

172856

**17. VE 18. YÜZYIL MÜZİĞİNDE
SÜSLEMELER**

A. Burak Basmacıoğlu

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Eskişehir, 2003

Yayıncı
Yayıncı

17. VE 18. YÜZYIL MÜZİĞİNDE SÜSLEMELER

A. Burak Basmacıoğlu

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Zöhrab Adıgüzelzade

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Eylül 2003

Anadolu Üniversitesi
Mevkuf Kütüphane

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

17. ve 18. Yüzyıl Müziğinde Süslemeler

A. Burak Basmacıoğlu

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2003

Danışman: Prof. Zöhrab Adıgüzelzade

Bu çalışmada, 17. ve 18. yüzyıl Avrupa müziğinde kullanılmış süsleme teknikleri, süsleme işaretleri ve bu işaretlerin Rönesans ve Barok dönemlerde uygulanma ve yorumlanma anlayışı ele alınmıştır.

Süslemeler hakkında bilgi veren oldukça kısıtlı sayıdaki Türkçe kaynaklar erken dönem müziğindeki işaret ve tekniklere değinmez, sadece kalıplaşmış az sayıdaki süsleme işaretinin 20. yüzyıldaki basit açılımlarını içerirler. Bu durum konunun seçiminde önemli bir etken olmuştur.

ABSTRACT**Ornament Signs in the Music of 17th and 18th Century**

A. Burak Basmacıoğlu

Anadolu University, The Institute of Social Sciences, September 2003

Supervisor: Prof. Zöhrab Adıgüzelzade

This treatise discusses ornamentation techniques, embellishment symbols and their execution and interpretation in renaissance and baroque period.

A few numbers of sources written in Turkish that give information about ornaments do not mention of ornament signs and techniques in early music, only containing explanations of few rigid symbols in 20th century. This situation has been an important factor on choosing this subject.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Burak BASMACIOĞLU'nun "17. ve 18. Yüzyıl Müziğinde Süslemeler" başlıklı tezi **12 Kasım 2003** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik** Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

- Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Zöhrab ADIGÜZELZADE**
- Üye : Prof.Nazım RIZAEV**
- Üye : Prof.Koral ÇALGAN**
- Üye : Prof.Hazar ALAPINAR**
- Üye : Yrd.Doç.Zenfira ZÖHRABBEKOVA**

Prof.Dr.Narhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



İÇİNDEKİLER

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖZGEÇMİŞ.....	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

AVRUPA ÜLKELERİNDE SÜSLEMELER

1. ORTA ÇAĞ VE RÖNESANS.....	4
2. İSPANYA.....	6
3. İNGİLTERE.....	8
3.1. 1570 - 1650.....	8
3.2. 1650 Sonrası.....	11
4. İTALYA.....	18
4.1. 1600 - 1650.....	18
4.2. 1650 - 1750.....	22
4.2.1. Kaynaklar.....	22
4.2.2. Vokal Müzik.....	23
4.2.3. Sürekli Bas.....	23
4.2.4. Çalgısal Müzik.....	23
5. FRANSA.....	27
5.1. Tarihsel Boyut.....	27
5.2. Agréments.....	30
5.2.1. Ünison.....	31
5.2.2. Tam ve Yarım Perde.....	33
5.2.2.1. Tril.....	33
5.2.2.2. Apojetür.....	34
5.2.2.3. Mordan ve Diğer Süslemeler.....	34
5.2.3. Üçlü.....	35
5.2.3.1. Dönüş.....	35
5.2.3.2. Bileşik Tril.....	35
5.2.3.3. Üçlünün Doldurulması.....	36
5.2.4. Geniş Aralıklar.....	36
5.2.4.1. Büyük Bağ.....	36
5.2.4.2. Akor.....	37

6. ALMANYA	38
6.1. Kaynaklar	38
6.2. Tarihsel Boyut	40
6.3. 17. Yüzyıl	41
6.4. 17. Yüzyıl Sonları - 18. Yüzyıl Başları	43
6.5. Süsleme Tabloları ve İşaretleri	44
6.5.1. Apojetür	44
6.5.2. Tril	45
6.5.3. Dönüş	48
6.5.4. Kayma	49
6.5.5. Diğer Süslemeler	49

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRLERİNE GÖRE SÜSLEMELER

1. APOJETÜR	51
2. TRİL	52
3. MORDAN	55
4. DÖNÜŞ	56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖRNEKLER VE TABLOLAR

1. NOKTALI RİTİMLER	57
1.1. Örnekler	58
2. PASSAGGI, DIVISION, DIMINUTION	60
3. SÜSLEMELER	63
3.1. Örnekler	63
3.2. Tablolar	64
4. PARMAK NUMARALARI	77
KAYNAKÇA	79

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. S.Ganassi - <i>Fontegra (1535)</i>	4
Şekil 2. D.Ortiz - <i>Trattado de glosas (1533)</i>	5
Şekil 3. G.B.Bovicelli - <i>Regole, passaggi di musica (1594)</i>	5
Şekil 4. G.I.Conforto - <i>Breve et facile maniera d'exxercitarsi (1593)</i>	5
Şekil 5. T. de S.María - <i>Arte de tañer fantasia (1565)</i>	7
Şekil 6. F.C. de Arauxo - <i>Facultad orgánica (1626)</i>	8
Şekil 7. Tek ve çift çizgiler	9
Şekil 8. T.Tomkins - <i>A Ground</i>	10
Şekil 9. E.Bevin'in süslemeleri.....	10
Şekil 10. H.Purcell - <i>A Choice Collection of Lessons (1696)</i>	11
Şekil 11. C.Simpson - <i>The Division Violist - "Rules for Graces" (1659)</i>	12
Şekil 12. Lut ve klavye eserlerinde <i>shake</i>	12
Şekil 13. J.J.Froberger ve J.Blow'un <i>shake</i> uygulamaları.....	13
Şekil 14. <i>Beat</i>	13
Şekil 15. 18 yy. başlarında <i>beat</i>	13
Şekil 16. N.Pasquali - <i>The Art of Fingering the Harpsichord - Lesson XII (1758)</i>	14
Şekil 17. T.Mace - <i>Musick's Monument (1676)</i>	15
Şekil 18. a) <i>Slur</i> , b) <i>Elevation</i> , c) <i>Wholefall</i>	15
Şekil 19. C.Simpson - <i>The Division Violist (1659)</i>	16
Şekil 20. Captain Prendcourt - Kırık akor	16
Şekil 21. <i>Grace notes</i>	17
Şekil 22. F.Rognoni - <i>Selva de varii passaggi (1620)</i>	19
Şekil 23. F.Rognoni - <i>Selva</i>	19
Şekil 24. B.F.Cavalieri - <i>Rappresentatione di anima et di corpo (1600)</i>	20
Şekil 25. F.Caccini - <i>Le nuove musiche (1601)</i>	20
Şekil 26. C.Monteverdi - <i>Il Ritorno d'Ulisse - 3. perde, 1. sahne</i>	20
Şekil 27. F.Caccini - <i>Le nuove musiche (1601)</i>	21
Şekil 28. G.Tartini - <i>Traité des agréments</i>	24
Şekil 29. F.Geminiani - <i>The Art of Playing on the Violin - Ex.XVIII (1751)</i>	25
Şekil 30. F.Geminiani - <i>The Art of Playing on the Violin - Ex.XVIII (1751)</i>	25
Şekil 31. F.Geminiani - <i>The Art of Playing on the Violin - Ex.XIX (1751)</i>	26
Şekil 32. d'Anglebert - <i>Marques des Agrements et leur signification (1689)</i>	27
Şekil 33. Aynı akora ait seslerin uzatılması.....	31
Şekil 34. L.Couperin - <i>Prélude</i>	32
Şekil 35. S.Lambert - <i>Les principes du clavecin (1702) - 26. bölüm</i>	37

Şekil 36. M.Corrette - <i>Explication des marques - Pieces de clavecin (1734)</i>	38
Şekil 37. J.S.Bach - <i>Explication unter schiedlicher Zeichen (1720)</i>	39
Şekil 38. <i>Tremolo</i>	41
Şekil 39. <i>Tremoletto</i>	42
Şekil 40. J.J.Froberger - <i>Toccatà no.9 - Libro Quarto (1656)</i>	42
Şekil 41. <i>Anticipazione della syllaba</i>	43
Şekil 42. <i>Anticipazione della nota</i>	43
Şekil 43. <i>Accent</i>	44
Şekil 44. <i>Art der Franzosen</i>	45
Şekil 45. J.J.Quantz - <i>Apojetür</i>	45
Şekil 46. J.S.Bach - 6. Partita - <i>Toccatà</i> - füg teması	46
Şekil 47. <i>Pralltriller</i>	46
Şekil 48. J.S.Bach - 6. Fransız Süiti - <i>Sarabande</i>	47
Şekil 49. G.P.Telemann - <i>Essercisi musicali - Trio Sonata (1739)</i>	47
Şekil 50. J.S.Bach - 210. Kantat	47
Şekil 51. C.Dieupart - <i>Tremblement et pincé</i>	47
Şekil 52. C.P.E.Bach - <i>Prallender doppelschlag</i>	48
Şekil 53. J.S.Bach - <i>Prallender doppelschlag</i>	48
Şekil 54. G.Muffat - <i>Doppelschlag</i>	49
Şekil 55. <i>Doppelschlag</i>	49
Şekil 56. <i>Schleifer</i>	49
Şekil 57. J.S.Bach - 3. İngiliz Süiti - <i>Sarabande - Accentuirte brechung</i>	50
Şekil 58. J.G.Walther - Kırık sesler (1708)	50
Şekil 59. <i>Apojetürler</i>	51
Şekil 60. <i>Apojetürler</i>	52
Şekil 61. <i>Triller</i>	53
Şekil 62. <i>Triller</i>	54
Şekil 63. <i>Mordanlar</i>	55
Şekil 64. <i>Dönüşler</i>	56
Şekil 65. Bağ niteliğindeki nokta.....	57
Şekil 66. Daha büyük değer alan nokta	57
Şekil 67. Nota değerini azaltan uygulamalar	57
Şekil 68. Üçleme karakterli kalıpların yazım şekli.....	58
Şekil 69. Noktadan sonraki nota değerinin küçülmesi	58
Şekil 70. J.S.Bach - 1. Partita - <i>Corrente</i>	58
Şekil 71. J.S.Bach - 1. Partita - <i>Corrente</i>	58
Şekil 72. J.S.Bach - 5. Partita - <i>Allemande</i>	59
Şekil 73. J.S.Bach - 4. Partita - <i>Menuet</i>	59
Şekil 74. J.S.Bach - 6. Partita - <i>Tempo di Gavotta</i>	59
Şekil 75. G.P.Telemann - Bm <i>Methodische Sonate - Siciliana</i>	60

Şekil 76. G.P.Telemann - Gm <i>Methodische Sonate - Adagio</i>	60
Şekil 77. G.F.Händel - Keman Sonatı Op.1 No.3 - <i>Adagio</i>	61
Şekil 78. J.J.Quantz - <i>Versuch einer Anweisung (1752)</i>	61
Şekil 79. A.Corelli - Keman Sonatı Op.5 No.1 - <i>Adagio</i>	61
Şekil 80. G.F.Händel - Em Flüt Sonatı - <i>Adagio</i>	62
Şekil 81. A.Corelli - Keman Sonatı Op.5 No.5 - <i>Adagio (1700)</i>	62
Şekil 82. A.Corelli - Keman Sonatı Op.5 No.5 - <i>Adagio (1710)</i>	62
Şekil 83. F.Rognoni - <i>Selva de Varii Passaggi (1620)</i>	63
Şekil 84. D.Ortiz - <i>El Primo Libro (1533)</i>	63
Şekil 85. F.Couperin - <i>Concerts Royaux - 4. Concert - Allemande</i>	63
Şekil 86. H.Purcell - 4. Süit - <i>Almand</i>	64
Şekil 87. H.Purcell - Süslemeler (1696)	64
Şekil 88. J.S.Bach - Süslemeler (1720)	65
Şekil 89. J.P.Rameau - Süslemeler (1724).....	65
Şekil 90. F.Couperin - <i>Explication des Agréments et des Signes</i>	66
Şekil 91. F.Couperin - <i>Explication des Agréments et des Signes</i>	67
Şekil 92. L.Couperin, d'Anglebert - Süslemeler	68
Şekil 93. L.Couperin, d'Anglebert - Süslemeler	69
Şekil 94. L.Couperin, d'Anglebert - Süslemeler	70
Şekil 95. H.Purcell - <i>Graces</i>	71
Şekil 96. H.Purcell - <i>Graces</i>	72
Şekil 97. F.Rognoni - <i>Selva de Varii Passaggi (1620)</i>	73
Şekil 98. F.Rognoni - <i>Selva de Varii Passaggi (1620)</i>	74
Şekil 99. F.Rognoni - <i>Selva de Varii Passaggi (1620)</i>	75
Şekil 100. F.Rognoni - <i>Selva de Varii Passaggi (1620)</i>	76
Şekil 101. J.Hotteterre - <i>Figures des Agréments</i>	77
Şekil 102. Parmak numaraları.....	77
Şekil 103. Parmak numaraları.....	78
Şekil 104. J.S.Bach - <i>Applicatio</i>	78

GİRİŞ

Müzik yazısındaki işaretlerin, sembollerin ve terimlerin yorumlanmasında bu sembollerin türleri (kategorileri, aileleri) kadar zaman ve mekan da çok önemli bir etkidir. Bu çalışmada, 17. ve 18. yüzyıl Avrupa müziğinde kullanılmış süsleme teknikleri, süsleme işaretleri ve bu işaretlerin Rönesans ve Barok dönemlerde uygulanma ve yorumlanma anlayışı ele alınmıştır.

Müzik yazısında süslemelerin işaretlenişi yüzyıllar içinde değişim göstermiştir. Bu yüzden “süslemeler” konusu “korkulu” olarak nitelenir.¹

Süslemelerin uygulanmasında karmaşıklığı en aza indirmek için tarihsel boyutları yanında kategorik olarak da türleri bilmek gerekir. Dönemin yazarları bu konuya sistematik açıdan pek yaklaşmamışlardır ancak özellikle C.P.E. Bach’ın *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) başlıklı çok değerli çalışması, her ne kadar geç barok uygulamaları için çok güvenilir bir kaynak olarak kabul edilmese de², önemli ipuçları vermektedir.

Sonuç olarak konuya iki farklı şekilde yaklaşmanın büyük faydası olacaktır. Bu çalışmada süslemeler birinci bölümde bölgelere ve dolayısıyla bu bölgelerin gelenek, stil ve diline göre, ikinci bölümde ise türlerine ve ailelerine göre ele alınmışlardır. İkinci bölüm sadece süslemelerin açılımlarını ve yabancı dillerdeki isimlerini içermektedir.

Erken dönem müziğinde süsleme işaretlerinin yanı sıra genellikle iki nota arasında ya da bir cümle üzerinde yapılan *passaggi*, *division* ve *diminution* kavramları da önemli bir yer tutar. Bu çalışmada daha çok yazılı işaretlerin yorumlanma biçimleri üzerinde durulacağından bu tür doğaçlama gerektiren tekniklere birkaç örnek vermekle yetinilmiştir.

¹ Ahmet Say, Müzik Tarihi (Müzik Ansiklopedisi, 1994), s.220

² Robert Donington, *The New Grove Dictionary First Edition* (Macmillan, 1980), c.13, s.828.

Aradan geçen yüzyıllar içinde müzik notasyonunun gelişimi ve değişimi nedeniyle bazı noktalı ritimlerin yorumlanması da günümüzün notasyonu ile farklılıklar göstermektedir. Bu ritimlerin o döneme ait yazı içinde nasıl değerlendirilmesi gerektiğine de kısaca değinilmiştir.

Üçüncü bölüm ilk iki bölümü tamamlayıcı olarak düşünülmüştür. Bu bölümde noktalı ritimler, doğaçlama teknikleri, süsleme tabloları, klavyeli çalgılar için parmak numaraları gibi erken dönem yazısının yorumlanmasında büyük önem taşıyan öğeler için örnekler verilmiştir.

18. yüzyıl ortalarından 20. yüzyıla kadar olan dönemde süsleme işaretlerinin işlevlerinin ve kullanımlarının radikal bir şekilde azaldığı görülür. 19. yüzyıl bestecileri süsleme işaretlerini genellikle kesin figürler için kısaltmalar olarak kullanmışlardır.³ Bu döneme ait süslemelerde her ne kadar bazı anlam değişiklikleri görülse de bu farklılıklar erken dönem müziğindeki kadar önemli ve geniş kapsamlı değildir.

19. yüzyılda Bach'ın eserleri yeniden keşfedilince, sanatçılar çağın düşünce akımlarına uygun bir yorum tarzı benimsediler. Her şeyden önce eserlerin duygusal içeriğini ve dramatik yapısını aşırı bir biçimde ortaya çıkarmayı ön plana aldılar ve eski anlayışta yorumu "çağdışı, gotik" diye adlandırarak itelediler. Fakat sonraları gittikçe gelişen müzikoloji bilimi ve büyük araştırma imkanları, Bach'ın eserlerini kendi yaşadığı çağda uygulanan biçimde icra edilmelerinin daha doğru olacağı ve dinleyiciye kesinlikle klasik bir yorum anlayışıyla sunulmaları gerektiği fikrini doğurdu. *Mordant, grupetto* vs. gibi süslemelerde benimsenen estetik ölçüler ... katı prensiplerle çözümlendiler.⁴

Schumann müzisyenlere öğütlerinde şöyle der: "İyi bağdarların (bestecilerin) parçalarında bir şeyi değiştirmeyi, çıkarmayı ya da - en kötüsü - araya modaya uygun bezekler (süslemeler) sokuşturmayı nefret edilecek bir şey say. Bu, sanata yapacağın en büyük hakarettir."⁵

³ Clive Brown, *The New Grove Dictionary Second Edition* (Macmillan, 2002) c.18, s.733.

⁴ Hülya Tarcan, *J.S. Bach Üzerine Bir Çalışma* (Pan, 1987), s.65.

⁵ Robert Schumann, *Küğsel Ev ve Hayat Kuralları* (Küğ, 1964), s.17, no.24

Seba Baştuğ Şen de “partisyona sadık kalma” konusunda şunları söyler:

“Partisyonda hiçbir işaret, hiçbir nüans kompozitör tarafından rasgele, nedensiz konmamıştır. Nedenlerini araştırmak ve çözmek profesyonelliğin gereklerindedir. Partiyon basımlarındaki farklılıklar bugün hala yayınevleri arasında tartışma konusudur. Bu bakımdan işaretlerin doğrulukları, yanlışlıkları bilgi çerçevesinde bir değerlendirme ve geniş kapsamlı bir araştırma gerektirir.”⁶

Türkçe’de müzikle ilgili yazılı kaynakların çok az oluşuna paralel olarak süslemeler hakkında da oldukça kısıtlı bilgilere ulaşılabilmektedir. Bu kaynaklar genellikle erken dönem müziğindeki işaret ve tekniklere hiç değinmez, sadece kalıplaşmış az sayıdaki süsleme işaretinin 20. yüzyıldaki basit açılımlarını içerirler. Bu az sayıdaki işaretin isimleri yabancı dillerden Türkçe’ye geçmiştir ve Türkçe isimleri yoktur (tril, mordan, grupetto, tremolo vb.). Süslemelerin kullanıldıkları bölgeye göre aldıkları isimler ve şekiller, açılımlarıyla yakından ilgilidir; bu alanda dilimizde zaten bir terminoloji oluşmamış olması bir yana, bu açıdan da süslemelerin kendine özgü isimlerini korumaları önemlidir. Sonuç olarak Türkçeleşmiş isimler dışındaki yabancı isimler ve terimler oldukları gibi alınmış ve yatık harflerle yazılmışlardır. Bazı basit terimlerin Türkçe karşılıkları parantez içinde verilmiştir, bunların bir kısmı sonradan Türkçe karşılıklarıyla kullanılmışlardır.

Yazım kuralları ve yabancı sözcüklerin kullanımında Adam yayınlарının Eylül 1993’te İstanbul’da 8. basımı yapılan “Ana Yazım Kılavuzu” ve Vural Sözer’in Epsilon Yayıncılık tarafından Şubat 2001’de İstanbul’da 4. basımı yapılan “Güncel Yazım Kılavuzu”ndan yararlanılmıştır.

⁶ Seba Baştuğ Şen, *Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli* (Pan, 1999), s.103

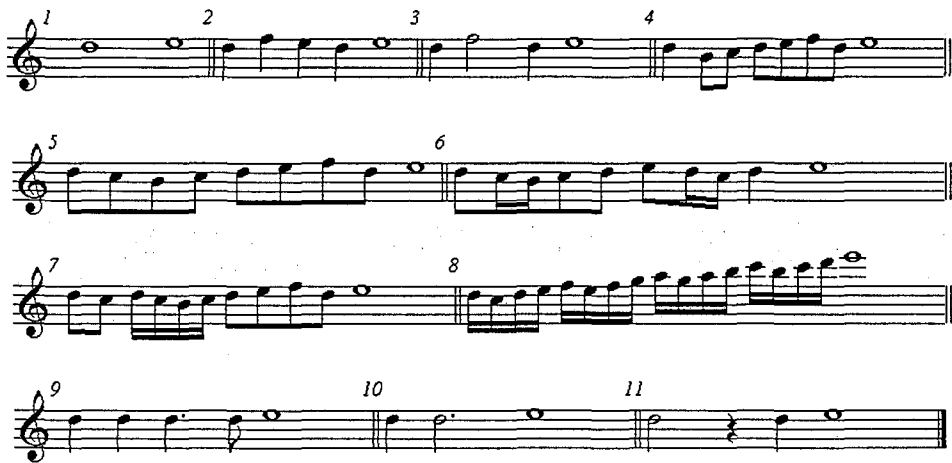
BİRİNCİ BÖLÜM

AVRUPA ÜLKELERİNDE SÜSLEMELER

1. ORTA ÇAĞ VE RÖNESANS

17. yüzyılın geleneksel anlamda kullanılan süsleme işaretleri daha önceki döneme ait eserlerde sadece klavye ve lut için yazılmış eserlerde karşımıza çıkar. Bilinen en eski süsleme işareti 14. yüzyıla ait bazı klavye eserlerinde bulunur (*The Robertsbridge Codex, 1320*). Bu işaret notaların üzerine konulan ufak bir dairedir.⁷ 1500'lü yıllara kadar bunun gibi başka işaretler de kullanılmıştır ancak nasıl yorumlanmaları gerektiği hala tam olarak bilinmemektedir.

Genel kabul görmüş iki önemli süsleme *tremolo* (modern anlamda tril ya da mordan) ve *grosso*'ydu (ya da *gruppo*, üst komşu nota ile yapılan tril, genellikle sonda bir dönüşle biterdi). Bunun yanında izleri 15. yüzyılın başlarına kadar uzanan, basit aralıkların çeşitli şekillerde süslendiği bir teknik olan *passaggi* de (ya da *diminution* ve *division*) çok önemliydi. Örneğin büyük ikili aralığı için Ganassi 28, Ortiz 12, Bovicelli 35, Conforto ise 25 farklı örnek vermiştir (Şekil 1; Şekil 2; Şekil 3; Şekil 4).

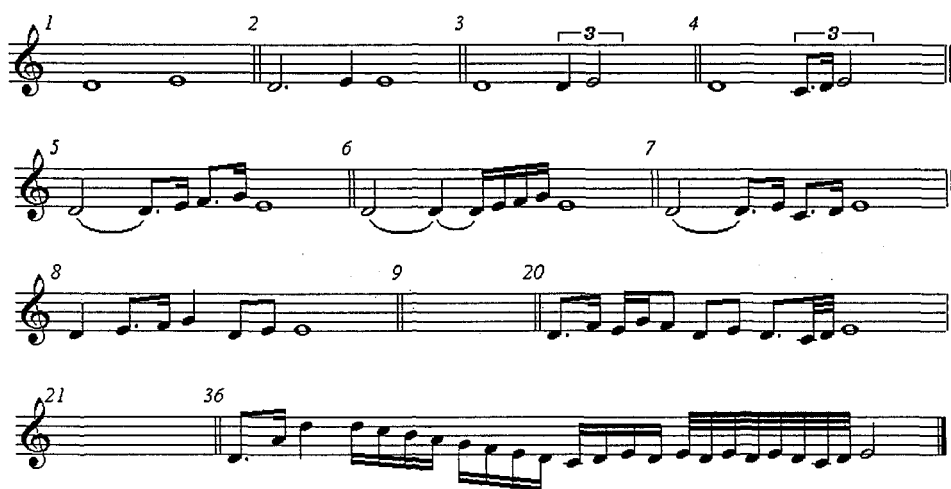


Şekil 1. S.Ganassi - *Fontegra* (1535)

⁷ Kenneth Kretzner, *The New Grove Dictionary Second Edition* (Macmillan, 2002) c.18, s.708.



Şekil 2. D.Ortiz - *Trattado de glosas* (1533)



Şekil 3. G.B.Bovicelli - *Regole, passaggi di musica* (1594)



Şekil 4. G.I.Conforto - *Breve et facile maniera d'exercitarsi* (1593)

Öğrenciler bunları defalarca tekrarlayarak çalma ya da söyleme esnasında parçayı bunlarla süsleyebilme becerisini kazanırlardı. Bu tür süsleme şekli aslında temel olarak bir doğaçlama uygulamasıdır ve tamamen yorumcunun sağduyusuna bağlıdır. 16. yüzyılın koro kitaplarında ve partilerinde süsleme işaretine rastlamak pek mümkün değildir.

Rönesans yorumcuları doğaçlama ve süsleme tekniklerini geleneksel müzik eğitiminin temel parçalarından biri olarak öğrenirlerdi. Bir eseri deşifre ederken bile süslemeler eklenir, doğaçlamalar yapılırdı. Bilindiği kadarıyla süslemelerin daha fazla ya da daha az yapılması gereken durumlar da vardı, örneğin eşlikli bir solo eserde, bir topluluk tarafından çalınan eserlere göre daha fazla süsleme tercih edilirdi. Aynı şekilde, tiz partilerde daha çok, baslarda daha az; mutlu bir parçada daha çok, hüznü bir parçada daha az; kadanslarda daha çok, cümle başlarında daha az; bir cümlenin tekrarlarında daha çok fakat ilk gelişinde daha az süsleme yapılması gibi gelenekler de vardı.⁸

2. İSPANYA

İspanya'da süslemeler üzerine ilk çalışmalar D.M. Durán'ın *Súmula de canto de órgano* (Salamanca, ~1504) başlıklı çalışması ve anonim bir çalışma olan *Arte de melodía sobre canto llano y canto d'órgano* (16. yüzyıl başları) adlı çalışmalardır.⁹ Bu çalışmalar çalgı müziğinden çok vokal müziği temel alır. Daha sonra vihuelistler¹⁰ (Milán, 1536) ve diğer müzisyenler (Ortiz, 1553; Bermudo, 1555; Santa María, 1565; Cerone, 1613) çalgılar için süslemeler ve parmak numaraları içeren kapsamlı açıklamalar yazmışlardır.

16. yüzyıl ortalarında vihuelistler *redoble*'yi *disminución* ya da *pasaje* ile eşit kabul ediyorlardı; ki aynı dönemin klavyecileri tril anlamında *redoble* ve *quiebro* terimlerini kullanmaktaydılar. Daha sonra Gaspar Sanz, Ruiz de Ribayaz ve Fransisco Guearu gibi 17. yüzyıl gitaristleri tril için *trino* terimini kullanmaya başladılar; bunun yanında barok

⁸ Aynı, s.709.

⁹ Louis Jambou, *The New Grove Dictionary Second Edition* (Macmillan, 2002), c.18, s.709.

¹⁰ Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde İspanya'da önemli yeri olan bir telli çalgı.

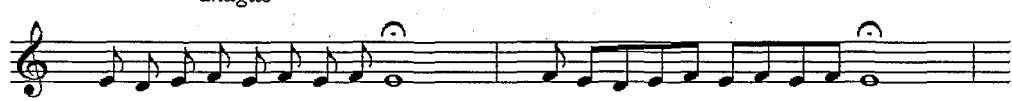
dönemin tipik efektlerini yansıtan süslemeler için de farklı kelimeler kullanıyorlardı: *apoyamento, esmorsata, aleado, mordente extrasino, temblor, arpeado* vs.

Orgcular tarafından kullanılan *redoble a glosa* terimi Ortiz tarafından da kullanılmıştı. *Glosa, trino* (tril) ve *aleado* (mordan) tipi süslemeleri de içeren geniş anlamlı bir terimdi. Martinez Bravo ise süreklibas üzerine hazırladığı *Reglas generales de acompañar* (1702) başlıklı çalışmasında süslemeleri *glosas* ve *figuras disminuidas* terimleri altında toplamıştır. Bu müzisyenler aşağı ve yukarı komşu nota ile yapılan süslemelerle belli bir aralık üstünde yapılan süslemeleri (ya da *division*) ayırmışlardır.

İlk kez Santa María hem süslemeleri hem de *division*'ları sistematik olarak kullanmıştır. Süslemeler *quiebro* (mordan) ve *redoble* olarak ikiye ayıldığı gibi her ikisi başka birçok süsleme biçimini de içermektedir. Bu terminoloji tipik olarak vuruş üstünde başlayan süslemelerde eski ve yeni tarzı ayırmış oluyordu (Şekil 5).

REDOBLES

antiguo *nuevo*



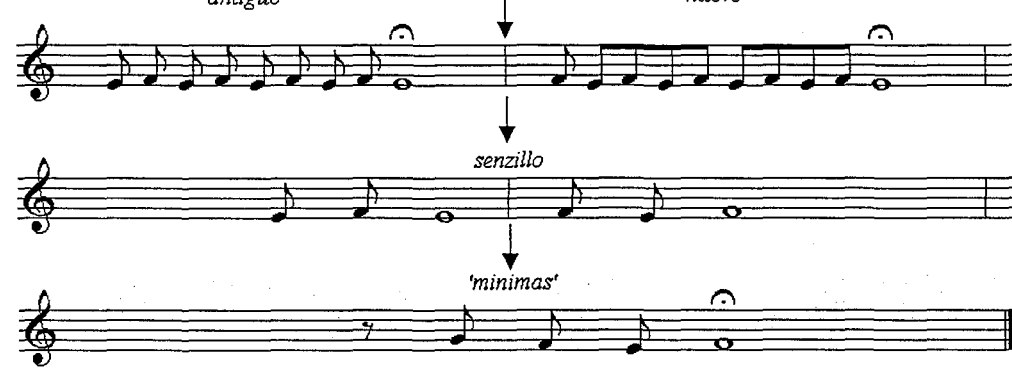
QUIEBROS

antiguo *nuevo*

reysterado

senzillo

'minimas'



Şekil 5. T. de S. María - *Arte de tañer fantasía* (1565)

Correa de Arauxo bu işaretleri yeni biçimlere uyarladı, şarkıcılar *quiebro*'nun eşanlamlısı olarak *redoble* terimini kullanırken Arauxo bu terimi *trinado* ve *trino*'nun karşılığı olarak kabul etti (Şekil 6).



Şekil 6. F.C. de Arauxo - *Facultad orgánica* (1626)

17. yüzyılın başlarında mızraplı çalgıları çalan kişiler süslemeler için özel işaretlerden çok barok gitar için kullanılan yeni *rasgueado* tekniğini tanımlamak ve sistematize etmekle uğraşıyorlardı. Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra sobre la guitarra española* (1674) başlıklı çalışmasında yeni bir terminoloji sistemi kullanarak bu tanımlamaları yapmıştır.

3. İNGİLTERE

3.1. 1570 - 1650

Süsleme yapılması gerektiğini gösteren *stroke* (eğimli çizgiler) 16. yüzyıl başlarında görülür. Bu anlamda kullanılan çizgilerin bilinen en eski kaynağı 1537 tarihli Matta İncili'dir (*Matthew Bible of 1537*, Almonry Müzesi, Evesham).¹¹ En çok kullanılan işaret *double stroke*'tur (çift çizgi). *Double stroke* 1530 - 1650 yılları arasındaki neredeyse bütün klavye eserlerinde karşımıza çıkar. *Single stroke* (tek çizgi) ve *triple stroke* (üç çizgi) daha az sayıda eserde kullanılmıştır, *quadruple stroke* (dört çizgi) ile ise nadir olarak karşılaşılır. Ek işaretler ve bu işaretlerin açılımları çok az eserde verilmiştir. Başlangıçta tek ve çift çizginin süsleme işareti olarak kullanılmadığı anlaşılmaktadır.

¹¹ Desmond Hunter, *The New Grove Dictionary Second Edition* (Macmillan, 2002), c.18, s.711.

Tek çizgi iki şekilde kullanılıyordu: içerideki bir partinin görsel olarak kolay anlaşılabilmesi için, ya da notaya çok düşük bir değer yüklemek için. Bu durumlarda çizgi genellikle eğimli değil yatay olarak kullanılırdı.

Sweelinck çift çizgiyi alır ve Kuzey Alman okuluna taşır; bu işaret Reincken tarafından 1687 yılında yazılmış olan *Hortus musicus* adlı eserde de geçmektedir.



Şekil 7. Tek ve çift çizgiler

Parmak numaralarının yazılmış olduğu bazı eserler bize süslemelerin nasıl yapılması gerektiği hakkında bilgi vermişlerdir. Sonraki bazı kaynaklarda değişik sayıda çizgiler kullanılan eserlerdeki çizgi sayısının süslemenin hızıyla doğru orantılı olduğu hakkında bilgilere rastlanır (Şekil 8).

























3.2. 1650 Sonrası

Virginalistlerin tek ve çift çizgileri (*single ve double stroke*), İtalyan işaretleri 18. yüzyılda tamamen yerlerini alana kadar kendilerine sağlam bir yer edinmişlerdi. Bu iki dönem arasında Fransızların *agréments*'ı gibi sofistike ve geniş kapsamlı yerel bir terim olan *graces* (kelime anlamıyla zarafet ve incelik) kullanılmıştı. Bu terim her biri İngilizce isimlere sahip olan birçok terimi kapsıyordu. Bu işaretlerin kullanımında tutarsızlıklar vardı, işaretlerin anlamları çalgısal gelenekler ve Avrupa'daki diğer kültürlerin de etkisiyle değişiklikler göstermekteydi.

Süslemelerin nasıl çalınması gerektiğini gösteren tablo halindeki ilk çalışma perdeli ve yaylı çalgılar için hazırlanmıştı. Charles Coleman tarafından derlenen *Table of Graces proper to the Violl or Violin* adlı bu çalışmadan John Playford'un 1654 tarihli *Breefe Introduction* başlıklı çalışmasında ve Christopher Simpson'ın 1659 tarihli *Division - Violist* adlı çalışmasında bahsedilir. Purcell'in ölümünden sonra yayınlanan ve el yazmalarından alınarak hazırlanan *Choice Collection of Lessons* (1696) adlı çalışma da klavye için süslemeleri de kapsayan *Rules for Graces* adlı bir bölümü içermektedir (Şekil 10).

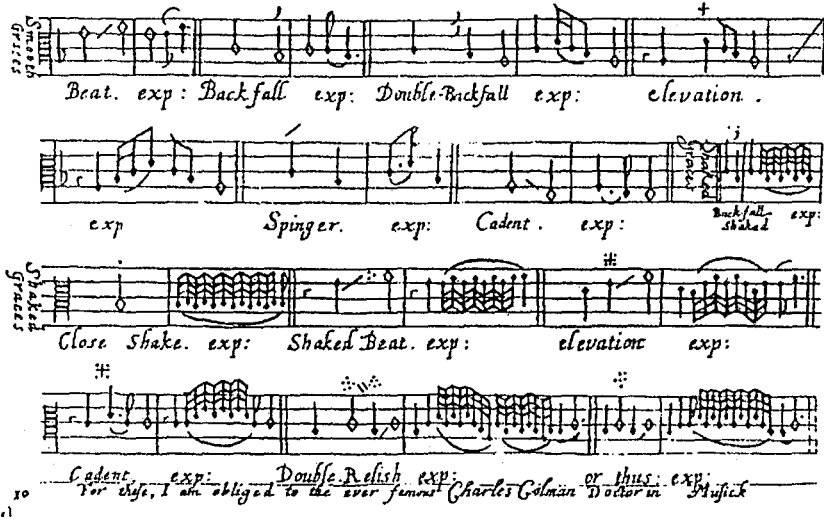
11

Rules for Graces

. A Shake is mark'd thus  explain'd thus  a beat mark'd thus  explain'd thus  a plain note & shake thus  explain'd thus  a four fall mark'd thus  explain'd thus  a back fall mark'd thus  explain'd thus  a mark for the turn thus  explain'd thus  the mark for y^e shake turn'd thus  explain'd thus  observe that you allway's shake from the note above and beat from y^e note or half note below, according to the key you play in, and for y^e plain note and shake if it be a note without a point you are to hold half the quantity of it plain, and that upon y^e note above that which is mark'd and shake the other half, but if it be a note with a point to it you are to hold all the note plain and shake only the point, a Star is mark'd thus  explain'd thus  the mark for y^e battery thus  explain'd thus  the bass Clef mark'd thus  the Tenor Clef thus  the Treble Clef thus  a bar is mark'd thus  at y^e end of every time that it may be the more easy to keep time, a Double bar is mark'd thus  and set down at y^e end of every strain, which imports you must say y^e strain twice, a repeat is mark'd thus  and signifies you must repeat from y^e note to y^e end of the strain or lesson, to know what key a tune is in, observe y^e last note or Close of y^e tune for by that note y^e key is nam'd, all Round O end with y^e first strain.

Şekil 10. H.Purcell - *A Choice Collection of Lessons* (1696)

Downes, 1615'lere ait el yazmalarında el ile yapılacak süslemelerle arşe ile yapılanları ayırır: *relish*, *shake*, *falle* ve *tast* el ile, *traile*, *thumpe* ve yine *shake* arşe ile yapılır. Simpson el ile yapılanlarda *smooth* ve *shake*'in ayrımını şu şekilde yapar: *Smooth* aşağı ya da yukarı doğru, yarım veya tam perde aralığında, *shake* ise parmağın sallanması ya da titretilmesi ile elde edilir. Daha sonra *shake* de kendi içinde kapalı (tek parmak ile vibrato) ve açık (iki perde aralığını aşmayacak kadar) olarak ikiye ayrılmıştır (Şekil 11).



Şekil 11. C.Simpson - *The Division Violist* - "Rules for Graces" (1659)

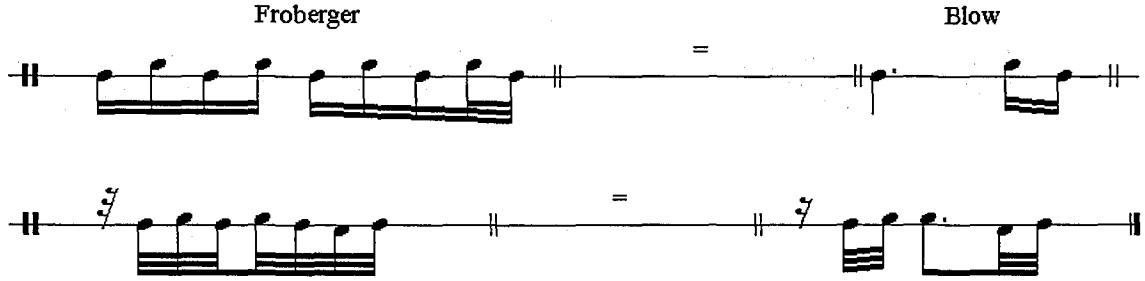
Playford'a göre en temel süsleme *shake*'di (sarsma, sallama), bu işaret lut için yazılmış eserlerde farklı, klavye için yazılmış eserlerde farklı bir şekilde karşımıza çıkar (Şekil 12).

lut		klavye	
a)	b)	a) 17. yy.	b) 18. yy.
#	.	//	tr

Şekil 12. Lut ve klavye eserlerinde *shake*

Bu süsleme tatlı ve çabuk yapılmalıdır (Matteis, ~1680); ayrıca eşit, dikkat çekici, zorlanmadan ve fark edilir bir hızlanmayla çalınmalıdır (Tosi, 1723). Neredeyse tüm kaynakların bu işareti üst notadan başlatmasına rağmen ana nota ile başlanarak da

yapılabileceğini gösteren kaynaklar da mevcuttur. Genellikle vuruş ile başlatılan *shake*, bazı durumlarda vuruştan önce alt komşu sestem de başlatılıyordu (Şekil 13).



Şekil 13. J.J.Froberger ve J.Blow'un *shake* uygulamaları

Altta komşu ses ile yapılacak süslemeyi tanımlamak için ise *beat* terimi kullanılıyordu (Şekil 14).

a) Mace (1676) b) 17. yy. sonları

I w

Şekil 14. *Beat*

17. yüzyıl sonlarına kadar *beat* aşağıya doğru yapılacak *shake* için kullanılan tek işaretti, Fransız *port de voix* (ya da *cheute*) ve *pincé* gibi. Bu işaret *mordent*'a benzese de Fransız *mordent*'ı 1749'dan önce İngiltere'de bilinmiyordu. 18. yüzyıl başlarında bu işaret üzerinde çizgiler kullanılmaya başlandı, tek çizgi alttaki diyatonik komşu ses ile, çift çizgi ise alttaki kromatik komşu ses ile süsleme yapılması gerektiğini gösteriyordu (Şekil 15).¹²

a) b)
♯ ♯

Şekil 15. 18 yüzyıl başlarında *beat*

Beat en çarpıcı onayı Pasquali'den almıştır. Pasquali, 1760'larda Edinburgh'da yayınlanan *The Art of Fingering the Harpsichord* başlıklı çalışmasında işaretin tamamen çevrilmiş bir *shake* olduğundan bahseder (Şekil 16).

¹² Kah Ming Ng, *The New Grove Dictionary Second Edition* (Macmillan, 2002), c.18, s.718.

Şekil 16. N.Pasquali - *The Art of Fingering the Harpsichord - Lesson XII (1758)*

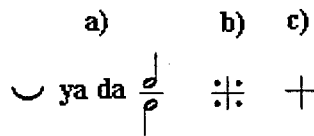
Turn (dönüş ya da grupetto) işareti artık kalıplaşmış bir barok dönem süslemesidir, önce üst sonra da alt komşuyla yapılan bir dönüşü simgeler. Yine de Purcell'in *Choice Collection of Lessons* adlı çalışmasında farklı bir yorumunu görmek mümkündür; beş notadan oluşan bu uygulama uyumlu ana nota ile başlar ve hem başta hem de sonda ana nota hafifçe uzatılır.

Forefall ve *backfall* kısa birer apojetürdür, bağlı nota ile ya da bir üçlü uzaklıktaki nota ile ve sırasıyla yukarıya ve aşağıya doğru yapılırlar. Bu işaretler 18. yüzyılda yerlerini küçük notalara bırakmışlardır. *Forefall*, Playford tarafından *beat*, Mace tarafından *half-fall* isimleriyle de kullanılmıştır.

The 1st. and *Chiefest*, is the *Shake*, Marked *Thus*, with a *Prick* before it, as here you may see, ($\cdot a$) The 2^d. the *Beate*, *Thus*, ($\cdot a$) The 3^d. the *Back-fall*, *Thus*, ($\cdot a$) The 4th. the *Half-fall*, *Thus*, ($\cdot a$) The 5th. the *Whole-fall*, *Thus*, ($\cdot a$) The 6th. the *Elevation*, *Thus*, ($\cdot a$) The 7th. the *Single Relish*, *Thus*, ($\cdot a$) The 8th. the *Double Relish*, *Thus*, ($\cdot a$) The 9th. the *Slur*, *Thus*, ($\cdot a$) the 10th. the *Slide*, (the same) *Thus*, ($\cdot a$) the 11th. the *Spinger*, *Thus*, ($\cdot a$) The 12th. the *Sting*, *Thus*, ($\cdot a$) The 13th. the *Futt*, *Thus*, ($\cdot a$) The 14th. the *Pause*, *Thus*, ($\cdot a$) or *Thus*, ($\cdot a$) The 15th. and last, *Soft and Loud Play*, *Thus*, ($\cdot a$) which is as *Great*, and *Good a Grace*, as any other, whatever. These are the 15 *Graces*, which may be used upon the *Lute*; yet *Few*, or *None* use them All. Their *Explanation* followeth; And first of the *Shake*.

Şekil 17. T.Mace - *Musick's Monument* (1676)

Slur (bağ, geçiş) adlı terim (Şekil 18a), *elevation* (Şekil 18b) ya da *wholefall* (Şekil 18c) isimleriyle de kullanılmıştır; çok çabuk bir şekilde çalınır ve ana notadan bir üçlü aşağıdan başlar. Benzeri Fransız *tierce coulée*'de olduğu gibi bir üçlü aşağıdaki ilk nota, armonik uyum da gözetilerek, ana notayı da kapsayacak şekilde süslemenin sonuna kadar uzatılır. Daha az kullanılan *slide* ya da *double backfall*'da ise yine üçlü aralıktan önce bir şekilde ana notaya gelinir.



Şekil 18. a) *Slur*, b) *Elevation*, c) *Wholefall*

Coleman'ın çok canlı bir şekilde betimlediği *close shake* diğer parmağın yardımını da gerektiren bir vibratoydu:

“Parmağımızı sesi çıkararak parmağın mümkün olabildiği kadar yakınında titretiriz. Ancak bu dokunuş öylesine yumuşak ve nazik olmalıdır ki nota çeşitlenmesi şeklinde duyulmasın. Bu, başka bir süslemenin düşünülmediği yerlerde kullanılabilir” (Şekil 19).¹³

¹³ Christopher Simpson, *The Division - Violist* (Londra, 1659), s.11.



Şekil 19. C.Simpson - *The Division Violist* (1659)

Geminiani'nin *close shake* işareti Mace'in işaretini temel alıyordu ve genişletilmiş bir tril ya da mordana benzemesine rağmen açıkça bir vibratoydu: "Parmağınızı güçlü bir şekilde çalgının teline bastırın, bileğinizi yavaş ve eşit bir şekilde içeri ve dışarı doğru hareket ettirin." ¹⁴ Notayı (perdeyi) değiştirmeyen vibrato ise Simpson tarafından orgdaki *tremulant*'a benzetilen "arşe vibratosu"ydü (*shake* ya da *tremble*).

Roulade iki ayrı anlama geliyordu: 1660 tarihli *Burwell Lute Tutor* adlı çalışmada *single roulade* terimi *backfall* gibi, *double roulade* terimi ise *double backfall* ya da *slide* gibi gösterilmişti.

Bir akorun kırılması genellikle bir süsleme olarak görülmemiş fakat temel tekniğin bir parçası olarak kabul edilmişti. Mace "*Raking Play*" adlı çalışmasında lutçunun en alttaki ve en üstteki sesleri aynı anda çaldıktan sonra işaret parmağı ile nazikçe akorun diğer seslerini altıncı tele gelene kadar çalmasını ister; sonrasında yedi sesli tam bir tını ortaya çıkacaktır.

Kırık akorların italyan tarzına benzer ritmik bir versiyonu 1700'lerde Prendcourt tarafından kopyalanan "*York Minster*" el yazmalarında görülür (Şekil 20).

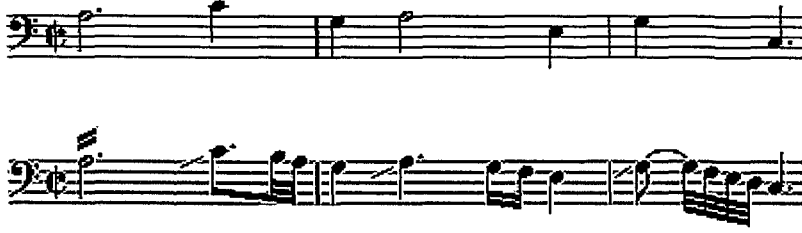


Şekil 20. Captain Prendcourt - Kırık akor

Single relish bazen bir dönüş (*turn*), bazen de bir tril gibi yapılırdı. *Double relish* ise diğer bileşik süslemeler gibi *shake* ile bağlantılıydı. Bu terim Playford tarafından Caccini'nin *gruppò*'su gibi de kullanılmıştır.

¹⁴ Francesco Geminiani, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (Londra, 1749; 1969), s.8.

17. yüzyıldaki basılmış eserlerin çoğu, muhtemelen tipografinin yetersiz olması yüzünden, süsleme işaretlerinden arındırılarak basılmışlardır. El yazmaları çoğunlukla basılmış hallerinden çok daha fazla süsleme işareti ve küçük notalar (*grace notes*) içermektedir (Şekil 21).



Şekil 21. *Grace notes*

Süslemelerin uygulamalarını daha iyi tanımlayabilmek için imgesel açıklamalar da bulunuyordu. Roger North'a (~1726) göre *triller*'in amacı güçlü ve hızlı bir titreşimdir, mümkün olduğu kadar çabukça ... sanki bir sincabın kulağını kaşımaya gibi.¹⁵ Fakat aynı çalışmada, yapılan tüm tanımlamaların üstünde yer alan bir uyarı vardı: "Müziği bozan en büyük hata, zamanı (ritmik zaman, tempo) ihmal etmektir." Blakestone 1694 tarihli çalışmasında şöyle der: "*Shake* ya da *beat*, hangisi olursa olsun zamanında (vuruşla birlikte) yaptığınızdan emin olmalısınız, aksi takdirde süslenmemiş düz notaları çalmanız daha iyidir."

¹⁵ John Wilson, *Roger North on Music* (Londra, 1959), s.166.

4. İTALYA

4.1. 1600 - 1650

İtalyan erken barok müziğindeki süsleme kavramı insanların kullandığı genel ifadelerle kopmaz bir bağ içindedir. Bunun da ötesinde, çalma ve söyleme belli bir zarafetle, süslemelerle yapılmalıdır. 1600 yıllarındaki moda ve günlük hayattaki estetik anlayış genel olarak bütün kısa aralıklı süslemelerde kendini gösterir. Bu yeni süslemeler (*accenti, affetti, maniere*) Rönesans geleneklerinden kalmış daha karmaşık *passaggi* ya da *diminution* teknikleriyle birlikte kullanılırlar.

1600 yılında Pietro della Valle, Cavalieri'nin *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* adlı eserini Roma'da dinler ve önceden şarkıcıların sadece *passaggi* ve *trilli* tekniklerini kullanmalarına karşın bu gösteride yeni dinamik ve dramatik efektlerin, *affetti*'nin kullanıldığını, gösterinin İtalyan vokal stiline yeni bir soluk getirdiğini yazar.¹⁶

Passaggi ve *diminution* üstüne kaynaklar genellikle birbirlerine benzer bir yöntem izlerler: basit aralıkların, kadansların, tipik hareketlerin çeşitli motiflerle süslenmesi ve doğaçlanması. Virgiliano'nun *Dolcimelo* (~1600) adlı eserindeki on kural, *diminution* üzerine yapılmış birçok çalışmanın bir özetini sunar. İki ses arasında yapılacak süsleme motifi tipik olarak ilk ses (ana ses) ile başlar ve durak olacak ikinci sese geçilmeden hemen önce yine bu ilk sese dönülür.¹⁷ Virgiliano bu sesin ortalarda bir yerde tekrarlanmasını da tavsiye eder. Eğer süsleme motifi sonunda ilk sese dönülüyorsa durak sesinden bir önceki sese gidilmesi önerilir. Melodik hareket çoğunlukla bağlaç görevi görür. Bu tekniğe Rognoni'nin beşli aralık çalışmaları örnek gösterilebilir (Şekil 22).

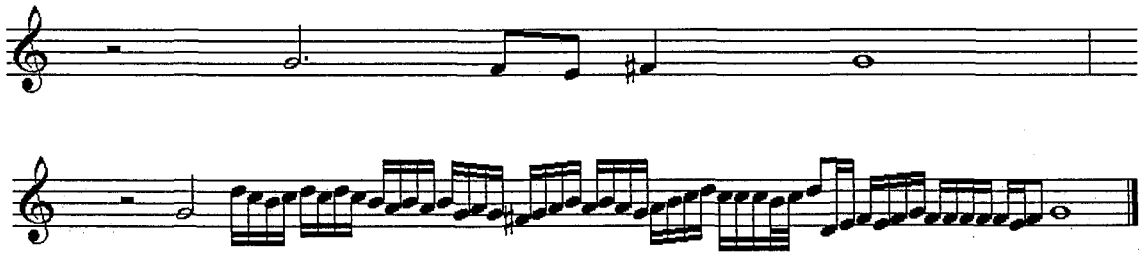
¹⁶ Bruce Dickey, *Ornamentation in Early 17th Century Italian Music* (New York, 1997), s.245.

¹⁷ Aynı, s.248.



Şekil 22. F.Rognoni - *Selva de varii passaggi* (1620)

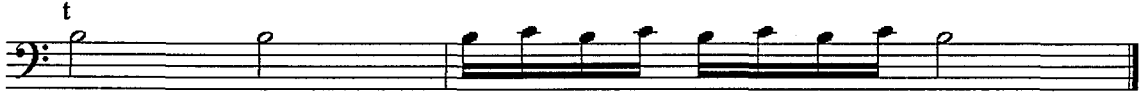
Onaltılık hareketler erken dönem çalışmalarında ağırlıktadır ancak daha sonra yazılmış kitaplar ritmik öğeler üzerinde daha fazla çeşitleme yapıldığını ve noktalı ritimlerde daha büyük bağlaçlar kullanıldığını gösterir. Sonraki çalışmalara örnek olarak yine Rognoni'nin bir çalışmasını alabiliriz. Bu kısa aralıklı süslemeler bazen bir *passaggi*'yi de içermektedir (Şekil 23).



Şekil 23. F.Rognoni - *Selva*

Bu örnek aynı zamanda dönemin müzisyenlerinin şikayetlerinden birini de göstermektedir: fazla karmaşık ve uzatılmış bir *passaggi*, hüzünlü bir parçanın mutlu bir parça gibi duyulmasına sebep olabilmektedir. Yine de *passaggi*'nin süslenecek motiften uzun olması Rognoni'nin çalışmalarındaki tipik özelliklerden biridir.

Kısa aralıklı süslemeler düşünüldüğünde terminolojiye şüpheyle yaklaşmak gerekir. Bir yazarın *trillo* diyerek anlatmak istediği şey diğer bir yazarın *tremolo* olarak kabul ettiği şey olabilir, ya da verilmiş terimler bazen hem genel hem de özel anlamlar için kullanılmış olabilir. *Trillo* büyük olasılıkla erken barokta kısa aralıklı süslemeler için en çok kullanılan terimdi ve “t” ya da “tr” kısaltmalarıyla gösterilirdi. Cavalieri için bu işaret üst komşu nota ile yapılan bir süslemeydi (Şekil 24).



Şekil 24. B.F.Cavalieri - *Rappresentazione di anima et di corpo* (1600)

Diruta ve Praetorius aynı efekte *tremolo* diyordu. *Trillo* daha çok aynı sesin hızlıca tekrarlanmasını gösterirdi ve bu uygulama erken İtalyan baroğunun vokal stilinin vazgeçilmez öğelerinden biriydi. Caccini'ye göre *trillo* gırtlaktaki ritmik hareketlerle sağlanırdı (Şekil 25).



Şekil 25. F.Caccini - *Le nuove musiche* (1601)

Gırtlaktan yapılan bu süsleme tekniğine bir örnek de Monteverdi'nin *Ritorno d'Ulisse in patria* adlı eseridir. Besteci *trillo* 'yu açık olarak, nota ile de yazmış ve devamına “burada doğal bir gülüşe geçilecek” notunu eklemiştir (Şekil 26).



Şekil 26. C.Monteverdi - *Il Ritorno d'Ulisse* - 3. perde, 1. sahne

Gruppo ya da *groppo* (grup, demet, küme) modern trile benzer ancak sonunda bir dönüş bulunur (Şekil 27).



Şekil 27. F.Caccini - *Le nuove musiche* (1601)

Rognoni *gruppo* ve *trillo*'yu tanımlarken ikisinin de kadans süslemeleri olduğunu ve ikisinin de gırtlaktan yapılması gerektiğini söyler.

Çalgıcılar genellikle insan sesini taklit etmeye çalışmışlardır. Farina (*Capriccio stravagante*, 1627) yaylı çalgılar için arşeyi tutan elin, nabız atışlarına benzer bir harekette bulunmasından bahseder; *tremolo*'nun özel bir biçimi olan bu süsleme orglarda kullanılan *tremulant* gibidir. 17. yüzyıl boyunca ara sıra kullanılmış bu teknik genellikle yavaş bölümlerde uygulanır.

Barok süslemelerin gelişiminde İtalyanların başı çekmesine karşın çoğu yazar 1600'lerin ilk yıllarından sonra garip bir şekilde suskun kalmıştır.¹⁸ *Selva de varii passaggi* (1620) yüzyılın bitiminden önceki anlaşılır son teorik kaynaktır. Bu döneme ışık tutmak için birkaç dağınık kaynak dışında yüzyılın ortalarında yaşamış olan Alman bestecilerin çalışmalarına da bakmak gerekir. Praetorius'un *Syntagma musicum* (1614 - 1619) adlı çalışmasına göre içlerinde Bernhardt (~1649), Herbst (~1642) ve Crüger (~1630 - 1660)'in de bulunduğu birçok Alman besteci, bilgilerinin çoğunu ikincil kaynaklardan edinmelerine rağmen, İtalyan stiline ateşli birer taraftardır.

¹⁸ Stewart A. Carter, *The New Grove Dictionary Second Edition* (Macmillan, 2002), c.18, s.714.

4.2. 1650 - 1750

4.2.1. Kaynaklar

1650 - 1750 yılları arasında İtalyan müziğinde pek fazla süsleme işareti kullanılmamıştır ve bu işaretlerin de yaklaşık yarısı Geminiani ve Pasquali tarafından yazılmıştır. Her iki besteci de müzik kariyerlerini İngiliz adalarında geçirmişlerdir. Geç barokta kullanılan temel süsleme işaretleri evrensel olarak kabul görmelerine rağmen aslında kaynakları ağırlıklı Fransa ya da Almanya'dır.¹⁹

J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen* (1752) adlı çalışmasında eski İtalyan stilinde hiç süsleme yazılmadığını, her şeyin yorumcunun isteklerine bağlı olduğunu belirtir. Örneğin Corelli'nin *Sonate a violino e violone o cimballo op.5* adlı eserinin 1700 yılındaki ilk baskısı, 1710'da yapılan Estienne Roger baskısında bulunan serbest süslemeleri içermediği gibi tek bir süsleme işaretine bile yer vermemiştir (Şekil 81, Şekil 82).

Frederic Neumann'a göre İtalyan süsleme teorisi 1620'lerde yüzyıldan fazla sürecek bir sessizliğe büründü. Bazı süreklibas metotları kadans trilleri başta olmak üzere süslemeler hakkında kısıtlı bilgi veriyorlardı. Bunların arasında en çok bilgi verenlerden biri Gasparini'nin *L'armonico pratico al cimballo* (1708) başlıklı çalışmasıdır. Bu çalışma çarpmaların, mordanların ve diğer süslemelerin süreklibas eşliğinde ne şekilde kullanılabilirdiğini açıklayan üç bölüm içermekteydi.

Tartini'nin *Traité des agréments de la musique* adlı eseri de önemli kaynaklardan biridir; muhtemelen yüzyılın ortalarında yazılmasına rağmen, ancak yıllar sonra Pierre Denis Tarafından 1771 yılında Fransızca'ya çevrilerek yayınlanmıştır.

¹⁹ Peter Walls, *The New Grove Dictionary Second Edition* (Macmillan, 2002), c.18, s.715.

4.2.2. Vokal Müzik

17. yüzyıl sonlarında *da capo aria* en çok kullanılan solo vokal formlarından biriydi. Şarkıcılar ilk iki kısımda gösterişsiz ve sade süslemeler kullanmaya çalışırlardı ancak A bölümünün tekrarı serbest ve çok daha karmaşık süslemelerin yapılabilmesine olanak sağlardı. Ayrıca, tekrarlanan A kısmının sonundaki armonik kadanstan önce genellikle bir *cadenza* yapmak mümkün olurdu. Bu *cadenza* neredeyse her zaman bir tril ile bitirilirdi.

4.2.3. Süreklibas

Süreklibas yapanlar için süslemelerin işlevi öncelikle armoniktir. Gasparini *mordent* teriminin kökenini şu şekilde açıklar: “Küçük bir hayvanın ısırığı gibidir, ısırır ısırılmaz sizi bırakır ve bunu o kadar çabuk yapar ki size hiç bir zararı dokunmaz.” Ona göre çarpmalar ve buna benzer disonanslar eşlik edilen şarkıcının anlaşılmasına yardımcı olurlar. *Diminution, Embellishment, and Adornment* başlıklı çalışması bas partisini çalan sol el üstüne, temel realizasyon için gerekli uyumlu sesleri de içerecek şekilde nasıl sağ el ile *diminution* yapılabileceğini göstermektedir.

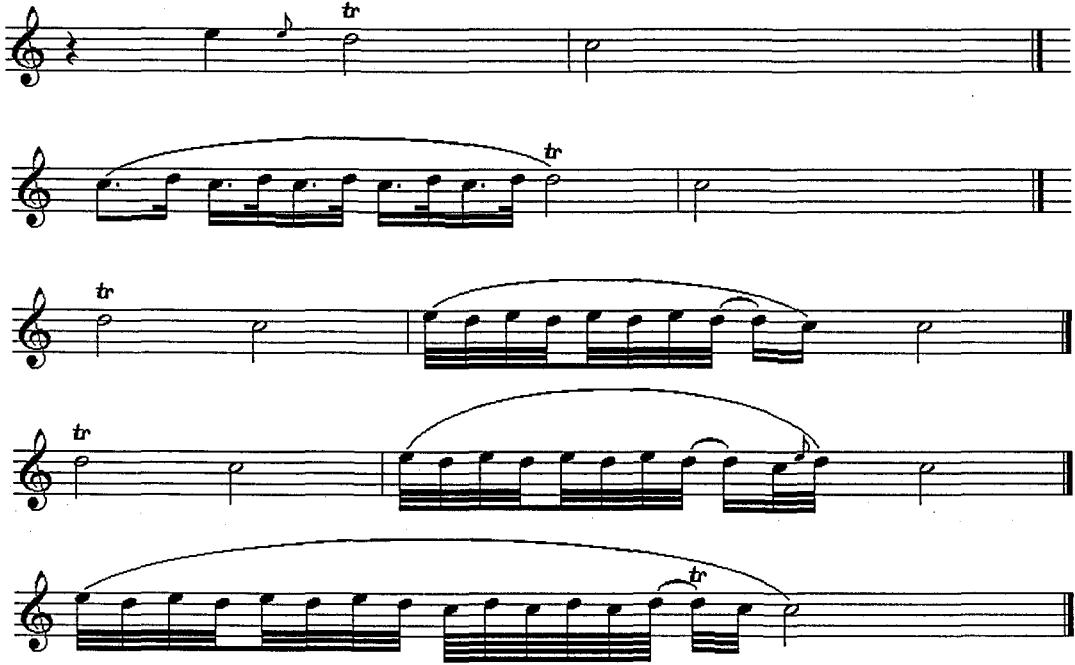
Gasparini'nin örneklerinde görülen tipik bir uygulama da şöyledir: “Kadans içeren bir pasajda vokal partisindeki sondan bir önceki nota bas partisile çarpışma gibidir, süreklibas burada bir apojetürle 4-3 gecikmesi uygulayarak disonansı yumuşatabilir.”

4.2.4. Çalgısal Müzik

Quantz'ın sözleri İtalyan müziğinde süslemelerin ne kadar vazgeçilmez olduğunu ispatlar: “*Adagio*'da olduğu gibi *allegro*'da da melodiler süslenmeli, apojetürler ve diğer gerekli süslemelerle o anda gerekli tutkuyu verebilecek şekilde daha hoş bir hale getirilmelidir.”

Tartini sadece dört temel süsleme üzerinde durur: tril (*trill*), apojetür (*appoggiatura*), dönüş (*turn* ya da bazı kaynaklarda *grupetto*) ve mordan (*mordent*).

Tartini ayrıca süslemenin hızının parçanın karakterine göre belirlenmesi gerektiğini özellikle vurgular. *Traité des agréments* adlı çalışmasında süslemelerin ana notanın bir üstündeki notadan başlaması gerektiği bir kural olarak kabul edilse de, yine Tartini'nin *Lettera alla signora Maddalena Lombardini* adlı çalışmasında sağlam ve esnek tril çalışmaları için ana notadan başlayan süsleme örnekleri de görülmektedir. Dahası bu örneklerin çoğunda ana notalar boş telden alınmaktadır (Şekil 28).



Şekil 28. G.Tartini - *Traité des agréments*

Tartini dört ana süsleme yanında vibratoyu da bir süsleme olarak ele almıştır, ki bu değerlendirmesinde yalnız değildir. Agricola da Tosi'nin görüşleri üzerine yorumlarında bölüm bitişlerindeki tril, mordan ve dönüşlerde yapılan vibratolarda hemfikir olduklarını belirtir. Tartini, Agricola ve Tosi'nin yanı sıra diğer birçok yazarın önemle vurguladığı bir nokta da vibratonun hızının ve yoğunluğunun, çalındığı pasajdaki bağlama göre doğru ve ölçülü bir şekilde yapılması gerektiğidir.

Geminiani sonradan *The Art of Playing on the Violin* (1751) adlı büyük çalışmasının on sekizinci egzersizi olacak *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749) başlıklı çalışmasında süslemelerin daima hoş bir etki yaratacağını anlatır ve mümkün olduğu kadar çok kullanılmasını, istenilen her nota üstünde denenmesini öğütler.

Example XVIII.

Contains all the Ornaments of Expression, necessary to the playing in a good Taste.

What is commonly call'd good Taste in fingering and playing, has been thought for some Years past to destroy the true Melody, and the Intention of their Composers. It is supposed by many that a real good Taste cannot possibly be acquired by any Rules of Art; it being a peculiar Gift of Nature, indulg'd only to those who have naturally a good Ear: And as most flatter themselves to have this Perfection, hence it happens that he who sings or plays, thinks of nothing so much as to make continually some favourite Passages or Graces, believing that by this Means he shall be thought to be a good Performer, not perceiving that playing in good Taste doth not consist of frequent Passages, but in expressing with Strength and Delicacy the Intention of the Composer. This Expression is what every one should endeavour to acquire, and it may be easily obtained by any Person, who is not too fond of his own Opinion, and doth not obstinately resist the Force of true Evidence. I would not however have it supposed that I deny the powerful Effects of a good Ear; as I have found in several Instances how great its Force is: I only assert that certain Rules of Art are necessary for a moderate Genius, and may improve and perfect a good one. To the End therefore that those who are Lovers of Musick may with more Ease and Certainty arrive at Perfection, I recommend the Study and Practice of the following Ornaments of Expression, which are fourteen in Number; namely,

1st A plain Shake (♯) 2^d A Turn'd Shake (♯) 3^d A superior Apogiatura (♪) 4th An inferior Apogiatura (♪) 5th Holding the Note (-) 6th Staccato (|) 7th Swelling the Sound (↗) 8th Diminishing the Sound (↘) 9th Piano (p.) 10th Forte (f.) 11th Anticipation (♪) 12th Separation (♪) 13th A Beat (//) 14th A close Shake (wavy) From the following Explanation we may comprehend the Nature of each Element in particular.

Şekil 29. F.Geminiani - *The Art of Playing on the Violin* - Ex.XVIII (1751)

Efsemp. XVIII

1^o Trillo semplice 2^o I. composto 3^o Ap.^{1a} superiore Ap.^{1a} Inferiore 4^o

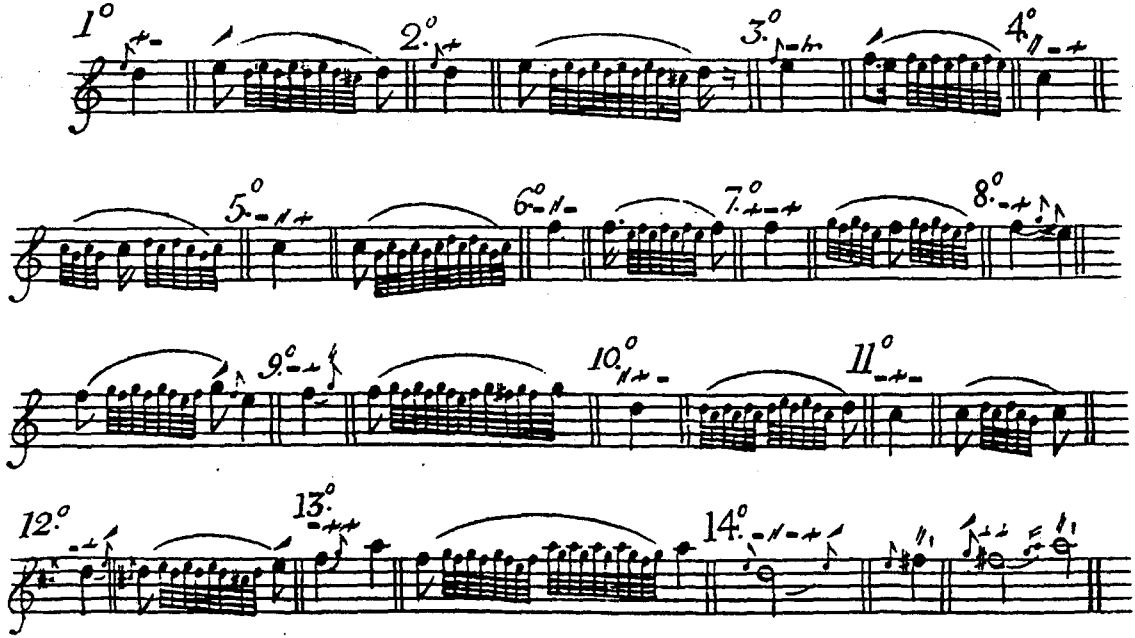
5^o Tratt. sopra la Nota. Il Simile 6^o Staccato 7^o 8^o 9^o Aumento di suono

10^o forte for. pia. 11^o Anticipa 12^o Separazione

13^o Mord.^{ta} 14^o Tremola

Şekil 30. F.Geminiani - *The Art of Playing on the Violin* - Ex.XVIII (1751)

Efsemp.XIX.



Şekil 31. F.Geminiani - *The Art of Playing on the Violin* - Ex.XIX (1751)

17. yüzyıl sonlarında benimsenmeye başlayan bir uygulama da *diminution* tekniğinin dirilişine benzemektedir. *Diminution* uzun notaların aritmetik olarak kısa ve açıkça artiküle edilen notalara bölünmesiyle (division) yapılırken bu yeni uygulamanın en karakteristik özelliği süslemelerin bağlı ve asimetrik olması, ya da en azından göze çarpan bir şekilde ölçümlü olmaması, ve hazırlıksız olması yani kendiliğinden, o anda oluşan duygular yoluyla yapılmasıydı.

Tartini kadanları ikiye ayırmıştır: “doğal” ve “yapay” kadanlar. Doğal kadansta süsleme bas partisinin hareketini geciktirmezken yapay kadansta solo (ya da melodik parti) doğaçlama yaparken (*cadenza*) bas partisi çekende bekler. Her iki tip kadan da çeken üstünde bir tril ile devam eder ve eksene bağlanır.

5. FRANSA

5.1. Tarihsel Boyut

17. yüzyıl başlarında dekoratif işaretlerin standart bir şekilde kullanılmasına rağmen süslemeler sistematik bir yöntemle derlenmemişti. Bu durum klavyen ve viyol repertuarının gelişmesiyle fazla sürmedi. Birbirine çok yakın süsleme kalıplarını el yazmalarına ekleyen Louis Couperin ve Dubuisson'un tabloları, ayrıca Chambonnières'in *Pièces de clavecin* (1670) başlıklı eserinin Fransa'daki neredeyse bütün baskılarına eklenen ve önsözde yer alan *Table des agréments* başlıklı süslemeler tablosu oldukça önemli bir görevi yerine getirmiş oldular. Ancak en anlaşılır ve tamamen geliştirilmiş bir tabloyu *Pièces de clavecin* (1689) adlı eserinde d'Anglebert hazırladı (Şekil 32). Bu tablo J.S. Bach tarafından 1709 - 1714 yılları arasında kopyalandığında d'Anglebert'in etkisi tüm Almanya'yı sarmıştı.

Marques des Agréments et leur signification

Şekil 32. d'Anglebert - *Marques des Agréments et leur signification* (1689)

Bu tablolar sayesinde 19. yüzyıla kadar isimli süslemelerin son derece tutarlı bir şekilde yorumlanmaları mümkün olmuştur. Cartier de (1798) keman için en önemli işaretleri (*cadence, port de voix, coulé, accent*) anlamlarında çok ufak değişiklikler yaparak korumuştur. Yine de en temel işaretler dışındakiler için bir karışıklık söz konusuydu. Terminoloji çalgıdan çalgıya değişiklik gösteriyordu. Bu şaşırtıcı farklılıklar başta Montéclair olmak üzere bir çok besteciyi rahatsız ediyordu. Bérard, Fransız süslemelerini (*agréments*) mantıklı bir sisteme oturtmak için Yunanca ve İbranice'den de harfler alarak yeni işaretler icat etti ancak bu girişim karmaşayı biraz daha artırmaktan öteye gidemedi.

Buna rağmen çoğu besteci, özellikle de 17. yüzyılın vokal eserlerinde, oldukça kısıtlı sayıda işaret kullanmaktan memnundular; süslemeleri yorumcunun yaratıcılığına bırakmayı tercih ediyorlardı. Rameau, *Code de musique pratique* (1760) adlı çalışmasında süslemelerin yavanlaşmaması, tatsızlaşmaması için çeşitliliğe ihtiyaç olduğundan bahseder. İşaretlerin seçimi genellikle gelenekler çerçevesinde yapılıyordu ve aynı parça içinde bile aynı süsleme için farklı işaretler kullanılabilirdi. Örneğin Rameau'nun *Pièces de clavecin en concerts* (1741) başlıklı eserinde klavsen partisinde dalgalı bir çizgi (*tril*), *basse de viole* partisinde ise artı işareti (+) kullanılmıştır ancak her ikisi de *tremblement*'ı simgeler.

Süslemeler (*agréments*), doğru bir uygulama (*propreté*) ve zevk / lezzet (*goût*) kavramlarıyla birleşir. *Le bon goût*, olduğu gibi çevrildiğinde güzel ve iyi lezzet, zevk anlamlarını içermekle beraber müzikteki anlamı ve önemi çok daha büyüktür. Bacilly şöyle der: “Hiç şüphesiz bir müzik parçası güzel ve aynı zamanda tatsız olabilir. Bu genellikle gerekli süslemelerin yapılmamasından kaynaklanır.”²⁰ Corrette, “süslemesiz bir şarkı cilalanmamış bir elmas gibidir” der.²¹ Saint Lambert de süslemelerin seçiminde takip edilecek en iyi yolun kişinin zevkenden geçmesi gerektiğini söyler.²² Bunların yanı sıra dönemin çoğu müzisyeni bir ustayla birlikte çalışmanın gerekliliğini de özellikle vurgular. Sonuç olarak süslemelerin “zevкли” kullanımı sadece yorumcunun artistik özelliklere sahip olmasıyla sağlanamaz, teknik bilgi de gerekmektedir:

²⁰ Benigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (Paris, 1668; 1968), s.135.

²¹ Michel Corrette, *Le parfait Maître à chanter* (Paris, 1758; 1782), böl.15.

²² Michel de Saint Lambert, *a.g.e.* (Paris, 1702; Cambridge, 1984), s.42

“Birçok kötü yetişmiş şarkıcı asla tatmin edici bir söylemeye sahip olamayacaklar. Hatalarının bazıları şunlardır: burundan söylemek, yetersiz nefes desteği, kötü yapılan süslemeler (*cadence*’lar, *accent*’lar ve *plainte*’ler), bir *air*’in sonunda yapılan yersiz süslemeler ya da *ports de voix*’nın yanlış konumlandırılması, *passage*’ların dil ile yapılması...”²³

François Couperin ise yorumcuların zevkine pek fazla güvenmez ve *Pièces de clavecin* (1722) başlığı altındaki süitlerinin üçüncü kitabında süslemelerinin, müziğinin ayrılmaz bir parçası olduğunu ilan eder:

“Parçalarımaya uygun süslemeleri kitaplarıma eklediğim, üstelik bunlar üstüne *L’art de toucher le clavecin* adıyla bilinen oldukça anlaşılır ayrı bir metot dahi yazdığım halde insanların parçalarımı, açıklamalarımı dikkate almadan öğrenmeleri beni hayrete düşürüyor. Bu ihmalkarlığın hiçbir özrü olamaz, üstelik bu kimsenin keyfine kalmış bir durum değildir. Parçalarımın benim işaretlerime, açıklamalarıma ve yönergelerime göre çalınmasının zorunlu olduğunu bildiriyorum, hiçbir şey eklemeyen ve çıkarmadan. İşaretli her şey uygulanmadığı takdirde parçalarımın gerçek lezzeti alınmaz.”²⁴

Süslemeler oldukça önemli bir amaca hizmet ederler: melodiye şekil ve karakter vermek. Ayrıca melodide de disonans sağlarlar ve bununla armonik yapıda da çok önemli bir rol oynarlar. Masson’a göre nota ekleyerek yapılan ve süsleme niteliği kazanmış bir disonans, melodiye güzellik vermek, aralıkları bağlamak, melodiyi daha yumuşak ve tatlı bir hale getirmek için gereklidir.²⁵

Süslemeler ister besteci tarafından, ister yorumcu tarafından konulmuş olsun, asla melodik partinin tekelinde olmamıştır. Bas partisinde yazılmış süslemelerin çok görünmemesine rağmen süreklibas yapanlar bas partisinin süslenmesine *division*’un bir biçimi gibi yaklaşırlardı. F.Couperin’in trio sonatlarında *basse d’archet* partisii süslemeler açısından *basse chiffree* partisini geride bırakır. Muhtemelen ilk olarak süreklibas partisii hazırlanmış, sonradan yazılan *basse d’archet* partisine yeni fikirler, süslemeler ve incelikler eklenmiştir.

²³ Benigne de Bacilly, a.g.e., s.89.

²⁴ Kah Ming Ng, a.g.e., s.722.

²⁵ Charles Masson, *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique* (Paris, 1694) s.59.

Muffat, *Florilegium* (1695) adlı çalışmasının birinci kitabındaki giriş yazısında *diminution*'lardan çok süslemeleri onaylamasına rağmen, orkestra eserleri söz konusu olduğunda süslemeler genellikle pek uygun bulunmamıştır. Lully'nin orkestral düzen ve tek biçimlilikle ilgili sabit fikri şu sözlerle aktarılıyor:

“Lully'nin orkestrasında çalışanlar kendi partilerinde süsleme yapmazlardı. Çalgıcılarla birlikte şarkıcılar da onun izin verdiğinden fazlasını yapamazlardı. Ona göre kendi düşündüğünden başka ya da daha fazla süsleme yapılması diğer müzisyenlerin ondan daha çok şey bildiğini gösterirdi ve o bunu yanlış buluyordu. Bu tür durumlarla karşılaştığında sinirlenmeye başlıyor ve hemen ağızlarının payını veriyordu. Hatta istediği gibi çalmayan bazı müzisyenlerin sırtında keman kırmıştır, bu olaylar gerçektir, üstelik hayatı boyunca birkaç defa bunu yapmıştır.”²⁶

Bourdelot da şöyle der:

“Bir klavsen, bir viyol ve bir *theorbo*'nun aynı anda aynı süslemeyi yapması çok zordur, diğer yaylı ve nefesli çalgılardan bahsetmeye gerek bile yok. Biri bir figürü çalar, diğeri farklı bir figürü, sonuç öylesine bir kakofonidir ki besteci artık tamamen deforme edilmiş eserini tanıyamaz.”²⁷

5.2. Agréments

Bu bölümdeki süslemeler aralıklarına göre gruplandırılmışlardır:

a) Ünison: *aspiration, balancement de main, batement, flattement, langueur, liaison, plainte, son coupé, suspension, tenuë, tremblement...* Bu gruptaki süslemeler asıl sesi değiştirebilmelerine rağmen ek bir ses olmaksızın yapırlar.

b) Tam ve yarım perde: *aspiration, cadence, coul , martellement, pinc , port de voix, tour de chant, tremblement...*

c) Üçlü: *double cadence, tierce coul , tour de gosier...*

d) Geniş aralıklar: *arpégé, bileşik süslemeler, glissando...*

²⁶ Jean Laurent Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (Brüksel, 1705) s.227; Michel Pignolet de Montéclair, *Principes de musique* (Paris, 1736), s.86; Antoine Bauderon de S nec , *Lettre de Clément Marot* (Köln, 1688), s.299.

²⁷ Pierre Bourdelot, *Histoire de la musique et de ses effets* (Paris, 1715), s.297.

5.2.1. Ünison

Sessizliğin anlamlı kullanımını iki işaret sağlar: *suspension* ve *aspiration*.

Suspension bir notanın gecikmesidir ve özellikle dokunaklı bir etki yaratır. *Aspiration* ya da *son coupé* ise sesin kısaltılmasıdır; d'Anglebert bunun için *détaché* terimini kullanır ve bir *tremblement* ya da *pincé*'den önce kullanılmasını öğretir.

Bir sesin uzatılması ise daha karmaşıktır. De Machy'nin *liaison*'u aynı sesteki iki notayı birleştirerek daha uzun bir notaya çeviren bir bağdır (günümüzdeki nota bağı gibi). Jean Rousseau'nun *liaison*'u ise aynı arşede çalınacak birçok notayı ve aralıkları kapsar (günümüzdeki cümle bağı gibi) ve Rousseau bunu bir *tenuë*'nin tutulması ya da bağlanması olarak kabul eder. "Eğer arşenin sonuna gelerseniz mümkün olduğunca ihtiyatlı bir şekilde arşe değiştirmelisiniz".²⁸

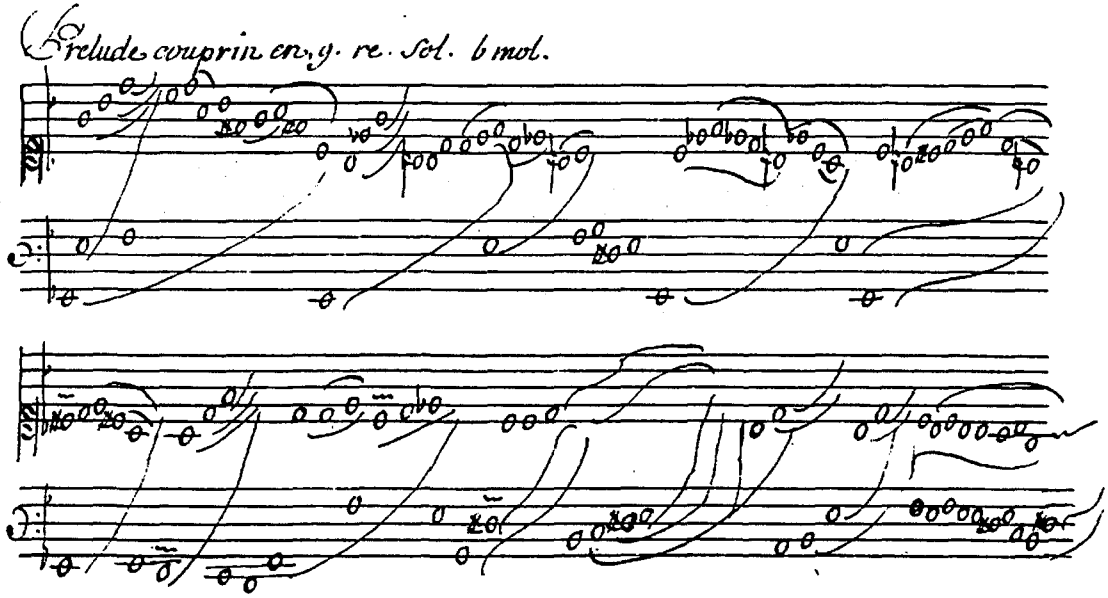
Tenuë genellikle uzun çizgilerle gösterilirdi; lut, klavye ve viyoldeki *style brisé*'nin en belirgin özelliklerinden biriydi ve armonik ilerleme temeline dayalı sesin (sonoritenin) zenginleşmesini sağlardı.



Şekil 33. Aynı akora ait seslerin uzatılması

Préludes non mesurés adını taşıyan ölçüsüz prelüdlere eğimli çizgiler de (bağlar) birer *tenuë* ya da *liaison*'dur; *liaison* daha yaygın bir kullanıma sahiptir. Terminoloji ne olursa olsun istenen şey pedal etkisi yaratmaktır: çalınan notalar işaretin sonuna kadar ya da belirsiz bir süre boyunca uzatılırlar (Şekil 34).

²⁸ Jean Rousseau, *Traité de la viole* (Paris, 1687), s.103-104



Şekil 34. L. Couperin - *Prélude*

Fransız yazarlar vibrato hakkında detaylı bilgiler vermişlerdir. Hottetere'in nefesli çalgılar için kullandığı *flattement* ya da *flaté* terimleri (daha sonra *tremblement mineur* ismiyle de kullanılmıştır) ana notanın yumuşaması ve daha hoş duyulması için aşağıya doğru yapılan bir vibratoyu tanımlar. Mahaut bunu bir trilden daha yavaş ve yarım perdeden çok daha yakın bir aralıkta yapılan salınım olarak tanımlar. Marais ve neredeyse tüm 18. yüzyıl yazarlarına göre yaylı çalgılar için aynı süslemenin adı *pincé*'dir ve Marais bu süslemenin iki parmakla yapılan bir vibrato olduğunu söyler. Başka değişik yaklaşımlar durumu karıştırmaktadır ancak tek parmak ile yapılan vibratoda durum biraz daha karmaşıktır. De Machy tek parmak vibratosunu *aspiration*, Danoville *balancement de main*, ve Rousseau ise *languueur* terimleriyle bağdaştırmaktadır. *Balancement de main*, Danoville ve Rousseau'nun çift parmak vibratosu olarak tanımladıkları *batement* mümkün olmadığında, özellikle de notanın küçük parmak ile çalındığı durumlarda kullanılmıştı. Marais için bu süslemenin dördüncü parmakla yapılması kalıplaşmış bir uygulamadır; De Machy ve çoğu 18. yüzyıl bestecisi bu süsleme için *plainte* terimini kullanmıştır.

5.2.2. Tam ve Yarım Perde

Kaynakların büyük çoğunluğu süslemelerin vuruş üstünde yapılması gerektiğini gösterir. Buna karşın başta Neumann ve Mather olmak üzere bazı modern yazarlara göre paralellikten kaçınmak için melodik çizgide vuruş öncesi süslemeler kullanmak kaçınılmazdır. Örneğin sözlü eserlerde birinci hecesi kısa, ikinci hecesi uzun kelimelerde (*iambic*) süslemeleri vuruş öncesi başlatmak tercih edilmelidir. Fakat tam tersi durumlarda, yani ilk hecenin uzun ikincinin kısa olduğu kelimelerde (*trochaic*) süslemeler mutlaka vuruşta başlamalıdır.

5.2.2.1. Tril

Bu kategorinin en yaygın işaretidir; armonik ve melodik uygulamaları vardır ve genellikle *tremblement* ve *cadence* terimleri ile kullanılmıştır. *Cadence* aynı zamanda melodik bir bitişi de içermektedir. F. Couperin trilin anatomisini üç aşamada ele alır: *appuy*, üst komşu ile hazırlık; *battements*, düzenli salınım; *point d'arrêt*, ana notada bitiş.²⁹ Bu analiz *tremblement appuyé* için de çok uygundur ve d'Anglebert'in tablosunu desteklemektedir. Saint Lambert bu süslemede d'Anglebert'in bağını atmamakla kalmamış kesin bir açıklama da eklemiştir: *tremblement appuyé* yapılırken üst komşu ses *tremblement*'a (titremeye) başlamadan önce duyulmalıdır. Bu uygulama Couperin'in kullandığı ve *appuy*'nin önceki nota ile bağlandığı *tremblement appuyé et lié*'si ile karıştırılmamalıdır.

Eski isimleriyle, sondaki ekler için kullanılan diğer terimler de şunlardır: *non appuyé*, *sans appuyer*, *brisé* (Hotteterre), *détaché* (Couperin), *precipitée* (Corrette). Bazen kısa bir şekilde uygulanan *simple* terimi de kullanılmıştır; bu terimin zıttı olarak da *double* (daha uzun) ve *triple* (uzun) terimleri kullanılır.

Triller genellikle notanın tüm süresi boyunca uygulanırlar. Couperin'in *point d'arrêt*'si buna bir istisnadır ve yine Couperin'in *aspiré* adını verdiği kısa bir sessizliğe izin verir. Bu kısa sessizlik Hotteterre'in *double cadence coupée* adıyla kullandığı

²⁹ François Couperin, *L'art de toucher le clavecin* (Paris, 1716; New York, 1974), s24.

süslemeye de görülür; trilin sonu ve takip eden nota arasında gerçekleşen bir sessizliktir bu.

Tremblement sık sık bir bitiş (dönüş) alır ve bu bitiş genellikle küçük notalarla yazılmıştır, buna rağmen d'Anglebert bu uygulamayı *tremblement et pincé* adıyla, bir bileşik süsleme olarak ele alır. Couperin bu tür bitişli *tremblement*'larda yukarı doğru çözülenler için *tremblement ouvert*, aşağı doğru çözülenler için ise *tremblement fermé* terimlerini kullanmıştır. Birkaç ölçü boyunca süren triller için kullandığı terim ise *tremblement continu*'dur. Couperin ayrıca trillerin, hangi uzunlukta olursa olsun, sonda gelinen hızdan daha yavaş başlatılmaları gerektiğini de belirtir.

5.2.2.2. Apojetür

Port de voix için klavye müziğinde kullanılan işaret (neredeyse her zaman) ana notanın öncesindeki ters bir virgüldür, sadece Chambonnières artı işaretini kullanmıştır. Bu süsleme ana notanın değerinin yarısını alır. Yukarıdaki ya da aşağıdaki komşu sesin seçimini genellikle ana notadan önceki nota belirler. d'Anglebert şu tanımlamaları yapmıştır: *cheute en montant* ana notaya çıkar, *cheute en descendant* ise ana notaya inerek ulaşır. Gallot, *cheute en descendant*'daki düşüş hareketi için *tombé* terimini kullanır. Couperin ise bu iş için bir sembol kullanmaktan kaçınır ve ana notaya bağlanmış küçük notalar kullanır: *port de voix coulée*. Rameau'nun *coulez*'si de bir bağ ve *overlegato*'yu kapsar. Bu süsleme için kullanılan bazı diğer terimler de *accent plaintiff* (Mersenne) ve *coulement*'dir (Hotteterre). Buna çok yakın bir süsleme de Loulié'nin *coulé*'sidir: zayıf ya da ikincil bir notadan güçlü ve daha kalın bir notaya doğru yapılan vokal bir düşüş.

5.2.2.3. Mordan ve Diğer Süslemeler

Pincé ve *pincement* ana notadan başlar ve mutlaka alt komşu nota ile yapılır. Her ne kadar De Machy ve Loulié bu süsleme için *martellement* terimini tercih etse de, Mahaut flüt için kullandığı bu süslemeye *battement* ismini vermiştir ve bu terim Mersenne ve diğer birçok viyol bestecisi tarafından kabul görmüştür. Bu süslemeyi gösteren sembol

ana notadan sonra kullanılan bir virgüldür; çok çabuk çalınır ve genellikle bir *port de voix*'dan önce gelir. Bu iki süsleme birbirini o kadar iyi tamamlar ki sonunda birleşerek Mahaut'nun *martellement* adını verdiği tek bir süslemeye dönüşmüşlerdir. Hotteterre'in *tour de chant* adını verdiği süsleme de çevrilmiş bir mordan gibidir ancak alt komşu nota ile yapılan bir hazırlığa sahiptir.

Rousseau'nun viyol için kullandığı *aspiration* uzun bir notanın en sonunda çalınan, yarım veya tam perde yukarıdaki komşu notayı tanımlar. Bu nota çok kısa ve ana notadan ayrı çalınır. Bu süslemenin vokal müzikteki karşılığı Bacilly'nin *accent*'idir: ana notalar arasına kayıtsızca yerleştirilmiş geçit notaları.³⁰

5.2.3. Üçlü

5.2.3.1. Dönüş

Barok döneme ait tüm Fransız kaynaklarında bu dört notadan oluşan süsleme için aynı işaret görülür. Bir istisna dışında: Chambonnières'in *double cadence*, d'Anglebert'in *double cadence sans tremblement* ve Rameau'nun *doublé* adını verdikleri, aşağıdaki iki komşu nota ile yapılan ve üst komşu notayı içermeyen bir dönüş. Hotteterre ve Corrette tarafından kullanılmış *tour de gosier* ise ana notadan sonra başlamaktadır.

5.2.3.2. Bileşik Tril

Yorumundaki büyük farklılıklara rağmen hem alt hem de üst komşu notayı içeren trillere *cadence* adı veriliyordu. d'Anglebert'in tablosunda bu süsleme hem aşağıdan hem de yukarıdan başlayabiliyordu. Rameau'nun *double cadence*'ı, d'Anglebert'in *tremblement et pincé*'siyle aynıydı: alt komşuyla yapılan bir dönüşle bitirilen standart bir tril. d'Anglebert'in *double cadence*'ı Rameau'nun kullandığıyla karşılaştırılınca

³⁰ Benigne de Bacilly, a.g.e., s.189.

daha komplike bir yapıya sahip olduğu görülür; süsleme hem bir dönüşü, hem de bir bileşik trili içermektedir.

5.2.3.3. Üçlünün Doldurulması

Üç notalı bu süslemede dışta kalan iki ana nota uzatılır, ilk notada hafifçe beklenir ve geçit notası, tınlamasına fırsat verilmeden mümkün olduğu kadar çabuk bırakılır. *Coulé* genellikle iki nota arasındaki bir çizgi olarak gösterilmiş olsa da, d'Anglebert'in yay (ya da bağ) şeklindeki işaretleri çok daha ince bir yaklaşımı ortaya koyar. Dikey yay şeklindeki *coulé sur deux notes de suite* ardı ardına gelen üçlü ya da daha fazla aralıktaki iki sesi bağlarken, *coulé sur une tierce* konumunun notalardan önce ya da sonra olmasına göre yukarı ya da aşağı doğru yapılmaktaydı. Aşağı doğru yapılanı aynı zamanda Rousseau'nun *cheut* olarak adlandırdığı süslemedir.³¹ Hotteterre'in üçlü aralıktaki iki notayı birleştiren *port de voix double* adlı düz çizgisi de aynı işi görmektedir. Yine de birçok besteci bu tür süsleme için küçük yazılmış notaları (*notes perdues*) tercih etmiştir. d'Anglebert bu süslemenin dört notadan oluşan bir şeklini de kullanmıştır: üçlünün ortasındaki notadan başlayan *double cheute sur une tierce*, ve tek nota üzerinde yapılabilen *double cheute à une note*.

5.2.4. Geniş Aralıklar

5.2.4.1. Büyük Bağ

d'Anglebert'in *double cadence*'ı dörtlü aralıkta birçok yardımcı notayı içeren, bileşik trille dönüşü birleştiren bir süslemeydi. Hangi aralıkta olurlarsa olsunlar, arka arkaya gelen notalar "*une grande liaison dans le chant*" (melodide büyük bağ) anlayışı çerçevesinde birleştirilebilirlerdi. Bu, genellikle bir dönüş ya da dönüşe benzer yöntemlerle yapılabilirdi ve zaman zaman *coulade* denilen küçük notalarla gösterilirdi.³²

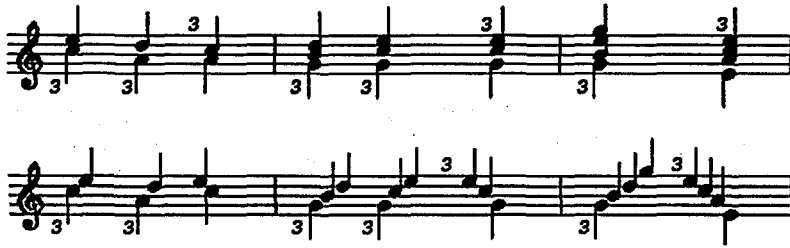
³¹ Jean Rousseau, a.g.e., s.95.

³² Étienne Loulié, *Eléments ou principes de musique* (Paris, 1696, 1965), s.87.

5.2.4.2. Akor

Akorlar, kırılarak ya da çarpımlar (*acciaccatura*) eklenerek daha ilgi çekici hale getirilebilirler. Akorun yanında dikey durumda, yay şeklinde ya da dalgalı bir çizgi bulunması arpej yapılması gerektiğini gösterir (*harpègement* ya da *arpégé*).

d'Anglebert'in Saint Lambert tarafından da kabul gören işareti, kırmanın yönünü (aşağı ya da yukarı doğru) belirtmekteydi.³³ Her ne kadar *agrément* tabloları arpejleri ritmik bölümler olarak gösterecek de genellikle ritmik olmayan kırılmaların tercih edildiği bilinmektedir. Bu özellik ölçsüz prelüdlere ve Saint Lambert'in düzgün kırılmalarından oluşmayan *Harpèges simples* (Şekil 35) örneklerinde açık bir şekilde görülür. Parçanın ritmini değiştirecek ya da bozacak hiçbir aralık hissedilmemelidir.



Şekil 35. S.Lambert - *Les principes du clavecin* (1702) - 26. bölüm

Buna karşın Saint Lambert iki sestem oluşan akorlarda ritmik özellikler taşıyan arpejlerin de kullanılmasını tavsiye eder. Daha sonra 1707 tarihli bir çalışmasında da bu önerisini “bir tür çarpıntı” şeklinde betimleyerek tekrarlar (*a kind of pulsation - une espèce de battement*).

Corrette de, *Pièces de clavecin* (1734) adlı eserinin sonuna eklenmiş olan “işaretlerin açıklamaları” kısmında arpejleri *harpègement* (sadece bir kez kırarak) ve *arpeggio* (ritmik motiflerle) isimleriyle ikiye ayırır (Şekil 36).

³³ Michel de Saint Lambert, a.g.e., s55



Şekil 36. M. Corrette - *Explication des marques - Pieces de clavecin (1734)*

d'Anglebert bir akora küçük notaların eklenmesini *cheute* terimi ile tanımlamıştı. Saint Lambert'in bu işlev için kullandığı terim ise *arpégé figuré*'ydi ve sağduyu ile eklenmiş, ritmik özellikler taşımayan çarpmalar içeriyordu.³⁴

6. ALMANYA

1600 - 1750 yılları arasında Avrupa'nın Almanca konuşulan bölgelerinde kullanılan süslemeler birkaç farklı geleneği kapsar. Printz'e göre 18. yüzyılın süslemeler için en gözde terimi *manieren*'dir. Bernhardt belli süslemeler için *kunststück* terimini de kullanmıştır.

6.1. Kaynaklar

Süslemeler, pedagojik eserleri (Herbst, Walther) ve ansiklopedik toplamaları da (Praetorius, Walther) içine alan teorik eserlerde, belli bir çalgı ya da ses için yazılmış kapsamlı çalışmalarda (Quantz, C.P.E. Bach, Agricola) sık sık ele alınmıştır. Özellikle 1700'lü yıllar ve sonrasında klavye için birçok el yazması ve basılı eser, süsleme tabloları ile sözlü açıklamalar içermektedir. Notalar çoğunlukla hem işaretlerin açılımını, hem de parça içinde geçen işaretler için önerileri içerirlerdi. Basılı eserlerdeki önsözler ve süsleme tabloları dönemin sonuna kadar çalgısal süslemeler için başlıca kaynak olmayı sürdürdüler. Bu eserlere erken dönemden önemli bir örnek Georg Muffat'ın klavye (1690) ve çalgı grupları (1698) için yazdığı eserlerin başlarına eklediği giriş kısımlarıdır.

³⁴ Aynı, s55

Chambonnières'in ve ondan sonraki Fransız bestecilerin çalışmalarını izleyen J.C.F. Fischer klavye sütlerine bir süsleme tablosu ekledi (1690). J.S. Bach da benzer bir şekilde bu Fransız modelini tablolaştırarak büyük oğlu için yazdığı *Clavier - Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* adlı eserinin el yazmalarına ekledi (Şekil 37).

Tablonun başlığı "bazı süslemelerin nasıl doğru çalınacağını gösteren işaretler tablosu" şeklinde çevrilebilecek "*Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, andeuten*"di. Bu tabloda süslemelerin genel karşılığı olarak "*manieren*" terimi kullanılmış ve tüm süslemeler vuruşla birlikte başlatılmıştır.



Şekil 37. J.S.Bach - *Explication unter schiedlicher Zeichen* (1720)

Mattheson'un (1739) çalışmalarını bir kenara bırakırsak Almanya'da 18. yüzyılda yapılan çalışmalar 1750 sonrasına kadar süslemeler hakkında pek fazla bilgi vermezler. Solo klavye için bazı eserler dışında bu dönemde "t", "tr" ve "+" dışında neredeyse başka hiçbir işaret kullanılmamıştır. Quantz'ın (flüt için), C.P.E. Bach'ın (klavyeli çalgılar için) ve Agricola'nın (insan sesi için) 1750 sonrasında Berlin'de basılan eserleri birçok süslemenin çalınışını da içeriyordu. Leopold Mozart'ın çalışmaları da (1756, keman için) süslemelerin temel özellikleri açısından Berlin'de basılan çalışmaları destekliyordu.

6.2. Tarihsel Boyut

Genel olarak Alman barok dönem süslemeleri, dönemin başlarında ve özellikle de vokal eserlerde İtalyan süslemelerini örnek alıyordu. Klavye eserlerinde ise 18. yüzyıl boyunca bu iki yabancı geleneğin bir sentezi yaratıldı. Alman barok müziğinde Avrupa'daki genel eğilim takip edilerek gittikçe daha çok süsleme işareti kullanılmaya başlandı. Süslemelerin armonik kullanımında da bir yön değişimi yaşandı, önceden sadece iki uyumlu ses arasında geçiş notası olarak görülen süslemeler artık çoğunlukla vurgulu disonanslarla başlatılıyordu.

Süslemeler ve doğaçlamalar (*division, diminution, passaggi*) arasındaki ayrım 18. yüzyıl kaynaklarında daha net bir şekilde görülmektedir. Erken dönem bestecileri tarafından çok az işaret kullanılmasına rağmen kaynaklar doğaçlama geleneğinin sürdüğünü göstermektedir, en azından solistler tarafından.

Virtüözler 18. yüzyıl boyunca İtalyan tarzı müzikte karmaşık süslemeler ve doğaçlamalar yapmayı sürdürdüler. Printz ve Niedt gibi Quantz da basit melodik aralıklar için çeşitli doğaçlama ve süsleme örnekleri içeren çalışmalar yazmıştır. C.P.E. Bach ve Agricola da çalışmalarında *cadenza* ve diğer doğaçlama biçimleri için geniş yer ayırmışlardır.

Fransız stilinde müzik ise karmaşık süslemeler için daha az fırsat tanıyordu. Bunun yerine her bir nota için tek tek kullanılan işaretler ön plana çıkmaktaydı. George Muffat ve sonraki Fransız tarzını benimsemiş besteciler özellikle oda müziğinde Lully'nin yaklaşımını benimsemişlerdi: birlikte yapılan süslemeler ve yok denecek kadar az doğaçlama.

Solo klavye müziği dışında 1750 sonrasına kadar "t", "tr" ve "+" dışında neredeyse hiç bir işaret kullanılmadığı için müzisyenler ya kendi birikimlerinden hareketle süslemeleri yorumluyor ya da yönetici varsa onun yaklaşımlarını uyguluyorlardı.

J.S.Bach, baba ve oğul Muffat'lar ve diğer birçok besteci çağdaşları Fransız'ların süsleme işaretlerini, özellikle de klavye müziğinde titiz bir şekilde takip ediyorlardı. Fransız süslemelerinin Alman vokal eserlerine ne derece girdiği çok açık değildir ancak çoğu eserde kuvvetli Fransız etkileri görülür. Örneğin Bach, kantatlarındaki birçok aryada Fransız dans ritimlerini kullanmaktadır. Agricola'ya göre süslemeler farklı bağlamlarda ele alınsalar da François Couperin'in süslemelerinden çok uzak değildirler. Yine de vokal müzik, süsleme işaretleri söz konusu olduğunda asla çalgı müziğindeki kadar açık değildir. Şarkıcılar genellikle kendi birikimleri doğrultusunda yorum yapmak zorunda kalmışlardır.

6.3. 17. Yüzyıl

İtalyan şarkıcıları tarafından 1600'lü yıllarda benimsenen süsleme tarzı 17. yüzyıl boyunca Almanya'da çok ufak değişikliklerle kullanıldı; hatta bu süslemelerin Almanca isimleri bulunmasına rağmen İtalyancaları (ya da Latince kökenli İtalyancaları) tercih edildi.

Tekrarlanan notalardan oluşan *trillo* 17. yüzyıl sonlarına kadar kullanılmıştır. Praetorius'un 1619 tarihindeki açıklamaları Herbst'in 1658'deki ve Printz'in 1677'deki çalışmalarında birebir yer almaktadır. Printz'in *bombus* adıyla tanımladığı tekrarlanan notalardan oluşan trili bir dörtlüğün dört onaltılığa basitçe bölünmesiyle elde edilir.

Ancak 1700'lerden sonra "tril" terimi salınımlı süslemelerin tanımlanması için kullanılmaya başlanmıştır. Almanca kaynaklarda 17. yüzyıl boyunca hem aşağıdaki hem de yukarıdaki komşu ses ile yapılan süslemeler için *tremolo* terimi tercih edilmiştir. Bu terim genellikle uzun notalarda, notanın kendisinden ve vuruş ile başlayarak süsleme yapılması gerektiğini gösterirdi (Şekil 38).



Şekil 38. *Tremolo*

Praetorius'a göre sadece 1700'lü yıllarda orgcular aşağı doğru salınımlı süslemeye mordan (*mordent, mordanten*) diyorlardı. Praetorius ayrıca *tremolo*'nun kısa bir versiyonundan önemle bahseder. *Tremoletto* adındaki bu süsleme birkaç farklı açılıma izin vermektedir (Şekil 39).



Şekil 39. *Tremoletto*

Klavye başta olmak üzere 17. yüzyıl Alman çalgısal müziğinde görülen “t” ve “tr” kısaltmaları büyük çoğunlukla *trillo*'yu değil Şekil 39'un ikinci ölçüsünde görülen açılımı tanımlamaktadır.

Gropo ya da *gruppo*, *tremolo*'dan bir dönüşle sonuçlanmasıyla ayrılır, ki bu özelliği onu kadanslı kısımlara yatkın hale getirir. *Gropi* terimi ender olarak görülür ve genellikle “t” ve “tr” işaretleriyle aynı anlamda kullanılmıştır.

Herbst ve daha sonraki yazarlar tarafından da bahsedilen, daha uzun salınımlı bir süsleme olan *ribattuta*, zaten erken dönem klavye eserlerinde kullanılmaktaydı. Örneğin Froberger'in 9 numaralı *Toccata*'sı (4. kitap, 1656); süsleme ana notadan başlar, yavaşça ve bazen noktalı ritimlerle sürer, sonra hızlanır ve çeşitli şekillerde sona erer. Bu süsleme tarzı 18. yüzyıl boyunca kullanılmıştır (Şekil 40).



Şekil 40. J.J.Froberger - *Toccata no.9 - Libro Quarto (1656)*

Accento geçit notası özelliğindeki birçok süsleme çeşidi için en yaygın olarak kullanılmış terimdir. Janovka (1701) bu terimin Almanca karşılığı olarak *einfall*'ı kullanmıştır ancak bu kelime pek kullanılmamıştır. Tek notalık *accenti* ise birçok örnekte kısa ve zayıf zamanda gelen disonans komşu nota olarak gösterilir.

Vokal müzikteki örnekler, 18. yüzyıldaki benzer süslemeler gibi, *accenti*'de geçit notası ile ana notanın mutlaka bağlandığını gösterirler. Bu süsleme sözlü eserlerde uygulandığında bir sonraki vurgulu (aksanlı) notaya çabuk ve yumuşak bir kayma olur, Bernhard bu etkiye *anticipazione della syllaba* adını vermiştir (Şekil 41).



Şekil 41. *Anticipazione della syllaba*

Çift dikey çizgi, bir ara mordan (*mordent*) anlamında kullanılsa da Walther ve daha birçok besteci için *gedoppelter accent* isimli bu işaret, inisi *anticipazione della nota* anlamını taşıyordu.



Şekil 42. *Anticipazione della nota*

6.4. 17. Yüzyıl Sonları - 18. Yüzyıl Başları

Bu dönemde Almanya'daki süsleme terminolojisi gittikçe genişlemiştir; aynı zamanda da bazı süslemeler, tekrar notalardan oluşan *trillo* gibi, gittikçe daha az kullanılmaya başlanmıştır. Birçok Alman müzisyen, Walther ve Mattheson tarafından da oldukça önemsenen İtalyan süsleme terimlerini kullanmaktaydı. Fakat 1750'li yıllarda C.P.E. Bach ve diğer birçok Alman yazar Fransız stilini andıran bir yaklaşımı da benimsemeye başladı, böylece yine iki farklı ulusal stilin bir sentezi doğmuş oldu.

6.5. Süsleme Tabloları ve İşaretleri

J.S. Bach'ın W.F. Bach için hazırladığı tabloda *accent* (*appoggiatura*) işareti küçük bir "c" harfi gibidir ve d'Anglebert ve Rameau'nun kullandıkları *port de voix* ile aynı işi görür (Şekil 43).



Şekil 43. *Accent*

J.S. Bach'ın mordan (*mordent, mordant*) işareti de F. Couperin'in *pincé* işaretini andırır, ama tablodaki diğer işaretlerden bazıları Fransız kaynaklarında yer almamaktadır. *Accent und Trillo* gibi işaretler vurgulu bir disonans ile süslemeye başlanmasının gittikçe önem kazandığını göstermektedir.

6.5.1. Apojetür

Apojetürler, özellikle geç barok dönem teorisyenlerinden ilgi görmüştür. Quantz, C.P.E. Bach ve Agricola, *accento* terimi yerine *vorschlag* terimini kullanmaya başladı ve bunu da değişken (*veränderlich*) ve sabit (*unveränderlich*) olmak üzere ikiye ayırdı. İkisi de takip eden notaya bir bağ ile bağlanıyordu; bu, *anticipazione della syllaba* ve diğer eski tip *accento*'ların kullanımını bir anlamda sona erdiriyordu.

Sabit apojetür aşağı ya da yukarı komşu notanın kısa bir şekilde çalınmasıydı. Değişken ise sabit olana göre daha uzun bir değer taşırdı, ana notanın değerinin yarısı ya da eğer üçleme kullanılıyorsa üçte ikilik kısmını kapsardı. Dönemin teorisyenlerinin değişken apojetürün tam değerinin yazılması önerilerine karşın, besteciler bu öneriyi 1750 sonralarına kadar pek uygulamadılar. Dolayısıyla 1750 öncesinde, küçük notalar şeklindeki apojetürlerin yazılı değerlerinin, çalma esnasında alacakları değerle bir ilişkisi olmadığı görülmektedir.³⁵

³⁵ David Schulenberg, *The New Grove Dictionary Second Edition* (Macmillan, 2002), c.18, s.729.

Değişken apojetür sadece vuruşla birlikte gelebilir, buna karşın sabit apojetürün vuruş öncesi çalınması birkaç onaltılık gerektirir. Bu görüşe karşı Quantz'dan ünlü bir zıt görüş gelmiştir, Quantz vuruş öncesi uygulamada ısrar etmektedir. Oysa C.P.E. Bach bu uygulamayı rahatsız edici, hatta iğrenç (*hässlich*) bulmaktadır.³⁶ Hem Quantz hem de J.S. Bach ile çalışmış Berlin'li meslektaşları Agricola ise bu inisi *vorschlag*'ın vuruşla birlikte yapılması gerektiğini söyler fakat kimi meşhur solistlerin bazı durumlarda (Şekil 44'de görülen ilk iki apojetür gibi) Fransız usulüne göre vuruş öncesi yorumlarda bulduklarını da eklemiştir.



Şekil 44. *Art der Franzosen*

Yine de Neumann (1978) aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi bir uygulama yapılmasını önermez, ki bu uygulama Quantz'ın yeğlediği biçimdir (Şekil 45).



Şekil 45. J.J. Quantz - Apojetür

6.5.2. Tril

1700'lü yıllarda, önceden vibratoya benzer, yankılı anlamında kullanılan *trillo* terimi kaybolur ve Fransızca *tremblement*'a karşılık olarak Almanca bir terim olan *triller* kullanılmaya başlanır. Birçok Fransız ve İtalyan çağdaşları gibi dönemin Alman kaynakları da trilleri notanın uzunluğuna, başlangıçta bir hazırlığın olup olmamasına, sonunda bir dönüşün bulunup bulunmamasına ve ana notanın bağlı olup olmamasına göre ayırmaktadır. Georg Muffat'la birlikte başlamak üzere sadece klavye müziğinde bu ayrımlar belirtilmiştir; genellikle tüm müzisyenlerin, süsleme işaretlerini (açıklanmasalar bile) doğru bir biçimde çözebilmeleri beklenir.

³⁶ Aynı, s.730.

Muffat 1698 yılında çalgısal oda müziğinde kullanılacak trillerin üst notadan başlaması gerektiğini yazmıştı. Aynı şekilde birçok sonraki yazar gibi J.C.F. Fischer de (1696) klavye için hazırladığı süslemeler tablosunda trilleri üst notadan başlatmıştır. Neumann'a göre yine de 1730'lara kadar, taşralı ve tutucu bazı müzisyenler eski yaklaşımlardan (süslemeye ana notadan başlamak) vazgeçmemişlerdir. Bu farklı görüşlere karşın günümüze ulaşmış kaynakların neredeyse hepsi, *ribattuta* ya da *schneller* gibi özel durumlar dışında, Alman trillerinin, özellikle 1700 yılından sonra, üst notadan başlaması gerektiğini göstermektedir.

Kısa triller genellikle bir bitiş dönüşünden yoksun olurlardı, hızlı bir tempo içinde yapılmaları gerektiğinde ise basitçe üst notadan yapılan bir apojetür haline getirilirlerdi. 1750'lerde *halbtriller* ya da *pralltriller* şeklinde adlandırılan bu kısa tril, klavyeli çalgılarda parmakların oldukça hızlı ve basit bir şekilde tıkırdatmaya (snap) benzer bir hareketle çalınırdı (Şekil 46).³⁷



Şekil 46. J.S.Bach - 6. Partita - Toccata - füg teması

Marpurg (1755) bu hızlı trilin bazen ana notadan başlanarak gerçek bir “çevrilmiş mordan” olarak çalınmasını önermiştir (ki buna çağdaş terminolojide “kısa tril” adı da verilmektedir); yine de 18. yüzyılın önemli kaynakları bunu tavsiye etmezler. C.P.E. Bach'ın *schneller* ismiyle tanımladığı tril türü, müziğin çok açık bir şekilde gerektirdiği ender durumlar hariç, mutlaka küçük notalar kullanılarak yazılmalıdır. Bu süsleme Fransızların *tremblement appuyé et lié* şeklinde isimlendirdikleri süslemeye karşılık kullanılmaktadır ve genellikle ilk notadan süsleme yapılacak notaya bir bağ bulunur.



Şekil 47. Pralltriller

³⁷ Aynı, s.730.

Daha uzun değerler üstünde yapılacak triller, J.S. Bach'ın *Trillo und Mordant* adıyla tanımladığı gibi, genellikle bir dönüş ile bitirilir. J.S. Bach altıncı Fransız Süitinde bu bitiş açıkça yazarak doğru çalınmasını garanti altına almıştır (Şekil 48).



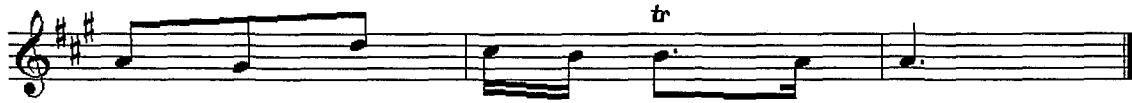
Şekil 48. J.S.Bach - 6. Fransız Süiti - *Sarabande*

C.P.E. Bach ve Quantz da, özellikle yazılmamış olsa bile uzun değerli trillerin mutlaka bir dönüş ya da *nachschlag* ile bitirilmesi gerektiğini söyler (Şekil 49).



Şekil 49. G.P. Telemann - *Essercisi musicali - Trio Sonata (1739)*

Süslemenin bu şekilde yapılması istenilmezse, örneğin ulaşılabilecek notanın önceden duyurulması istenirse (*anticipation*) bu istek aşağıdaki örnekte de görüldüğü gibi kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde yazılır (Şekil 50).



Şekil 50. J.S. Bach - 210. Kantat

Gottlieb Muffat'ın da bu tür dönüşle biten triller için kullandığı bir işaret vardır. Bu işaret J.S. Bach'ın ağabeyi Johann Christoph'un, Dieupart'ın *Six suites de clavessin* (Amsterdam, ~1701) adlı eserinden kopyaladığı *tremblement et pincé* adlı işarete benzemektedir (Şekil 51).



Şekil 51. C. Dieupart - *Tremblement et pincé*

C.P.E. Bach ise bu süslemenin sonraki bir versiyonuna çok düşküdü, *prallender doppelschlag* adıyla tanımladığı ve aslında dönüşle biten bir *pralltriller* olan bu süslemeye tril, önceden gelen uzun bir apojetürle bağlanarak gösterilir. C.P.E. Bach bu süslemenin F.Couperin'in işaretlerinin bir karışımı olduğunu da belirtir (Şekil 52).



Şekil 52. C.P.E.Bach - *Prallender doppelschlag*

Bu süslemeyi J.S. Bach ve diğer birçok besteci aşağıdaki gibi de kullanmışlardır (Şekil 53).



Şekil 53. J.S.Bach - *Prallender doppelschlag*

J.S. Bach ve Gottlieb Muffat'ın klavye eserlerinde bir dönüş ya da kayma ile başlayan süslemelere de rastlanır. J.S. Bach bu tril türüne *doppel - cadenz* adını vermiştir. C.P.E. Bach ise sonradan bu trilleri *von oben* (yukarıdan) ve *von unten* (aşağıdan) terimleriyle tanımlamıştır.

6.5.3. Dönüş

Dönüş, eski *circolo* ile aynı şekilde olmasına rağmen 18. yüzyıl Almanya'sında tril ve apojetür ile yakın bir bağ içinde değerlendirilmiştir. Mattheson bu süsleme için eski *grosso* ve *circolo mezzo* terimlerine gönderme yapar; J.S. Bach Fransızca'da kullanılan *cadence* terimini kullanır; ama en sonunda dönüş, *doppelschlag* adını alır. Gottlieb Muffat'ın tablosunda bu süsleme örnekteki gibi gösterilmiştir (Şekil 54).

Şekil 54. G.Muffat - *Doppelschlag*

İşaret bazen ileri doğru genişlemeyi de gerektirir, aşağıdaki örnekte genişleyen süsleme, aslında bir sekizlik olan si notasının yarı değerine düşmesine de sebep olmaktadır (Şekil 55).

Şekil 55. *Doppelschlag*

6.5.4. Kayma

Kaydırma ya da kayma (slide) işareti de dönüş işareti gibi eski bir süsleme ile benzeşmektedir; *intonazione*. 18. yüzyıl kaymaları, geçit notaları (*acciaccatura* ya da *coulé*) içeren kırık akorlarla yakından bağlantılıydı. Bu kayma işareti için Kuhnau (1689) sonradan yaygınlaşacak olan *schleifer* terimini kullanıyordu (Şekil 56).

Şekil 56. *Schleifer*

6.5.5. Diğer Süslemeler

Bazı işaretler içinse bir belirsizlik söz konusudur. Örneğin iki nota arasına konulmuş yatık bir çizgi bazen arpej içindeki bir geçit notasını (Şekil 57), bazen de akorların basitçe kırılmaları gerektiğini (Şekil 58) göstermektedir. Marpurğ ve Kirnberger ilk

uygulama şeklini Fransız *coulé*'sinin bir varyantı olarak *accentuirte brechung* terimiyle tanımlamışlardır.



Şekil 57. J.S.Bach - 3. İngiliz Süiti - *Sarabande* - *Accentuirte brechung*



Şekil 58. J.G.Walther - *Kırık sesler* (1708)

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRLERİNE GÖRE SÜSLEMELER

1. APOJETÜR

İngilizce: *forefall, backfall, halffall, wholefall, slur, elevation...*

Fransızca: *appoggiature, coul , port de voix, accent, chute, appuy, flatt , pinc ,  touff ...*

İtalyanca: *appoggiatura, portamento, acciaccatura...*

Almanca: *vorschlag, anschlag, nachschlag, zusammenschlag, schleifer, accent...*

Abantı: Melodi içinde yer alan bir notayı  ne çıkarmak, ona can katmak amacıyla önceden bir komşu notayı bir çırpıda seslendirmek. İtalyanca "appoggiare" (desteklemek, omuz vermek) sözcüğünden türetilmiş olan appoggiature terimi, bir süsleme biçimini belirler: Bu iki nota, ölçünün aynı zamanı içinde ve aynı gürlükte bir çırpıda duyurulur.³⁸



şekil 59. Apojetürler

³⁸ Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü* (Müzik Ansiklopedisi, 2002), s.11



Şekil 60. Apojetürler

2. TRİL

İngilizce: *shake, halfshake, suddenshake...*

Fransızca: *trille, tremblement, demi cadence, balancement...*

İtalyanca: *trillo, tremolo, tremoletto, ribattuta, groppo...*

Almanca: *triller, bebung, zurückschlag, pralltriller...*

Tril: "Titretim". En yaygın süsleme biçimlerinden biri. Ana ses ile komşu ses arasında çok hızlı gidip gelerek uygulanan ... seslendirme. ... Müzik tarihinde 13. yüzyıldan başlayarak uygulanan ve geliştirilen bir süsleme biçimi olarak trilin çeşitleri vardır. ... "Tril yapmak", aynı sözcükten türetilerek çeşitli batı dillerinde yerleşmiştir. ... Öte yandan, bir müzik cümlesinin sonunda ya da kadans içinde yer alan trile "kadans" da denir.³⁹

³⁹ Aynı, s.528

The image displays a series of musical exercises for trills, organized into several rows. Each exercise is written on a five-line staff with a treble clef. The exercises are as follows:

- Row 1:** A single exercise starting with a trill symbol 't' above the first note, followed by a series of eighth notes.
- Row 2:** Two exercises. The first starts with a trill symbol 't' above the first note. The second starts with the letters 'to' above the first note.
- Row 3:** Two exercises, each beginning with a trill symbol 'tr' above the first note.
- Row 4:** Two exercises, each beginning with a trill symbol 'tr' above the first note.
- Row 5:** Two exercises, each beginning with a trill symbol 'tr' above the first note.
- Row 6:** A single long exercise starting with a trill symbol 'tr' above the first note, followed by a series of eighth notes.
- Row 7:** Two exercises, each beginning with a trill symbol 'tr' above the first note.
- Row 8:** Two exercises, each beginning with a trill symbol 'tr' above the first note.

The exercises demonstrate various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and half notes, often with slurs and accents. The final exercise in the eighth row includes a fermata symbol over the last note.

Şekil 61. Triller

The image displays musical notation for trills, organized into several rows. Each row shows a five-line staff with a treble clef. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and trill ornaments. The trills are indicated by a wavy line above the notes. The first row shows a trill starting on a quarter note. The second row shows a trill starting on a dotted quarter note. The third row shows a trill starting on a quarter note with a double bar line. The fourth row shows a trill starting on a quarter note. The fifth row shows a trill starting on a quarter note. The sixth row shows a trill starting on a quarter note. The seventh row shows a trill starting on a quarter note. The eighth row shows a trill starting on a quarter note. The ninth row shows a trill starting on a quarter note. The tenth row shows a trill starting on a quarter note. The eleventh row shows a trill starting on a quarter note. The twelfth row shows a trill starting on a quarter note. The thirteenth row shows a trill starting on a quarter note. The fourteenth row shows a trill starting on a quarter note. The fifteenth row shows a trill starting on a quarter note. The sixteenth row shows a trill starting on a quarter note. The seventeenth row shows a trill starting on a quarter note. The eighteenth row shows a trill starting on a quarter note. The nineteenth row shows a trill starting on a quarter note. The twentieth row shows a trill starting on a quarter note. The twenty-first row shows a trill starting on a quarter note. The twenty-second row shows a trill starting on a quarter note. The twenty-third row shows a trill starting on a quarter note. The twenty-fourth row shows a trill starting on a quarter note. The twenty-fifth row shows a trill starting on a quarter note. The twenty-sixth row shows a trill starting on a quarter note. The twenty-seventh row shows a trill starting on a quarter note. The twenty-eighth row shows a trill starting on a quarter note. The twenty-ninth row shows a trill starting on a quarter note. The thirtieth row shows a trill starting on a quarter note. The thirty-first row shows a trill starting on a quarter note. The thirty-second row shows a trill starting on a quarter note. The thirty-third row shows a trill starting on a quarter note. The thirty-fourth row shows a trill starting on a quarter note. The thirty-fifth row shows a trill starting on a quarter note. The thirty-sixth row shows a trill starting on a quarter note. The thirty-seventh row shows a trill starting on a quarter note. The thirty-eighth row shows a trill starting on a quarter note. The thirty-ninth row shows a trill starting on a quarter note. The fortieth row shows a trill starting on a quarter note. The forty-first row shows a trill starting on a quarter note. The forty-second row shows a trill starting on a quarter note. The forty-third row shows a trill starting on a quarter note. The forty-fourth row shows a trill starting on a quarter note. The forty-fifth row shows a trill starting on a quarter note. The forty-sixth row shows a trill starting on a quarter note. The forty-seventh row shows a trill starting on a quarter note. The forty-eighth row shows a trill starting on a quarter note. The forty-ninth row shows a trill starting on a quarter note. The fiftieth row shows a trill starting on a quarter note. The fifty-first row shows a trill starting on a quarter note. The fifty-second row shows a trill starting on a quarter note. The fifty-third row shows a trill starting on a quarter note. The fifty-fourth row shows a trill starting on a quarter note. The fifty-fifth row shows a trill starting on a quarter note. The fifty-sixth row shows a trill starting on a quarter note. The fifty-seventh row shows a trill starting on a quarter note. The fifty-eighth row shows a trill starting on a quarter note. The fifty-ninth row shows a trill starting on a quarter note. The sixtieth row shows a trill starting on a quarter note. The sixty-first row shows a trill starting on a quarter note. The sixty-second row shows a trill starting on a quarter note. The sixty-third row shows a trill starting on a quarter note. The sixty-fourth row shows a trill starting on a quarter note. The sixty-fifth row shows a trill starting on a quarter note. The sixty-sixth row shows a trill starting on a quarter note. The sixty-seventh row shows a trill starting on a quarter note. The sixty-eighth row shows a trill starting on a quarter note. The sixty-ninth row shows a trill starting on a quarter note. The seventieth row shows a trill starting on a quarter note. The seventy-first row shows a trill starting on a quarter note. The seventy-second row shows a trill starting on a quarter note. The seventy-third row shows a trill starting on a quarter note. The seventy-fourth row shows a trill starting on a quarter note. The seventy-fifth row shows a trill starting on a quarter note. The seventy-sixth row shows a trill starting on a quarter note. The seventy-seventh row shows a trill starting on a quarter note. The seventy-eighth row shows a trill starting on a quarter note. The seventy-ninth row shows a trill starting on a quarter note. The eightieth row shows a trill starting on a quarter note. The eighty-first row shows a trill starting on a quarter note. The eighty-second row shows a trill starting on a quarter note. The eighty-third row shows a trill starting on a quarter note. The eighty-fourth row shows a trill starting on a quarter note. The eighty-fifth row shows a trill starting on a quarter note. The eighty-sixth row shows a trill starting on a quarter note. The eighty-seventh row shows a trill starting on a quarter note. The eighty-eighth row shows a trill starting on a quarter note. The eighty-ninth row shows a trill starting on a quarter note. The ninetieth row shows a trill starting on a quarter note. The hundredth row shows a trill starting on a quarter note.

Şekil 62. Triller

3. MORDAN

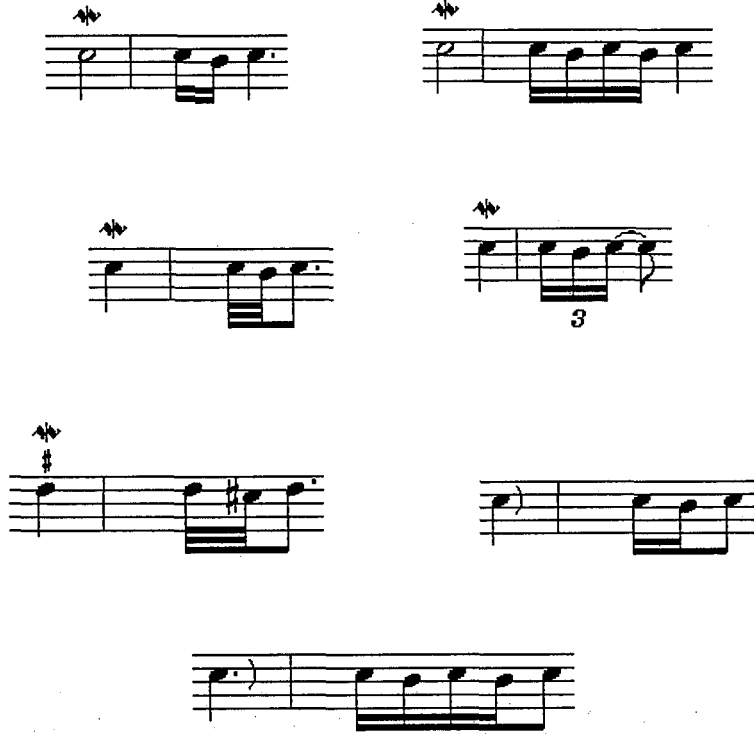
İngilizce: *beat, mordent...*

Fransızca: *mordant, battement, martellement, pincé...*

İtalyanca: *mordente...*

Almanca: *mordent, beisser...*

Mordent: "Isırma, kapma". Bir süsleme biçimi: Asıl sesle komşusu arasındaki çok hızlı gidiş geliş yoluyla asıl sesin belirginleşmesini amaçlar.⁴⁰



Şekil 63. Mordanlar

⁴⁰ Aynı, s.352

4. DÖNÜŞ

İngilizce: *turn...*

Fransızca: *doublé, cadence, brisé, tour de gosier...*

İtalyanca: *grupetto, circolo mezzo...*

Almanca: *doppelschlag, halbzirkel...*

Grupetto: “Kümecik”. Bir notadan ötekine yumuşak bir gidiş gelişle uygulanan süsleme biçimi. ... Özellikle 16. yüzyıldan 18. yüzyılın ortalarına kadar sıkça kullanılmıştır: Bir sesin dolayında, gideceği sese sarılmak istemiş gibi hızla dolaşan, dört ya da beş notadan oluşan nota kümesi. ... Grupetto’da yer alan notaların süre değeri, süslenen esas notanın süresine eşittir.⁴¹



Şekil 64. Dönüşler

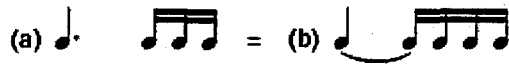
⁴¹ Aynı, s.230

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖRNEKLER VE TABLOLAR

1. NOKTALI RİTİMLER

17. ve 18. yüzyıl müziğinde noktalı ritimlerin dönem geleneklerine uygun olarak, günümüzdeki kullanımından farklı olarak uygulandığı görülür. Birçok modern teorik ve pedagojik kaynak, noktanın değerini, takip ettiği nota ya da eslerin değerinin yarısına eşit olduğunu belirtse de, bilimsel araştırmalar erken dönem yazısında çeşitli istisnaların varlığını ortaya koymuştur.⁴² Noktalı ritimlerin başlıca işlevi kullanıldığı ritmik yapının tam olarak yazıldığı şekilde yorumlanmasından çok, eşit olmayan bir şekilde duyulmasını sağlamaktır; örneğin noktanın yerini bir bağ ya da es alabilir.



Şekil 65. Bağ niteliğindeki nokta



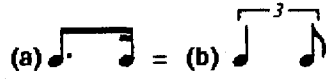
Şekil 66. Daha büyük değer alan nokta



Şekil 67. Nota değerini azaltan uygulamalar

⁴² Stephen E. Heffling, *The New Grove Dictionary Second Edition* (Macmillan, 2002) c.7, s.515.

Nokta, aynı zamanda bir üçlemeyi de gösterebilir. Şekil 68b örneğinde görülen yazım şekli 19. yüzyıl öncesinde çok seyrek kullanılmıştır.⁴³



Şekil 68. Üçleme karakterli kalıpların yazım şekli



Şekil 69. Noktadan sonraki nota değerinin küçülmesi

1.1. Örnekler



Şekil 70. J.S.Bach - 1. Partita - *Corrente*

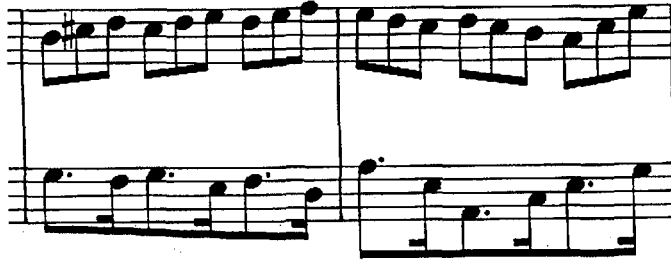


Şekil 71. J.S.Bach - 1. Partita - *Corrente*

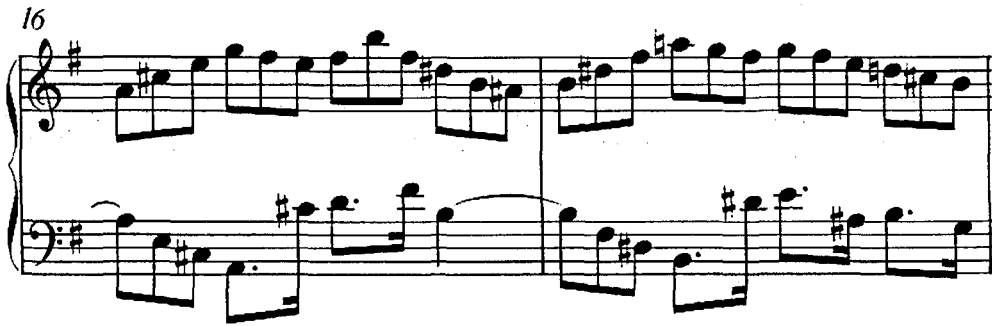
⁴³ Aynı, s.516.



Şekil 72. J.S.Bach - 5. Partita - *Allemande*



Şekil 73. J.S.Bach - 4. Partita - *Menuet*



Şekil 74. J.S.Bach - 6. Partita - *Tempo di Gavotta*

2. PASSAGGI, DIVISION, DIMINUTION

Siciliana.

7 6 6 6 #

Şekil 75. G.P.Telemann - *Methodische Sonate bm - Siciliana*

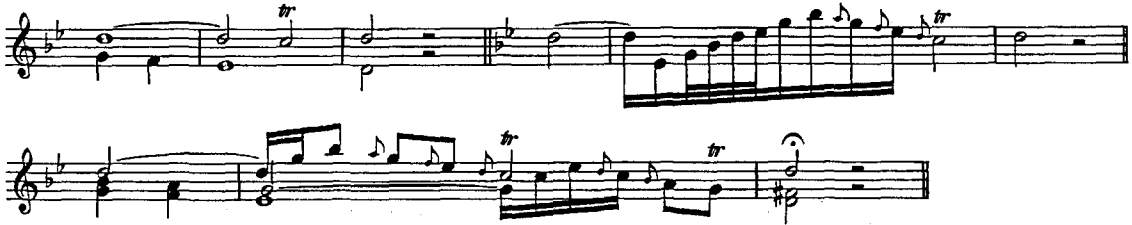
Adagio.

6 6 # 6 7 # 6

Şekil 76. G.P.Telemann - *Methodische Sonate gm - Adagio*



Şekil 77. G.F.Händel - Keman Sonatı Op.1 No.3 - Adagio



Şekil 78. J.J.Quantz - Versuch einer Anweisung (1752)



Şekil 79. A.Corelli - Keman Sonatı Op.5 No.1 - Adagio

Şekil 80. G.F.Händel - Flüt Sonatı em - *Adagio*

Şekil 81. A.Corelli - Keman Sonatı Op.5 No.5 - *Adagio* (1700)

42

Şekil 82. A.Corelli - Keman Sonatı Op.5 No.5 - *Adagio* (1710)

Salti di Terza ascendendo & discendendo si puono fare tutte le Voci.

Şekil 83. F.Rognoni - *Selva de Varii Passaggi* (1620)

Şekil 84. D.Ortiz - *El Primo Libro* (1533)

3. SÜSLEMELER

3.1. Örnekler

Şekil 85. F.Couperin - *Concerts Royaux - 4. Concert - Allemande*

Şekil 86. H.Purcell - 4. Süt - *Almand*

3.2. Tablolar

Shake		Turn	
Beat		Shake turned	
Plain note & shake		Slur	
Forefall		Battery	
Backfall			

Şekil 87. H.Purcell - Süslemeler (1696)

Trillo		Doppelt-cadence und mordant	
Mordant		idem	
Trillo und mordant		Accent steigend	
Cadence		Accent fallend	
Doppelt-cadence		Accent und mordant	
idem		Accent und trillo	
		idem	

Şekil 88. J.S.Bach - Süslemeler (1720)

Cadence		Pincé et port de voix	
Cadence appuyéc		Son coupé	
Double Cadence		Suspension	
Double		Arpegement simple	
Pincé		Arpegement simple	
Port de voix		Arpegement figuré	
Coulez			

Şekil 89. J.P.Rameau - Süslemeler (1724)

Pincé - simple

Pincé - double

Port de voix simple

Port de voix double

Port de voix coulé

Tremblement appuyé et lié

Liaisons

Signes, pour marquer les notes qui doivent être liées et coulées

Tremblement ouvert

Accent

Tremblement fermé

Tremblement lié sans être appuyé

Tremblement détaché

Arpègement, en montant

Arpègement, en descendant

Coulés, dont les points marquent que la seconde note de chaque temps doit être plus appuyée.

The image displays a musical score for 'Explication des Agréments et des Signes' by F. Couperin. It consists of seven systems of musical notation, each illustrating a different ornament or sign. The notation is primarily in treble clef, with some systems using bass clef for the lower part. The ornaments shown are:

- Pincé continu:** A continuous trill (pincé) over a melodic line.
- Tremblement continu:** A continuous tremolo (tremblement) over a melodic line.
- Tierce coulée en montant:** A grace note (tierce) sliding up into the main note.
- Tierce coulée en descendant:** A grace note (tierce) sliding down into the main note.
- Aspiration:** A grace note with a breath-like effect (aspiration) over a melodic line.
- Suspension:** A note held over a bar line, creating a suspension effect.
- Unisson:** A unison ornament where the grace note and the main note are played together.
- Double:** A double ornament where the grace note and the main note are played together.
- Pincés diésés, et bémolisés:** Trills (pincés) with sharp and flat accidentals.

Şekil 91. F.Couperin - Explication des Agréments et des Signes

LOUIS COUPERIN

CHAMBONNIÈRES
(1670) | D'AN-
LEBÈGUE
(1677) | GLEBERT
(1689)

Notation :

Interpretation :

Notation :

Sekil 92. L. Couperin, d'Anglebert - Sislemeler

	Préludes	Pièces				
1			→		←	<p>Cadence (Chambonnières) Tremblement simple Cadence ou tremblement (Lebègue)</p>
2			→		←	<p>d'Anglebert's 2nd way : Pincement Pincé</p>
3			→	<p>Chambonnières : </p> <p>d'Anglebert : </p>	←	<p>Port de voix (Chambonnières) Chute ou Port de voix, en montant (not in Lebègue)</p>
4			→		←	<p>Coulé Coulé sur une tierce</p>
5			→	<p>Chambonnières : </p> <p>Lebègue : </p> <p>d'Anglebert : </p>	←	<p>Chambonnières : Harpègement Lebègue : Arpégé</p>
6			→		←	<p>(no name) Tremblement et pincé</p>

Anadolu Müzikleri
Fonografik Kurumu

LOUIS COUPERIN

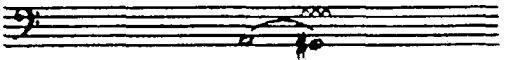


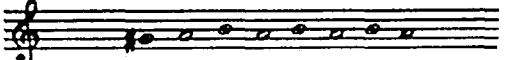



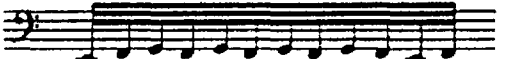
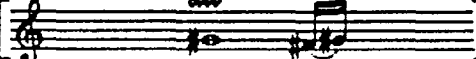
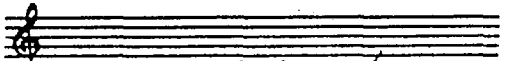
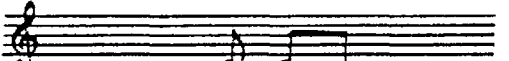
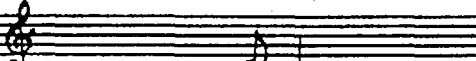
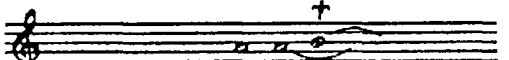

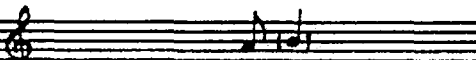

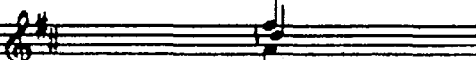
D'ANGLEBERT
(1689)

Notation :

Interpretation :

Notation :

Şekil 93. L. Couperin, d'Anglebert - Sistemeler

7		→		←		←	Tremblement appuyé
8		→		←		←	Autre cadence
9		→		←		←	(*)
10		→		←		←	Cheute ou Port de voix en descendant
11		→		←		←	Cheute et pincé
12		→		←		←	Cheute sur une note

LOUIS COUPERIN

D'ANGLEBERT
(1689)

Notation :

Interpretation :

Notation :

Şekil 94. L. Couperin, d'Anglebert - Sistemeler

13

→

←

Cheute sur deux notes

14

→

←

Double cheute à une tierce

15

→

←

Double cadence sur une tierce

16

→

←

Autre coulé sur une tierce

17

→

←

Coulé sur deux notes de suite

Handwritten notes and markings on the left margin.

Graces with Purcell

general notation:

execution:

Seki 95. H. Purcell - Graces

The musical score consists of five staves, each illustrating a different grace notation and its execution. The notation is organized into three columns: 'Graces with Purcell', 'general notation:', and 'execution:'.
- **Staff 1:** Shows a single eighth note with a vertical line above it (a grace). The 'general notation:' column shows this with a 'tr' (trill) symbol. The 'execution:' column shows a sixteenth-note trill.
- **Staff 2:** Shows a single eighth note with a vertical line above it. The 'general notation:' column shows this with a 'tr' symbol and a slur. The 'execution:' column shows a sixteenth-note trill.
- **Staff 3:** Shows a single eighth note with a vertical line above it. The 'general notation:' column shows this with a 'tr' symbol. The 'execution:' column shows two examples of sixteenth-note trills, separated by 'or'.
- **Staff 4:** Shows a single eighth note with a wavy line above it. The 'general notation:' column shows this with a wavy line. The 'execution:' column shows two examples of sixteenth-note trills, separated by 'or', with a '3' above the second example.
- **Staff 5:** Shows a single eighth note with a wavy line above it. The 'general notation:' column shows this with a wavy line. The 'execution:' column shows a sixteenth-note trill.

Graces with Purcell

general notation:

execution:

Sekil 96. H. Purcell - Graces

The musical score is presented in five staves, divided into three sections by vertical lines. The first section, 'general notation', shows the initial notes and grace notes. The second section, 'execution', shows the notes with a triplet marking. The third section shows the final notes and grace notes. The notation includes treble clefs, eighth notes, and grace notes with the word 'vagy or' written above them. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Asisten: ...
Asisten: ...

I veri principij per cantar polito, e bene.

DOVE SI CONTIENE IL MODO DI PORTAR LA VOCE,
del dar la gratia nel principiar delle note, de tremoli, de gruppi, del trillo, con
alcune cclamations non poco vtile à chi desidera cantar con gratia, e maniera.

Sekil 97. F. Rognoni - Selva de Varii Passaggi (1620)

Modo di portar
la voce.



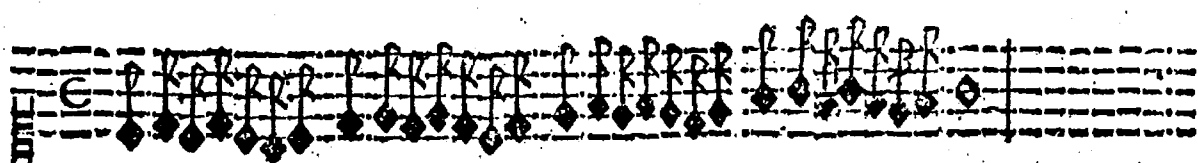
ACCENTI.



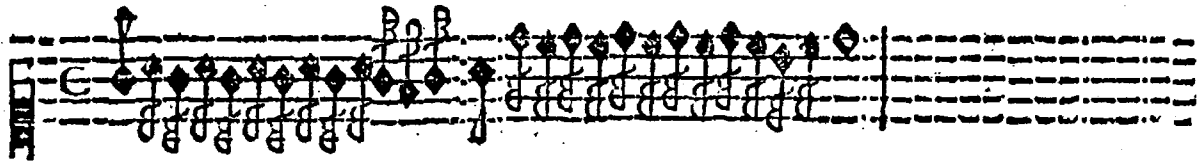
Del Tremolo in
duoi modi.



Del Gruppo.
Semplice.



Doppio.



Del Tremolo alle
Note di
Semibreue.

Del Trillo sopra
la Minima.

Del Trillo sopra
la Semibreue.
Prim. Modo.

Sec. Modo.

Esclamationi.
Quia anima mea affettuosa meno affettuosa.

Del principiar
sotto la nota.

Selva di varj Passaggi. Di Francesco Rognono. A 3

Şekil 98. F.Rognoni - Selva de Varii Passaggi (1620)

Die Art und Weise, die
Stimme zu führen.
The manner of putting
forth the voice.



Die „accenti”.
The “accenti”.



Zwei Arten des
„tremolo”.
Two types of
“tremolo”.



Der einfache „gropo”.
The simple “gropo”.



Der verdoppelte „gropo”.
The double “gropo”.



Der „tremolo” auf der
ganzen Note.
The “tremolo” on the
whole note.



Der „trillo“ auf der halben Note.
The “trillo” on the half note.



Der „trillo“ auf der ganzen Note. Erste Art.
The “trillo” on the whole note. First type.



Zweite Art.
Second type.



Die „esclamationi“.
The “esclamationi”.



Der Beginn unter der Note.
The commencement on a lower note.



Contrepoint *Accent* *Port de voix doublé.* *Demi-cadence appuyée.* *Tour de genre.* *Double Cadence.*

Double Cadence ornée. *Bascement.* *Tour de chant.* *Port de voix.*

Şekil 101. J.Hotteterre - *Figures des Agréments*

4. PARMAN NUMARALARI

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

Şekil 102. Parmak numaraları

KAYNAKÇA

Bacilly, Benigne de. **Remarques curieuses sur l'art de bien chanter**. 1668. Paris: 1968.

_____. **The Oxford Companion to Music**. Tenth Edition. New York: Oxford University Press, 1992.

Baines, Anthony. **The Oxford Companion to Musical Instruments**. New York: Oxford University Press, 1992.

Bourdelot, Pierre. **Histoire de la musique et de ses effets**. Paris: 1715.

Christensen, Jesper Bøje. **Les Fondements de la Basse Continue au XVIIIe siècle**. Basel: Bärenreiter, 1995.

Corrette, Michel. **Le parfait Maître à chanter**. 1758. Paris: 1782.

_____. **Méthode pour apprendre aisément à joue de la flûte traversière**. 1740. Paris: 1970.

Couperin, François. **L'art de toucher le clavecin**. Paris, 1716. New York: 1974.

Çalışır, Feridun. **Müzik Dili Sözlüğü**. Genişletilmiş Basım. Ankara: Evrensel Müzikevi Yayınları, 1996.

Dickey, Bruce. **Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian Music**. New York: 1997.

- Donington, Robert. **A Barokk Zene Előadásmódja**. Budapeşte: Zeneműkiadó Budapest, 1978.
- Ganassi, Sylvestro. **A Treatise on the Art of Playing the Recorder and of Free Ornamentation**. Venedik, 1535. Berlin: Robert Lienau, 1956.
- Geminiani, Francesco. **A Treatise of Good Taste in the Art of Musick**. 1749. Londra: 1969.
- _____. **The Art of Playing on the Violin**. Londra: 1751.
- Hanning, Barbara Russano. **Concise History of Western Music**. New York: W.W.Norton & Company, 1997.
- İlyasoğlu, Evin. **Zaman İçinde Müzik**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- İpşiroğlu, Nazan. **20. Yüzyıl Sanatında J.S. Bach**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2002.
- Jansen, Johannes. **Wolfgang Amadeus Mozart**. Köln: Benedikt TaschenVerlag GmbH, 1999.
- Károlyi, Ottó. **Müziğe Giriş**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1999.
- László, Böhm. **Zenei Műszótár**. Budapeşte: Zeneműkiadó Vállalat, 1961.
- Lindley, Mark; Boxall, Maria. **Early Keyboard Fingerings**. Londra: Schott: 1992.
- Loulié, Étienne. **Eléments ou principes de musique**. 1696. Paris: 1965.
- Masson, Charles. **Nouveau traité des règles pour la composition de la musique**. 1694. Paris: 1699.

- Mattheson, Johann. **Grosse General-Bass-Schule**. 1731. Mainz: Schott: 1984.
- Mimarođlu, İlhan. **Müzik Tarihi**. Altıncı Basım. İstanbul: Varlık Yayınları, 1999.
- Montéclair, Michel Pignolet de. **Principes de musique**. Paris: 1736.
- Muffat, Georg. **An Essay on Throughbass**. 1699. Tübingen: American Institute of Musicology, 1961.
- Oransay, Gültekin. **Bach Kılavuzu**. İzmir: Küğ Yayını, 1986.
- Ortiz, Diego. **El Primo Libro**. Roma, 1553. Firenze: SPES, 1984.
- Pamir, Leyla. **Müzikte Yaratıcının Gücü**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
- Riemann, Hugo. **Generalbass - Spielen**. Leipzig: Max Heffe's Verlag, 1903.
- Rognoni, Francesco. **Selva de Varii Passaggi**. Parte Prima, 1620. Zürih: Musikverlag zum Pelikan, 1987.
- Rousseau, Jean. **Méthode claire, certaine et facile, por apprendre á chanter la musique**. Paris: 1687.
- _____. **Traité de la viole**. Paris: 1687.
- Sadie, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. First Edition. Londra: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- _____. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Second Edition. Londra: Macmillan Publishers Limited, 2002.

Saint Lambert, Michel de. **Les Principes du clavecin**. Paris, 1702. Cambridge: 1984.

Say, Ahmet. **Müziğin Kitabı**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002.

_____. **Müzik Ansiklopedisi**. Ankara: Sanem Matbaası, 1985.

_____. **Müzik Sözlüğü**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002.

Schonberg, Harold. **The Great Pianists From Mozart to the Present**. New York: Simon & Schuster, 1987.

Schumann, Robert. **Küğsel Ev ve Hayat Kuralları**. Ankara: Küğ Yayını, 1964.

Sénece, Antoine Bauderon de. **Lettre de Clément Marot**. Köln: 1688.

Simpson, Christopher. **The Division - Violist**. Londra: 1659.

Sloboda, A. John. **The Musical Mind, The Cognitive Psychology of Music**. New York: Oxford University Press, 1985.

Stowell, Robin. **Violin Technique and Performance Practice in the Late 18th and Early 19th Centuries**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Şen, Seba Baştuğ. **Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1999.

Tarcan, Hülya. **Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1987.

Tunley, David. **Couperin**. Londra: BBC, 1982.

Uzsler, Marianne; Gordon, Stewart; Smith, Scott McBride. **The Well-Tempered Keyboard Teacher**. Second Edition. New York: Schirmer Books, 2000.

Van Loon, Hendrik Willem. **Johann Sebastian Bach - Yaşamı ve Devri**. Ankara: Çark Kitabevi Yayınları, 1996.

Vapaavuori, Pekka; Hynninen, Hannele. **The Baroque Pianist**. Budapeşte: Könemann, 1996.

Viéville, Jean Laurent Le Cerf de la. **Comparaison de la musique italienne et de la musique française**. Brüksel: 1705.

Wilson, John. **Roger North on Music**. Londra: 1959.