çok kullanılan dizi olarak kaynaklarda geçmektedir. Bir varyasyon olarak *Landini* kadansı 6.derece üzerinden toniğe yaklaşmaktadır. Bu kadanslarda 5'lilerin paralel kullanımları genel olarak ortak özellikleridir (<http://www.msu.edu/~newmanr/380/MedievalCadences.htm>).

⁹ Janet Knapp, Ed. Stanley Sadie, a.g.e.

¹⁰ 16. yy'da tonal sisteme geçilmeden önce kilisenin kullandığı ezgi üretmeye yarayan yedi tane (*Ionian, Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian, Eolian ve Lochrian*) dizidir. (Harold S. Powers/Frans Wiering, Ed. Stanley Sadie, a.g.e.)

Double leading tone Phrygian

Landini Use of parallel 5ths

The image shows two musical examples. The first example, labeled 'Double leading tone' and 'Phrygian', consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first two measures show a double leading tone cadence (F#4-G4-A4-B4). The next two measures show a Phrygian cadence (B4-A4-G4-F#4). The second example, labeled 'Landini' and 'Use of parallel 5ths', also has two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first two measures show a Landini cadence (F#4-G4-A4-B4-A4-G4-F#4). The next two measures show a cadence with parallel 5ths (F#4-G4-A4-B4 and F#4-G4-A4-B4).

Örnek 7: Eski Sanat (*Ars Antiqua*) Kadanslar

Rönesansla birlikte 4 partili otantik kadanslar kullanılmış tonal müziğe doğru adımlar devam etmiştir (<https://www.msu.edu/~newmanr/380/MedievalCadences.htm>).

Pseudo authentic cadence with 4-3 suspension. Four-part cadence with full triad on tonic. Four-part cadence with dominant to tonic bassline.

Four-part authentic cadence. Authentic cadence with raised 3rd on tonic (Picardy 3rd).

The image shows two rows of musical examples. The first row contains three examples: 1. 'Pseudo authentic cadence with 4-3 suspension' showing a 4-3 suspension in the bass line. 2. 'Four-part cadence with full triad on tonic' showing a full triad on the tonic. 3. 'Four-part cadence with dominant to tonic bassline' showing a dominant to tonic bassline. The second row contains two examples: 1. 'Four-part authentic cadence' showing a four-part authentic cadence. 2. 'Authentic cadence with raised 3rd on tonic (Picardy 3rd)' showing a Picardy 3rd cadence. Each example is written on two staves (treble and bass clefs).

Örnek 8: Tonal Kadanslar

1.2. Çoksesliliğin Gelişimi Sürecinde Etkin Olan Ekoller

Yeni gelişen polifonik müzik çeşitli okulların kurulması ile önemli bir değişme uğramıştır. Bu okullardan ilki Felemenk Okulu'dur. Kurucusu Guillaume Dufay (1400-1474) olmuştur. Diğer üyeleri ise: Jean de Okeghem (1430-1495), Josquin des Preés (1445-1521), Jacob Arcadelt (1514-1570) ve Orlanda de Lasso'dur (1532-1594). Kontrpuan tekniği ilk defa bu grup tarafından, müzik idealine ve müziğe karşı gösterilen ilgiyle birleştirilmiştir (Fawkes, 1997, Audio Books, CD1).

İkincisi Venedik Okulu'dur. Önemli bestecileri, Giovanni Gabrieli (1557-1612) ve Adrian Willaert olmuştur. 16. yy'da Venediklilerin müziğindeki polifoninin zenginliği korolar için çok sayıda eserler yazılmasından ileri gelmiştir. Korolar kilisenin içinde değişik yerlerde konumlandırılarak önem kazanmıştır. Üçüncü büyük okul Roma Okulu'dur. Dekanı, neslinin en büyük kilise kompozitörü olan *Giovanni Pierluigi da Palestrina*'dır (1525-1594). Roma'daki *S. Maria Maggiore* kilisenin koro şefi olarak çalışırken, İtalyan kilise müziğinde reform yapan II. Marcellus'un hatırası için yazdığı ünlü eseri '*Missa*'¹¹ dâhil birçok eserler bestelemiştir. *Palestrina* Roma'nın öncü bestecilerinden biri olmuş, bestelediği *Pope Marcellus Missa*'sı daha sonraki bütün *Missa*'lar için örnek teşkil etmiştir. Ondan önce hiç kimsenin polifonik müziğe bu kadar dini karakter, manevi güzellik, anlam gücü getirmediği bilinmektedir. *Giovanni Pierluigi da Palestrina*'nın, Bach'tan önceki en büyük usta olduğuna inanılmaktadır. Döneme getirdiği polifonik ayin (*Missa*) ile besteci ve icracılar için önemli bir zemin oluşturmuştur (Erten- Özkılıç-Unan, 1959: 11).

Aşağıda yer alan müzik örneği *Giovanni Pierluigi da Palestrina*'nın *Pope Marcellus Missa*'sının *Kyrie* bölümünden alıntıdır.

¹¹ Ortaçağda, kilise ayininin sonunda yer alan bölüm. (James W. Mckinnon Ed. Stanley Sadie, a.g.e.)

1.3. Besteleme Teknikleri Kapsamında Yer Alan Çeşitleme (*Variation*) Anlayışının 17. yy' daki *Ground Bass* Tekniği ile İlişkisi

Ground Bass tekniğini derinlemesine incelemeden önce, Barok dönemdeki ve sonraki dönemlerdeki çeşitleme anlayışından bahsetmek konuya açıklık getirme açısından yerinde olacaktır.

Çeşitleme (*variation*) biçiminin kesin olmamakla birlikte; çok önceleri 'kabile' olarak adlandırılan ilkel toplumların kendi ritüellerinde yaptığı müziklerindeki pratiklerde oluşup, gelişme gösterdiği düşünülmektedir. (Finkelstein, 1995: 37) Kısaca, çeşitlemeli müziğin yapı olarak, daha önce işitilmiş olan kavram ya da olgunun şekil ve kurgu değiştirerek yinelenmesi sonucu oluştuğunu söylemek mümkündür. Bu konuyu Sidney Finkelstein ise şöyle ifade etmiştir: “Çeşitlenmiş müzikte, adeta zihni yakalayarak, ona kendi yaşamını bağışlıyormuş gibi güçlü ve birikici bir psikolojik etkinin sahipliği söz konusudur” (Finkelstein, 1995: 38). Yani genel olarak insan karakterinde çeşitlemenin etkin bir gücü olduğundan bahseder.

Bir başka kaynakta çeşitleme anlayışı için şöyle bir açıklama yapılmıştır: “16. yy'da lavtacılar dans parçalarını ikişer ikişer çalarken *Double* denilen ikinci çalınıştta, küçük değişiklikler ve süslemeler yaparlarmış. Böylelikle çeşitlemeli tür ortaya çıkmış ve nesiller devam ettikçe, aktarılmıştır” (Yurga, 1995: 71).

Bu söylemlerden anlaşılacağı gibi, çeşitleme düşüncesinin, ilk müzik pratiklerinden bu yana müziğin kendisinde var olduğunu düşünmek olasıdır. Hatta “müziğin özü çeşitlemedir” denilebilir. Önemli bir tür olarak karşımıza çıkan çeşitleme kısaca yinelenen olursa; bir temanın unutturulmadan, armonik, ezgisel ve polifonik özellikleri açısından değişik görünüşlerde birçok kez işittirilmesidir. Kendi başına bir biçim ve tür olarak kullanıldığı gibi, ayrıca *Ground Bass*, *Ciacone*, *Passacaglia*, *La Folia* gibi yazı tekniklerini de içine almaktadır.

1.3.1. Barok Dönemde Kullanılan Çeşitleme Anlayışının *Ground Bass* ile İlişkisi

Barok dönemdeki çeşitleme anlayışının, *Ground Bass* ile sabitleşen uzun soluklu ‘bas ezgisi’ ile 17. yy’a kadar olan dönemde işlenen bir pratik olan ‘doğaçlamanın’ etkinliğinden yola çıkarak oluştuğunu söylemek mümkündür. Genel olarak sürekli dönen 8 ölçülük bir bas melodisi üzerine, armonik yapıya uygun doğaçlama anlayışı, solo şarkıcılarda ve çalgıcılarda zorunlu bir yetenek gelişimini sağlamış ve ustalığının çizgisini arttırmasında büyük etken olmuştur. Dolayısıyla bu dönemdeki çeşitleme anlayışının besteci, çalgıcı ve şarkıcı üçleminde yürüdüğünü söylemek mümkündür. Çünkü özellikle bu dönem içerisinde, çalgı çalan kişi ve kişiler zorunlu bir bas ezgisi üzerine, bestecinin yazdığı ya da doğaçlama gerektiren pasajlardaki bir pratiği uygulamak zorundadır. Bilindiği üzere icracı müziksel platformda performans sergilerken, kullanılan tonalite, dönem dönem gelişme gösteren artikülasyon, nüans gibi çalgı ve sese özgü teknikleri doğru bir beceri ile kullanarak bir yer edinir. İcracıların o dönemde popüler olan yaylı çalgılardan *Gamba* ailesinde, sonrasında gelişen *Violin* ailesinde, lavta benzeri telli çalgılarda ve üflemeli çalgılarda uygulanacak teknikleri ve dinamikleri, becerisine göre ifade etmek zorunda olduğu bir gerçektir. Her defasında yeni bir çeşitlemenin gerekliliği bir pratik olarak önem taşıdığı için, icracı, ses ve çalgı üzerindeki bilgi ve becerisini sonuna kadar kullanmak zorunda olmuştur (Erol, 1998: 95).

Ground Bass’ın koşulladığı çeşitleme, o dönemdeki dans müziklerinin yapısını da *Ciocona* ve *Passacaglia* tekniklerinin oluşmasıyla kurgulamıştır. Bu türler yine çeşitlemeli olarak yazılmıştır. Bu biçimsel bir zorunluluktur. Bu konuya ilişkin daha ayrıntılı bilgi *Ground Bass* tekniği ile yapılmış diğer alt başlıktaki türler içinde örneklerle açıklanmıştır.

1.3.2. Barok Dönem Sonrası Kullanılan Çeşitleme Anlayışının *Ground Bass* ile Farkı

Barok dönemin ardından çeşitleme anlayışı da gelişim göstermiştir. Yoğun teknik ve biçimsel anlamda gelişmiş müzik, sonraki Klasik dönemde yerini daha net ifade edilen bir yapı kurgusuna bırakmıştır. Buna bağlı olarak artık tema niteliği kazanmış ezgiden yola çıkılarak, bu temanın yapısal olarak dokusu, armonik kurgusu, ritmik yapısı, hızı gibi öğelerine göre çeşitlemeler üretilmiştir. Besteciler tarafından genel olarak bu ezgilerin, *Ground Bass* gibi çok uzun ölçülerde olmamak üzere 8, 10, 12, 16 ölçü gibi uzunluklarda oluşturulduğu o döneme ait eserler incelendiğinde anlaşılmaktadır.

Barok dönemdeki çeşitleme yatay kontrpuan anlayışıyla yapılmıştır. Partilerde ezgilere karşı sürekli hareket eden başka ezgiler mevcuttur. Yani alt ve üst partilerin ezgisel akışı yatay konumlandırılmıştır. Oluşan çokseslilik, partilerin ezgisel olarak bütünlükleriyle sağlanmaktadır. Besteci *Ground Bass* ezgisi üzerine kontrpuan tekniği ile ezgiler yazmıştır. Doğaçlama yapılacak partiler için de aynı yaklaşım söz konusudur.

Klasik dönemde ise *Ground Bass*'ın yerine genellikle üst partilerde bir ezgi yani bir tema vardır. Bu tema çeşitlenirken süreler, ritimsel vurgular, ritim gibi öğeler değiştirilebilir. Fakat dikey olarak oluşturulan armonik kurgu sabittir. Kontrpuan anlayışı terk edilmiş anlamına gelmemektedir. Fakat çok kullanılmamıştır. Armoni her zaman ilk oluşturulan temanın armonisidir. Tema ezgisi unutturulmadan çeşitleme yapılmıştır. Ritmik değişimler, süreler, tempo gibi değişimler söz konusudur. Klasik Dönem çeşitlemesinde eser adı belirtilirken *Theme and Variations* gibi isimler verilmiştir.

Aşağıdaki müzik örneği Wolfgang Amedeus Mozart'a ait bir çeşitlemedir.

12 VARIATIONEN

über „Ah vous dirais-je, Maman“

für das Pianoforte

von

W. A. MOZART.

Köch. Verz. N^o 265 (Köch.-Einst. N^o 300e).

Componirt vermutlich im Frühsommer
1778 zu Paris.

Mozarts Werke.

TEMA.

mf

VAR. I.

legato

1. 2.

W. A. M. 265.

Ausgegeben 1828.

VAR. II.

legato

VAR. III.

W.A. M. 265.

Örnek 10: 12 Variations, W.A.Mozart

(http://imslp.org/wiki/12_Variations_on_%22Ah,_vous_dirai-je_maman%22,_K.265/300e_%28Mozart,_Wolfgang_Amadeus%29)

II. BÖLÜM

17. YY'DA *GROUND BASS* TEKNİĞİNİN VE İLİŞKİLİ OLAN ÖNEMLİ TEKNİKLERİN BAROK DÖNEME ETKİLERİ

2.1. *Ground Bass*'ın İlk Oluşumu ve Müzik Tarihindeki Yeri

1550'li yıllarda uygulanan çeşitleme örnekleri *Ground Bass* ve *Parafraz* adları altında ortaya çıkmıştır. *Ground Bass* olarak, kısa bir motif aynı ses alanı içinde bas partisinde sürekli tekrarlanırken, öteki partilerde az ya da çok özgür bir kontrpuan yürütülüşü görülmektedir. Bu yöntem ilk olarak 13. ve 14. yy'da ortaya çıkmıştır. En erken dönem bilinen *Ground Bass* örneği, 1240 ve 1325 yılları arasında oluştuğu sanılan '*Sumer is Icumen in*' adlı yapıttır (Walton, 1974: 90).

İlgili örnekte de görüldüğü gibi, 4 ölçülük cümlelerin tekrar edilmesi suretiyle, üst parti *Canon* anlayışına çok benzeyen bir hareketle devam eder (Walton, 1974: 91).

"Sumer is icumen in."

Sum - mer is a com - ing in, —

Sing, cuck - oo, now — sing, cuck - oo. Sing, cuck - oo, now —

Loud now sing cuck - oo. Grow - eth seed, and blow - eth mead, and

Sum - mer is a com - ing in, — Loud now sing cuck - oo.

sing, cuck - oo. Sing, cuck - oo, now —

Örnek 11: Sumer is Icumen In

Ground Bass herşeyden önce bir besteleme tekniğidir, ama kimi durumlarda biçimsel bir özellik de sergileyebilmektedir. Bu teknik Barok dönemin stilsel özellikleriyle birleşince stilsel (biçimsel) bir kimlik de kazanmaktadır. Christopher Simpson *Ground Bass* için: “*Ground Bass* 17. yy’da çalgısal müzik alanında, İngiltere’de, *Division on a Ground (Bir Bas Teması Üzerine Çeşitlemeler)* adıyla o dönemin modası olmuştur. Bütün bunlar çalanın gücüne, o anda bulduklarına bağlı” ifadesini kullanmıştır. Bu sakin anlatımlı denilebilecek kompozisyonlar tiyatro, *Opera* ve *Oratorio*’larda kullanılmak suretiyle popülerliğini kazanmıştır (Simpson, 1955: 67).

Ground Bass bir *Ostinato Bass* üzerine, bazen git gide hızlanan çeşitlemeler dizisidir. Bu çeşitlemeleri çalmak için çalgıcı bir *Divison-viol*¹² elde etmek zorundadır. Daha açık bir anlatımla *Ground* ya da *Basso Ostinato* (inatçı bas) bir besteleme yöntemi olarak, kullanıldığı tür içinde yapısını zorunlu olarak yönlendirmiştir. *Ground Bass* 17. yy çalgı müziğinde çok gözde olmuştur. İngiliz çembalocuları kadar İtalyan ve İspanyol çembalocuları da bu türde eserler yazmışlardır. Ayrıca, sözlü eserlerde de kullanılmıştır.

Barok dönem bestecilerinden Monteverdi, eserlerinde tek sesli ve konuşmaya dayalı ezgileri iki, üç sese çıkararak ses gösterilerine, süslemelere, doğaçlamaya yer vermiş, ilk operası *Orfeo* başarılı bulununca bu alanda yoğunlaşmış ve *Ground Bass* denilen ve sabit 8 ölçülük bas temasının üzerine, şarkıcının *Melismatik* anlayışla doğaçlama yapma alışkanlığını o dönemde geliştirmiştir. Henry Purcell (1659-1695) *Ground Bass* tekniğini en çok kullanan bestecilerden biridir. Ancak Purcell’de *Ground Bass* teması kimi zaman kıtanın uzunluğuna bağlı olarak 5, 7 ya da 13 ölçü uzunluğunda değişim göstermektedir. Bu ise, ele alınan şiirin kıtasına bağlı olarak yazılan *Strophic Bass* diye adlandırılan *Ground Bass* temasını oluşturmaktadır (Sachs, 1965: 142).

Aşağıdaki örnekte, Alessandro Grandi’nin *Strophic Variation* eserinde yer alan bas temasındaki *Ostinato*, rakamlarla ifade edilmiştir. *Ground Bass* teması ilk iki sistemde bütünüyle, sonraki iki sistemde küçük değişimlerle sürmektedir.

¹² Bir consort basından daha küçük olan gambadır, ele daha yatkın bir bas violindir. (Frank Traficante, Ed. Stanley Sadie, a.g.e.)

Alessandro Grandi: Strophic variation (cantata) *Aprè l'huomo.*

1.

A - pre l'huo - mo in fe - li - ce all' hor che na - - sce

2.

Fan - ciul - lo poi che non più lat - te il pa - sce

3.

Quante po - scia sos - tien tris - to e men - di - co Fa - ti - che e morti

4.

Chiu d'al fin le sue spo - glie an - gu - sto sas - so.

Örnek 12: Alessandro Grandi, *Strophic Variation*

Ground Bass, 17. yy'da, *Madrigal*'lerde ve *Opera*'larda daha çok kullanılmıştır. Henry Purcell'in *Dido and Aeneas* operasının *When I am Laid* sözleriyle başlayan *Adagio* bölümünde, uzun sürelerle ve inici kromatik hareketlerle oluşturulmuş *Ground Bass* tekniğinin kullanılışı yer almaktadır (Örnek 13).

Dido and Aeneas

Adagio $\text{♩} = 90$

Violin I *pp* very softly

Violin II *pp* very softly

Viola *pp* very softly

Dido

Ground Bass *pp* very softly

When I am

laid am laid in earth, may my wrongs create No

trou - ble, no trou - ble in thy breast, When I am

Örnek 13: Henry Purcell, *Dido and Aeneas*

Fischer, 17. yy'daki *Ground Bass* anlayışını teknik anlamda şöyle değerlendirmektedir: “Müziksel akışı, özgürce akan bir melodi dizesi aracılığıyla artırmış, bu dize artık *Bass*'ın denetimin altında olmadan, buna karşılık bas tarafından desteklenen devinimi içinde zengin ve özgür bir armoniye ve içsel seslere etkinlik olanağı sağlamıştır” (Fischer, 2005: 186).

Yapısı itibarıyla biraz daha ayrıntılı olarak incelenecek olursa; *Ground Bass* 'ın, genelde, 8 ölçülük bas melodisinin sürekli tekrarı sırasında, özellikle ‘tiz’ partilerde çeşitlenerek gerçekleştirildiğini tekrar belirtmek gerekir. Melodi ile *Ground Bass* aynı anda başlamayabilir. *Ground Bass* uzun değerli notalardan oluşmuş, diğer partiler ise kısa sürelerden oluşan daha hareketli bir karakterdedir. Dokusu birkaç katmandan oluşmuştur. Armonisi, aynı anda tınlayan iki ya da daha fazla seslidir. Bazen kromatik bazen de melodik olarak bas teması süslenmektedir. Aşağıda Henry Purcell'in yazdığı *Ground Bass* örnekleri görülmektedir (Richard Hudson, Ed. Stanley Sadie, a.g.e.).

Purcell: Ground basses.

Welcome Song 1687

1

Dido and Aeneas

2

Fairy Queen, Plaint

3

King Arthur, Chaconne

4

Dioclesian

5

Dioclesian

6

Ode 1689

7

Örnek 14: Henry Purcell, *Ground Bass* Örnekleri

Andante

II. Man.
 ppp (8 16)
 sempre ppp

meno ppp
 +4
 meno ppp

sempre II. Man.
 p

mf
 sempre II. Man.
 mf

Örnek 16: Max Reger, *Introduction and Passacaglia in D moll, Andante*

20. yy'daki bazı bestecilerin *Ground Bass* temaları **Örnek 17**'de yer almaktadır;

20th-century grounds

(a) Hindemith: Piano Sonata no.2, first movt



(b) Bartók: Concerto for Orchestra, first movt



(c) Hindemith: Sonata no.1 for organ, last movt



(d) Stravinsky: *Symphony of Psalms* last movt



Örnek 17: 20. yy'da Bestelenmiş *Ground Bass* Örnekleri

(Richard Hudson, Ed. Stanley Sadie, a.g.e.)

Dönelmlere Göre *Ground Bass* Tekniğini Kullanan Bazı Besteciler ve Yazdıkları Eserlerden Örnekler

Rönesans Dönemi

Aston, Hugh (1485-1558)

My Ladie Carey's Dompe

Tomkins, Thomas (1572-1656)

A Ground (in Fitzwilliam Virginal Book)

Monteverdi, Claudio, (1567-1643)

L'incoronazione di Poppea, Aria, "Ma che dico, o Poppea"

Lully, Jean Baptiste, (1632-1687)

Amadis, Final Chorus

Barok Dönem

Blow, John (1649-1708)

Venus and Adonis, finale of Act II

Purcell, Henry, (1659-1695)

Dido's Lament from Dido and Aeneas (ground)

Purcell, Henry, (1659-1695)

Ground for Harpsichord from Ye Tuneful Muses

Couperin, François, (1668-1733)

Pieces de Clavecin

Bach, Johann Sebastian (1685-1750)

Mass in B minor, "Crucifixus"

Bach, Johann Sebastian (1685-1750)

Passacaglia in C minor for Organ

Bach, Johann Sebastian (1685-1750)

Sonatas and Partitas for Solo Violin

Handel, George Frideric, (1685-1759)

Suites for Harpsichord; Susanna, Opening Chorus

Handel, George Frideric, (1685-1759)

A Mystery Chaconne with 62 Variations

Romantik Dönem

Beethoven, Ludwig Van (1770-1827)

Thirty-two Variations in C minor

Chopin, Frédéric, (1810-1849)

Berceuse for Piano

Schumann, Robert, (1810-1856)

Symphony No. 3, First Movement

Brahms, Johannes (1833-1897)

Symphony No. 4, 4 Movement; Variations

Modern Dönem (20. yy Dönemi)

Bloch, Ernest (1880-1959)

String Quartet No. 2

Berg, Alban (1885-1935)

Wozzeck Operası Passacaglia in Act I

Bartok, Bela (1881-1945)

String Quartet No. 3, First Part

Hindemith, Paul, (1895-1963)

String Quartet No. 4, Op. 32, Last Movement

Honegger, Arthur, (1892-1955)

Symphony No. 2, Second Movement

Ravel, Maurice, (1875-1937)

Trio in A minor for piano, Violin and Cello, Third Movement

Reger, Max, (1873-1916)

Introduction, Passacaglia, and Fugue for two pianos, Op.96

Introduction and Passacaglia in D minor, Op. 145 for organ

Riegger, Wallingford, (1885-1961)

Symphony No. 3, Final Movement

Schoenberg, Arnold, (1874-1951)

Pierrot Lunaire, No. 8, "*Nacht*"

Stravinsky, Igor, (1882-1971)

Histoire du Soldat (Ostinato Passages), Rite of Spring

Septet, Second Movement

Webern, Anton, (1883-1945)

Passacaglia for Orchestra, Op. 1

Britten, Benjamin (1913-1976)

Serenade for Tenor, Horn and Strings "*Dirge*"

2.2. *Ground Bass* Tekniği İle İlişkili Önemli Teknikler

2.2.1. *Passacaglia*

Passacaglia İspanyol kaynaklı üç zamanlı eski bir danstır. 16. yy'da otaaya çıkmış ancak 17. ve 18. yy'da önem kazanmıştır. 17. yy'da İtalya ve Almanya'da saray dansına dönüşmüş, 18. yy'ın ortalarına kadar *Ciacone* ile birlikte çoksesli müziğin önde gelen biçimlerinden biri olmuştur. Yer verildiği zaman *Ciacone* gibi, *Suit*¹⁴'in içinde en son bölüm olarak yer alır. Klasik ve Romantik dönemlerde ele alınmamıştır. *Passacaglia*, *Ciacone* ve *Ground Bass* tekniği ile biçimsel olarak ilişkilidir. Bütün bu biçimlerde olduğu gibi bastaki bir temayla, bu temanın ya kendisinin ya da öteki partilerin çeşitlenmiş tekrarları yapılır. *Ground Bass*'ın ima ettiği bir armonik kurgu mevcuttur. Parçanın ana teması, ister basta ister diğer partilerde olsun, çeşitlemeler sırasında değişmez, ama basitçe süslenebilir. Tema her zaman anlaşılır olmak zorundadır. *Ground Bass* teması bas partiden ayrılıp başka bir partide görülebilir. Genellikle minör tonalitelerde kullanılmıştır. J.S. Bach'ın org için *Passacaglia* ve *Füg*'ü zorunlu bas yöntemiyle yazılmış bu tarz bir eserdir (Hodeir, 1994: 42).

Aşağıdaki *Passacaglia* örneğinde bastaki dokunun daha uzun süreli ve dingin *Ground Bass* özgünlüğüyle sürdüğu görülmektedir.

J.S. Bach
Passacaglia and Fugue in C Minor
BWV 582



¹⁴ *Suit*(*Suite*,*süit*) ard arda yazılan dans parçalarından oluşur. Ritmik yapı değişkendir. (David Fuller, Ed.Sadie a.g.e.)

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the alto clef, and the bottom is the bass clef. The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The middle staff has a similar melodic line, often in parallel motion with the top staff. The bottom staff provides a steady bass line with quarter and eighth notes.

The second system of musical notation continues the piece with three staves. The top staff has a melodic line with some grace notes and slurs. The middle staff continues the parallel motion. The bottom staff maintains the bass line. The system ends with a double bar line and a common time signature.

The third system of musical notation continues the piece with three staves. The top staff has a melodic line with some grace notes and slurs. The middle staff continues the parallel motion. The bottom staff maintains the bass line. The system ends with a double bar line and a common time signature.

Örnek 18: J.S. Bach, *Passacaglia ve Füg*
(www.sheetmusicfox.com)

2.2.2 Ciacone (*Chaconne*)

16. yy'da ortaya çıkan, $\frac{3}{4}$ ölçüde bir İspanyol dansıdır. Çalgı müziğinde daha çok önem kazanmıştır. Fransa'da 13. Louis döneminde ağır tempolu olarak kullanılmaya başlamıştır. Çoğunlukla minör tonda yazılmıştır. Armonik kurgusu genel olarak I-V6-VI-V şeklinde kullanılmıştır. 17. yy süitlerinde son parça olarak yer almıştır. 17. ve 18. yy'da *Fransız Opera*'sının bitiriş parçası olarak kullanılmıştır. *Ground Bass* gibi 19. yy'da önemini yitirmiş 20. yy'da *Yeni Müzik* alanında tekrar önem kazanmaya başlamıştır. 17. yy'da *Passacaglia* ve *Ciacone* terimleri tam olarak yerleşmedikleri için *Ground Bass* yazı tekniğini içeren her müzik için birbirinin yerine kullanılmıştır. Fransız bestecileri bu iki terimi değişik biçimlerdeki eserlerde de kullanmışlardır. *Ciacone*'un *Passacaglia*'dan farkı, tekrarlanan *Ground Bass* temasını üzerine kurulan akorla kalıplarının çeşitlenmesidir. Doku açısından *Ground Bass* 'a göre biraz daha sıkıdır. Maurice Ravel, *Ciacone* ilkelerinden yararlanarak bunu orkestrasyon yaparken uygulamıştır (Aktüze, 2004: 95).

İtalya'da Sanseverino (1622), G. A. Conna (1623), Caliginiso (1626), İngiltere'de H. Purcell, Fransa'da Chambonnières (1640), öğrencisi L. Couperin ve F. Couperin (*Ciacone en rondeau*), Lully (bale müziğinde), Rameu, Gretry, Almaya'da Gluck (*Opera*'larda) Mufat (*Concerto Grosso*'da), Kerll, Biber, Buxtehude (org) gibi kompozitörlerden sonra zirveye J. S. Bach'ın solo keman için yazdığı *Ciacone*'nu ile ulaşmıştır (Hodeir, 1994: 42).

Örnek 19'da J. S. Bach *Ciacone*'un başlangıç kesiti sunulmaktadır. Eserin ilk 8 ölçüsünde sonraki çeşitlemelerin temelini oluşturan armonik yapı (akor kalıpları) net olarak gözlemlenmektedir. İki cümleden oluşan bu yapının ilk cümlesi [I – II – V – I – VI – IV – I], ikinci cümlesi ise [I – II – V – I – VI – II – V] akorlarının fonksiyonel armoni ilkelerine göre sıralanmasıyla oluşmuştur. 9. ölçüde başlayan çeşitlemelerde dikey armonik yapının yanı sıra yatay (kontrapuntal) hareketler yer almaktadır.

Partita II BWV 1004

"Sechs Sonaten für Violine"

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

5. Chaconne

BWV 1004

Violine

7

12

16

20

24

28

31

34

Örnek 19: J.S.Bach, *Ciacone*

(www.free-score.com)

Diğer bir örnek (**Örnek 20**) Henry Purcell tarafından 1690 yılında bestelenmiş bir *Ciacone*'dur. Çeşitlemelerin temeli olan unsurun salt tematik özelliğiyle ön plana çıkmasıyla aslında *Passacaglia*'nın niteliklerini taşısa da, ait olduğu dönemde *Ciacone* olarak ifade edilmiştir. İki flüt ve bas partisine ait olan *Ground Bass* teması ile $\frac{3}{4}$ lük ölçü içinde oluşturulmuştur.

Chaconne

da *Dioclesian* (1690)

Henry Purcell (1659 - 1695)

Two in one upon a Ground

Flauto I

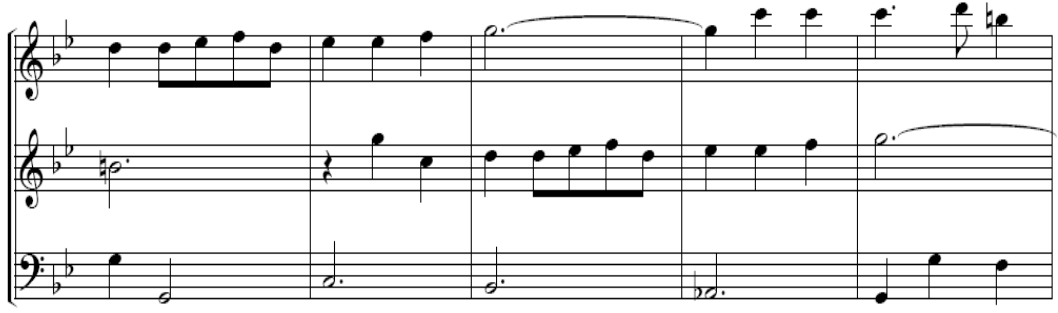
Flauto II

Ground

f

p

p



Örnek 20: Henry Purcell, *Ciacone*

(www.flauto.dolce.it)

2.2.3. La Folia

Sözcük anlamı delilik, çılgınlık olan *Folia*, Prof. Richard Hudson'a göre tarihte iki period'ta incelenir. İlki erken dönem *Folia*'dır. 15. yy'da (1577) Portekiz'de Salinas bölgesinde danslı bir şarkı olduğu saptanan, 16. yy'da İberik yarımadasında *Vihuela*¹⁵ müziği olarak bilinen, hatta '*Cancionera musical de*

¹⁵ 15.yy'da keşfedilen gitar benzeri 5 telli bir çalgı. (Poulton-Alcalde, Ed. Sadie, 2001, a.g.e.)

*Palacio*¹⁶'da örnekleri görülen, 17. yy'da 5 telli gitar ve *Sonajas* (tahta çembere tutturulmuş metal halkalar) eşliğinde yapılan şarkılı bir danstır. Sonradan İtalya yoluyla Fransa'ya geçerek 15. Louis döneminde F. Corbetta tarafından 1671'de saraya tanıtılmıştır. *Sarabande* ve *Ciacone*'u anımsatan *La Folia*, bir *Ground Bass* partisi üzerine kurulu, varyasyonlarla gelişen ve 1650'den sonra 'İspanyol çılgınlıkları' adıyla tanınan ¾ lük ölçüdeki eski bir danstır. Diğeri ise 17. yy'ın son çeyreğinden sonra Barok dönemde popüler olan *Folia*'dır. Corelli'nin 1700'de keman için bestelediği "La Folia" bu türden bir eserdir (Hudson, 1973: 398-411).

Frescobaldi D', Angelbert, M. Marais, Bach gibi besteciler eserlerinde kullanmışlardır. Gaspar Sanz'ın (1640-1710) ilk basımı 1674 yılında üç kitap olarak yazılan "Instrucción de Música Sobre La Guitarra Española" adlı eserinden bir *Folia* aşağıda örnek olarak verilmiştir (Hudson, 1982: 24-119).



Örnek 21: Gaspar Sanz,

Instrucción de Música Sobre La Guitarra Española Folia

¹⁶ 16.yy'ın ilk yıllarında yazıldığı bilinen şarkı kitabı.

(<http://pqpbach.opensadorselvagem.org/cancionero-musical-de-palacio-music-of-the-spanish-court-1505-1520/>)

2.2.4. Ripresa

16. ve 17. yy'da İtalya'da bir ezginin şarkı ve danslarda tekrarlanması suretiyle kullanılan bir tür olarak tanımlanabilir. Fabritio Caroso iki tip *Ripresa* tanımlamıştır. Bunlar *Grave ve Minima*'dır. (*Il ballarino*, 1581). Caroso'nun bu ayrımını Cesare Negri takip etmiştir. Negri'nin yazdıklarından başka iki çeşit eserinden daha bahsedilir. Bunlar; *Ripresa in Sottopiede ve Ripresa Minuita*'dır. Şarkının ya da dansın ana temasını teşkil eden müzik asıl tonun üçlüleryle sabit bir periyotta oluşturulur. Bu yürüyüş dominant, subdominant ve tonic bağlamında geliştirilmektedir. Yani I-V-IV-I şeklindedir. *Ripresa* yapı olarak, ana temanın tonik akorunu sürekli tekrar etmekte ya da tonik akora dönmektedir (Giuseppe Gerbino, Ed.Sadie, a.g.e.).

Ground Bass'tan farklı olarak üstteki parti de sürekli çeşitlenerek tekrar edilmektedir. *Ripresa*'nın genellikle lute, bandora, vihuela, cittern, yaylı ve klavyeli çalgılarda ve gitarda kullanıldığı bilinmektedir. (Sutton, 1986: 59) Aşağıdaki örneklerde her satır bir *Ripresa*'yı anlatır. O dönemde *Ripresa* için yaygın olarak kullanılan *Ground Bass*'lardır (Richard Hudson, Ed.Sadie, a.g.e.).

Standart bir Ripresa

2.2.5. Ruggiero

16. yy'dan beri bilinen İspanya'da *Glosa* adı verilen, İtalya'da 17. yy'ın ilk yarısında *Aria di cantare* adıyla şarkılarda, dans ve çalgısal varyasyonda kullanılan, sabit armoni yapısı içinde değişmez bas partisi eşliğinde tiz seslere varyasyonların uygulandığı türdür. Einstein'a göre *Ruggiero*, Aristo'nun *Orlando Furioso* adlı dörtlüğünün ilk satırında yer alan ilk kelimededen türetilmiştir. Çoğunlukla *Viola da Braccio* çalgısı eşliğinde, Rönesans şairlerinin şiirlerinin uygun ve sayılı birkaç ölçüsünde müzikal olarak formüle edilip doğaçlandığı bilinmektedir (Aktüze, 2004: 494).

Bir şiir yazım tekniği olan *Ottava Rima* kıtalarından oluşmuş şarkılarda da kullandığı ifade edilmektedir. Çok sayıda varyasyonun içinde, *Ruggiero* olan melodiyi ayırt etmek oldukça zor olması sebebiyle ağızdan ağıza söylenen bir tür olmuş, diğerlerine göre daha stabil bir form olarak sadece bas partisinde *Aria*'lar içinde, parçalar halinde kullanılmıştır. En çok bilinen eser Girolamo Frescobaldi'nin (1583-1643) *Aria di Ruggiero*'sudur (Giuseppe Gerbino, Ed.Sadie, a.g.e.).

17. yy'da *Monodi*¹⁷ stili gelişmeye başlamasıyla solo de düetler bestelenmiş, besteciler gitar repertuarı için varyasyonlar yazarak *Ruggiero*' lar tekrar popüler hale gelmiştir. Bu dönemde Kapsberger *Chitarrone* için, Bargnani, Brunelli, Salamone Rossi, Buonamente, Frescobaldi, Tarquinio Merula, Kindermann, Agostino Guerrieri ve G. B. Vitali topluluk için; Macque, Ercole Pasquini, Mayone, Trabaci, Frescobaldi ve Bernardo Storace klavyeli çalgılar için *Ruggiero* içeren eserler üretmişlerdir. 17. yy'da ayrıca *Ruggiero* iki ve üç zamanlı ölçülerde yazılarak dans müziğinde kullanılmıştır. Aşağıdaki örnekte bastaki *Ruggiero* ezgisi sürekli dönüşler halinde dansa uygun olarak tekrarlanmaktadır (Alexander Silbiger, Ed.Sadie, a.g.e.).

Örnek 23'te *Ground Bass* temasının tekrarlandığı sekiz ölçülük *Ruggiero* görülmektedir.

¹⁷ *Monodi* tek ses, tek parti anlamındadır. Şana eşlik eden çalgı tektir, çokseslilik tek çalgıya aittir. (Nigel Fortune-Tim Carter, Ed. Sadie, a.g.e.)

Rugiero, I-Bc Q34



Örnek 23: *Rugiero*

Özetle; *Ground Bass* tekniği ile ilişkili bu türlerin *Passacaglia* ve *Ciacone*'nin *Ground Bass* ile diğer türlere göre daha özgün benzerlikleri olduğu söylenebilir. Bu türlerin dışındaki benzeşen türler, dans müziğinde kullanılan müzikler olmuşlardır. Armonik özellikleri, akor kalıplarının dansa özgü uyarlanarak sürekli tekrarlanmaları ve doğaçlama yapılarak çeşitlenmeleri açısından *Ground Bass* ile benzeşirler. Benzer olan bu türlerin, dansın baskın olduğu pratiklerde özellikle önem taşıması, halkın, aristokrasinin ve burjuvazinin yeni bir müziksel arayış içinde olduğunu düşündürmektedir. Besteciler tarafından kullanılan *Ground Bass*'ın, kontrpuan anlayışı, çeşitleme ve doğaçlama yoluyla üretilme zorunluluğu bu arayışlara kapı açmıştır. Yani, bestecilerin önceki dönem anlayışını terk edip etmemek ikilemiyle her iki türde de eser yazmayı sürdürdükleri döneme ait olan eserlerden anlaşılmaktadır.

Tezin üçüncü bölümünde genel olarak bu türler ile *Ground Bass* tekniğinin, Barok dönemdeki etkin toplumsal dinamiklerle yönlendirilişi incelenmiştir. İlgili toplumsal dinamiklerin *Ground Bass* bağlamında müziğe yaptığı etkileri, yine bu dinamiklerin kendi aralarındaki davranışlarında müzik alanındaki geçirgenlikleri ve etkileşimleri Barok dönemin sanatsal ve toplumsal hayatı açısından sorgulanmıştır.

III. BÖLÜM

GROUND BASS TEKNİĞİ'NİN 17. YÜZYIL MÜZİĞİ İÇERİSİNDEKİ YAPISAL KİMLİĞİ VE BAROK DÖNEMDEKİ OLGULARLA ETKİLEŞİMİ

3.1. 17. Yüzyılda Müzik Alanındaki Hareketlerin *Ground Bass* Üzerindeki Etkisi

17. yy Müziği'nden *Ground Bass* bağlamında bahsedilirken aslında yoğun bir şekilde irdelenmesi gereken Barok dönemdeki etkin yönetsel ve toplumsal yapıdır. Çünkü bu dönem sanatsal olduğu kadar toplumsal ve yönetsel bir değişim ve uyanışın dönemidir. Yani 17. yy başları ileri bir dünyanın eşiğidir. 17.yy yalnız müzikte değil her alanda, araştırmalar, girişimler, deneyler çağı olmuştur.

Birçok alanda gerçekleşen gelişmeler ilk olarak kiliseden başlamıştır. Kilise müziğinde kullanılan makamlar (modlar) yerlerini majör ve minör dizilere bırakmışlardır. Kontrpuan düzenine bir tepki olarak *Monodi* (tek ses) evrimi belirmiş, yatay yazı yöntemi olan kontrpuanın yerini dikey yazı yöntemi olan 'armoni' (homofoni) almaya başlamıştır. Oda müziği yaygınlaşmıştır (Griffiths, 2006: 90).

Mimaroğlu *Müzik Tarihi* kitabında "Eski Yunan'dan beri şarkı söyleyen sese bir veya birkaç çalgının eklenmesi her zaman hoş gitmiştir" ifadesini kullanmıştır. Burada bahsedilen, çoksesli öğelerin önceki dönemlerde insanoğlu tarafından ihtiyaç doğrultusunda oluştuğudur. Hıristiyanlıkla, çalgılar yasak edilmiş, yalnız sese dayanan bir müzik desteklenmiştir. Bu yüzden çalgılara yeterince önem verilmemiş, 17. yy çalgı müziği, kilise dışı bir bilim ve sanat hayatının etkisinde gelişerek oluşmaya başlamıştır. *Ground Bass* ile gelişen doğaçlama ve tek ses üzerine çalgıların ya da seslerin egemenliğine dayanan bu çoksesli (kontrpuan) tekniğin karmaşasına tepki olarak, 17. yy sonuna doğru *Monodik Opera* ortaya çıkarak gelişmeye başlamıştır.

Tek-ses (*Monodi*) anlayışının önemli hale getirilmesi bir yandan da çalgı müziğinin büyümesini, çalgı müziğinde yeni biçimlerin ortaya çıkmasını sağlamış ve çalgı yapıcılığındaki ilerlemelerin önünü açmıştır (Mimaroğlu, 1997: 33-38).

Dönemdeki etkin bestecilerin yapılan müziği yönlendirmesiyle ilgili olarak İlhan Mimaroglu şöyle söylemektedir: “Bu dönemdeki kompozitörlerden biri olan Monteverdi’nin, anlatım araçları esas olarak vokaldır ve *Monodi*’nin parlak bir sergisidir” (Mimaroglu, 1990: 45).

Öte yandan Paul Griffiths ise dönemin önemli kompozitörlerinden olan Monteverdi’yi şöyle değerlendirir:

Monteverdi ile çağdaşlarının kullandıkları *Monodi*, sürekli bas, eşlikli solo çizgisi yapımı, üçlü akorlar ve majör-minör ses dizileriyle, duru tümceler ve dans ölçüleri ile yönlendirilen armoni, Rönesans müzik dili olan polifoniyi neredeyse kullanılmaz bir duruma getirmektedir. 1607’de Toskanalı müzikçi Agostino Agazzari (1580-1642) tarafından yazılan *Sürekli Bass* el kitabında açıkça ortaya konan şudur: “Biri fügler ve kontrapuntlarla dolu eski eserleri çalmaya bir bas’ın yetmeyeceğini söyleyerek itiraz ederse, ben ona bu tür müziğin artık kullanımda olmadığı yanıtını vereceğim” (Griffiths, 2006: 90).

17. yy’da orkestranın gelişmesi, çalgı yapımcılarının daha ileri yapım yöntemleri keşfetmeleri, çalgıcının eşlik görevinden ayrılıp tek başına ya da toplulukta icracı konumuna geçmesiyle, besteciler de *Ground Bass* kimliğiyle yerleşen bas figürünün baskın olan işleyişinden sıyrılarak bu alanda yeni biçimlere yönelmeye başlamışlardır. Bu konuyla ilgili olarak İlhan Mimaroglu: “Klasik ve romantik çağlar sonuçta da 20. yy müziği, 17. yy’da atılmış temeller üzerine kurulmuştur” (Mimaroglu, 1997: 45). şeklinde ifade etmiş, 17. yy’ın çokseslilik yönünden yatay oluşturulmuş yoğun dokusunun önemini, sağlam yapısını ve biçimsel zenginliğinin etkisini vurgulamıştır.

3.2. 17. Yüzyıl Sanat Olgusundaki Baskın Dinamiklerin Müziksel Bağlamdaki Etki Gücü

3.2.1. 17. yy'da Müzik Bilim İlişkisi

17. yy bilimde zaman kavramının tanımlanabilir bir duruma geldiği çağdır. Aydınlanma çağının klasik fiziğe borçlu olduğu bilinen bir gerçektir. Aristo'yu esas alan Kopernik, Kepler, Galile ve Newton'la devam eden klasik fizik araştırmaları, dünya ve kâinatın o güne kadar bilinen tanımlarını değiştirmiş, din temeline dayanan tanımları reddeden 'aydınlanma' adı verilen yeni bir düşünce akımını başlatmıştır. (Mimaroglu, 1990: 33) Bu gelişmelerden yola çıkarak müziğin de bu aydınlanmanın etkisinde kalarak teknik anlamda değişim ve gelişim göstermiş olduğunu söylemek mümkündür. Bütün bu bilimsel çalışmaların, Ayla Ersoy tarafından müzik sanatını iki yönden etkilediğine değinilir. Birincisi, "Sanatçıların fikir ve üslupları üzerindeki etkileri." İkincisi ise "Müziğin olgunlaşması ile müzik aletlerine etkileri" (Ersoy, 2002: 102,103). Bilimin bu etkisi Barok dönem bağlamında Paul Griffiths'e göre şöyle değerlendirilmiştir:

Galileo'nun 1641'de önerdiği ve Hollandalı Christian Huygens sayesinde 1657'de tam olarak gerçekleştirilen, sarkaçlı saat ile günün zamanını birkaç saniye içinde kesin olarak ölçebilme tekniği yani "bilinebilir zaman" kavramı, hem gelecek yüzyıl ve ondan ötesinin zamanı, hem de kendilerini bağladıkları zamandır. Ayrıca müziğin de zaman içinde mekanik incelik ve süreklilikle ilerlediği yine bu dönemde anlaşılmıştır (Griffiths, 2006: 98).

17. yy akıl ve bilginin, Tanrı'ya ulaşmanın temel yolu olduğu fikri yavaş yavaş uyanmaya başladığı bir yüzyıl olmuştur. Fırat Kutluk 'Müziğin Tarihsel Evrimi' kitabında şöyle ifade eder: "Bilgi ve akıl, aynı zamanda Tanrı'yı anlamanın da temelinde yatan öğelerdir. Aydınlanmanın kendine hedef seçtiği birinci görev 'özgür, araştırmacı ve bilgilenme' dir. Bu görevin tüm insanlığa yararı dokunmalıdır" (Kutluk, 1997: 114).

17. yy'da başını Newton'un çektiği bir bilim ve sanat etkileşimi vardır. Bilimdeki gelişmeye paralel olarak yeni tekil anlayışlar olgusunun önem kazanması ile müzik bağlamında *Ground Bass*'ın yoğun polifoni yani kontrpuan anlayışını temsil etmesi düşüncesi zıt düşmektedir. Özellikle bilim adamlarının desteğiyle, sadelik müzik dahil her alanda 'aydınlanma' için önem kazanmıştır. İnsan sesinin gücü vurgulanmıştır. A. Kürşat Gökçaya ve Cemil Cahit ise; o dönemin önemli bir bilim adamı olan *Newton*'un düşünce sistemine bakışını şöyle anlatmışlardır:

Newton'un düşünce sistemi, fiziğin dışındaki diğer bilimleri de etkilemiştir. Sadece bilimleri değil sanatı, edebiyatı, hatta müziği de etkilemiştir. Örneğin, Newton'un "bireysel atomlardan oluşan evren" fikri, ekonomide Adam Smith'in tek tek girişimcilerden oluşan, çıkarlarını kovalayan, kapitalist anlayışın dayanağını oluşturmuştur. Sistemi mümkün olan en küçük parçasına indirerek ve bu parçacıkların davranışına bakarak, bütünün geleceğine dair karar vermek, tahmin yürütmek düşüncesi yerleşmiştir. Örneğin müzikte; notalar do-re-mi..gibi kesin olmuş, ara tonların varlığı kabul edilmemiştir. Çünkü klasik fiziğin doğruları gereği "tek bir doğru vardır" (Gökçaya-Yeşilbursa, 2008: 93-95).

Newton'un 17. yy'da ortaya attığı 'bütünün geleceğine dair karar vermek için, en küçük parçalara bölünmesi ve bu parçacıkların davranışına bakarak tahmin yürütmek düşüncesi ile oluşan sistemi, Barok dönemden sonraki dikey çokseslilik anlayışı olan homofoni ile örtüştüğünü söylemek mümkündür. *Monodi* ise sadeliği temsil eder. Çokseslilik bir bütün ise, en küçük parçası olan tek ses, o çoksesliliğin yapısını ve dokusunu oluşturmak için iyi işlenmelidir. O dönemdeki müzikte *Ground Bass*'ın temsil ettiği doku her zaman karmaşık olduğu için Newton'cu düşünce sistemine bağlı grupların vurguladığı 'sadelikten yana olunması' düşüncesi ile çelişir hale gelmiştir. Bunlara bağlı olarak sözlerdeki anlamların anlaşılır, sözlerin birbiri içinde grift olmaması, bir müzik eserinin bütünlüğü açısından doğru bir yapılanma olarak kabul görmeye başlamıştır.

3.2.2. Kilise Modelinin Müziğe Etkisi ve *Ground Bass* Tekniği ile İlişkisi

17. yy'da Katolikliğin baskın unsurları her alanda öndedir. Ancak kilisenin müziğe olan etkisi Barok dönemde artık kalmamıştır. Nedeni ise kilisenin kendi içindeki müziksel devinimi sürmüş ve buna bağlı olarak müzikteki en önemli değişme, kilisedeki ses müziğinin, resitatif solo, düetto, gibi eşlik eden bir çalgı grubuyla birlikte yer alması olmuştur. Ernest Fischer müziğin dinle olan bağının kopması sonucu oluşan gelişmeyi şöyle işlemiştir:

Müziğin dinselikten sıyrılması gibi uzun ve gelişmelerle dolu bir süreci inceleyecek olursak, müziğin büyük ölçüde toplumsal bir olay olduğunu söyleyebiliriz. Eski kilise müziği kiliseye sıkı sıkıya bağlıdır. Özünü dinsel törenler belirler, amacı ise dinleyenin hoşlanmasını değil, boyun eğerek tanrısal güç önünde diz çökmesini sağlamaktır. Pergolesi'nin *Stabat Mater*; bu dünyaya özgü inceliği ve kulağa hoş gelen ezgiyle daha önceki kilise müziğinin tam karşıtıdır. Bu müzik artık kiliseye bağlı değildir. Herhangi bir konser salonunda çalınabilecek bu parça neredeyse bir *Opera* niteliği kazanmıştır. Burada da 'öz' yine dinsel metin olmasına rağmen artık bu metinle oynamaya, ona insansı ve özel bir anlam yüklemeye, değişik çağrışımlar yaratmaya başlanmıştır (Fischer, 2005: 186).

Kilisenin en önemli buluşlarından biri *Oratorio*'lar olmuştur. 16. yy'ın sonlarında, Roma'daki *San Girolamo Della Carita* kilisesinde çalışan Filippo Neri (1515-1595) tarafından, İncil'in bazı kısımlarının, müzikle birleştiğinde, daha ilgi çekici ve daha cazip olacağı düşünülerek, bestecilerle işbirliği kurulmaya başlanmıştır (<http://www.britannica.com>). *Oratorio*, konusunu kutsal metinlerden alan, sahnede oynanmayan *Opera*'lardır. Daha sonraları Giacomo Carissimi (1605-1674) *Oratorio*'yu geliştirmiş ve 'anlatıcı'yı sokmuştur (Şişman, 2006: 221).

Ground Bass insan sesinden çok, çalgıların kullanıldığı bir besteleme tekniği olduğu için kilisede var olmamıştır. Dolayısıyla bestecilerin çalgısal eserleriyle 17. yy müziğinde önem kazanmıştır. Kilise dışı müziklerde kompozitörlerin çalgı toplulukları

için yazdığı kompozisyonlar 17. yy'daki müziğin gelişmesini, başka türler ve tekniklerin oluşmasını sağlamıştır. *Ground Bass* bu tekniklerden en çok üzerinde durulan teknik olmuştur. Daha sonra da *Opera*'ya sızarak varlığını devam ettirmiştir.

3.2.3. 17. yy'da Etkin Olan Sosyal Güçlerin *Ground Bass* Tekniği Kapsamında Dönemsel İşlevleri

Bilindiği gibi, 16. yy'da devlet yönetiminde krallar egemen olmuştur. Kilisenin gücü zayıflamış, mal varlığı, gelirleri kısılmış, bir kısmı krallığa veya yakınlarına bırakılmıştır. Din adamlarının bile atanması krallarca yapılmıştır. Ancak kilisenin gücü bitmemiştir.

Krallar, kilise, bağımsız kentler ve burjuvazi dönemde ayakta olan dört önemli güç olmuştur. Bağımsız kentlerdeki Burjuvazi sınıfı, bilimi, felsefeyi ve sanatı bir süs olarak değil, iktidarını pekiştiren bir güç olarak görmüştür. Kendileri de bağımsız sanatçılar gibi, kişisel çabalarıyla, yaratıcılıklarıyla tepeden tırnağa tüm güçlerini, girişim özgürlüklerini, sonuna kadar kullanarak o günlere gelmişlerdir. Bu yüzden bilim adamı, felsefeci ve sanatçılarla aynı sosyal sınıfa ait olmuşlardır. Krallar, prensler, soylular, saraylarında çok uzun süreden beri felsefe, sanat, edebiyat toplantıları yapmış, kültürel birikim gösterisi düzenleyerek, sanatı bir güç gösterisi olarak sergilemişlerdir. Yükselen ve iktidara yönelen burjuvazi bundan geri kalmayarak, soyluların etkinliklerine katılarak kendisini kültürlü, birikimli, sanat, edebiyat ve felsefeden anlayan bir sınıf olarak gösterme çabasında olmuştur. Parayla tutulmuş yarı özgür sanatçıları besledikleri için masrafları artmış, ancak sanat kalitelerini daha yüksekte tutmuşlardır (Kaygısız, 1999: 97).

Barok döneme ve sonraki Klasik döneme de ait olan bir besteci olarak kabul edilen Bach gibi bir besteci, Ortaçağ yönetiminin kalıntıları içinde yaşayan bir sanatçı olarak ne zaman işini değiştirmeye kalksa, ne zaman bir kente girmesi gerekse izin almak zorundadır. Hans T. David ve Arthur Mendel'in bir çalışmasında, Weimar Dükü'nün Bach'ı kent orgçusu olarak atamasına ilişkin belgede şu anlatılmaktadır: "Bundan böyle sen herşeyden önce Kont Hazretleri'ne sadık itaatli ve hakikatli

olmalısın ve çalıştığın yerde sana ödev olarak verilmiş sanat ve bilimin icrası konusunda çalışkan ve güvenilir bir kişi olduğunu göstermeli, başka işlere ya da konulara zinhar karışmamalısın” (David-Mendel, 1946: 49).

Avrupa’da yaşanmış olan köklü değişim hareketlerinin rastlantı olduğunu kabul etme düşüncesi gerçekten oldukça uzaktır. *Ground Bass* tekniği ile ilgili olarak başka dinamiklerin de etkisini incelemek gerekmektedir.

17. yy’daki bütün bu oluşumlar içinde, birçok kaynakta *Florentine Camerata* adlı sosyal bir gruptan bahsedilmiştir. 16. yy’a yaklaşan yıllarda, Galilei Galileo’nun babası teorisyen Vincenzo Galilei, Count Giovanni Bardi ve Corsi’nin liderliğinde, hümanist, müzisyen entelektüellerin Floransa’da *Florentine Camerata* adı verilen amatör topluluk, değişim hareketlerini oluşturan önemli bir dinamiktir. Amacı Eski Yunan drama sanatını yeniden canlandırmak ve *Opera* gibi yeni türlerin gelişmesini sağlamak olmuştur. *Camerata* içerisinde yer almış Venedik’li orgçu Vincenzo, teorisyen ve besteci Gioseffo Zarlino (1517–1590) ile çalışmış, nota ve lute öğrenmiş, *Madrigal*’ler bestelemiş bir üyesidir. Müzisyen, yazar ve bilim adamı olan Count Giovanni Bardi ile 1573-1587 yılları arasında tanışan *Florentine Camerata*, Giulio Caccini (1546-1618), Marco da Gagliano (1582-1643), Emilio del Cavaliere (1550-1602), Francesco Cini, Cristoforo Malvezzi (1547-1597), Alessandro Striggio (1536-1592) ile diğer müzisyenler, işbirliği içinde eğlencelerde ve toplantılarda görev almışlardır. Fakat *Ground Bass* tekniği dahil olmak üzere kontrpuana dayanan polifonik müzik, topluluğa göre dramın isteklerine çok zor uyum göstermiştir. Dolayısıyla yeni bir tür yaratma eğiliminde olmuşlardır (Bukofzer, 1947: 152-156).

Bu grup güç, şatafat, ihtişam, lüks birikim sahibi olduklarını sergileme yolu için sanatı seçmişlerdir. *Ground Bass* ile oluşan kontrpuana dayalı çoksesli eser besteciliği onlar için eskimiştir. İnsan sesine dayalı sözel içerik olarak güçlü, tek çalgı eşlikli yeni türlerin olması gerekmektedir. Tiyatro salonları açarak *Monodi* türünün gelişmesi ile her türden müziği, *Opera*’yı getirmişlerdir. İcra edilen müzikler sık sık değişmeyen aynı

kalan dinleyiciye icra edildiğinden, sanatçılarının teknik gösterilere, fantezilere başvurmaları gerekmiş, dolayısıyla yeni türlerin doğmasına da sebep olmuşlardır.

Bu konuya ilişkin Ahmet Şişman'ın *Sanat ve Sanat Kavramlarına Giriş* kitabında şöyle belirtilmektedir: “Kilise sadece orga izin vermiş, bu dönem ile birlikte müzikçiler edebiyat ile ilgilenmişler, klasik öyküler ile Eski Yunan dramlarına el atarak, bu sayede *Opera* ortaya çıkmıştır” (Şişman, 2006: 221).

Azize Erten, O. Fuat Özkılıç ve C. Unan'ın *Büyük Kompozitörler* adlı kitabında da *Florentine Camerata* için şöyle belirtilmiştir: “*Florentine Camerata*'nın, sözlere uydurulan, amacı tek ses olan, yeni bir müzik stili keşfederek, lavtalarla, klavsenlerden meydana gelen çok basit bir orkestra ile müzik yaptığı ve yaygınlaştırdığı söylenmektedir” (Erten-Özkılıç-Unan, 1959: 11).

Ground Bass tekniğinin kimliği ile artık üretilmek istenen yeni tür birbirinden uzaktır. Birinde bir *Ostinato* teması üzerine yapılan karmaşık bir polifoni, diğerinde ise sadelik ve sözel içerik olarak anlama önem veren bir işleyiş vardır. Dolayısıyla besteciler koşullanmaya başlamıştır. Artık bir metni olan, kontrpuan anlayışının terk edildiği eserler yazmak zorundadırlar. Manfred R. Bukofzer *Music in the Baroque Era* adlı kitabında, *Florentine Camerata* için şu ifadelerle bu konuyu desteklemektedir:

Bu topluluk kontrapuntal müzikteki sözler için ‘paralanmış’ tanımlamasını kullanmıştır. Nedeni ise aynı anda farklı sözlerin söylenmesidir. Sözgelimi cennet ve dalga kelimeleri yüksek notalarda söylenerek anlamsal karmaşaya gidilmiştir. *Camerata* küçümseyerek buna karşı çıkmıştır. Ayrıca kontrapuntal doku artık terkedilmelidir. Önemini yitirmiştir. Hatta Rönesans müzisyenlerinin çok gülünç bile oldukları söylenmektedir. Düzeysiz amatör çalışmalar üretmektedir. *Camerata*'ya göre sözlerdeki anlam resitatif olgu ile öne çıkmakta, bu da, müziğin ritmik yapısının değişmesine, hatta kadansların bile yer değiştirmesine yol açmaktadır. Resitatif müzik *Camerata*'nın gözünde son derece zorluk içeren etkileyici bir yapıdır. Buna bağlı olarak *Opera*'nın doğuşunda çok büyük etkisi vardır. *Florentine Camerata*'ya göre *Opera*, teknik

olarak geç bile kalınmış bir müzik ögesidir. Caccini ve Peri bu müzik için 'konuşan müzik' terimini kullanmıştır (Bukofzer, 1947: 27-29).

Daha önce de belirtildiği gibi, bu soyluların eğlencelerinde Eski Yunan dramının canlandırılması amacıyla anlatılan hikâyelerde *Opera* gibi bir türe yakınlaşılarak *Ground Bass*'ın artık işlevini yitiren bir döngü olduğu inancının yayılması, müzikte yeni bir döneme gidişin önünü açmıştır. İsmail Lütfü Erol'un *Klasik Müziğe İlgili Duyanlar için Klavuz Kitap* adlı kitabında Barok dönemdeki sanatçıların bu yönelişi ile ilgili süreci, kendi bakış açısından şöyle değerlendirilmiştir:

Özellikle zamanın eleştirmenleri, Barok dönemdeki *Ground Bass* kimliğine bağlı olarak dönem sanatçıları becerisizlikle suçlamışlardır. Müzisyenler ve besteciler bu garipliği benimseyerek günümüz için bile oldukça ilginç ve aşırı yoğun sayılabilecek bir müzik yapılandırmışlardır. Barok dönemi izleyen kuşak ise müziğin dilini Barok dönemin karmaşık veya anlaşılmaz buldukları yapısından uzaklaştırıp daha basitleştirme yoluna gitmişlerdir (Erol, 1998: 95).

Sidney Finkelstein'in dönem içerisinde süregelen değişimlerin etkisiyle, *Ground Bass* anlayışının eski önemini kaybetmesini şöyle değerlendirmiştir:

17. yy'ın başındaki *Ground Bass*, artık yerini bestecilerin daha özgürce hareket edebilmesine olanak tanıyan araçlardan biri olan, *Figürlü Bas* ya da *Sürekli Bas*'a bırakmıştır. *Ground Bass*'ta bir bas ezgi dizesi tüm besteyi kaplamakta, bunun üzerinde karmaşık bir ezgi ve tartım örgüsü inşa edilmektedir. *Figürlü Bas*'ta ise, ezginin hareketine bas tonalitesinden yola çıkan, ondan uzaklaşıp yine ona dönerken oluşturulan armonik gerimler yol göstermektedir. Patronlarından uşak ya da oda hizmetçisi muamelesi gören bu seçkin besteciler, zamanlarının büyük düşünürleri arasındadırlar. Bu bestecilerin hemen hepsi, ister yazılı metinler, ister müzik yapıt dizileri şeklinde olsun, sanatın olanaklarını bulup çıkarmayı amaçlayan yapıtlar yaratmışlardır. *Concerto, Sonat, Choral-Prelud, Tocatto, Fuga* ve *Dans Süiti* gibi müzik biçimlerini geliştirmişlerdir (Finkelstein, 2000: 38).

Burjuvazi, 18. yy'ın ortalarından itibaren güçlenmiş, tiyatrolar açmış ve bağımsız konserler vermeye başlamıştır. Bu konserlerinde kontrpuan anlayışından bahsedilmemiş, *Ground Bass* kimliği ile yapılan eserlerin artık daha sade bir müziksel türle (*Monodi, Opera vs.*) yer değiştirmesi gerektiği uygulamalı olarak kendi eserlerinde vurgulanmıştır (David-Mendel, 1946: 49).

Catherine Schmidt-Jones'un cnx.org sitesinde yayınlanan *Music of the Baroque Period* makalesinde Barok dönemi sonrasında müzikteki devamlılığı ve Barok'un reddedilmesi yönündeki fikirlerini şöyle sunmaktadır (Jones, 2007).

Klasik dönemin bestecileri aydınlanmanın etkisiyle sıkı sıkıya kurallara bağlı kalmama, siyasal ve sosyal eşitlik ilkelerini tercih etme eğilimindeydiler. Barok dönemin yoğun kontrpuan etkisi, fazla sıkı ve elitist yaklaşım içerisindeydi. Bu kompozitöler yenilikçi, yeni bestecilik teknikleri, baskın melodiler, öte yandan halkın kolay izleyebileceği ve anlayabileceği arayışlar içerisindeydiler. Kontrpuan anlayışı her ne kadar Barok ve Rönesans'ta olsa da bu dönemde de nadiren görülmeye devam etti. Bağımsız ezgi yürüyüşleri Bu dönemde yine ana melodi ile birlikte görüldü. Armoni ve doku dinleyiciler tarafından kolayca anlaşılabilir oldu. Ancak Barok müzikte var olan birçok unsur hemen bırakılmadı. Özellikle tonal armoni süreklilik gösterdi. Bu üzerinde durulan unsur melodi ve bas çigisiydi. Ancak yoğun bir şekilde kullanılmadı. Öte yandan, özellikle Barok dönemden beri süre gelen formlar ve topluluk olarak çalma anlayışı, yeni dönemde daha da gelişti ve yaygınlaştı (Jones, 2007).

Bütün bu yönetsel etkiler müzikte birçok tekniğin kimlik değiştirmesi ya da yeni kimlikler oluşturması açısından önem taşımaktadır. *Ground Bass*'ın aslında önemli bir teknik olarak 'egemenliği' simgelediğini düşünmek olasıdır. Bestecilere göre *Ground Bass* tema olarak güçlüdür ve uzun soluklu anlaşılır olmak zorundadır. Baskınlığını hiç kaybetmeden çokseslilikte yerini almıştır. Hem kullanılan çalgı karakteriyle hem de frekans dinamiğiyle ezgiyi çekendir ve yönlendirendir. Bunu yönetsel etkiyle bağdaştırmak mümkündür. Şöyle ki; altta önemli bir güç vardır ve

üstte çalışan elemanlar hizmet eder mantığı düşünülebilir. Aristokrasi zemindeki bas partiyi, hizmet edenler ise üst partileri oluşturur düşüncesi *Ground Bass*'ı bir bakıma toplumsal ve yönetsel olarak özetler.

Ground Bass, bahsedilen etkin dinamiklerin etkisiyle, yeni üretilen ve icra edilen eserlerde teknik olarak kullanılmayarak gücünü kaybetmeyle karşı karşıya kalmıştır. Avrupa'da insan sesini kullanan seküler (din-dışı) eserlerin yaygınlaşmasıyla gelişen *Monodi* anlayışı güçlendirilerek, çoğunlukla çalgısal müzikte kullanılan *Ground Bass* dışında, yeni bir tekniğin (*Opera*) oluşması sağlanmaya başlanmıştır. *Florentine Camerata* için kontrapuntal müzikte aynı anda farklı sözlerin söylenmesi karmaşayı doğurmaktadır.

Ground Bass, bestecilerin ve halkın yoğun yenilik arzusu, etkin dinamiklerin ya da grupların baskısıyla ve yeni türlerin doğmasıyla yaklaşık olarak ikiyüz yıl süresince kullanılmayan (18. yy ve 19. yy) bir yazı tekniği halini almıştır.

SONUÇ

Bu tez çalışmasında Barok dönemde teknik ve estetik boyutta en üst seviyeye ulaşan *Ground Bass* besteleme tekniğinin, etkin dinamikler ve farklı estetik talepler doğrultusunda 18. ve 19. yüzyıllarda kullanımdan kalkmış olduğu probleminde hareketle, bunun başlıca sebebinin *Ground Bass*'ın sergilediği polifonik kimlik olduğu hipotezi öne sürülmüştür.

Ground Bass ile gelişen doğaçlama ve bas ezgisi üzerine çalgıların ya da seslerin oluşturduğu bu polifonik (çok-sesli) tekniğe tepki olarak, 17. yy sonlarına doğru *Monodik Opera*'nın doğuşu gerçekleşmiştir. Newton ve Galileo'nun içinde bulunduğu *Florentine Camerata* topluluğundaki müzikçilerin kompozisyonları ile *Ground Bass* anlayışı terk edilerek *Opera*, *Madrigal*, *Concerto*, *Sonat*, *Choral-Prelud*, *Tocatto*, *Fuga* ve *Dans Süit* gibi müzik biçimleri tercih edilmeye başlanmıştır. *Monodi* türünün ve dolayısı ile *Opera* gibi sözel türlerin önemlendirilmesi, *Ground Bass* tekniğinin değer kaybetmesine neden olan diğer bir yan-etkendir. Güç, şatafat, ihtişam, lüks birikim sahibi olduklarını sergileme yolu için sanatı seçen baskın dinamiklerden olan *Florentine Camerata*'ya bağlı olan burjuvazi, bilim ve sanat topluluklarının, *Ground Bass* ile oluşan eser besteciliğini eski olarak niteledikleri, *Opera* başta olmak üzere *Monodi* türünün gelişmesini sağlayan her türden müziği desteklemiş oldukları bu çalışmayla net olarak anlaşılmıştır.

Ground Bass'ın etkin olduğu dönemin sonlarına doğru, bilimdeki gelişmeye paralel olarak 'tekil anlayışlar' olgusunun önem kazanması ve müzikal estetiğin bu durumdan etkilenmesi sonucunda yeni arayışlara gidilmesi bu çalışma sonucunda elde edilen diğer bir bulgu olmuştur. *Florentine Camerata* topluluğunun bir üyesi olan Newton'un, maddeyi mümkün olan en küçük parçasına indirgeme ve bu parçanın davranışına bakarak bütününe geleceğine dair tahmin yürütme düşüncesi ile oluşan sistemi, tek ses (*monodi*), sade müzik ve anlaşılır sözler bağlamında *Opera*'nın önemsenmesi gereken bir müzik türü olarak algılanmasını sağlamıştır.

Bir besteleme tekniği olan *Ground Bass*'ın, aynı zamanda, 17. yüzyılda mevcut olan sosyo-politik sistemin müzik alanındaki bir yansıması olduğu, müziğin bütününe egemen olan ve onu şekillendiren bas hattının aslında sembolik bir unsur olarak 'egemenliği' simgelediği bu tez çalışmasında varılan diğer bir sonuçtur. 'Aristokrasi zemindeki bas partiyi, hizmet edenler ise üst partileri oluşturur' düşüncesi çerçevesinde, *Ground Bass*'ın Barok dönemdeki toplumsal ve yönetsel dengelerin müziksel bir aynası olduğu saptanmıştır.

17. yy'da orkestranın gelişmeye başlaması, çalgı yapımcılarının daha ileri yapım yöntemleri keşfetmeleri, çalış tekniklerinin gelişmesi gibi etkenler de, kompozitörlerin yerleşik bas figürünün (*Ground Bass*) egemen olan işleyişinden sıyrılarak daha serbest yeni biçimlere yönelmesini sağlamıştır. 17. yy sonrasında orkestranın, senfoninin, yaylı çalgılar dördlüsünün ve sonat biçimi olarak bilinen biçimsel düzenleme ilkesinin gelişimi, *Ground Bass*'ın karmaşık bir kontrpuan anlayışı, zorunluluğu diretilen bir kuramlaştırma, dans tartımına aşırı bağlılıkla yoğunlaşma olarak değerlendirilmesine ve tercih edilmemesine neden olmuştur.

Ne var ki, bu durum kendi çelişkilerini de beraberinde getirmiştir. Yüzyıllar boyunca bestelenen her eserle daha da güçlenerek hem müzisyenlerin hem de dinleyicilerin bilinçaltında 'müzik' kavramı ile eşdeğer haline gelen 'polifoni' anlayışının terk edilmesi bir anda gerçekleşmemiştir. Barok dönem içerisinde birçok bestecinin hem polifonik hem de homofonik eserler yazdığı, yoğun kontrapuntal dokuyu terk etmelerinin uzunca bir süreç aldığı ve stilsel bağlamda çelişkiler yaşadığı, dönemin eserleri incelendiği zaman net olarak anlaşılmaktadır. 11. – 16. yüzyıllar arasında 'kilise modları' ve 'modalite' kavramları ile özdeşleşen polifoni, Barok dönemde modal yapısından sıyrılarak 'tonalite' anlayışı ile bütünleşmiş ve böylece 'tonal kontrpuan' olgusu ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Barok dönem bir çelişkiler çağı olmuştur ve bu süreç 18. yy'ın ikinci yarısında, Klasik dönemde besteleme anlayışında 'homofoni' anlayışının tamamıyla yerleşmesiyle son bulmuştur.

Sonuç olarak;

- *Ground Bass*'ın Barok dönemde sergilediği kimlik **polifoniktir**,
- Bu kimlik teorik ve müzikal açıdan **' karmaşa' içerir**,
- Teknik, bilim, sanat, din, felsefe ve sosyal yapılanmanın meydana getirdiği 'yeni arayış' ve 'yeni düzen' düşüncesi Barok dönemde **'müzikal estetikte yeni arayış' düşüncesini tetiklemiştir**,
- 'Polifonik karmaşa' anlayışı, bu estetik talepler doğrultusunda gelişen ve **'yalınlık' içeren yeni müzik türleriyle çalışmıştır**,
- *Ground Bass*, bu nedenle, Barok dönemde en üst seviyesine ulaşmasının hemen ardından **18. ve 19. yüzyıllarda kullanımdan kalkmıştır**,

ve

- 20. yüzyılda kimi bestecilerce **yeniden tercih edilmesinin nedeni (polifonik karmaşa)**, 18. yüzyıl başlarında **kullanımdan kalkmasını sağlayan nedenle (polifonik karmaşa) aynıdır**.

20. yy'da *Ground Bass* tekniğinin yeniden kullanıma girmesi, bestecilerin polifonik tekniklerin atonal müziğin yapısına daha uygun olduğunu düşünmelerinden kaynaklandığı söylenebilir. Diğer bir anlatımla, 20. yy bestecileri de *Ground Bass* tekniği ve uzantısı olan *Passacaglia* gibi türleri direk olarak polifoni (kontrpuan) olgusu ile özdeşleştirmişler ve bu tekniklere kimi eserlerinde yer vermişlerdir. 17. yy sonlarında karmaşık olduğu için terk edilen bir yaklaşım, yine aynı sebepten dolayı 20. yy başlarında tekrar benimsenmiştir. Armonik anlayış (homofoni) ile kıyaslandığında, 'Polifonik karmaşa' atonal müziğin disonans yapısına çok daha uygundur ve *Ground Bass* tekniği de sergilediği polifonik kimlikle bu amaca en iyi şekilde hizmet etmektedir.

EKLER

Ek 1: '*Sumer is Icumen in*' (Bilinen ilk *Ground Bass* örneği)

Ek 2: '*Dido and Aeneas*' (Henry Purcell)

Ek 3: '*Canon*' (Johann Pachelbell)

Ek 1: Bilinen ilk *Ground Bass* örneği, 'Sumer is Icumen in'

Sumer is icumen in. In hude sing cucu. Sowyþ sed and bloweþ
Perspice xpicola que dignacio celicis agrico
 med and springþ þe wode nu. Sing cucu tawe bleteþ after
la pro uicil vicio filio non parcent expositi
 lomb. thowþ after calue cu. Bulluc stertep. bucke uertep
it. moztis exicio. Qui captauos semiuuio
 guntie sing cucu. Cucu cucu Wel singes þu cucu ne swik
a supplicio. Vire donat, et secum coronat. in ce
 Hanc rotam cantare possunt quatuor socii a paucio
 ribus autem qm a tribus ut saltem duobus no debet
 dici. preter eos qui dicunt pedem. Cantu autem sic. Cacen
 taly ceterum inchoat cu huius q tenet pede. Et cu uenerit
 ad primam notam post cruce. inchoat alius. Et sic de ceteris
 singuli repauescunt ad pauca. et in seorsu
 fialibri: hanc unius longe nota
 hoc repetitio unius quocientis est.
 mg cucu nu. Sing cucu. facient pauca. et in fine
Per
 mg cucu. Sing cucu nu. hoc dicat ali paulans in medio. Et in
 fine. S. inmediate repetitio principii.

(www.pteratunes.org.uk/Music/Music/Lyrics/SumerisicumenMS.html)

Ek 2: Henry Purcell'in *Dido and Aeneas Opera*'sındaki *Ground Bass*'ın bir yazı biçimi olarak kullanıldığı bölümler

No. 2 Song.—“AH! BELINDA I AM PREST WITH TORMENT.”

DIDO. (SOPRANO.)

Slow.

Ah! ah! ah! Be - lin - da, I . . am

prest . . with . . tor - ment, Ah, ah, ah! Be -

lin - da, I . . am prest . . with tor - ment not to be con - fest,

Ah, ah, . . ah! Be - lin - da, I . . am prest . . with . .

tor - ment, Ah, ah, ah, Be - lin - da, I . . am

prest . . with tor - ment not to be con - fest,

Peace and I are stran - gers grown, Peace and I are

stran - gers, stran - gers grown. I lan - guish till my grief is

known, I lan - guish, I lan - guish

till my grief . . is known, Yet would not, yet would not, would . . not

have . . it guess'd. Peace and

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are "have . . it guess'd. Peace and". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support for the vocal line.

I are stran - gers grown, Peace and I are

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "I are stran - gers grown, Peace and I are". The piano accompaniment continues with chords and melodic lines in both hands.

stran - gers, stran - gers grown.

The third system concludes the vocal part of the score. The vocal line has the lyrics "stran - gers, stran - gers grown." The piano accompaniment continues to the end of the system.

The fourth system shows the piano accompaniment continuing. The vocal line is silent, indicated by a whole rest on the staff. The piano part features a more active melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand.

The fifth system shows the piano accompaniment continuing. The vocal line is silent, indicated by a whole rest on the staff. The piano part concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

No. 6. DUET AND CHORUS.—“FEAR NO DANGER TO ENSUE.”

BELINDA.
mf *cres.*

2nd WOMAN.
mf *cres.*

well as you, Fear no dan ger to en - sue, The He - ro
well as you, Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro
loves as well as you, Ev - er gen - tle, ev - er smi - ling,
loves as well as you, Ev - er gen - tle, ev - er smi - ling,

p *p* *p*

And the cares of life be - gui - ling, Fear no dan - ger to en -

And the cares of life be - gui - ling, Fear no dan - ger to en -

- sue, The He - ro loves as well as you. Cu - pids strew your

- sue, The He - ro loves as well as you. Cu - pids strew your

paths with flowers, Ga - ther'd from E - ly - sian bowers, Fear no

paths with flowers, Ga - ther'd from E - ly - sian bowers, Fear no

dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well . . as you,

dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well . . as you,

f
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.
f
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.
f
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.
f
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.

pp
 Cu - pids strew your path with flowers, Ga - ther'd from E - ly - sian bowers,
pp
 Cu - pids strew your path with flowers, Ga - ther'd from E - ly - sian bowers.

ff
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.
ff
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.
ff
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.
ff
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.

f
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.
f
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.
f
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.
f
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.

pp
 Cu - pids strew your path with flowers, Ga - ther'd from E - ly - sian bowers,
pp
 Cu - pids strew your path with flowers, Ga - ther'd from E - ly - sian bowers.

ff
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.
ff
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.
ff
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.
ff
 Fear no dan - ger to en - sue, The He - ro loves as well as you.

No. 11.

CHORUS.—"TO THE HILLS AND THE VALES!"

Allegro assai.
To the hills and the vales, to the rocks and the moun-tains, To the
To the hills and the vales, to the rocks and the moun-tains, To the
To the hills and the vales, to the rocks and the moun-tains, To the
To the hills and the vales, to the rocks and the moun-tains, To the

Allegro assai.
mu - si - cal groves and the cool sha - dy foun - tains, Let the tri -
mu - si - cal groves and the cool sha - dy foun - tains, Let the tri - umphs, the
mu - si - cal groves and the cool sha - dy foun - tains, Let the tri -
mu - si - cal groves and the cool sha - dy foun - tains, Let the tri - umphs, let the

umphs, let the tri - umphs of love and of beau - ty be
tri - umphs, the tri - umphs of love and of beau - ty be
umphs, let the tri - umphs, the tri - umphs of love and of beau - ty be
tri - umphs, the tri - umphs of love and of beau - ty be

f

shewn, let the

shewn, let the

shewn, let the

shewn, let the

p *f*

tri - umphs, let the tri - umphs of love and of

tri - umphs, the tri - umphs the tri - umphs of love and of

tri - umphs, let the tri - umphs, the tri - umphs of . . . love and of

tri - umphs, let the tri - umphs, the tri - umphs of love and of

beau - ty be . . . shewn, To the hills and the vales, to the rocks and the

beau - ty be . . . shewn, To the hills and the vales, to the rocks and the

beau - ty be shewn, To the hills and the vales, to the rocks and the

beau - ty be shewn, To the hills and the vales, to the rocks and the

p

moun-tains, To the mu-si-cal groves and the cool sha-dy foun-tains, Let the

moun-tains, To the mu-si-cal groves and the cool sha-dy foun-tains, Let the

moun-tains, To the mu-si-cal groves and the cool sha-dy foun-tains, Let the

moun-tains, To the mu-si-cal groves and the cool sha-dy foun-tains, Let the

tri-umphs, let the tri-umphs of love and of

tri-umphs, the tri-umphs, the tri-umphs of love and of

tri-umphs, let the tri-umphs, the tri-umphs of love and of

tri-umphs, the tri-umphs, the tri-umphs of love and of

beau-ty be shewn. Go rev-el, ye Cu-pids, go

beau-ty be shewn. Go rev-el, ye

beau-ty be shewn. Go rev-el, ye Cu-pids, go rev-el, go

beau-ty be shewn. Go rev-el, ye. Cu-pids, go rev-el, go

re - vel, go re - vel, ye Cu - pids, go re - vel, the day is your
 Cu - pids, go re - vel, go re - vel, ye Cu - pids, the day is . . your
 re - vel, ye Cu pids, go re - vel, ye Cu - pids, the day is your
 re - vel, ye Cu - pids, go re - vel, ye Cu - pids, the day is your

own, go re - vel, ye Cu - pids, go re - vel, go
 own, go re - vel, ye Cu - pids, go
 own, go re - vel, ye Cu - pids, go re - vel, go re - vel, ye
 own, go re - vel, ye Cu - pids, go re - vel, go re - vel, ye

re - vel, ye Cu - pids, go re - vel, the day is your own.
 re - vel, ye Cu - pids, go re - vel, the day is . . your own.
 Cu - pids, go re - vel, ye Cu - pids, the day is your own.
 Cu - pids, go re - vel, ye Cu - pids, the day is your own.

No. 12.

THE TRIUMPHING DANCE.

Allegro.

The musical score consists of seven systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The first system is marked *Allegro.* The sixth system begins with a piano dynamic marking *p*. The score concludes with a final cadence in the seventh system.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the musical piece with similar rhythmic and harmonic structures. The upper staff shows more complex chordal textures, while the lower staff maintains the eighth-note accompaniment.

The third system concludes the piece with a final cadence. The upper staff features a series of chords and a final melodic phrase, while the lower staff ends with a steady eighth-note accompaniment.

(At the end of the Dance thunder and lightning.)

No. 37. Song.—“WHEN I AM LAID IN EARTH.”

Larghetto. *Dimo.*

When I am laid, . . . am

Larghetto. *pp* *pp*

laid . . . in earth, may my wrongs . . . cre - ate No trou - ble, no

trou - ble in thy breast; When I am laid, . . . am

laid in earth, may my wrongs . . . cre - ate No trou - ble, no

trou - ble in thy breast; Re - member me, re - member me,

pp *pp*

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Larghetto'. The score includes lyrics and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'Dimo.' (diminuendo). The lyrics are: 'When I am laid, . . . am laid . . . in earth, may my wrongs . . . cre - ate No trou - ble, no trou - ble in thy breast; When I am laid, . . . am laid in earth, may my wrongs . . . cre - ate No trou - ble, no trou - ble in thy breast; Re - member me, re - member me,'.

but ah!.. for - get . . my fate. Re - member me, but ah! . . .

for - get my fate.

Soft, soft . . and gen - tle, soft, soft, soft, soft and
 gen - tle as her heart, gen - tle as her heart, soft soft, soft and gen - tle
 soft and gen - tle as her heart, soft, soft and
 Soft, soft . . . and gen - tle, soft, soft, soft, soft, soft . . and

gen - tle as her heart, Keep here, here your watch, keep here, here, keep here your watch, and

gen - tle as her heart, Keep here, here your watch, keep here, here, keep here your watch, and

gen - tle as her heart, Keep here, here your watch, keep here, here, keep here your watch, and

gen - tle as her heart, Keep here, here your watch, keep here, here, keep here your watch, and

never, never, nev - er part, and never, never, nev - er, nev - er part. With droop - part.

never, never, nev - er part. and never, never. nev - er, nev - er part. part.

never, never, nev - er part, and never, never, nev - er, nev - er part. With part.

never, never, nev - er part, and never, never, nev - er, nev - er part. part.

1st time. || 2nd.

THE END.

(http://imslp.org/wiki/Dido_and_Aeneas_Z.626_%28Purcell,_Henry%29)

Ek 3: Johann Pachelbell'in *Ground Bass* yazı tekniğini *Canon* türü içinde kullanımını gösteren eseri

Canon in D

(Variations on a Ground Bass)

JOHANN PACHELBEL

Flute

Piano

p

pp

7

pp

mp

13

17

pp

pp

2

21

p

p

Musical score for measures 21-24. The system consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with a long slur covering measures 21-24. The piano accompaniment in the grand staff consists of chords and single notes, with a dynamic marking of *p* in both staves.

25

mp

mp

Musical score for measures 25-28. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The key signature has two sharps. The melody in the treble clef continues with eighth and sixteenth notes, slurred across measures 25-28. The piano accompaniment in the grand staff features a more active bass line with eighth notes and chords. Dynamic markings of *mp* are present in both staves.

29

mf

mf

Musical score for measures 29-30. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The key signature has two sharps. The melody in the treble clef is highly rhythmic, featuring sixteenth notes and eighth notes, slurred across measures 29-30. The piano accompaniment in the grand staff has a more active bass line with eighth notes and chords. Dynamic markings of *mf* are present in both staves.

31

Musical score for measures 31-34. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The key signature has two sharps. The melody in the treble clef continues with eighth and sixteenth notes, slurred across measures 31-34. The piano accompaniment in the grand staff features a more active bass line with eighth notes and chords.

33

Measures 33-34 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 33 features a melodic line in the treble staff with eighth-note patterns and slurs, and a piano accompaniment in the grand staff with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* is present in the piano part. Measure 34 continues the melodic and harmonic development.

35

Measures 35-36 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 35 features a melodic line in the treble staff with eighth-note patterns and slurs, and a piano accompaniment in the grand staff with chords and moving lines. Measure 36 continues the melodic and harmonic development.

37

Measures 37-38 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 37 features a melodic line in the treble staff with eighth-note patterns and slurs, and a piano accompaniment in the grand staff with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* is present in the piano part. Measure 38 continues the melodic and harmonic development.

39

Measures 39-40 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 39 features a melodic line in the treble staff with eighth-note patterns and slurs, and a piano accompaniment in the grand staff with chords and moving lines. Measure 40 continues the melodic and harmonic development.

4

41

Musical score for measures 41-43. The system consists of two staves: a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 41 features a melodic line in the treble staff with eighth notes and a piano accompaniment in the grand staff with eighth notes and rests. Measure 42 continues the melodic line with eighth notes. Measure 43 concludes with a half note in the treble staff and a piano accompaniment of half notes.

44

Musical score for measures 44-46. The system consists of two staves: a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 44 features a melodic line in the treble staff with eighth notes and a piano accompaniment in the grand staff with eighth notes. Measure 45 continues the melodic line with eighth notes. Measure 46 concludes with a half note in the treble staff and a piano accompaniment of half notes.

47

Musical score for measures 47-49. The system consists of two staves: a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 47 features a melodic line in the treble staff with eighth notes and a piano accompaniment in the grand staff with eighth notes. Measure 48 continues the melodic line with eighth notes. Measure 49 concludes with a half note in the treble staff and a piano accompaniment of half notes, marked with a forte (ff) dynamic.

50

Musical score for measures 50-53. The system consists of two staves: a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 50 features a melodic line in the treble staff with eighth notes and a piano accompaniment in the grand staff with eighth notes. Measure 51 continues the melodic line with eighth notes. Measure 52 concludes with a half note in the treble staff and a piano accompaniment of half notes. Measure 53 concludes with a half note in the treble staff and a piano accompaniment of half notes, marked with a forte (ff) dynamic.

www.music-scores.com

(www.music-scores.com)

KAYNAKÇA

ADAMS, John Stowell, *5000 Musical Terms*, Oliver Diston Press, Boston, 1851.

ADAMS, Martin, *Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style*
Cambridge University, İngiltere, 1995.

AKDOĞU, Onur, *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, 2.Baskı, Meta Basım, İzmir,
1997.

APEL, Willi, *Harvard Dictionary of Music*, Second Edition, The Beiknap Press of
Harvard University Press, Massachusetts, 1974.

APEL, Willi, Archibald Thompson Davison, *Historical Anthology of Music*, Harvard
University Press, Cambridge, 1946.

AKTÜZE, İrkin, *Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, 2004.

ASTIER, Regine, *Chacone Pour une Femme: Chaconne de Phaeton: A Performance
Study*, The Journal of the Society for Dance Research, Vol. 15, No. 2, Papers
from the Dance to Honour Kings Conference, Edinburgh University Press, 1997.

BAKER, Nancy Kovaleff, Barbara Russano Hanning (Edited), *Musical Humanism and
Its Legacy: Essays In Honor of Claude V. Palisca*, Pendragon Press, 1991.

BLUME, Frederich, M.Herter Norton, *Renaissance And Baroque Music*, Norton W. W.
& Company, 1967.

BORAN, İlke, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı
Müziği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.

BOYE, Gary, *Giovanni Battista Granata and the Development of Printed Guitar Music
in Seventeenth-Century*, Duke University, İtalya, 1995.

- BOYE**, Gary, *Performing Seventeenth-Century Italian Guitar Music: the Question of an Appropriate Stringing in Performance on Lute, Guitar and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- BOYE**, Gary, *The Case of the Purloined Letter Tablature: The 17th-Century Guitar Books of Foriano Pico and Pietro Millioni*, Journal of Seventeenth-Century Music Press, Cambridge, 2005.
- BUELOW**, George, *Henry Purcell: A History of Baroque music*, Indiana University, 2004.
- BUKOFZER**, Manfred, *The Baroque in Music History*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 14, No. 2, Blackwell Publishing, 1955.
- BUKOFZER**, Manfred, *Music in the Baroque Era - From Monteverdi to Bach*, New York Norton Company, 2004.
- BUSBY**, Thomas, *A Complete Dictionary of Music*, A Third Edition, Londra, 1811.
- BÜKE**, Aydın, İpek Mine Altinel, *Müziği Yaratanlar: Barok Dönem*, DünyaYayıncılık, İstanbul, 2006.
- CANGAL**, Nurhan, *Müzik Formları*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2004.
- CARTER**, Tim, *Girolamo Frescobaldi by Frederick Hammond Source: Early Music*, Vol. 12, No.3, Oxford University Press, 1984.
- CHUA**, Daniel, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge University Press, İngiltere, 1999.
- CLARK**, Suzannah, Alexander Rehding, *Music Theory and Natural Order From The Renaissance to The Early Twentieth*, Cambridge University, İngiltere, 2001.

- COLE**, William, *The Form of Music. The Associated Board of the Royal Schools of Music*, OUP Press, London, 1986.
- ÇELEBİOĞLU**, Emel, *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziği Giriş*, Kültür Basım Yayın, İstanbul, 1986.
- ÇİMEN**, Ali, *Tarihi Değiştiren Bilginler*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2008.
- DAVID**, Hans, Arthur Mendel, *The Bach Reader*, W.W. Norton & Company, New York, 1946.
- DAVISON**, Archibald Thompson, *Historical Anthology of Music: Baroque, Rococo, and Pre-Classical Music*, Harvard University Press, 1950.
- MICHELS**, Ulrich, *Dtv-Atlas Zur Musik*, Münih, 1994.
- EROL**, İsmail Lütfü, *Klasik Müziğe İlgili Duyanlar için Klavuz Kitap*, Yurt Renkleri Yayınevi, Ankara, 1998.
- ERSOY**, Ayla, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2002.
- ERTEN**, Azize, Osman Fuat Özkılıç, Canset Unan, *Büyük Kompozitörler*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1959.
- FABRIKANT**, Marina, *Bach-Busoni Chaconne: A Piano Transcription Analysis*, University of Nebraska, Lincoln, 2006.
- FAWKES**, Richard, *The History of Classical Music*, Naxos Audiobooks, 1997.
- FIRAT**, Ertuğrul Oğuz, *Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler-1*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.
- FINKELSTEIN**, Sidney, *Besteci ve Ulus*, Pencere Yayınları, İstanbul, 1995.
- FINKELSTEIN**, Sidney, *Müzik Neyi Anlatır*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000.

- FISCHER**, Ernest, *Sanatın Gerekliliği*, Panel Yayınları, İstanbul, 2005.
- GREGORY**, Daniel, Edward Hill, Leland Hall, Cesar Mason, *The Art of Music Volume1: A Narrative History of Music*, National Society of Music, Newyork, 1915.
- GREENHOUSE**, Wilfrid, *Treatment of Ground*, Oxford University Press, İngiltere, 1945.
- GEROU**, Tom, Linda Lusk, *Essential Dictionary of Music Notation*, Alfred Publishing, İngiltere, 1996.
- GÖKKAYA**, Kürşat, Cemil Cahit Yeşilbursa, *Yeni ve Yakın Çağ Tarihi*, Siyasal Yayınevi, Ankara, 2008.
- GRASSINEAU**, James, *A Musical Dictionary; Being a Collection of Terms And Characters*, Wilcox Prees, London, 1740.
- GRIFFITHS**, Paul, *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*, Camdrige University Press, Cambridge, 2006
- GROUT**, Donald, Claude Palisca, *A History of Western Music, 6th edition*, W.W. Norton & Company, New York, 2001.
- HARNUM**, Jonathan, *Basic Music Theory*, Sol-Ut Press, Chicago, 2001.
- HARRIS**, Ellen, *Baroque*, Lecture III, Massachusetts Institute of Technogly Press, Massachusetts, 2006.
- HARRIS**, Ellen, *Henry Purcell's Dido and Aeneas*, Oxford University Press, İngiltere, 1990.
- HAUSER**, Arnold, *Social History of Art. Volume 2, Renaissance, Mannerism, Baroque*, 3.rd Edition, Taylor & Francis Routledge Press, İngiltere, 1951.

- HODEIR**, Andre, *Müzik Türleri ve Biçimleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.
- HOGWOOD**, Christopher, *The Keyboard In Baroque Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- HUDSON**, Richard, Jean Ferris, Larry Worster, *The Art of Listening*, McGraw-Hill Higher Education Press, Kolombia, 2009.
- HUDSON**, Richard, *The Folia, Fedele, and Falsobordone*, The Musical Quarterly, Vol. 58, No.3, Oxford University Press, 1972.
- HUDSON**, Richard, *The Folia Melodies*, Acta Musicologica, Vol. 45, International Musicological Society Press, 1973.
- HUDSON**, Richard, *The Folia, the Sarabande, the Passacaglia, and the Chaconne*, American Institute of Musicology, Roma, 1982.
- HUDSON**, Richard, *Passacaglio and Ciaccona: From Guitar Music to Italian Keyboard Variations in the 17th Century*, UMI Research Press, 1981.
- İLYASOĞLU**, Evin, *Zaman Mekan İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996
- KAROLYI**, Otto, *Müziğe giriş*, Pan yayıncılık, İstanbul, 1995.
- KAYGISIZ**, Mehmet, *Müzik Tarihi*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999.
- KEATES**, Jonathan, *Purcell: A Biography*, Mapple Press, New York, 1996.
- KEYS**, Christopher Banfield , *The Texture of Music. From Purcell to Brahms*, Dennis Dobson Books, Londra, 1961.
- KUTLUK**, Fırat, *Müziğin Tarihsel Evrimi*, Çivi Yazıları, İstanbul, 1997
- LE FORETIER**, R, A.Lantione, P.Gordon, S. Hutin, *Tarihte ve Günümüzde Gizli Örgütler*, Örgün Yayınevi, İstanbul, 2006.

- MARRS**, Texe, *İlluminati Entrika Çemberi*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2007.
- MCLAMORE**, Alyson, *Musical Theater: An Appreciation*, Pearson Prentice Hall, İngiltere, 2004.
- MCGUINNESS**, Rosamond, *The Ground-Bass in the English Court Ode. I*, Music & Letters, Vol. 51, No.2, Oxford University Press, 1970.
- MCGUINNESS**, Rosamond, *The Ground-Bass in the English Court Ode II*, Music & Letters, Vol. 51, No.3, Oxford University Press, 1970.
- MILLER**, Hugh, *Henry Purcell and the Ground Bass*, Music & Letters, Vol. 29, No.4, Oxford University Press, 1948.
- MİMAROĞLU**, İlhan, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1987.
- NEIGHBOUR**, Oliver, *Hugh Aston's Variations on a Ground Author, Early Music*, Vol. 10, No.2, Oxford University Press, 1982.
- NELSON**, Robert, *The Technique of Variation: A Study of Instrumental Variation from Cabezón to Reger*, Berkeley and Los Angeles, 1948.
- NUTI**, Giulia, *The Performance of Italian Basso Continuo: Style In Keyboard Accompaniment In The Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Ashgate Publishing Limited, İngiltere, 1988.
- ORANSAY**, Gültekin, *Bağdarlar Geçidi*, Küğ Yayını, İzmir, 1977.
- PALISCA**, Claude, *Baroque Music*, Üçüncü Basım, Printice Hall Press, New York, 1991.
- PALISCA** (Ed.), Claude V.; *Norton Anthology of Western Music*, Dördüncü Basım, W. W. Norton & Company, New York, 2001.
- PRATT**, George, *The Dynamics of Harmony*, OUP Press, Oxford, 1997.

- PRATT**, Waldo Selden, *The History Of Music*, G.Schirmer Press, New York, 1907.
- REYNOLDS**, Lawrence John, *Gizli Örgütler*, Koridor Yayıncılık, İstanbul, 2007.
- ROSAND**, Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, University of California Press, California, 1991.
- SACHS**, Curt, *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1965.
- SADIE**, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians Edition 2*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
- SAY**, Ahmet, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1995.
- SAY**, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005.
- SELANİKLİ**, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996.
- SHAW**, Harold Watkins, *Blow's Use of the Ground Bass*, The Musical Quarterly, Vol. 24, No. 1, Oxford University Press, Oxford, 1938.
- SILBIGER**, Alexander, *Bach and the Chaconne*, The Journal of Musicology, Vol. 17, No. 3, University of California Press, California, 1999.
- SIMPSON**, Christopher, *The Division-Violist or Introduction To The Playing Up On A Ground*, William Godbid Press, Londra, 1659.
- STEIN**, Leon, *The Passacaglia in the Twentieth Century*, Music & Letters, Vol. 40, No.2, Oxford University Press, 1959.
- SWANSTON**, Hamish, *In Defence of Opera*, Pinguin Books, İngiltere, 1978.
- ŞIŞMAN**, Ahmet, *Sanat ve Sanat Kavramlarına Giriş*, Yaz Yayınları, İstanbul, 2006.
- TANİLLİ**, Server, *Uygarlık Tarihi*, Alkim Yayınevi, İstanbul, 2006.

- TECİMER**, Ömer, *Gül Haç-Batı Uygarlığının Yeraltı Kaynakları*, Plan B Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- TYLER**, James, Paul Sparks, *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to The Classical Era*, Oxford University Press, Oxford, 2002.
- ÜLKÜ**, Metin, *Çeşitleme Biçimi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1987.
- VALENTINE**, Thomas, *Dictionary of Musicals Terms*, The Hall Leonard Press, The Third Edition, London, 1833.
- WALKER**, Thomas, *Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History*, Journal of the American Musicological Society, Vol. 21, No.3, California University of Press, California, 1968.
- WALTON**, Charles, *Basic Forms in Music*, Alfred Publishing, California, 1974.
- WEIDLICH**, Joseph, *Battuto Performance Practice in Early Italian Guitar Music*, Journal of the Lute Society of America, 1978.
- WESTRUP**, Jack Allan, *Henry Purcell*, Dent & Sons Press, Londra, 1980.
- WESTRUP**, Jack Allan, *New Oxford History of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1990.
- YILDIZ**, Evren, *İlk Çağlardan Başlayıp, Barok Döneme Değın Müziğın Gelişimi ve Öüzık Toplum İlişkisi Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2001.
- YUDKIN**, Jeremy, *Understanding Music*, Prentice Hall, New Jersey, 1996.
- YURGA**, Cemal, *Müzik Tarihinde Türler ve Ülkeler*, Özmert Basımevi, Malatya, 1995.

Web Siteleri

<http://arts.jrank.org/pages/7070/variation-form.html>

<http://library.thinkquest.org/15413/history/history-bar.htm>

<http://library.thinkquest.org/15413/history/history-bar.htm>

http://library.thinkquest.org/27927/Baroque_Characteristics.htm

http://www.absoluteastronomy.com/topics/Baroque_music

<http://www.baroque.org/baroque/whatis.htm#musicalforms>

<http://www.barquemusic.org.barcomp.html>

<http://www.barquemusic.org/index.html>

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/246877/ground-bass>

<http://www.essentialsofmusic.com/eras/brqhist.html>

<http://www.fathom.com/course/10701021/session1.html>

http://www.musicdepartment.org.uk/ground_bass.htm

http://www.wwnorton.com/college/music/concise/ch9_outline.htm

http://www.wwnorton.com/college/music/concise/ch9_outline.htm

<http://www-personal.umich.edu/~msmiller/sumercanon.html>

ÖZGEÇMİŞ

Öğr.Gör. S. Çağrıhan Erkan

Adres: 2/8 Sokak No: 74/8 Ful Apt. Oyak Sitesi / İzmir

Tel.: 0 232 2244529

Cep tel.: 0 532 4858512

e-mail: cagrihan.erkana@ege.edu.tr

cagrihanerkana@gmail.com

Doğum Tarihi: 05.01.1969

Doğum Yeri: Sinop/Ayancık

Baba Adı: Ali

Anne Adı: Zahide

İlgi alanları: Tüm dünya müzikleri, teknoloji dünyası, Latin Dansları, dünya kültürü, el sanatları, kitap ve dergi dünyası, doğal yaşam ve deniz, fotoğrafçılık ve spor aktiviteleri.

- 1969 yılında Sinop'un Ayancık ilçesinde doğdu. İlkokulu Bandırma'da, ortaokulu ve liseyi Ankara'da tamamladı.
- 1987'de Dokuz Eylül Üniversitesi Jeoloji Mühendisliği Bölümünü kazanarak İzmir'e geldi. Bir yıl sonra Ege Üniversitesi Devlet Türk Musiki Konservatuarı Temel Bölümler Bölümüne girdi. Küçük yaşlardan başlayan müzik beceri ve eğitimine konservatuarda devam etti. Temel Bilimlerden 1993 yılında Okul ve üniversite birincisi olarak mezun oldu.
- 1996 yılında Devlet Türk Musikisi Konservatuvarına Araştırma Görevlisi olarak atandı. Ud, Form Bilgisi, Piyano, Solfej ve Armoni dersleri verdi.
- 1997 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Bölümünde "TRT Repertuarındaki Rast Sazsemaillerin Türsel ve Biçimsel İncelenmesi" başlıklı tezi ile Yüksek Lisansını tamamladı.
- 1998 yılında UNESCO'nun Selanik'te düzenlediği "İki Denizin Yaratıcı Kadınları" adlı festivalde, "Voice of İzmir" grubu üyesi olarak piyanist ve aranjör olarak görev aldı.
- 1998 yılında Ud ve Kanun ikilisi olarak Halil Altınköprü ile resital verdi.
- Çeşitli Radyo ve televizyon programlarında dinleti verdi.
- 1998 askerlik hizmetinden sonra İstanbul'da müzik hayatına devam etti. Pera Güzel Sanatlarda piyano eğitmenliği yaptı. O yıllarda trio, düetler oluşturarak Kemençe, Ud ve Piyano dinletileri verdi. Çeşitli müzik grupları ile caz üzerine çalıştı konserler verdi.

- 1999 yılında “Piyano ve Benzeri Çalgılarda Eşlik Yöntemleri” isimli, türünde ilk olabilecek kitabı Ali Denge ile hazırladı.
- 2002 yılında “Kasırğa” isimli kendi eserlerinden oluşan solo Ud ve “Siyah Beyaz Tuşlarda Türküler” isimli piyanoyla icra ettiği Audio Cd albümlerini yayımladı.
- 2003 yılında Türkiye Singapur Büyükelçiliği’nin davetlisi olarak Türkiye’yi temsilen bir ay boyunca elçilik organizasyon ve toplantılarında Ud ve Piyano resitaleri verdi. Türk Müziği’ni tanıttı.
- 2003 yılında “Piyano için Saz eserleri” adlı ikinci kitabını Ali Denge ile hazırladı. Türk Müziği saz eserlerine Piyano eşlikler yazdı.
- 2004’te İzmir’e dönerek Devlet Türk Musikisi Konservatuvarında Öğretim Görevlisi olarak göreve başladı.
- 2004’ten başlayarak bir yıl süreyle Dokuz Eylül Üniversitesi DESEM koordinatörlüğünde yürütülen radyo programında, Newage Müziği’ne ilişkin açıklamalı örnekli radyo programı hazırladı.
- 2005 yılında Ege Üniversitesi’nde çeşitli bölümlerde dinleti verdi. Üniversite’nin 50.yıl marşını yazdı.
- 2006’da “İkinci Bahar” isimli akustik konser etkinliğini hazırlayıp yönetti.
- 2007 yılında İzmir Devlet Türk Musikisi Korosunun seslendirdiği bir ilahiyi çok sesli olarak hazırladı. Konser programı içerisinde icra edildi.
- 2007 yılında Duysal Tasarım Doktora Programını kazanarak ‘Kompozisyon Ana Sanat Dalı’nda doktora çalışmalarına başladı.

- 2009 yılında Geleneksel Türk Müziği çalgıları ile piyano eşlikli, kendi eserlerinden oluşan “Piyano ile Düetler” isimli konseri hazırladı ve yönetti.
- 2009 yılında 40 Keman için yazdığı “Sığıntı Yaşamlar” isimli eseri Öğr.Gör.Nurdan Tezel yönetiminde öğrenciler tarafından seslendirildi.
- 2009-2010 Ege Üniversitesinin açılışında beş kişiden oluşan grup konseri içinde piyano çaldı.
- Ayrıca çeşitli kurum ve kuruluşlardan alınmış teşekkür belgeleri bulunmaktadır.

Eserlerinden bazıları şunlardır:

- Geleneksel Türk Müziği türlerinde sözlü ve çalgısal eserler.
- Çeşitli makamlarda Ud için yazılmış saz eserleri.
- Piyano için yazılmış makamsal temalı eserler.
- Düetler, Piyano, viyolonsel ve flüt için eserler.
- Ud için etüt çalışmaları.
- Orkestra için yazılmış Tangolar.
- 6 çalgı için Tango uyarlamaları .
- Piyano eğitimi için uyarlanmış türküler ve şarkılar.
- Yaylı orkestra ve Kuartet için uyarlanmış türküler ve şarkılar.

Halen Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarında Öğr. Gör. olarak akademik yaşantısına devam etmektedir

TÜRKÇE ABSTRAKT

Müzik tarihinde çok önemli bir dönem olan Barok'ta, gelişen dünya düzeni ile bilim, sanat, din, felsefe ve sosyal yapılanma gibi son derece önemli dinamikler birlikte sorgulanmıştır. Bu süreç, 17. yy içinde geniş çapta müziğe de yansımıştır. İnsanlık gelişimine damgasını vuran önemli alanları etkileyerek, dönemi yönlendirmiştir.

Barok dönem dâhil birçok dönemde yaşanmış olan köklü değişim hareketlerinin, rastlantı olduğunu kabul etmek olası değildir. 16. yy'a yaklaşan yıllarda, Galilei Galileo'nun babası teorisyen Vincenzo Galilei, Count Giovanni Bardi ve Jacopo Corsi'nin liderliğinde, Floransa'da yarattıkları "*Florentine Camerata*" topluluğu, Yunan drama sanatını yeniden canlandırmak ve opera gibi yeni türlerin gelişmesini sağlamak amacıyla çalışmışlardır. Müzisyen, yazar ve bilim adamı olan Count Giovanni Bardi ile tanışan *Florentine Camerata* ve diğer müzisyenler ile işbirliği içinde kontrapunta dayanan polifonik müziğin, dramın isteklerine çok zor uyum göstermesinden yola çıkarak, kontrapuntal dokunun artık terk edilmesi ve önemini yitirmesi gerektiğini vurgulamışlardır. *Camerata*'ya göre opera; 'gecikilmiş bir müzik ögesi' olarak tanımlanmıştır.

Ground Bass anlayışının kullanıldığı müziksel akış, dans ritimlerinde de kullanılmıştır. Sonraki dönemlerde bu melodik çizgi artık 'bas'ın denetimi altında olmadan, fakat 'bas' tarafından desteklenen bir devinim içinde zengin ve özgür bir armoniye ve içsel seslerin kullanımına olanak sağlamıştır.

Sonuç olarak, bu etkiler içinde *Ground Bass*, *Camerata* topluluğundaki müzikçilerin kompozisyonları ile yerini yavaş yavaş *Opera*, *Madrigal*, *Concerto*, *Sonat*, *Choral-Prelud*, *Tocatto*, *Fuga* ve *Dans Süiti* gibi müzik biçimlerine bırakmıştır. 20. yy'da tekrar karşımıza çıkmıştır.

ANAHTAR KELİMELER

Barok Dönem

17. yy Müziği

Ground Bass

Çeşitleme (Varyasyon)

Isaac Newton

Florentine Camerata

ENGLISH ABSTRACT

In the Baroque period, which was very important in the music history, crucial dynamics such as science, art, philosophy, social structure were questioned with the changing world order. This process had wide reflections on music in the 17th Century and had a lead on the developments which were milestones in humanity.

Radical changes gone through in many eras including the Baroque cannot be the results of some coincidence. In Florence, *Florentine Camerata* was formed by Count Giovanni Bardi and Jacopo Corsi and Vincenzo Galilei, a theorist and father of Galilei Galileo, in order to revive Greek drama and improve the new genres such as opera. Count Giovanni Bardi, a musician, writer and theorist who joined *Florentine Camerata* and his fellow musicians emphasized the need to abandon the contrapuntual texture on the grounds that the polyphonic music based on contrapuntual structure did not easily comply with the requirements of the drama. *Camerata* believed opera was a 'delayed musical element'.

The musical flow where *Ground Bass* notion dominated was also employed in the dance rhythms. In the later periods, melodic line enabled the use of internal sounds and a freely moving rich harmony, not controlled but supported by the 'bass'.

In the final analysis, under the effects mentioned and with the compositions of the musicians of *Camerata*, *Ground Bass* was gradually replaced by the musical forms like *Opera*, *Madrigal*, *Concerto*, *Sonat*, *Choral-Prelud*, *Tocatto*, *Fuga* ve *Dance Suite* and reappeared in the 20th Century.

KEYWORDS

Baroque Era

17th Century Music

Ground Bass

Variation

Isaac Newton

Florentine Camerata