IJTASE

INTERNATIONAL JOURNAL OF NEW TRENDS IN ARTS, SPORTS & SCIENCE EDUCATION

APRIL 2022

Volume 11 - Issue 2

Editor in Chief
Prof.Dr. Cenk KEŞAN
Assoc.Prof.Dr. Erdal ASLAN

Editors
Prof.Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR
Prof.Dr. Oğuz SERİN
Prof.Dr. Rana VAROL
PhD. Arzu GÜNGÖR LEUSHUIS

Associate Editors
Prof.Dr. Fahriye ATINAY
Prof.Dr. Zehra ALTINAY
Ms Umut TEKGÜÇ

Copyright © 2022 International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education

All articles published in International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE) are licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY).

IJTASE allows readers to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of its articles and allow readers to use them for any other lawful purpose.

IJTASE does not charge authors an article processing fee (APF).

Published in TURKEY

Contact Address:

Prof.Dr. Cenk KEŞAN / Assoc.Prof.Dr. Erdal ASLAN

IJTASE Editor in Chief, İzmir-Turkey

Table of Contents

Research Articles

Message from the Editor
Assoc.Prof.Dr. Erdal ASLAN (Editor in Chief)

IJTASE- Volume 11 - Issue 2 - 2022

"YOU ARE GOOD IN GENERAL": INSIGHTS FROM PRE-SERVICE EFL TEACHERS' FEEDBACK SESSIONS IN PRACTICUM
Melike BEKERECİ-ŞAHİN, Nurdan GÜRBÜZ

ORTAÖĞRETİM 11. SINIF ASİTLER-BAZLAR KONUSUNDA KAVRAM KARİKATÜRLERİ İLE DESTEKLENMİŞ TGA (TAHMİN-GÖZLEM-AÇIKLAMA) UYGULAMASININ ÖĞRENCİLERİN AKADEMİK BAŞARILARINA ETKİSİ
Özge ÖZBAYRAK AZMAN, Sibel KILINÇ ALPAT

PPP MODEL: IN ENHANCEMENT OF QUALITY OF IN-SERVICE TEACHERS
Poonam KADLAG, Deepali SURYAWANSHI, Rajeshree JAYBHAYE

MATEMATİK ÖĞRETMEN ADAYLARINI TEKNOLOJİ DESTEKLİ MATEMATİK ÖĞRETİMİNE HAZIRLAMADA VİDEO SİMÜLASYONLARININ KULLANIMI
Yusuf ERKUŞ, Cenk KEŞAN

BAROK DÖNEMDE FRANSIZ SÜSLEME TABLOLARI
Burak BASMACIOĞLU

ISSN: 2146-9466

ISSN: 2146 - 9466
www.ijtase.net
International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education – 2022, volume 11, issue 2

BAROK DÖNEMDE FRANSIZ SÜSLEME TABLOLARI

FRENCH ORNAMENT TABLES IN BAROQUE ERA

Burak BASMACIOĞLU
Doç., Piyano Anasanat Dalı, Müzik Bölümü, Devlet Konservatuvarı
Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1386-1876
bbasmaci@gmail.com

Received: December 05, 2021 **Accepted:** January 23, 2022 **Published:** April 30, 2022

Suggested Citation:
Basmacioğlu, B. (2022). Barok dönemde Fransız süsleme tabloları. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE), 11*(2), 124-138.

This is an open access article under the CC BY 4.0 license.

Öz

Bu çalışmada 17. ve 18. yüzyıl müziğinde, Fransız stilinde kullanılmış süsleme teknikleri, terminoloji, süsleme işaretleri ve bu işaretlerin uygulanma ve yorumlanma anlayışı ele alınmıştır. Fransız süslemeleri Barok Dönemde tüm Avrupa'da kabul görmüş ve yaygınlaşmış, diğer ulusal ekolleri etkilemiş, değiştirmiştir. Döneme ait orijinal süsleme tabloları asli kaynaklar olarak kabul edilmiş ve kronolojik sırayla derlenmiştir. Tablolar süslemelerin açılımlarını sistematik bir şekilde gösterdikleri gibi yorumcuların Barok eserler üzerinde kullanabilecekleri bir kütüphane olma özelliği de taşırlar.

Anahtar Terimler: Müzik, Barok, Fransız, Süsleme, Tablo.

Abstract

This study discusses ornamentation techniques, terminology, embellishment symbols and their execution and interpretation in French style, in the music of the 17th and 18th century. French ornaments gained recognition and become widespread throughout Europe in the Baroque Era, and they influenced, and changed the other national schools. The original ornament tables of the period acknowledged as fundamental sources and were compiled by chronological order. Tables manifest the explication of ornaments in a systematic way, they also have the feature of being libraries that interpreters can use them on Baroque works.

Keywords: Music, Baroque, French, Ornament, Table.

GİRİŞ

Müzik alanında doğrudan Türkçe yazılmış veya dilimize çevrilmiş kaynakların sayısı gittikçe artmakla birlikte Barok Dönem süslemeleri gibi detay sayılabilecek unsurlar üzerine yapılmış çalışmaların sayısı oldukça azdır. Aynı zamanda Tarihsel Bilince Sahip Yorumlama *(Historically Informed Performance, HIP)* eğilimi tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de yaygınlaşmakta ancak bu alandaki uygulamalı çalışmaları destekleyecek Türkçe kaynaklar yetersiz kalmaktadır. Konu üzerine yapılmış çalışmaların bazıları eksik ve/veya yanlış bilgiler de vermektedir. Bu sorun sadece dilimizde yapılan çalışmalara özgü değil, yabancı dillerde yapılan çalışmalarda da benzer sorunlarla sıkça karşılaşılmaktadır.

Bu makale için alt bölümlerinden birini temel aldığım sanatta yeterlik tezimde (Basmacıoğlu, 2003) Fransız süslemeleri genel olarak anlatılmış ancak temel çalışmalara dair az sayıda orijinal görsel kullanılmış, daha çok modern yazıya geçirilmiş örnekler tercih edilmişti. Bu anlamda bu makalenin tezimde verilen bilgiler için tamamlayıcı olmasını umuyorum. Ayrıca detayın detayına inme fırsatı olarak bu makale sadece 17 ve 18. yüzyılda tablo halinde sunulmuş Fransız süslemeleriyle sınırlandırıldı. Böylelikle kendi içinde tutarlı bir alanı büyük boşluklar olmaksızın doldurması amaçlandı.

KAPSAM

Çalışmanın kapsamını belirleyen çerçevenin tanımı, sınırları ve tercih edilme sebepleri aynı zamanda konunun önemine de ışık tutacaktır; aşağıdaki kısımda buna dair bazı saptamalar yapılmıştır.

Süslemeler ve orijinal tablolar

Türkçe'de müzik alanındaki yazılı kaynakların azlığına paralel olarak süslemeler hakkında da son derece kısıtlı bilgilere ulaşılabilmektedir. Yaygın kaynaklar genellikle erken dönem müziğindeki işaret ve tekniklere değinmez, sadece kalıplaşmış az sayıdaki süsleme işaretinin 20. yüzyıldaki basit açılımlarını içerir.

Barok süslemeler nota üzerinde belli bir yerde görülen, bir kısaltma gibi açılımının bilinmesi ve sadece bulunduğu yerde uygulanması gereken işaretler olarak düşünülmemelidir. Erken Dönem müzik yapıtları genel olarak doğaçlama, kurgulama, çalgılama, uyarlama gibi yorumcunun her türden katkısını talep eden dinamik ve değişken bir obje olarak ele alındığında, süslemelerin, notada yazılı olsun veya olmasın, yapıtın tümünde uygun yerlerde uygun şekilde yapılması gerektiği ortaya çıkar. Örneğin, besteci yapıt üzerinde hiç süsleme işareti kullanmamış veya sadece iki farklı işaretle yetinmiş olabilir. Bu tür durumlarda da nota üzerinde bulunmayan süslemeler yorumcu tarafından yapıta eklenebilir, dahası, eklenmelidir. Başka bir deyişle, nota üzerinde karşılaşılan işaretlerden bağımsız olarak tablolarda bulunan işaret ve açılımlar yorumcuya Barok yapıtlarda kullanabileceği bir kütüphane sağlamış olur. Süslemeleri tablo halinde organize etmekse sadece sistematik bir yaklaşımı göstermekle kalmaz, aynı zamanda içerdiği (olası) çeşitlilikle kavram kargaşasını da en aza indirger. Bu tablolar zaman içinde defalarca modern notasyona geçirilmiş, çeşitli versiyonları yayımlanmıştır. Ancak burada da çok sayıda eksik ve yanlış aktarımlar yapılmış, terminoloji zedelenmiş, açılımlarda tutarsızlıklar ortaya çıkmıştır. Tüm bu sebeplerle orijinal tablolar her durumda en güvenilir kaynaklar olma özelliklerini korumaktadır.

Barok Dönem

Bilinen en eski süsleme işareti 14. yüzyıl ortalarında oluşturulduğu düşünülen el yazması *Robertsbridge Codex* içindeki klavye eserlerinde bulunur. Bu işaret notaların üzerine konulan ufak bir dairedir (Sadie, 2002). 1500'lü yıllara kadar bunun gibi başka işaretler de kullanılmıştır ancak nasıl yorumlanmaları gerektiği hala tam olarak bilinememektedir. Genel kabul görmüş iki önemli süsleme *tremolo* ve *groppo*'dur.

Rönesans yorumcuları doğaçlama ve süsleme tekniklerini geleneksel müzik eğitiminin temel parçalarından biri olarak öğrenirdi. 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. Benzer şekilde, tiz partilerde daha çok, baslarda daha az; mutlu bir parçada daha çok, hüzünlü 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 (Sadie, 2002).

17. yüzyılda geleneksel anlamda kullanılan süsleme işaretleri daha önceki dönemde sadece klavye ve lut için yazılmış eserlerde karşımıza çıkmaktadır.

18. yüzyıl ortalarından 20. yüzyıla kadar olan dönemdeyse süsleme işaretlerinin işlevlerinin ve kullanımlarının radikal bir şekilde azaldığı görülür. 19. yüzyıl bestecileri süsleme işaretlerini Barok Döneme kıyasla genellikle sadece kesin figürler için kısaltmalar olarak kullanmışlardır (Sadie, 2002). Klasik üslupta çeşitlilik azalmış, hayatta kalmış birkaç işaretin dışına çıkan süslemeler küçük notalarla yazılmaya başlanmıştır. Bu döneme ait süslemelerde kimi anlam değişiklikleri görülse de bu farklılıklar erken dönem müziğindeki kadar önemli ve geniş kapsamlı değildir.

Fransız süslemeleri

Barok Dönem müziğinde Fransız süslemeleri diğer ekollere kıyasla hem içerik olarak çok daha çeşitli, hem de kullanım ve yaygınlık açısından çok daha baskındır. İngiliz süslemeleri erken dönemde daha çok virjinal repertuvarında kullanılmıştır; bu açıdan tüm repertuvarı temsil etmezler. 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 İtalyan kökenlidir ancak hayatları çoğunlukla İngiliz adalarında geçmiştir. Purcell ise süslemelerinde İngiliz işaretlerini kullanmakla birlikte uygulama ve genel üslup açısından Fransız müziğine yakınlaşmıştır. Geç barokta kullanılan temel süsleme işaretleri evrensel olarak kabul görmelerine rağmen aslında kaynakları ağırlıkla Fransa ya da Almanya'dır (Sadie, 2002).

Chambonnières'in ve ondan sonraki Fransız bestecilerin çalışmalarını izleyen Fischer 1690'da klavye süitlerine bir süsleme tablosu koyar. 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 ekler.

Bach'ın tablosu "Bazı süslemelerin nasıl doğru çalınacağını gösteren işaretler tablosu" şeklinde çevrilebilecek *"Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, andeuten"* başlığını taşımaktadır. Bu tabloda süslemelerin genel karşılığı olarak *"manieren"* terimi kullanılmış ve tüm süslemeler vuruşla birlikte başlatılmıştır.

Bach, baba oğul Muffat'lar ve diğer birçok Alman besteci, çağdaşları olan Fransız bestecilerin 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 F. 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.

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 veya Latince kökenli İtalyancaları tercih edildi.

17. yüzyıl sonları ve 18. yüzyıl başlarında Almanya'daki süsleme terminolojisi gittikçe genişlemiştir; aynı zamanda da bazı süsleme isimleri, 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.

TARİHSEL BOYUT

17. yüzyıl başlarında dekoratif işaretlerin standart bir şekilde kullanılmasına rağmen süslemeler sistematik bir yöntemle derlenmemişti. Bu durum klavsen ve viyol repertuarının gelişmesiyle fazla sürmedi. Birbirine çok yakın süsleme kalıplarını el yazmalarına ekleyen L. 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 oldu. Ancak en anlaşılır ve tamamen geliştirilmiş bir tabloyu yine *Pièces de clavecin* (1689) başlıklı eserinde d'Anglebert hazırladı. Bu tablo Bach tarafından 1709-1714 yılları arasında kopyalandığında d'Anglebert'in etkisi tüm Almanya'yı sarmıştı.

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 birçok besteciyi rahatsız ediyordu. Bérard, Fransız süslemelerini *(agréments)* mantıklı bir sisteme oturtmak için Yunanca ve İbranice'den de harfler alarak yeni işaretler oluşturdu ancak bu girişim karmaşayı biraz daha artırmaktan öteye gidemedi.

Tüm bunlara 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 kullanılabiliyordu. 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)*, berrak 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" (Bacilly, 1668). Corrette, "süslemesiz bir şarkı cilalanmamış bir elmas gibidir" der (Corrette, 1758). Saint Lambert de süslemelerin seçiminde takip edilecek en iyi yolun kişinin zevkinden geçmesi gerektiğini söyler (Saint Lambert, 1702). Bunların yanı sıra dönemin çoğu müzisyeni bir ustayla birlikte çalışmanın gerekliliğini de özellikle vurgular. Sonuç olarak süslemelerin "zevkli" kullanımı sadece yorumcunun artistik özelliklere sahip olmasıyla sağlanamaz, teknik bilgi de gerekmektedir:

> "Birçok kötü yetişmiş şarkıcı asla tatmin edici bir söylemeye sahip olamayacak. Hatalarının bazıları şunlar: 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..." (Bacilly, 1668).

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

> "Parçalarıma 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 eklemeden ve çıkarmadan. İşaretli her şey uygulanmadığı takdirde parçalarımın gerçek lezzeti alınamaz" (Couperin, 1722).

Süslemeler oldukça önemli bir amaca hizmet ederler: melodiye şekil ve karakter vermek. Ayrıca melodide disonans da 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 (Masson, 1694).

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

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" (Sadie, 2002).

Bourdelot ise şöyle der:

> "Bir klavsen, bir viyol ve bir teorbonun 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" (Bourdelot, 1715).

AGRÉMENTS

Bu kısımda süslemeler aralıklarına göre gruplandırılmışlardır:

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 yapılırlar.

Tam ve yarım perde: *aspiration, cadence, coulé, martellement, pincé, port de voix, tour de chant, tremblement...*

Üçlü: *double cadence, tierce coulé, tour de gosier...*

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

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 öğütler.

Bir sesin uzatılması ise daha karmaşıktır. De Machy'nin *liaison*'u (günümüzdeki nota bağı gibi) aynı sesteki iki notayı birleştirerek daha uzun bir notaya çeviren bir bağdır. Jean Rousseau'nun *liaison*'u ise (günümüzdeki cümle bağı gibi) aynı arşede çalınacak birçok notayı ve aralıkları kapsar ve Rousseau bunu bir *tenuë*'nin tutulması ya da bağlanması olarak kabul eder: "Eğer arşenin sonuna gelirseniz mümkün olduğunca ihtiyatlı bir şekilde arşe değiştirmelisiniz" (Rousseau, 1687).

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

Préludes non mesurés adını taşıyan ölçüsüz prelüdlerdeki 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.

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*, Rousseau ise *langueur* 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.

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.

Tril

Bu kategorinin en yaygın işaretidir; armonik ve melodik uygulamaları vardır ve genellikle *tremblement* ve *cadence* terimleri ile kullanılmıştır. *Cadence* aynı zamanda melodik (dönüşlü) 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 (Couperin, 1716). Bu analiz *tremblement appuyé* için de çok uygundur ve d'Anglebert'in tablosunu desteklemektedir. Saint-Lambert bu süslemede d'Anglebert'in bağını atmakla 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 uygulanmasını gösteren *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 süslemede 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.

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 *surlié*'yi *(surlegato, überlegato, overlegato)* 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.

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*'ıdır: ana notalar arasına kayıtsızca yerleştirilmiş geçit notaları (Bacilly, 1668).

Üçlü

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.

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

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 (Rousseau, 1687). 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*.

Geniş Aralıklar

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 (Loulié, 1696).

Akor

Akorlar, kırılarak ya da çarpmalar (*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 (Saint-Lambert, 1702). Her ne kadar *agrément* tabloları arpejleri ritmik bölünmeler olarak gösterseler de genellikle ritmik olmayan kırılmaların tercih edildiği bilinmektedir. Bu özellik ölçüsüz prelüdlerde ve Saint-Lambert'in düzgün kırılmalardan oluşmayan *Harpéges simples* örneklerinde açık bir şekilde görülür. Parçanın ritmini değiştirecek ya da bozacak hiçbir aralık hissedilmemelidir.

Buna karşın Saint-Lambert iki sesten 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 *(une espéce de battement / a kind of pulsation)*.

Corrette de *Piéces de clavecin* (1734) adlı eserinin sonuna eklenmiş olan "işaretlerin açıklamaları" kısmında arpejleri *harpègement* (sadece bir kez kırarak) ve *arppegio* (ritmik motiflerle) terimleriyle ikiye ayırır.

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.

SÜSLEME TABLOLARI

Süslemelerin açılımları döneme ait kitaplarda ve müzik eserlerinde kimi zaman tablo halinde, kimi zaman yazıların, bilgilerin arasına serpiştirilmiş olarak bulunmaktadır. Buraya kadar olan kısımlarda yazılı açıklamaların özeti diyebileceğimiz bir derleme yapıldı, bu kısım ise yazılı bilgilerden arındırılmış, kapsamlı süsleme tablolarına ayrıldı.



Şekil 1. Gaspard Le Roux, Pièces de clavessin, 1705: *Marques des agréemens et leurs Significations*.

ISSN: 2146 - 9466
www.ijtase.net
International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education – 2022, volume 11, issue 2



Şekil 2. Jean-Henri d'Anglebert, Pièces de clavecin, 1689: *Marques des Agrements et leur signification*.



Şekil 3. Johann Sebastian Bach, Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach 1720: *Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewiße Manieren, artig zu spielen, andeuten.*

ISSN: 2146 - 9466
www.ijtase.net
International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education – 2022, volume 11, issue 2



Şekil 4. Jean-Philippe Rameau, Pièces de clavecin avec une méthode, 1724: *Noms et figures des agremens*.

ISSN: 2146 - 9466
www.ijtase.net
International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education – 2022, volume 11, issue 2



Şekil 5. François Couperin, Premier livre de pièces de clavecin, 1713-1727: *Explication des Agréments, et des Signes 1.*



Şekil 6. François Couperin, Premier livre de pièces de clavecin, 1713-1727: *Explication des Agréments, et des Signes 2.*

SONUÇ VE ÖNERİLER

Barok Dönem Avrupa müziğinin tümüne bakıldığında çok sayıda süsleme işareti, açılım tarifi ve terminolojik yaklaşım görülebilir. Ancak genel olarak Fransız süslemelerinin tüm Avrupa'yı etkilediği, özellikle de d'Anglebert'in tablosunun yaygınlık kazanarak tüm işaretlerin bir özeti niteliğine kavuştuğu söylenebilir. Sadece bu tabloya dayanarak bile repertuvarın büyük bir kısmı makul ölçüler içinde çözümlenebilir. Buna karşın, 18. yüzyıl Fransız süslemeleri veya hangi ekol merkez olarak alınırsa alınsın, zaman ve mekân açısından merkezden uzaklaştıkça farklılıkların ortaya çıkabileceği, bu farkların yapıtların ses dünyasını büyük ölçüde değiştireceği göz önüne alınmalıdır. Farklı ekollerde veya stillerde eserler ele alındığında o stildeki asli kaynaklarda kullanılan baskın işaret ve açılımların gözden geçirilmesi, bu sürecin doğrudan orijinal kaynaklar üzerinden yürütülmesi yorumcu ve araştırmacılara doğru bir başlangıç noktası sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

d'Anglebert, J. (1689). *Pièces de clavecin*. Paris

Bach, J. (1720). *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Köthen.

Bacilly, B. (1668). *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paris.

Basmacıoğlu, B. (2003). *17. ve 18. Yüzyıl Müziğinde Süslemeler* (Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Basmacıoğlu, B. (2017). Sürekli Bas, Şifreli Bas, Partimento. *Opus*, 29, 76-77.

Basmacıoğlu, H. (2005). *17. ve 18. Yüzyıl Müziğinde Geleneksel Uygulamalar* (Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Basmacıoğlu, H. (2017). Barok Müzikte Süslemeler. *Opus*, 29, 78-79.

Bourdelot, P. (1715). *Histoire de la musique et de ses effets*. Paris.

Corrette, M. (1740). *Méthode pour apprendre aisément à joue de la flûte traversiére*. Paris.

Corrette, M. (1758). *Le parfait Maître à chanter*. Paris: 1782.

Couperin, F. (1713). *Premier livre de pièces de clavecin*. Paris: 1727.

Couperin, F. (1716). *L'art de toucher le clavecin*. Paris.

Ganassi, S. (1535). *Opera intitulata Fontegara*. Venedik.

Geminiani, F. (1749). *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Londra.

Geminiani, F. (1751). *The Art of Playing on the Violin*. Londra.

Le Roux, G. (1705). *Pièces de clavessin*. Paris

Loulié, É. (1696). *Eléments ou principes de musique*. Paris.

Masson, C. (1694). *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*. Paris: 1699.

Mattheson, J. (1731). *Grosse General-Baß-Schule*. Hamburg.

Montéclair, M. (1736). *Principes de musique*. Paris.

Muffat, G. (1699). *An Essay on Throughbass*. Roma: American Institute of Musicology, 1961.

Rameau, J. (1724). *Pièces de clavecin avec une méthode*. Paris

Rognoni, F. (1620). *Selva de Varii Passaggi, Parte Prima*. Zürih: Musikverlag zum Pelikan, 1987.

Rousseau, J. (16??). *Méthode claire, certaine et facile, pour apprendre á chanter la musique*. Paris.

Rousseau, J. (1687). *Traité de la viole*. Paris.

Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1st edition). Macmillan Publishers Limited, Londra.

Sadie, S. (2002). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition). Macmillan Publishers Limited, Londra.

Saint-Lambert, M. (1702). *Les Principes du clavecin*. Paris.

Sénecé, A. (1688). *Lettre de Clément Marot*. Köln.

Simpson, C. (1659). *The Division-Violist*. Londra.

Viéville, J. (1705). *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*. Brüksel.

EXTENDED ABSTRACT

This study discusses ornamentation techniques, terminology, embellishment symbols and their execution and interpretation in French style, in the music of the 17th and 18th century. A few numbers of sources written in Turkish that give information about ornaments do not mention of ornament signs and techniques in early music, but only containing explanations of few rigid symbols in the 20th century. Baroque ornament signs should not be approached like the other abbreviations on a music score. Early music works generally demand all kinds of contributions of the interpreter, such as improvisation, reconstruction, instrumentation, and adaptation. When a work is considered as a dynamic and variable object, it becomes clear that the ornaments (whether written on the score or not) should be executed properly in appropriate spots throughout the work. In other words, the signs and their expansions in the ornament tables provide a library to the interpreter that can be used in Baroque works. Organizing ornaments in tables not only indicates a systematic approach, but also minimizes the contradiction in terms, with its own diversity. These ornament tables have been transcribed into modern notation many times and various versions have been published. However, many deficient and incorrect examples have been emerged, terminology has been damaged, and inconsistencies have occurred in the expansions. For all these reasons, the original tables of the period are the most reliable sources in all cases, and they acknowledged as fundamental sources. French ornaments gained recognition and become widespread throughout Europe in the Baroque Era, and they influenced, and changed the other national schools. This situation has been an important factor on choosing this subject. Ornaments (*agréments*) are combined with a clear execution (*propreté*) and taste (*goût*). Le bon goût implies the meanings of beautiful, good taste and pleasure, but it has much greater meaning and importance in music. *Agréments* can be classified in four groups: 1. Unison: *aspiration, balancement de main, batement, flattement, langueur, liaison, plainte, son coupé, suspension, tenuë, tremblement...* Ornaments in this group are executed without an additional note, although they can change the original note. 2. Whole and half tone: *aspiration, cadence, coulé, martellement, pincé, port de voix, tour de chant, tremblement... 3.* Third: *double cadence, tierce coulé, tour de gosier... 4.* Wide intervals: *arpégé*, compound ornaments, *glissando...* This study contains five extensive tables in their original forms: 1. Jean-Henri d'Anglebert, Pièces de clavecin, 1689: *Marques des Agrements et leur signification. 2.* Gaspard Le Roux, Pièces de clavessin, 1705: *Marques des agréemens et leurs Significations. 3.* François Couperin, Premier livre de pièces de clavecin, 1713-1727: *Explication des Agréments, et des Signes. 4.* Johann Sebastian Bach, Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach 1720: *Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewiße Manieren, artig zu spielen, andeuten. 5.* Jean-Philippe

Rameau, Pièces de clavecin avec une méthode, 1724: *Noms et figures des agremens.* Many ornament signs, expansion descriptions and terminological approaches can be seen in entire Baroque music in Europe. However, it can be said that the French ornaments affected whole Europe, and especially d'Anglebert's table became a synopsis of all signs and used widely. The large part of the repertoire can be comprehensibly realized through this table alone. On the other hand, regardless of the 18th century French ornaments or whichever ecole is taken as the center, it should be considered that differences may emerge when the distance from the center in terms of time and space gets wider, and these differences will change the sounds of the works greatly. When the works in different schools or styles are studied, reviewing the leading signs and expansions used in the original sources of that style, and carrying this process out directly through the original sources will provide a fair starting point for the interpreter or the researcher.

IJTASE