

MÜZİK FORMLARI

22. Kitap (E-Kitap)

NAZMİ BOSNA

Öğretim görevlisi Sayın İsmail Sezen'e ithaf olunur.

MÜZİK FORMLARI

22.KİTAP (E-Kitap)

Copyright © 2025 , Nazmi Bosna

NOTA YAZIM

Nazmi Bosna

ISBN

978 – 625 – 94581 – 1 - 3

SUNUŞ

Müzik Formları” kitabı, “Kaynakça” bölümünde yer alan kitapların bir derlemesi niteliğinde olup, konservatuvarlarımızdaki hocalarımıza gönderilmiş ve görüşlerine sunulmuştur.

Bütün kitaplarımdaki eserlerin PDF ve MP3 kayıtları internet sitemde yer almakta olup, istenildiğinde ücretsiz olarak indirilebilir. Kitaplarımın kitap evlerinde satılması söz konusu değildir.

Klasik gitar ile ilgili kitaplarım aşağıda belirtilmiştir:

Klasik Gitar İçin 42 Eser, Klasik Gitar İçin 20 Eser, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 30 Eser, Klasik Gitar İçin 25 Eser, Klasik Gitar İçin 27 Eser, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 23 Eser, Klasik Gitar İçin 34 Eser, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 19 Eser, Klasik Gitar İçin 21 Eser, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 17 Eser, Gitar Uygulamalı Armoni Öğretimi, Gitar Uygulamalı Akor Bağlantıları , Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 14 Eser, Gitar Uygulamalı 24 Tonda Alterasyon , Gitar Uygulamalı 24 Tonda Modülasyon , Klasik Gitar İçin 24 Eser , Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 18 Eser , Gitar Uygulamalı Armoniye Yabancı Sesler , Gitar Uygulamalı Soprano ve Bas Partisinin Armonizasyonu , Gitar Uygulamalı Kadanslar , Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 15 Eser.

Müzik formları ile ilgili tanımlamalar ; aşağıda belirtilen kaynaklardan alınmıştır: Wikipedia , crossower-agm.de, İrkin Aktüze Ansiklopedik Müzik Sözlüğü , Emel Çelebioğlu Müzik Kuramı , Andre Hodeir Müzikte Türler ve Biçimler , Mesruh Savaş Batı Müziğinde Form ve Analiz , Nuran Cangal Müzik Formları , Mustafa Avşar Müzik Biçimleri Metodu ve 19 Mayıs Üniversitesi Müzik Formları ders notları.

Müzik severlere yararlı olması dileğiyle saygılar sunarım.

Nazmi Bosna

Ankara, Nisan 2025

www.nazmibosna.com

e-mail : info@nazmibosna.com

ÖZGEÇMİŞ

1946 yılında Kırıkkale’de doğdu. Ziya Aydın’tan klasik gitar dersleri aldı. Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi’nden mezun oldu. Öğrenimine Bern Konservatuvarı Klasik Gitar Bölümü’nde Miguel Rubio’nun öğrencisi olarak devam etti. Bern’deki Musikschule der Region Burgdorf , Musikschule Muri-Gümligen ve Musikschule Moosedorf müzik okullarında klasik gitar dersleri verdi. 1974 yılında Türkiye’ye döndü ve Turizm Bakanlığı’nda çalışmaya başladı. Memuriyeti sırasında Frankfurt , Berlin , Zürih , Kopenhag ve Pekin’de Kültür ve Tanıtma Ataşesi olarak görev yaptı. 2008 yılında emekli oldu.

AUTOBIOGRAPHY

He was born in 1946 in Kırıkkale (Turkey). He received classic guitar courses from Ziya Aydın. He graduated from Ankara Academy of Economic and Administrative Sciences. He continued on his education as the student of Miguel Rubio at the Department of Classic Guitar in Bern Conservatory. He gave classic guitar courses in the music schools of Musikschule der Region Burgdorf, Musikschule Muri-Gümligen and Musikschule Moosedorf in Bern. He returned to Turkey in 1974 and started to work in the Ministry of Tourism. He worked as Culturel Attache during his office in Frankfurt, Berlin, Zurich, Copenhagen and Beijing. He retired in 2008.

LEBENS LAUF

Er ist 1946 in Kırıkkale (Türkei) geboren. Er nahm klassischen Gitarrenunterricht bei Ziya Aydın. Er absolvierte die Akademie für Wirtschaft und Handel in Ankara. Sein Studium setzte er im Konservatorium Bern im Kunstfach klassische Gitarre als Student von Miguel Rubio fort. Er unterrichtete klassische Gitarre an der Musikschule der Region Burgdorf in Bern, Musikschule Muri-Gümligen und Musikschule Moosedorf. Im Jahr 1974 kehrte er in die Türkei zurück und begann im Tourismusministerium zu arbeiten. Während seiner Amtszeit wirkte er als Kulturattaché in Frankfurt, Berlin, Zürich, Kopenhagen und Peking. 2008 wurde er pensioniert.

İÇİNDEKİLER

Müziğin Kuruluşunu Oluşturan Öğeler - 6-49

Motif 6. – Özetleme 6. – Genişletme 7. – Motifin ses sürelerini büyütme 7. – Motifte ses değiştirilerek gelişim sağlamak 7. – Motifin tersine çevrilmesi 13. – Yengeç formu 13. – İnterval değişiklikleri 13. – Motifte tekrarlama 14. – Ölçüdeki motifin alt bölümleri 14. – Motiflerin değiştirilerek farklı melodilerin oluşturulması 15. – Figür ve koşu 16. – Cümle 16. – Dönem (Period) 18. – Simetrik period 21. – Asimetrik period 22. – Ritmik varyasyonlarla periodun serbest tasarımı 25. – Sık sık değişen ritimlere sahip melodiler 26. – Tema 26. – Gelişme teması 27. – Zıt tema 27. – Doğaçlama teması 27. – Ters çevirme 29. – Kontrast 30. – Ayırma 30. – 19 Mayıs Üniversitesi ders notları 31. – Bağlantı motifleri 42. – Ağırlıklı olarak melodi odaklı motif örneği 44. – Aynı ton derecesinde tekrar 45. – Melodik değişim 45. – Tersine çevirme 45. – Alt motif işleme 46. – Augmentation – Diminution 46. – Perodik oluşum 46. – Mozart ve Beethoven'den örnekler 48. – Bach ve Beethoven'in eserlerinde orta bölümlerdeki uygulamalara ilişkin olarak ortaya çıkan farklılıklar 49.

Şarkı (Lied) Formları - 50-76

Bir bölmeli şarkı formu 50. – İki bölmeli şarkı formu 53. – İki bölmeli tekrar (reprise) formu 54. – Üç bölmeli şarkı formu 56. – Yay veya köprü formu 58. – Katlı (triolu) şarkı formu 59. – Üçten fazla bölmeli biçimler 60. – Bar formu 61. – Tekrarlı bar formu 63. – Hangi tür eserler şarkı formunda yazılırlar 66. – Karakter parçalarında uygulanan şarkı formları 69. – Marş 70. – Beethoven'in Eroica Senfonisi'nden Funebre marşı 71. – Da-capo-Arie 72. – Arya şekilleri 72. – Bölmeli biçimler (19 Mayıs Üniversitesi Ders Notları) 73. – Şarkı özelliğindeki eserler 76.

Çok Sessliliğin (Polyphonie) Formları – 77-100

Cantus-rirmus 77. – Kontrpuan 77. – Quodlibet 77. – Ostinato 77. – Ostinato formları 79. – Çoklu kontrpuan 80. – Kontrpuan biçimleri 81. – Şekilli prelüd 81. – Kontrpuantal prelüd 81. – Choral prelüd 81. – Choral prelüdün farklı türleri 81. – Invention 82. – Choral füğ 82. – Katı kontrpuan formları 82. – Kontrpuantal karma formlar 83. – Füğ'ün diğer formlarla olan karma formları 83. – Imitation 84. – İmitasyon teknikleri 85. – Ön (öngörülü) taklit 87. – Kanon 88. – Ayna kanonu 88. – Yengeç kanonu 89. – Kanonik tekniğin özü 89. – Karşı harekette kanon 90. – Kanonik değişiklikler 90. – Dairesel kanon 91. – Bulmaca kanonu 91. – Kanon 92. – Invention 92. – Kontrpuantal kompozisyonda uyumsuzluk (Dissonanz) kullanımı 96. – Vurgulu uyumsuzluk ve geciktirme 96. – Çift kontrpuan 99. – Notaya karşı nota 99. – Canzone 100. – Ricercar 100. – Capricci 100. – Fantasien 100.

Füğ ve Füğ Benzeri Formlar – 101-134

Füğ tanımı 101. – Füğ teması 102. – Cevap 102. – Reel cevap 103. – Tonal cevap 103. – Co-detta 104. – Füğ 105. – Füğ teması 105. – Kontrpuan 105. – Fuga canonica 106. – Choral fuge 106. – Zıt füğ 106. – Simultane (eş zamanlı), Progressive ve Permutation füğler 106. – Yelpaze

füğü 107. – Kontra füğ 107. – Dört sesli füğ 107. – Üç sesli füğ 107. – İki sesli füğ 107. – Füğ 108. – Ara müziği (Divertimento, Episode) 108. – Karşı sergi 108. – Gelişim 109. – Choralfuge 112. – Füğ ve füğ benzeri formlar 112. – Ricercar 112. – Kanzone 113. – Capriccio 114. – Fantasia 114. – Sıkışıklık durumunda (Stretta) tema değişikliği 117. – Temada çevirme, büyütme, küçültme 118. – Kontrpuan 118. – Hareket türleri 120. – İki sesli füğün birinci şekli 122. – İki sesli füğün ikinci şekli 124. – Üç sesli füğ 125. – Dört sesli füğ 126. – Org noktası (Orgelpunkt) 131. – Tersine çevirme 132. – Yengeç yürüyüşü 132. – Fughetta 133. – Fugato 134.

Dans Formları ve Süit – 135-231

Süit 135. – Partita 136. – Ordre 136. – Çağdaş süit 136. – Süit parçalarının yapısı, iki bölmeli biçim 137. – Double 138. – Tiento 138. – Toccata 138. – Uvertür 139. – Üçlü 139. – Villancico 139. – Çalgı dans ve ses müziklerinden örnekler 141. – Pavane 141. – Gagliarda 141. – Allemande 142. – Courante 142. – Bourée 142. – Sarabande 143. – Gavotte 143. – Menuett 143. – Gigue 144. – Scherzo 144. – Trio 144. – Füğ 145. – Double 145. – Loure 145. – Bordun 145. – Passepied 146. – Humoreske 146. – Suite 146. – Passacaglia 146. – Tarantella 147. – Villanella 147. – Finale 147. – Balletto 147. – Saltarello 148. – Chaconne 148. – Siciliana 148. – Polonaise 149. – Mazurka 149. – Polka 150. – Galopp 150. – Walzer 150. – Toccata 151. – Fantasia 151. – Romance 151. – Tombeau 151. – Elegie 152. – Réverie 152. – Rondo 152. – Prelüd 152. – Bagatel 153. – Aria 153. – Arietta 153. – Cavatina 153. – Tambourun 154. – Laendler 154. – Choral 154. – Invention 154. – Serenade 155. – Espanoletta 155. – Double 155. – Uvertür 156. – Impromptu 156. – Madrigal 156. – Etüt 157. – Capriccio 157. – Noktürn 157. – Pastorale 157. – Divertissement 158. – Introduction 158. – Varyasyon 159. – Berceuse 160. – Tonadilla 160. – Fandango 161. – Cancion danza 161. – Cancion 161. – Galeron 161. – Aguinaldo 162. – Aire Venezolana 162. – Bambuco 162. – Cancion de Cuna 162. – Danza 163. – Danza Mora 163. – Contradanza 163. – Canarios 163. – Arada 164. – Danza Espanola 164. – Sevillanas 164. – Trova 165. – Musette 165. – Sonata 165. – Sonatina 166. – Ballade 166. – Barcarolle 166. – Passion 167. – Rapsodi 167. – Ecossoises 167. – Passemazzo 167. – Passacaglia 168. – Rondeletto 168. – Rondino 168. – Sinfonia 168. – Miniatur 168. – Paso-doble 169. – Tango 169. – Habenera 170. – Milonga 170. – Charleston 170. – Fox 170. – Slow-fox 171. – Walzer (Jota) 171. – Valse Venezolano 171. – Vals ranchera 171. – Java.172. – Vidalita 172. – Vidalita-Zamba 172. – Estilo 172. – Zamba 172. – Vidala 173. – -Guajira 173. – Jongo 173. – Baiao 174. – Carnavalito 174. – Malambo 174. – Bolero 175. – Bolero espanol 175. – Beguine 176. – Rumba 176. – Jamaika Rumba 177. – Boogie – Woogie 177. – Zambeando 177. Guaracha 178. – Danzon 178. – Son huastero 178. – Huapango 178. – La Bamba 179. – Joropa 179. – Samba 179. – Samba Canção 180. – Choro(s) 181. – Maxixe – Choro 181. – Choro da saudade 181. – Bossa Nova 181. – Triunfo 182. – Mambo 182. – Hill - Billy 183. – Punto Gua-nacasteco 183. – Calypso 183. – Guaranía 184. – Guabina 184. – Guararé 184. – Cha – Cha – Cha 184. – Pericon 185. – Chacarera 185. – Gato 186. Sardana 186. – Carioca 186. – Fado 186. – Zortziko 187. – Toada 187. –Zamba 188. – Petenera 188. – Cueca 188. – Pasillo 189. – Triunfo 189. – Seguidilla 189. – Tiento 190. – Ragtime 190. – Cosacca 191. – Cake Walk 191. – Can Can 192. – Air 193. – Arioso 193. – Ground 194. – Volte 194. – Ritornella 195. – Burles-que 195. – Moresca 196. – Deutsches Magnificat 196. – Intrada 197. – Battaglia 197. – Bergerette 197. – Lauda 198. – Postlude 198. – Intermezzo 199. – Psalmus 199. – Novelette 200. – Ensalada 200. – Villancico 201. – Quodlibet 201. –

Momento Musicale 202. – Furiant 202. – Loure 203. – Zarzuela 203. – Canzonetta 204. – Canzone 204. – Follias 205. – Consolation 205. – Tourdion 206. – Aubade 206. – Dansa Medieval 206. – Canon 207. – Lauda 207. – Virelai 208. – Organum 208. – Cantigas 209. – Threnody 209. – Shimmy 209. – Blues 210. – Hymnus 210. – Forest Dance 210. – Zwiefacher 211. – Anthem 211. – Stabat Mater 211. – Bicinium 212. – Te Deum 213. – Zwiegang 213. – Réjoissance 213. – Perpetuum Mobile 214. – Sözsüz şarkı 215. – Partita 217. – Spagnoletta 218. – Düet 219. – Cardaş 220. – Anglaise 220. – Forlane 220. – Ricercare 221. – Badinerie 221. – Branle 222. – Basse Danse 222. – Hornpipe 222. – Rigaudon 223. – Intrada 223. – La Volta 223. – Cantate 224. – Responsorium 224. – Messe 224. – Motette 225. – Oratoryo 225. – Requiem 225. – Rezitatif 226. – Ode 227. – Scottish 228. – Senfonik şiir 229. – Sahne müziği 229. – Alfabetik sıralı tanınmış danslar 230. – Bazı eski ve yeni dansların cinsini ve ritmini gösteren çizelge 231.

Rondo – 232-253

Rondo 232. – Birinci çeşit rondo biçimi 232. – İkinci çeşit rondo biçimi 233. – Üçüncü çeşit rondo biçimi 233. – Dördüncü çeşit rondo biçimi 233. – Rondo'nun karakteristikleri 234-. – Tekrar (Repris) geçişleri 234. – Rondo teması 234. – Rondo benzeri karma formlar 235. – Rondo benzeri şekiller 235. – Eski Fransız süiti rondosu 235. – Klasiklerde ve 19. Yüzyılda rondo 235. – Varış köprüsü 237. – Ara (yan, ikincil) tema 237. – Dönüş köprüsü 238. – Coda (Codetta, son söz) 238. – Rondo teması 239. – Bir bölmeli şarkı formundaki rondo teması 239. – İki bölmeli şarkı formundaki rondo teması 239. – Üç bölmeli şarkı formundaki rondo teması 241. – Varyasyon teması ile rondo teması arasındaki fark 244. – Rondo'da ana temanın gelişimi 245. – Yalnızca bir temalı rondolar 245. – Ara bölümlerde (Episod) tematik çalışma 246. – Tamamen yeni tematik materyalli ara bölüm 246. – Ara bölümün (Episod) birkaç kısma ayrılması 247. – Rondo 248. – Fransız rondosu 248. – Klasik dönem rondosu 250. – Mozart KV 311 Rondeau 252.

Varyasyon – 254-266

Variation 254. – Cantus firmus Variation 254. – Variationsuite 254. – Double 254. –Choral Variation 255. – Ostinato Variation 255. – Figural Variation 255. – Ritmik Variation 255. – Armonik Variation 255. – Karakter Variation 255. – Kontrpuantal Variation 255. – Direkt Varyasyon 256. – İndrekt Varyasyon 256. – Sıkı Varyasyon 256. – Serbest Varyasyon 256. – Temanın niteliği 257. – Varyasyon sırasının sonu 257. – Farklı varyasyon türleri 257. – Popüler varyasyon metotları 257. – Varyasyon sırasının yapısı 257. – Figüratif veya ornamental varyasyon 258. – Karakter varyasyon 259. – Varyasyon formunun varyantları, iki tema üzerine varyasyonlar 260. – Sıkı varyasyon 261. – Bas modeli (Basso ostinato) varyasyon 262. – Ser-best varyasyon 263. – Geliştirilmiş varyasyon 266. – Fortspinnung 266.

Sonat – 267-324

Sonat Allegresu 267. – Exposition (Sergi) 267. – Gelişme (Developpement) 268. – Yeniden sergi (Re Exposition) 269. – Sonat formunun genel planı 270. – Sonat Allegrosu (Sonata Form) 271. – Sonat ve sonat formu 271. – Barok çağı sonat formu 271. – Klasik Çağ bestecilerinin sonatları 272. – İki bölümlü sonatlar 274. – Üç bölümlü sonatlar 274. – Dört bölümlü sonatlar

275. – Sonat rondosu 276. – Sonata da camera (Oda sonatı) 276. – Kilise sonatı 276. – Trio sonatı 276. – Solo sonatı 278. - Modern müzikte sonat 276. – Genel sonat türü 277. – Sonat formunun alanı 277. – Tarihsel gelişim 277. – Sonata da chiesa, sonata da camera 277. – Bach-Haendel döneminin eski sonatı 278. – Yeni klasik sonat 278. – Exposition (Sergi-Serim) 278. – Temaların birbiriyle ilişkisi 279. – Birinci temanın gelişimi 279. – Geçiş bölümü 280. – Doppeldominante’nin (Dominantın dominantı) kullanımı 280. – Paralel hareketlerde yan temalar 280. – Bireysel temalar yerine tema gurupları 280. – Developpement ile ilgili genel bilgiler 281. – Developpement’te yeni tema 281. – Developpement’in uzunluğu 281. – Reprise 282. – Bölümün doruk noktası olarak reprise 282. – Tekrarın (Reprise) gizlenmesi 282. – Tekrarın tamamen farklı bir tonda ortaya çıkması 282. – Görünüşe göre sahte tekrar 282. – Tekrarın alışılmadık tasarımı 283. – Reprise ve Developpement arasındaki farklar 283. – Farklı Coda türleri 283. – Sonat formunda yavaş giriş 284. – Sonatın orta bölümleri 284. – Yavaş bölüm 284. – Finale 285. – Finalin karakterinin birinci bölümle zıtlık oluşturmaları 285. – Normal yapıdan çeşitli sapmalar 286. – Sonatın yavaş giriş bölümünün normal yapısından sapmalar 286. – İki bölümlü sonatlar 286. – Sonatta beş veya daha fazla bölüm 286. – Bireysel bölümlerin birbiri içinde yer alması 286. – Tüm bölümler için bir tema 287. – Kılavuz motif 287. – Beethoven’ın sol minör sonatının (op. 49, Nr. 1) analizi 287. – Ana tema 289. – Sakin karakterlerin ana temaları 292. – Sekvensler ve 3/5 akoru ile yapılan ilerlemeleri içeren temalar 293. – Final gurubu 295. – Tekrarın başlangıcında tonik sonrası modülasyon 297. – Sonatın birinci bölümünün tasarımında dikkat çeken özellikler 298. – Tüm konular için aynı tematik materyal 298. – Çok bölümlü eserlerin tek düze bir şekilde tamamlanması 301. – Sonatine 301. – Mozart Klavier Sonate , F-dur, KV 332 305. – Sonatta bir gelişim (Developpement) örneği 306. – M. Giuliani Gitar Sonatı 308. – Beethoven , Do minör Piyano Sonatı, op. 10, Nr. 1 , 310. – Dönüşlü (Döngüsel- Cyclique) sonat formu 312. – Döngüsel bir sonat formunun bireysel bölümlerinin biçimsel yapısının analizi 313. - Sonat Allegrosu teması, Beethoven Piyano Sonatı, Op. 10, Nr. 3, 315. – Klasik sonat türü 319. – Sonat formundaki (Sonat Allegrosu) esas ve yan temalara ait örnekler 323.

Serenat – 325

Serenat 325. – Vokal serenat 325. – Enstrümantal serenat 325. – Yeni serenat 325.

Fantasia – 326

Fantasia 326.

Enstrümantal Müziğin Büyük Formları – 327-328

Senfoni 327. – Senfonik şiir 327. – Konçerto 327. –Uvertür 327. – Program müziği 328.

Kelime Tabanlı Müzik Formları – 328-330

Lied (şarkı) 328. – Sanat şarkısı 329. – Halk şarkısı 329. – Şarkı 329. – Song 329. – Ballade 329. – Rapsodi 329. – Motette 329. – Madrigal 330. – Arie 330. – Rezitativ 330. – Melodrama 330.

Vokal Müziğinin ve Sahne Müziğinin Başlıca Formları – 330-332

Opera 330. – Operet 330. – Musical 330. – Ballet 330. – Sahne müziği 331. – Kantate 331. – Oratorium 331. – Passion 331. – Messe 331. – Requiem 331. – Stabat Mater 332. – Magnificat 332. – Te Deum 332.

Vokal Formları – 333-337

Gregorian Choral 333. – Protestantischer Choral 333. – Cantus firmus 333. – Psalmodie 333. – Accentus 333. – Graduale 333. – Tractus 333. – Conventus 333. – Tropen 333. – Sequenzen 333. – Lais 333. – Organum 333. – Discantus 333. – Faux-bourdon 334. – Gymnel 334. – Rondellus 334. – Motette 334. – Kantate 334. – Messe 334. – Choralmesse 334. – Choralpassion 334. – Motetten Passion 334. – Oratorienpassion 334. – Requiem 334. – Oratorium 335. – Kanzone 335. – Kanzonette 335. – Villanella 335. – Frottola 335. – Quodlibet 335. – Madrigal 335. – Intermezzi veya Intermedien 335. – Kavatine 335. – Finale 335. – Rezitativ 335. – Arioso 335. – Arie 336. – Da capo-Arie 336. – Oper 336. – Ritornel 336. – Solokantaten 336. – Kammerduett 336. – Strophenlied 336. – Ballade 336. – Enstrümantal müzik 337. – Pişano eşliğinde şarkı 337. – Basse continue (sürekli bas) şarkılar 337. – Arya ile şarkı arasındaki fark 337.

Choral – 338-339

Choral 338.

Kilise Müziği Formları – 340

Messe, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Requiem, Intronitus, Graduale, Kyrie, Tractus, Sequentia, Sequenz, Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus dei, Communio, Magnificat, Te deum, V. Communio, Lobgesang Mariae, Lukas, Der Ambrosianische Lobgesang, Stabat Mater.

Müzik Formları – 341-348

Klasik müzik türleri 341. – Ortaçağ 341. – Dans biçimleri 342. – Rönesans 342. – Dans biçimleri 343.

EK – 349-373

Bach, Var. 30 aus den “Goldberg-Variationen” 349. – Kromatik Invention I, Bela Bartok 350. – Chaconne, Johann Caspar Ferdinand Fischer 351. – Serenata, Wolfgang Fortner 352. – Suite, Johann Jakob Froberger 354.- Invention, Georg Friedrich Haendel 357. – Kleiner Shimmy, Bernhard Sekles 358. – Quodlibet, Ludwig Senfl 359. – Vom Himmel hoch, da komm ich her, Friedrich Wilhelm Zachow 361. – Sonate, Ludvig van Beethoven, op. 49, Nr 1, 362. – Ricercar, Johann Jakob Froberger 365. – Auf dem Feld ein Birnbaum stand 373. – Praeludium und Fuge, Johann Caspar Ferdinand Fischer 371. Kontrapunkt zu zwei Stimmen (iki sesin yürütülmesine yönelik kontrpuan) 373.

Kaynakça - 374

.

**Müziğin Kuruluşunu Oluşturan Öğeler

Motif, Cümle, Dönem ve Tema

(Şener Şen, Eğitim Müziği Besteleme Teknik Bilgiler ve Uygulama)

Motif

Müzik dilinde bir duyguyu, bir düşüncüyü dile getiren en küçük ögeye motif denir. Genellikle iki ölçüden oluşurlar.

Salih Aydoğan



Melodik veya ritmik olarak bağımsız en küçük ses dizileri motif olarak adlandırılır. Küçük cümle ve temaların serbest tekrarlanması yoluyla Period'a ulaşılır. Buna karşılık Period'a yeni bir motif gurubu, yeni bir tema eklenebilir ve ardından ilk tema güçlendirilmiş bir şekilde tekrar duyulabilir. (Hans Renner, Grundlage der Musik).

Period (a + a)

Lebhaft

Motif

1.

2.

Motif

Karşı

Tema a

Motif

Motif

Tema a

Tema b

Özetleme

Özetlemenin amacı motifi özlü bir biçime dönüştürmedir. Bu dönüşüm genellikle, ezginin geçit ve işleme seslerden arındırılmasıyla sağlanır. Böylelikle bir anlamda motifin iskeleti bırakılmış olur.

Motif

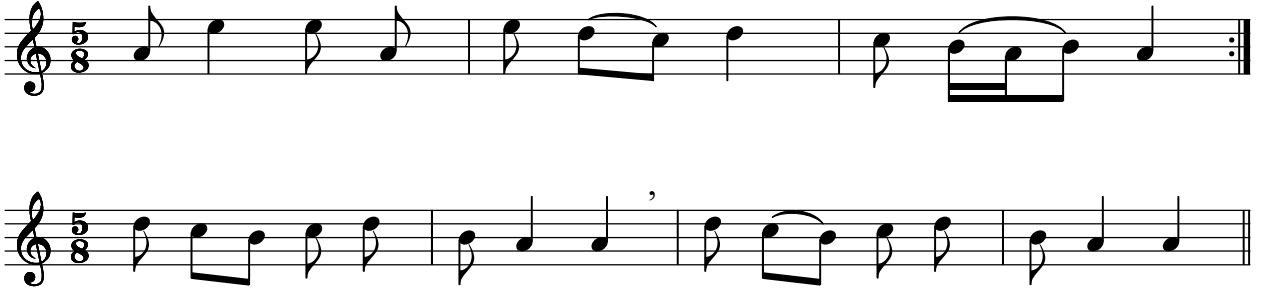
Özet



Genişletme, motifteki kimi seslerin uzatılması, yinelenmesi ya da uygun geçit ve işleme seslerin eklenmesiyle sağlanabilir. Motifin genişletilmesinde özden uzaklaşmamak koşuluyla yeni ritimler ve sesler de kullanılabilir.



İki, üç ve dört ölçülük motifler kimi zaman karma olarak da bir eser içinde bulunabilirler. (Şarkı sözleri yazılmamıştır).
(Nurhan Cangal, Müzik Formları)



Çoğunlukla büyük ölçülü (4/4, 9/8, 9/4) ve ağır hareketli eserlerde motif bir ölçü olabilir.
(Şarkı sözleri yazılmamıştır).
(Nurhan Cangal, Müzik Formları)

Ankara Zeybeği

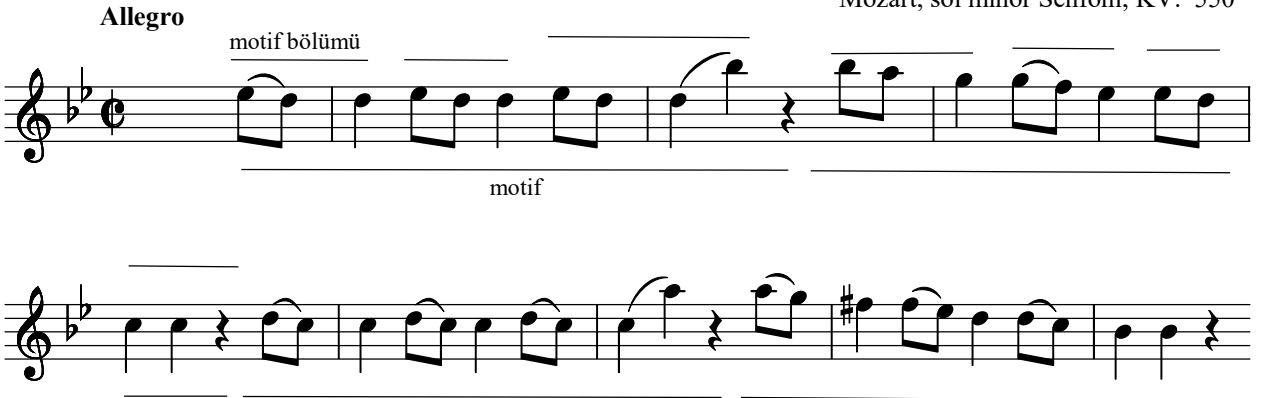


Motif yapısındaki değişim ve gelişmelerle ilgili olarak: 1) dikey ya da yatay çevrilir.
(Nurhan Cangal, Müzik Formları)



2) Motif veya motif bölümünün aynen ya da başka bir ses alanında tekrarı (sekvensi).
(Nurhan Cangal, Müzik Formları)

Mozart, sol minör Senfoni, KV. 550



Motif bölümlerinin tekrarında, önce motif tam olarak tekrar edilir, sonra gittikçe küçülen motif bölümleri ele alınarak tekrarı yapılır. Böylece esere bir çıkış, bir yükselme sağlanmış olur.

Allegro Beethoven, Leonore Uv. 3

The musical score for Beethoven's Leonore Uv. 3, Allegro, is presented in four staves. The first staff contains three measures labeled 'a', 'b', and 'c'. The second staff contains two measures labeled 'a' and 'b'. The third staff contains five measures labeled 'a', 'b', 'a', 'a', and 'a'. The fourth staff contains five measures. The music is in 2/4 time and G major. The first staff starts with a treble clef and a common time signature. The second staff starts with a treble clef and a common time signature. The third staff starts with a treble clef and a common time signature. The fourth staff starts with a treble clef and a common time signature.

Melodik hatlar (çizgiler) genellikle müzikal bir hareketi başlatan bölümlere ayrılabilir : "Yükselen Hatlar", "Kayan Hatlar" ve "Alçalan Hatlar". Bu terimler, hareketin yönüne bakılmaksızın müzikal gerilimin seyrini belirlerler. (Heinz-Christian Schaper, Formenlehre Compact).

- a) Yükselen hatlar
- b) Yükselen hatlar
- c) Kayan hatlar
- c') Alçalan hatlar

Der Mond ist aufgegangen

J.A.P. Schulz

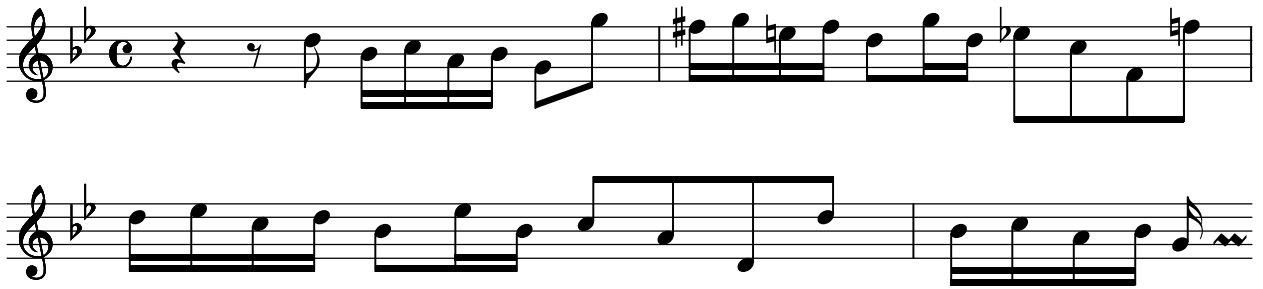
The musical score for 'Der Mond ist aufgegangen' by J.A.P. Schulz is presented in three staves. The first staff contains four measures labeled 'a)' and 'b)'. The second staff contains four measures labeled 'c)' and 'a)'. The third staff contains four measures labeled 'b)'. The music is in 4/4 time and B-flat major. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The second staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The third staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature.



Aşağıdaki Füg'de onaltılık notalardan oluşan ana motif, art arda iki kez karşımıza çıkıyor. Yapılan iki tekrardan sonra iki onaltılık ve dört sekizlikten oluşan bir bağlantı ekleniyor. Onaltılık motifler ve sekizlik bağlantılar ritme sıkı bir şekilde entegre ediliyor. (Heinz- Christian Schaper, Formenlehre Compact).

Füge in g-Moll für Orgel (BWV 542)

J. S. Bach



Notasyon A ve B şeklinde iki bölümü kapsıyor. İlk 12 ölçü çok motifli bir tema ile geliştiriliyor. Üç benzer ölçüden oluşan geniş bir müzikal hat ile başlamakta ve dördüncü ölçüde yarım kadans ile sonuçlanmaktadır. Buna karşılık tamamlayıcı cümle kısa motive edici fikirlerle bir araya getirilmiş (doğaçlama tema) ve ana tona geri dönmüştür. 13. ölçüden başlayan ikinci bölümde ise değişen ya da tekrarlanan daha çarpıcı motifler yer almaktadır. (Heinz-Christian Schaper, Formenlehre Compact).

Klaviersonate F-Dur, 1. Satz (KV 332)

W. A. Mozart





Aşağıdaki eserde dört sesden oluşan ana motif, sekvens şeklinde iki kez tekrarlanıyor. Ana motifin ilk üç notası bir sonraki ağırlık merkezine yönlendiriliyor. Bu hareket 4. ölçüde sona eriyor, ancak üç sekizlik şeklinde kısaltılmış olarak devam ediyor. (Heinz-Christian Schaper, Formenlehre Compact).

Fuga quinta aus "Ludus tonalis"

P. Hindemith

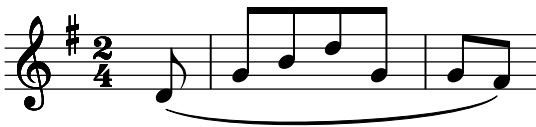


Müziğin temel elementleri olan melodi, armoni ve ritim motif bünyesinde az ya da çok öne çıkabilir. Motif çoğu zaman özellikle şarkıda, melodi ve ritim olarak şekillenir. Bir motifin nasıl bir kapsamda olduğu ve nasıl sınırlanacağı noktasında, melodinin en az bir kez kendini göstermesi gerekir. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Schubert'in Re Majör Alman dansında, motifi tanımlamak için aşağıdaki örnek yeterlidir, çünkü birkaç kez sadece biraz farklı bir biçimde yer almaktadır:



Genellikle melodik olan motifin, karakteristik şeklinin tanınmasını sağlamak için daha uzun olması gerekecektir. Haydn'ın Sol Majör varyasyon temasında ve Schubert'in la minör Alman dansında motif iki ölçüden oluşmaktadır: (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).





Mozart'ın Fa Majör varyasyonları temasında, 2/4'lük ölçüdeki dört ses, motifi tarif etmek için yeterlidir. Sonraki melodik figür artık gerçek motifin bir parçası değildir, çünkü ters çevrilmiş bir form olarak zaten motifin işlenmesini temsil etmektedir. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).



Beethoven'in Leonore III adlı aşağıdaki üvertürü, dört ölçülü motifi yukarı ve aşağı doğru harekete bölme olanağını sunmaktadır. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).



Aşağıda "Schwefelhölzle" adlı şarkıda a motifi sekvens formunda iki kez arka arkaya tekrar ediliyor.



Aşağıda, Jingle Bells'in çok tanınmış melodisi, çeşitli motif türleriyle bir gelişme gösteriyor. Önce birinci ölçüdeki motif, çok az bir değişiklikle tekrarlanıyor, daha sonra kesin bir sekvens ve nihayet periodik yapının ilk yarım cümlesini tamamlayan, halen tanınabilen (farkedilebilen) bir motif çeşidi olarak serbestçe gerçekleşiyor. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Melodinin sözleri yazılmamıştır.





Motifin tersine çevrilmesi

"Wenn die Nachtigallen schlagen" adlı aşağıdaki şarkıda, iki ölçülük motif tersten tekrarlanıyor. Aynı şarkıda ritmik kısaltmalar da oluyor. 5 , 6 ve 7. ölçüler; 9 , 10 ve 11. ölçülerde küçük nota değerleri ile tekrarlanıyor. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).



Tersine hareket (Yengeç formu-Krebsform)

Tersine hareket (Yengeç formu - Krebsform) Gershwin'in "I got Rhythm" adlı eserinde aşağıdaki şekilde kullanılmıştır: İki ölçülü öncülü, yengeç formunda oluşturulan iki ölçülü soncul takip ediyor. Motifin başında ve sonunda biraz değişiklik gösteren seslerin nota değerleri dışında yansıma (ayna-mirror) notalara sadık bir şekilde oluyor. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

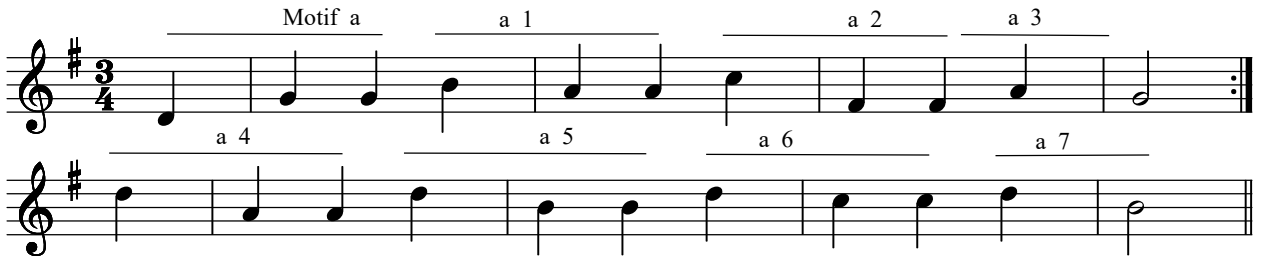
Şarkı sözleri yazılmamıştır.



İnterval değişiklikleri:

Aşağıdaki şarkı, tipik bir ton tekrarı ile karakterize edilen bir motife dayanmaktadır. Bu iki ton son ölçüler hariç, her türlü dönüşümde kendini gösteriyor. Bu karakteristik ton tekrarının aralığı sürekli olarak değişiyor. a1 motifinde 4'lü Auftakt (eksik ölçü) aralığından 2'li aralığa iniş, a2 motifinde ise eksik beşli aralığı söz konusudur. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Das Lied im Maerzen der Bauer



D.C. al Fine

Motifin; tekrarlama, değişime uğrama, transpoze, motiften ayrılma veya yeni fikirlerin eklenmesiyle müzikal olarak genişlemesi : (Almancada "Fortspinnungsmotiv" olarak tanımlanıyor).

Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 3, I. Satz, VI. I





Motif-Tekrarlama-Fortspinnung

Tema Tekrardaki değişme

Motif a Motif b a' b'

Fortspinnung

b b' b değişme

Ölçüdeki motifin alt bölümleri:

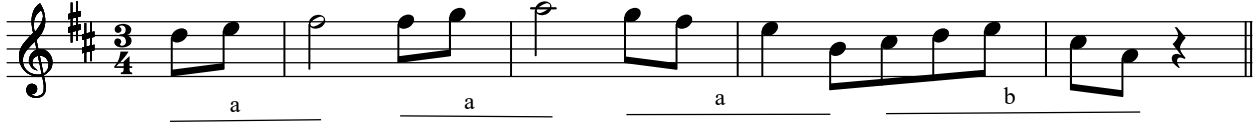
Ölçüdeki motifin alt bölümleri çoğu zaman birbirine eşit değildir. Aşağıdaki örnekte melodinin yapısı, birlikte daha büyük bir ölçü motifini oluşturan iki farklı motife (a ve b) dayanmaktadır. a ve b motifleri melodi boyunca düzensiz bir şekilde kullanılıyor, a motifi 5 defa, b motifi 3 defa ortaya çıkıyor. Ancak a ve b motifleri melodi boyunca düzensiz olarak da kullanılıyor. (1. ölçüde yukarıya, 2. ölçüde aşağıya doğru bir sıçrama gerçekleşiyor.

a b a a a b a b

Motiflerin değiştirilerek farklı melodilerin oluşturulması:

Aşağıda, kısa, basit bir melodinin birçok şekilde değiştirilmiş hali yer almaktadır. (Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre).

a, a, a, b.



a, b, b, b.



a, a, b, a.



a, b, c, a.



a, a, b, c.



Motifin dış boyutu herhangi bir ölçü sayısına bağlı değildir. Bach'ın C-Dur Invention'unda (BWV 772) yarım ölçü varken, 'Sitz e kloins Vogerl im Tannenwald' isimli halk şarkısında, dört ölçü sözkonusudur.

J. S. Bach, C-Dur Invention (BWV 772)



Sitz e kloins Vogerl im Tannenwald



Figür ve Koşu (Geçit-Pasaj)

Bir eserin içinde motif sözü ile açıklanamayan daha başka yapı öğeleri de vardır.

Çok kez akorların eşit sürelerle arpejlenmesinden oluşan Figür, esas ezgiye eşlik eden ve devamlı tekrarlanan bir hareket zinciridir. Adını İtalyan besteci Domenico Alberti'den alır. Onun çembalo sonatlarında bu tür eşlik çok kullanılmıştır.

Kıvrak ve gösterişli dizi sesler ya da arpej gidişleri Koşu'yu (geçit'i) oluşturur. Koşu çoğunlukla büyük bir ses alanı içinde görülür. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

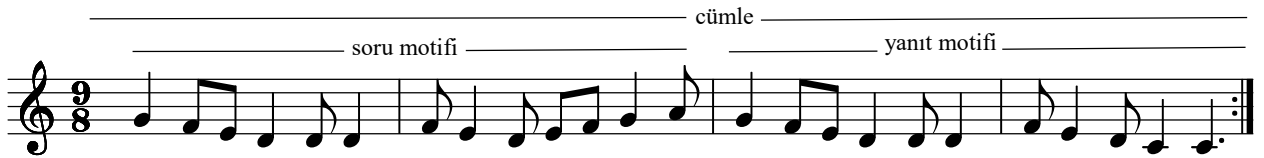


Cümle (Phrase)

(Şener Şen, Eğitim Müziği Besteleme Teknik Bilgiler ve Uygulama)

Anlam bakımından birbirini tamamlayan iki motifin art arda gelmesine müzik cümlesi denir.

Çoğu zaman cümleyi oluşturan motiflerden ilki soru , ikincisi yanıt özelliği gösterir. Motiflerin iki ölçüden oluştuğu genellemesinden hareketle cümle de dört ölçüden oluşur. Ancak bazı cümlelerde ölçünün daha farklı sayılarda olduğu da görülebilir.



Cümlelerin motifleri arasında çoğunlukla bir küçük durak, bir nefes yeri bulunduğu gibi, kimi zaman da cümle hiç bölünmeden bir bütün olabilir. Cümlelerin sona ermesi ise, ya tam, ya da yarım karar ile yapılır. Bu kararlar esas tonda olduğu gibi, dominant tonu ya da paralel tonda da olabilir. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Schubert Lied'lerden cümle örnekleri



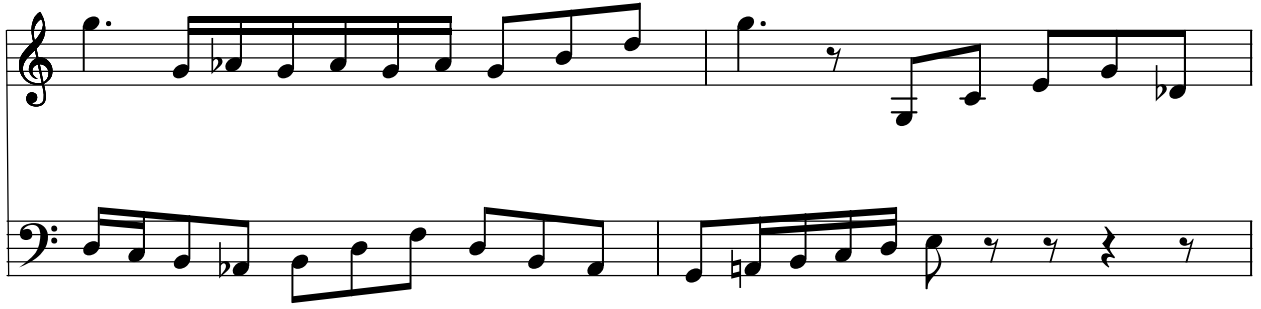
Bazen cümlede yapılan tekrarlarla ya da cümle başına, ortasına ve sonuna konulan eklerle yahut cümle kararının geciktirilmesi ile cümle genişletilebilir. (Şarkı sözleri yazılmamıştır).



Simetrik Ters Çevirma

Bach, Wohltemp. Klavier Teil 1. a moll-Praeludium





Dönem (Period)

(Şener Şen, Eğitim Müziği Besteleme Teknik Bilgiler ve Uygulama).

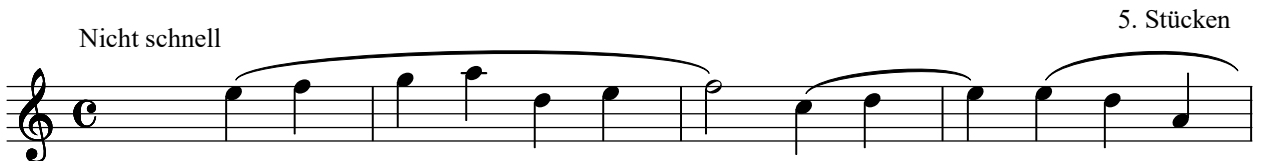
Anlam bakımından birbirini tamamlayan iki cümleinin art arda gelmesiyle oluşan bütüne dönem (periyod) denir. Dönemi oluşturan cümlelerden ilki öncül, ikincisi soncudur. Genellikle öncüller çekende, soncullar eksende biter. Başta şarkı biçimleri olmak üzere birçok biçim dönemden hareketle çözümlenir.

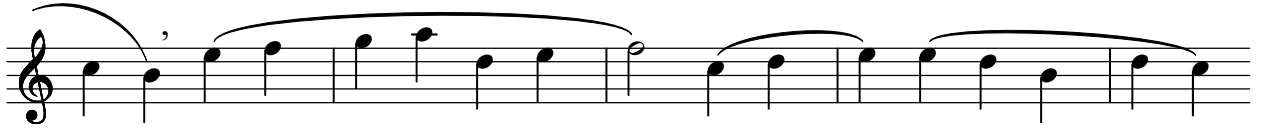


Schumann, Op. 68 Albüm für de Jugend (Gençlik İçin Albüm) den iki cümlelik ve sekiz ölçülük döneme ait örnek:

Öncülü yarım, ardcılı tam kararlı dönem. (İkiz cümlelerle).

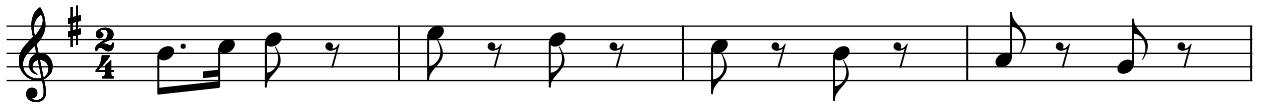
(Aşağıdaki bütün örnekler, Nurhan Cangal'ın Müzik Formları kitabından alınmıştır).





Öncülü tam, ardcılı dominant tonu tam kararlı dönem.

2. Soldatenmarsch



Öncülü dominant tonu tam, ardcılı esas ton tam kararlı dönem.

Freu dich, o meine Seele

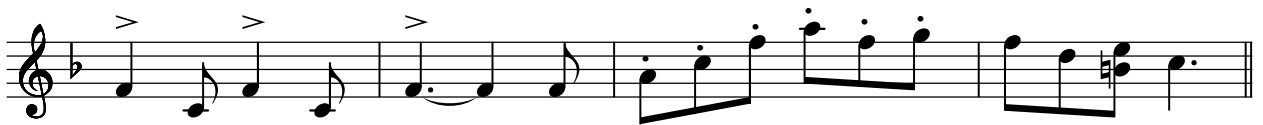
4. Ein Choral



Öncülü yarım, ardcılı dominant tonu tam kararlı dönem.

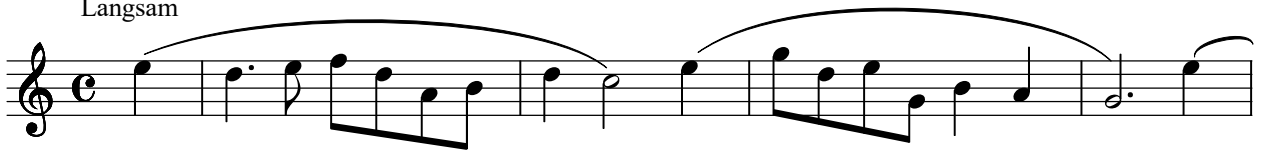
fröhlich

7. Jaegerliedchen



Öncülü yarım, ardcılı ilgili minör tonu yarım kararlı dönem.

Langsam



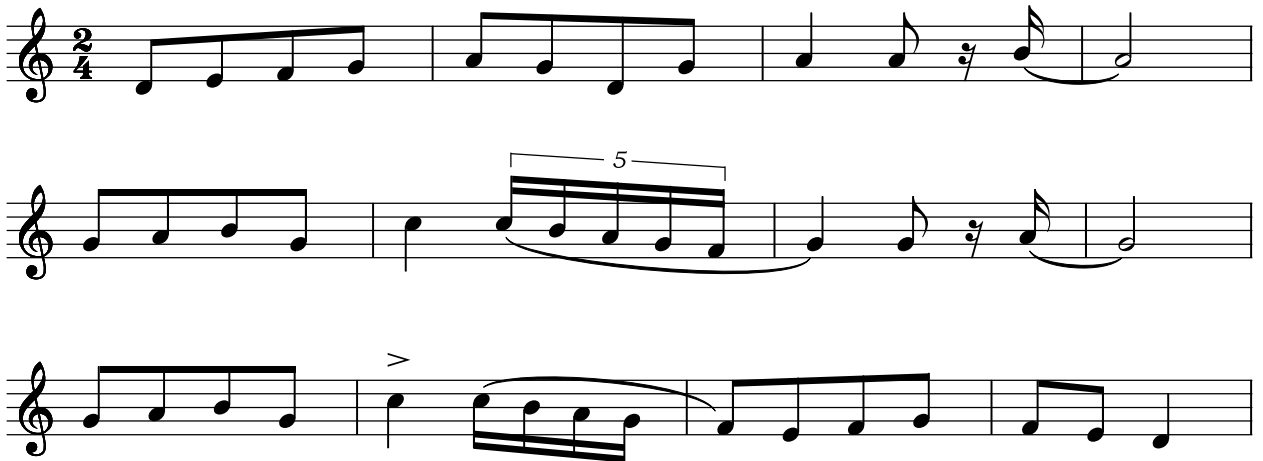


Birbirine benzeyen üç cümle de, anlatım birliği ile bir dönemi oluşturabilir. (Şarkı sözleri yazılmamıştır). Nurhan Cangal, Müzik Formları.



Dört cümlelik dönem. (Motifler dört ölçü düşünüldüğünde; parça, iki cümlelik bir dönem olur). Şarkı sözleri yazılmamıştır. Nurhan Cangal, Müzik Formları.

Béla Bartok, Rumen Halk Dansları No. 2





Cümle de görülen genişletmeler dönemde de yapılır. Büyük bir çoğunlukla ardıcıl cümle daha uzun olarak kullanılır. (Şarkı sözleri yazılmamıştır). Nurhan Cangal, Müzik Formları.



Periodla ilgili aşağıdaki açıklamalar ve örnekler Heinz-Christian Schaper'in "Formenlehre Compact" adlı kitabından alınmıştır.

Melodik bir dizi bölünebilir veya bölünemez, yani bir kesinti hissedilir veya hissedilemez. Bölünemeyen dizilere tek bölmeli şarkı formları, bölünebilen dizilere ise period denir. Period yarım kadanslı bir öncülden (ön cümle) ve tam kadanslı bir tamamlayıcı cümleden (soncul) oluşur. Soncul içerik ve uzunluk bakımından öncülü tamamlıyorsa (örneğin iki kez 8 ölçü) simetrik period olarak adlandırılır. Eğer böyle bir tamamlayıcı cümle yoksa asimetrik Period'dan bahsedilir.

Period'un oluşumu dildeki noktalama işaretlerine benzer. Simetrik periodda soncul büyük ölçüde öncülün içeriğine karşı gelir. Ölçü sayıları genellikle iki kez dört ölçü veya iki kez sekiz ölçüden oluşur.

Simetrik period





Asimetrik Period'da sonculun içeriği öncülden farklıdır. Öncül ve soncul cümlelerde ölçü sayıları da farklılık gösterir.

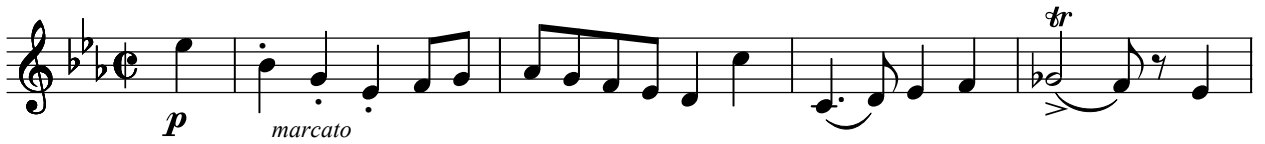
Asimetrik period



Şarkı sözleri yazılmamıştır.



Schostakowitsch'in 9. senfonisinin 1. cümlesinin (Allegro) ana teması, yeni armonik dönüşlere ve ikinci yarım cümledeki ters çevirme formuna rağmen, periodik cümle oluşumu açık bir şekilde kendini gösteriyor.(Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).



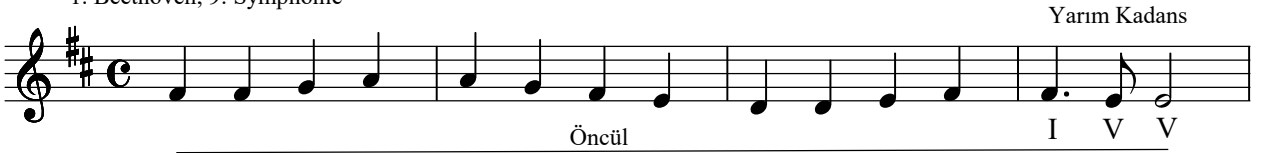
Schostakowitsch, 2. Klavierkonzert. Aşağıdaki örnekte, 16 ölçülük periodik bir cümle sözkonusudur. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).



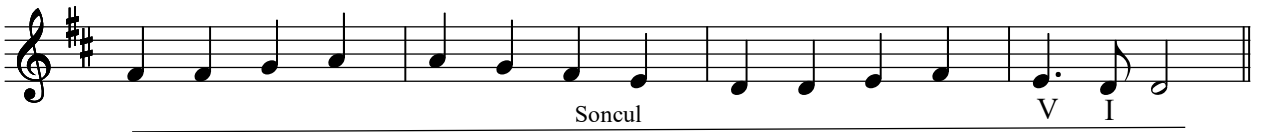
Öncül ve sonculun şekline bağlı olarak farklı period şekilleri ortaya çıkar. (Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre). En çok kullanılan şekiller:

1. Öncül - Akor bağlantısı I, V, Soncul - Akor bağlantısı V, I
2. Öncül, tam kadansla Dominant'a, soncul tam kadansla Tonika'ya geçiyor.
3. Öncül tam kadansa, soncul Dominant'a geçiyor.
4. Öncül yarım kadansa, soncul Dominant'a geçiyor.

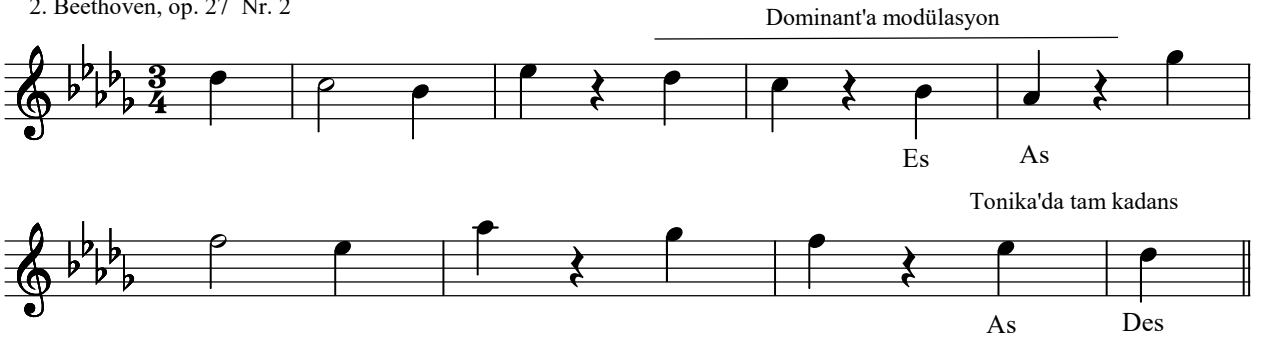
1. Beethoven, 9. Symphonie



Bu cümlede yalnızca kadansta değişiklik olmuştur.



2. Beethoven, op. 27 Nr. 2



3. Beethoven, op.28. Scherzo

Tonika'da tam kadans

A D

Dominant'a modülasyon

E A

4. Beethoven, op. 14 Nr. 2

Yarım Kadans

F G

Dominant'a modülasyon

D G

Çok daha nadir olarak, neredeyse sadece bir istisna olarak 5. şekilde görüleceği üzere Period, öncül ve soncul aynı şekilde Tam kadansla biter.

Beethoven, Klavier Sonate op. 27 Nr. 1

Tonika'da tam kadans

Tonika'da tam kadans

Sekiz ölçülük cümle hareketinde daha ilginç ritimler sağlayan, daha belirgin sanatsal yapılar da vardır. Bu tip yapıların özelliği birkaç örnekle gösterilebilir.

Öncelikle iki durumu birbirinden ayırmak gerekir:

1. Öncül ve soncul aynı motifi gerçekleştirir.
2. Öncül ve soncul farklı motifleri gerçekleştirir.

Beethovens op.10 Nr. 2

1. Öncül ve sonculun motifi aynı



Beethoven, Sonata pathétique

2.Öncül ve sonculun
motifleri ayrı



Ritmik varyasyonlarla Period'un serbest tasarımı (şekli)

Beethoven'in op. 59, 1 No'lu kuartetinden alınan aşağıdaki örnekte, Beethoven'in daha özgür versiyonunu temel cümleye dayandıran basitleştirici haliyle karşılaştırıldığında, Beethoven'in versiyonunun nasıl etkileyici ve melodik olarak nasıl ilginç olduğu, özellikle de yedinci ölçüdeki melodik doruk noktasının ne kadar dikkate değer olduğu görülecektir. (Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre).

Beethoven, Quartett op. 59 Nr. 1



Basitleştirilmiş versiyon

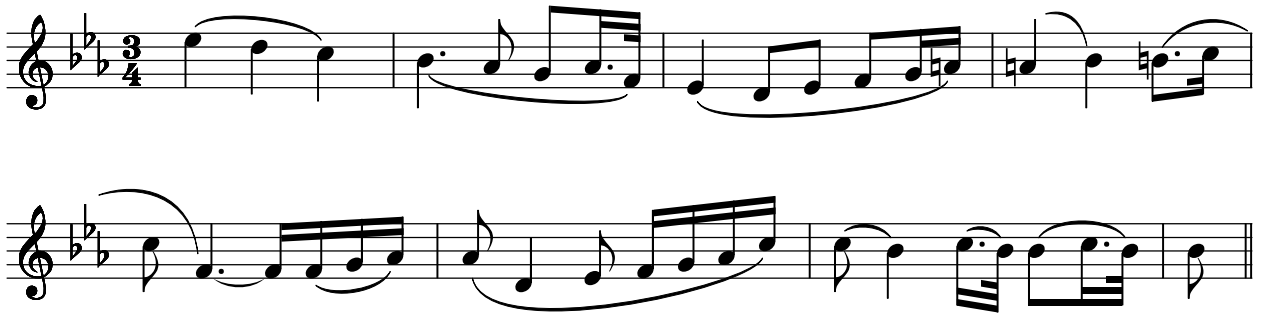




Sık sık değişen ritimlere sahip melodiler

Daha serbestçe tasarlanmış sekiz ölçülük cümlelerde, hiçbir ölçünün diğerinin ritmine karşılık gelmediği hareketler de vardır.

Beethoven, Adagio, 4. Senfoni



Tema

Müzik eserlerinin çoğu zaman başında duyulan ilk fikir, esere esas olan ve bestecinin onu ele alarak işleyeceği, geliştireceği ve onun etrafında eserini oluşturacağı Tema'dır. Bir müzik eserinin teması, en küçüğünden bir motif ya da bir cümle olabileceği gibi, çok kez genişletilmiş bir cümle veya dönemdir.

Fübler, çoğunlukla bir motiflik tema üzerine kurulurlar. Nurhan Cangal, Müzik Formları.

Bach, İ.D.K. I/Do Füg



Beethoven, Pastoral Senfoni, I. bölümün teması dört ölçülük bir cümledir.



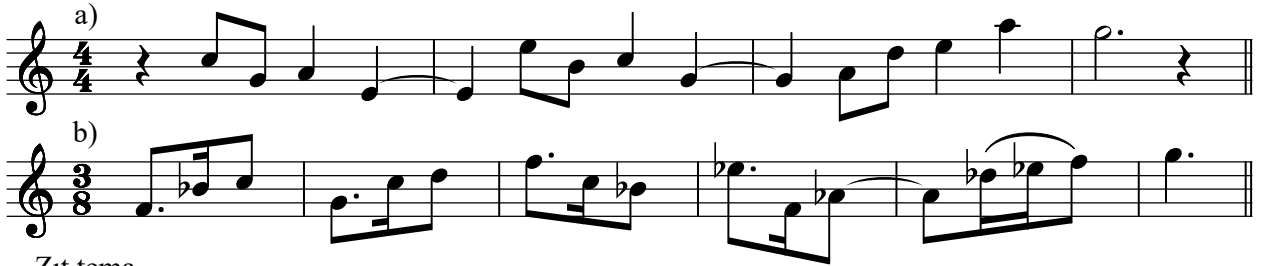
Biz temayı aşağıdaki şekilde bir ayrıma tabi tutuyoruz. (Heinz-Christian Schaper, Formenlehre Compact).

- . Tek bir motiften tasarlanan tema (Gelişme teması)
- . İki zıt motiften oluşan tema (Zıt tema)
- . Birçok motiften oluşan tema (Doğaçlama teması)

Gelişme teması

Aşağıda İkinci dörtlükte başlayan motif, özelliğini yukarıya doğru ikili bir aralıkla birbirine bağlanan aşağı yöne doğru iki tane dörtlü aralıktan almaktadır. İlk dörtlü aralık sekizlik, ikincisi dörtlük olarak yer almaktadır. Motifin bitiş sesi, devam eden ölçüde uzatılmaktadır. Temanın genişlemesi önce sekvensle, ardından melodik değişikliklerle (Her ikisi dörtlü aralıkla aşağıya doğru) gerçekleşir. Ana (temel) sesin Do'dan (C) beşli aralığa (Sol - g) geçişi Quart (dörtlü) motifinin ve sekizliler gurubunun oluşturduğu sinyal karakterini destekler.

Gelişme teması



Zıt tema

Temadaki iki motifin her biri bir kez yer alıyor. Buradaki karşıtlık açıktır. Motif 1 beşli aralıkla yukarı, dörtlü aralıkla aşağı, yedili aralıkla yukarı 2/4'lük notalar halinde hareket ederken, motif 2 , sıkı bir üçlü spiral halinde adım adım yönlendiriliyor ve gerilimin daha da artmasına katkıda bulunan şey ise, b notasının başlangıçta temel nota olduğu varsayılan f ile eşleşmemesidir; bu nedenle tema "açık"tır ve devam ettirilmesi bakılabilir.

Zıt tema



Doğaçlama teması

Bu tema birbirinden çok farklı dört motifi küçük bir alanda birleştiriyor. Bu şekilde entegre armonik hareketler, birkaç tona yapılan modülasyonlar tarafından desteklenerek bir heyecan, bir kaygı yaratılıyor.

Doğaçlama teması



Temalar müzikal doğrultuda (füg teması, klasik period veya cümle, rondo) veya armonik-tonal hareketlerle (örneğin Bruckner'in senfonilerinde) karakterize edilebilir. (Thomas Kraemer, Manfred Dings, Lexikon Musiktheorie).

Füg Teması: J. S. Bach, Das wohltemperierte Klaviersonata op. 10 Nr. 3 (İyi düzenlenmiş piyano sonatı)



Sonat Allegrosu teması: Beethoven, Klaviersonate op. 10 Nr. 3

First system of the Sonata Allegro, Op. 10 No. 3 by Beethoven. The first two staves are in treble and bass clef, both in common time (C). The first staff starts with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo to a fortissimo (sf) dynamic, and then returns to piano (p). The last two staves are in treble and bass clef, both in common time (C). The first staff of the last two has a long slur over it, and the second staff has a long slur over it.

Rondo teması: Mozart, Klavieraonate KV 545

First system of the Rondo, KV 545 by Mozart. The first two staves are in treble and bass clef, both in 2/4 time. The first staff starts with a treble clef, and the second staff starts with a bass clef. The last two staves are in treble and bass clef, both in 2/4 time. The first staff of the last two has a long slur over it, and the second staff has a long slur over it.

Birçok durumda, özellikle çok sesli müzikte, esasen bir bütünden oluşan asimetrik temalarla da karşılaşırız. (Wieland Ziegenrucker, ABC Musik Allgemeine Musiklehre). Örneğin:

Johann Sebastian Bach: Kunst der Fuge, (Füg Sanatı) BWV 1080, Contrapunctus I



Tersine hareket (Yengeç formu-Krebsform)

Bir temanın notaları tersten çalınır. Notalar uzunluklarını koruduğu için temanın metrik şekli önemli ölçüde değişir.

L. v. Beethoven: Sonate op. 106, Final cümlesinden (Füge) bir kesit:
Tema ve Yengeç formu



Ters Çevirme (Inversion)

Bir temanın aralıkları (interval) yatay bir eksende yansıtılır: Aşağı doğru olan aralıklar yukarı doğru olan aralıklara dönüşür ve bunun terside geçerlidir.

Fuga 14 "Wohltemperiertes Klavier"

J. S. Bach



Kontrast (Karşıtlık)

Temalar genellikle çeşitli müzikal özelliklerde , (örneğin ritmik hareket, sesin genişliği veya enstrümantasyon) birbirleriyle zıtlık oluşturan iki veya daha fazla motiften oluşur. Bir temanın içindeki böyle bir karşıtlık, onun müzikal çekiciliğini yaratır ve motifsel işleme için fırsatlar sunar.

Sonate op. 106, 1. Satz (Anfang)

L. vi Beethoven

The musical score for the beginning of the first movement of Beethoven's Sonata Op. 106 is presented in four staves. The first staff (treble clef) begins with a fortissimo (ff) dynamic and a half note rest, followed by a series of chords. The second staff (bass clef) begins with a piano (p) dynamic and a half note rest, followed by a series of chords. The third staff (treble clef) features a melodic line with a 'ritard.' marking. The fourth staff (bass clef) features a bass line with a 'cresc.' marking.

Ayırma (Abspaltung)

Bir temanın alt motifi bağlamından ayrı bir şekilde işlenebilir. Aşağıdaki örnekte onaltılık motif parçalara ayrılarak işlenmeye devam ediliyor. (Sekvens). Melodideki sekvensde bir motif farklı (genellikle komşu) bir ses derecesinde tekrarlanır. Armonik sekvensde (Akor sekvensi), akor (genellikle kök sesin beşli durumunda) komşu bir ses derecesinde tekrarlanır. (Christoph Hempel, Neue Allgemeine Musiklehre).

Sonate op. 22, 1. Satz

L. v. Beethoven

The musical score for the beginning of the first movement of Beethoven's Sonata Op. 22 is presented in three staves. The first staff (treble clef) features a sequence of chords with a 'cresc.' marking. The second staff (bass clef) features a melodic line with a 'cresc.' marking. The third staff (bass clef) features a bass line with a 'cresc.' marking.

FORM BİLGİSİ

(19 Mayıs Üniversitesi Ders Notları)

Motif

Genellikle iki ya da üç, hızlı eserlerde dört ya da daha fazla ölçüde-biçimde oluşan, en az iki sesi ve bir vurgusu olan, armonik yapıya uygun müzikal cümle oluşturmada etkili ve karakteristik özelliği bulunan, formun-yapının en küçük unsuruna denir.

Motifler cümleyi, cümleler periodu, periotlar ise bölmeleri oluşturur.

Motifin Gelişimi

- . Aralıkların genişletilmesi ve daraltılması ile.
- . Motifi çevirmek yolu yani ezginin yolunu çevirme ile.
- . Ses süre değerlerini büyütme ve küçültme yolu ile.
- . Motifi özetleyerek.
- . Hepsinin karışımı ile.

Motif

(Motifle ilgili aşağıdaki açıklamalar, Heinz-Christian Schaper'in "Formenlehre Compact" adlı kitabından alınmıştır).

Motif, karakteristiklerini çarpıcı bir zamansal ve özel bir melodik akışla veya bu iki hareket seçeneğinin birleşmesiyle elde eder.

Motifler gelişmeyi daha fazla teşvik eder. Bu konuda aşağıdaki hususlar dikkate değerdir:

- . Sekvensle, farklı bir başlangıç tonundaki dizinin farklı bir armonik düzende uygulanması sağlanır.
- . Nota değerleri değiştirilerek süre arttırılır veya azaltılır.
- . Melodik yönlendirmeyi genişleterek veya daraltarak melodinin genişletilmesi/daraltılmasının sağlanması.

- . Hareketin yönü korunurken aralıkların (Interval) arttırılması veya azaltılması.
- . Ters çevirme: Hareket yönünün değiştirilmesi.
- . Orijinal motifin geriye doğru hareketi.
- . Ayna: Orijinal motif geriye doğru giderken aynı zamanda aralıkların hareket yönünün tersine çevrilmesi.
- . Melodik varyant: Orijinal diziye korunurken, aralıkların hareket yönünde ve aralık boyutlarında nispeten serbest bir değişikliğe gidilmesi.
- . Ritmik varyant: Aralıkları ve hareket yönünü korunurken, zamanlamada nispeten serbest değişiklik yapılması.
- . Ölçüdeki müzik fikrinin sus (es) işaretleriyle kesintiye uğraması sonucunda, ritmik değişiklikte özel bir formun (biçimin) ortaya çıkması.

Farklı motif modifikasyonlarının bir kombinasyonu da mümkündür; anca bunun, orijinal halindeki motif fikrinin daha da geliştirilmesi olarak açıkça tanınabilmesi gerekir. Motif, kısa bir ses dizisinde bir dizi hareketin yoğunlaşmasıdır. Enerjileri, temada ilk büyük form birimini oluşturmak için kullanılır. Tema bir motiften, iki karşıt motiften oluşabileceği gibi, birden fazla motifin serbestçe birleşmesinden de oluşabilir. Biradan gelişimsel temalar, zıt temalar ve doğaçlama temalar üretilir. Bu bölünme bir hiyerarşi değildir. Müzikal gerilimdeki kademe farklılıklar sayıya değil, kullanılan motiflerin ifade gücüne bağlıdır.

Motifler ve temalar müzik formlarının geliştirilmesine ve tasarlanmasına iki şekilde hizmet edebilir:

- . Müziğin mutlak doğasında olan gerilim, tamamen müzikal olan bir güç oyununu çözebilir. (Örneğin sonatlarda) veya;
 - . Müzikal ifade seçenekleri, program müziği olarak adlandırılan dış müzikal tasarım fikirlerini desteklemek ve netleştirmek için kullanılır. Örneğin: Bir metne dayalı veya bir durumu tamamlayan müzik, manzara ve film müzikleri.
- Motif ve temanın aksine melodi bağımsız bir çizgidir, daha fazla gelişmeyi zorlamaz ve bu nedenle önemli bir form oluşturma gücüne sahip olmayıp, müzikal öğelerin işlenmesi anlamında gelişmeye pek uygun değildir.

Melodik hatlar (çizgiler) genellikle müzikal bir hareketi başlatan bölümlere ayrılabilir: Yükselen çizgiler, kayan çizgiler veya alçalan çizgiler. Bu terimler, hareketin yönüne bakılmaksızın müzikal gerilimin seyrini belirlerler.

Cümle

İki ya da daha çok motifin birleşmesinden oluşan, anlam belirten ve bütünlük oluşturan yapıdır. Genellikle dört ölçüden oluşur.

Cümle Gelişimi

Cümlelerin Tümünün Tekrarı

- . Melodinin süslenmesi.
- . Armonide değişiklik yapılması.
- . Cümle tekrarında ses alanının değiştirilmesi.
- . Cümle tekrarında eşlik figürlerinin değiştirilmesi.
- . Cümlelerin başı ve sonu aynı kalmak koşuluyla ortasında değişiklik yapılması.

Cümlelerin Başında Uzama

- . Bundan kasıt "Giriş" anlamını vermektir.
- . Cümle başında uzama bir giriş anlamı taşır.
- . Çift çizgi, rallentando, ritardando, ritenuto, ton değişimi ve benzeri gibi olan yerlerden sonra gelen her şey yeni bir cümledir.

Cümlelerin İçinde Uzama

- . Cümlelerin belirli bir parçasının tekrarıdır.
- . Cümle parçasının birkaç kez armoni yürüyüşü içerisinde duyurulmasıdır.
- . Önemli bir akorun genişletilmesi yoluyla da yapılabilir. (Bu akor genellikle birinci derecedir. Bu genişletme istediğimiz kadar uzayabilir genişleyebilir).

Cümlelerin Sonunda Uzama

- . Kalış içinde uzama : Cümlelerin ikinci yarısı olduğu gibi tekrarlanır ya da ufak değişiklikler ile tekrarlanır.

. Kalıştan sonra uzama : İki kalış akorunun (V-I) en az iki kez tekrarıdır. Son tonik akorunun (I) istenildiği kadar ritimsel değişikliğe uğratılmasıyla yapılır.

Period (Dönem)

İki cümlelerin birleşmesinden meydana gelmiş yapıdır. Genellikle -Klasik Saray dönemi için sekiz ölçüdür. Romantik – Sanayi Devrimi dönemi ve sonrasında daha serbest bir yapı alır. Period içerisindeki cümleler sırası ile öncül ve soncul diye adlandırılır.

. *Öncül* : Cümlelerin birincisi öncül adını alır. Genellikle tonik akoru ile başlar fakat tonik akoru ile bitmez. Bu yüzden daha çok bir yarım kadans akoru ile soluk alır. (I – V)

. *Soncul* : Periodun ikinci cümlesidir. Görevi cümleyi bitirmektir. Herhangi bir akor ile başlayabilir. Tam kadansla (kalışla) biter.

Soncul üç türde kurulur :

Koşut yapı : Öncülün tam benzeri olarak kurulur. Fakat yarım yerine tam kalışla biter.

Ters kuruluş : Soncul cümlesi öncül cümlesinin ters yönüne doğru gelişir.

Zıt kuruluş : Öncül ve soncul arasında hiçbir yönde benzerlik olmaz. (Ritim ve melodi- ezgi). Fakat yine de soncul öncülü tamamlayıcı nitelik taşır.

Period Gelişimi

. Bütün periodun tekrarı.

. Soncul cümlesinin tekrarı.

. Öncül cümlesinin tekrarı.

. Öncülün başında genişleme. (Giriş – önsöz gibi)

. Her iki cümlelerin başında genişleme.

. Her iki cümlelerin sonunda uzama

Not : Sekiz ölçülü periodlar (bir veya birden fazlası) "A" bölmesini oluşturur. Yani sekiz ölçülü bir period bir bölmeyi oluşturur. Her bir sekiz ölçülü period a1 , a2 , a3 ... diye kodlanır – adlandırılır.

Çift Period

İki periodun birleşmesinden oluşur. Genellikle dört cümledir. (öncül – soncul – öncül –soncul gibi). Birinci cümlelerin sonunda genellikle beşinci derece üzerinde bir yarım kalış yapılır. İkinci cümlelerin de sonunda beşinci derece üzerinde yarım kalış yapılır. Üçüncü cümlelerin sonunda genellikle dördüncü derece üzerinde kalınır. Son cümlede tam kalış yapılır.

Bölme

Buraya kadar işlenen konuların tamamını kapsar – oluşturur. Motifler cümleyi, cümleler periodu, periodlar ise bölmeleri oluşturur. Yani :

Motif + Cümle + Period = Bölme

Bölmeli Biçimler

(19 Mayıs Üniversitesi Ders Notları)

Lied (Şarkı) : Bulunmuş en eski formlardan birisidir. İsmi insan sesi kullanılarak yapılan tüm sözlü yapıtlardan almış olmakla birlikte, sadece sözlü yapıtlar değil, birçok müzik yapıtlarını da kapsayan, uygulama alanı çok geniş bir türdür. Lied sonatın, konçertonun, senfoninin özellikle ağır bölümlerine uygulanır. (Genellikle ikinci bölümleri oluyor). Ayrıca Prelüd, Envansiyon, Romance, Ballade, Allamende, Courante, Vals gibi danslar da bu biçimde yazılır.

Lied formları bir, iki, üç (yediye ve hatta dokuza kadar gidebilir) periodun kendi başına bir bütünlük göstermesi ve tam kadansla sona ermesi ile oluşur. Bir, iki, üç bölmeli Lied formu ismini period sayılarından ya da periodların oluşturduğu bölme sayılarından alırlar. Bölmeleri oluşturan periodlar genellikle sekiz ölçüdür. (Ancak Saray – Klasik döneminde) ilk dört ölçüsü öncül, son dört ölçüsü de soncul adını alır. Period denilen sekiz ölçülük tam cümle bazen sekiz ölçüden daha fazla olabilir.

Lied’ler yapılarına göre yedi çeşide ayrılır: Bir bölmeli Lied, iki bölmeli Lied, üç bölmeli Lied, beş bölmeli Lied, yedi bölmeli Lied, katlı triolu Lied, İlkel üç bölmeli Lied.

Bir Bölmeli Lied Formu

Bir period kendi başına yeterli bir bölme olduğunda bir bölmeli Lied formunu oluşturur. Bölme öncülün yarım ya da kırık kadansla, sonculun da tam kadansla sona ermesi ile oluşturulur. Bazen de bir codetta veya coda ile bitirilir.

İki Bölmeli Lied Formu

A Bölmesi (1. Bölme) : Esas tonun tam ya da yarım kadansı ile biter. Bazen de komşu bir ton ya da dominantta karar verir. A Bölmesi içindeki cümleler "a – b" kodları ile gösterilir. 2. Bölmedeki cümlelerde ise "c – d" harfleri ile gösterilir. Çoğu kez birinci bölmenin tekrarı ile yapıt sona erer.

B Bölmesi (2. Bölme): Çoğu kez birinci bölmenin benzer bir cümlesi ile arasında ilişki kurmuş olmakla birlikte kimi zaman tam bir benzerlik olmaksızın birinci bölme tanımlar. B Bölmesi genellikle tam kadans ile biter.

Üç Bölmeli Lied Formu

Füg'den sonra bulunmuş en önemli müzik formudur. Çoğunlukla bir ve üçüncü bölmeleri birbirinin benzeri olan üç period bu formu oluşturur.

A Bölmesi: Tema en az bir perioddan oluşur. Eğer daha fazla perioddan oluşursa bu periodlar küçük " a1 – a2 - a3" şeklinde kodlanır. Yapısı tonik tondadır. Tam kadans ile biter.

Bazen yarım kadans yaptığı da görülür. A Bölmesinden sonra B Bölmesine geçiş köprüsü bulunabilir.

B Bölmesi: Genellikle dominant, ilgili majör – minör ya da minör – majör tonda olur. Ritmik, ezgisel ve nüans olarak yapısı A Bölmesinin yapısından değişiktir. Bu bölme bazen kendi içinde gelişme gösterebilir.

A Bölmesi : Birinci bölmenin tekrarıdır. Eğer değişiklik yapılarak gelmişse (örnek olarak bir çarpma, süsleme vb...notalar bile değişiklik için geçerlidir) bölme A2 adını alır.

Birinci bölme tam kadansla bitmişse üçüncü bölme değişmeden aynen alınır. Eğer birinci bölmenin kararı başka bir tonda yapılmışsa, üçüncü bölmenin sonunda ana tona dönüş yapmak için değişiklik gerekir. Sonunda coda veya codetta olabilir.

Beş Bölmeli Lied Formu

Üç bölmeli Lied formunun tüm özellikleri görülür. Yalnız yeni bir bölme olarak duyulan "C" Bölmesi tonal ve ritmik yapısı yönünden diğerlerinden ayrılır. Bu tonal yapı "C" Bölmesi için tamamen farklı bir ton yapısında olabilir. Yapıda üçüncü ve son kez gelen "A" Bölmesi diğerlerinden (diğer A Bölmelerinden) farklıysa A3 olarak kodlanır. (A1 – B – A2 – C – A3

gibi) iki bölmeden biriyle aynı geliyorsa, aynı geldiği bölmenin kodu kullanılarak isimlendirilir. (A1 – B - A2 - C – A2 gibi) Bölmenin sonunda coda veya codetta olabilir. (Parça sonunda). C Bölmesine geçiş ve dönüş köprüleri bulunabilir. Ayrıca B ve C bölmelerinin sonunda da codetta kullanılabilir. Coda veya Codetta içinde modülasyon olmaz.

Yedi Bölmeli Lied Formu

Yapısı Üç ve Beş Bölmeli Lied Formu’nun aynısıdır. Beş Bölmeli Lied formuna yeni bir bölme olan “D” Bölmesini eklemek vasıtasıyla elde edilir. Tonal yapısı uzaktır ve sürprizdir.” D” Bölmesine geçiş ve dönüş köprüsü olabilir. Yapıda dördüncü ve son kez gelen “A” Bölmesi değerlendirildiğinden (diğer A Bölmelerinden) farklıysa A4 olarak kodlanır. (A1 – B – A2 - C- A3 – D – A4 gibi). Üç bölmeden biriyle aynı geliyorsa, aynı geldiği bölmenin kodu kullanılarak isimlendirilir. (A1 – B –A2 – C – A3 – D – A3 gibi). Bölmenin sonunda coda veya codetta olabilir. (Parça sonunda).

Katlı Triolu Lied Formu

Lied formlarının arka arkaya getirilerek birleştirilmesi ve ilk gelen Lied formunun katlanarak yapının genişletilmesidir. Minuet ve Scherzo bu formda yazılır. Beethoven eserlerinde sıklıkla görülür.

İlkel Üç Bölmeli Lied Formu

A Bölmesi : Tema bir perioddan oluşur. Sonunda dominant ya da ilgili bir tonda kadans yapılır. Periodu oluşturan cümleler küçük “a” ve küçük “b” harfleri ile kodlanarak gösterilir.

B Bölmesi : İlk cümle dominant ya da ilgili tonla başlar. İkinci cümle temel (ana) tonda kadans yapar. İlk ve ikinci cümleler küçük “c” ve “d” harfleri ile kodlanarak gösterilir.

A Bölmesi : Tonik tondadır. Tam kadans ile biter. Birinci bölmeden farklı olarak ikinci cümle temel (ana) tonda kadans yapar. Bu yüzden A bölümü için değişimi simgeleyen 1,2 gibi kodlar kullanılmaz. Bu bölümün sonunda codetta olabilir.

Sonat Allegrosu

(19 Mayıs Üniversitesi Ders Notları)

Baştan yapılmış ve yaratılmış bir formdur. Başka bir kalıbın üzerine oturtulmamıştır. Edebiyattaki roman türünün etkileri bu forma etki etmiştir denilebilir. Roman formunda olan Giriş-Gelişme-Sonuç kısımları aynen sonat formuna aktarılmıştır. Özellikle sonatın gelişme bölümü, nüans, ritim, tonal yapı ve benzeri gibi müzikal unsurlar bakımından çok serbest bir şekilde yazılır – bestelenir. Sonatın gelişme bölümü içinde doğaçlama müziğin ilk örneklerini barındırır. Sonat formu, sonatın ilk bölümü için kullanılır: Allegro – hızlı bölüm. İlk bölüm sonat formunda yazıldığı için diğer bölümler de sonatın içine dahil olur. Böylelikle ilk – hızlı bölüm sonatın allegrosu yani hızlı bölümü olur. Erken dönemlerde ilk bölümlere uygulanan sonat – allegro – hızlı bölüm daha sonraki dönemlerde başka bölümlerde de uygulanmıştır.

(Şostakovic, Mahler, Richard Strauss – besteci ve orkestra şefi gibi besteciler örneklerini eserlerinde vermiştir).

Bu terim tek başına sonat terimi ile karıştırılmamalıdır. Sonat karma bir türdür. Yani birden fazla formun bir araya gelerek oluşturduğu yapıdır. Oysa “Sonat Allegrosu” sonat türündeki yapıtların (yukarıda bahsedildiği gibi) allegro bölümlerinde rastlandığı için bu adı almıştır.

Sonat; konçerto, senfoni, senfonik şiir, quartet, sextet, piyano sonatı, keman sonatı, trompet sonatı ve benzeri gibi büyük ve gösterişli formlar için kullanılır.

Bu isim bir biçim ve yapı anlamı taşır. Sonat Allegrosu birleşme ilkesine dayanır. A ve B bölmelerinin birleşiminden daha büyük bir bölme olan “Exposition – Sergi” oluşur. Sergiden sonra A ve B bölmelerinin karakteristik ritmik ve melodik yapılarıyla yepyeni oluşumlarla biçimlenen sürekli geliştirilerek yapının doruk noktasına ulaşmasını sağlayan “Development – Gelişme” gelir. Daha sonra serginin biraz daha geliştirilmesi ile oluşan ve tonik tonda olan Re (Retro : eski) Exposition – Yeniden Sergi ve bunun sonuna eklenen (genellikle) bir coda ile yapı sonlanır.

Exposition (Sergi)

“A” bölmesi tonik tondadır. Daha sonra bir geçiş köprüsü ile “B” bölmesine geçilir. Bazen “A” bölmesinin sonculunda da geçiş köprüsü başlayabilir. Soncul köprü ile bütünleşir.

“B” bölmesi başka bir tonda genellikle dominant ya da ilgili majör - minör tonda oluşur. “B” bölmesinin bitiminde bir coda veya codetta olabilir. Serginin sonu genelde çift çizgi ile gösterilir.

Bitiriş şu yollarla ele alınır:.

. Sergi tam kadansla biter ve tekrar işareti ile tekrarlanır.

. Serginin sonuna birinci ve ikinci dolap konur. Bunlardan birincisi başa dönmek için bir köprü, ikincisi gelişmeye geçmek için bir geçiş köprüsü olabilir. (Yani dolap bir anlamda dönüş ve geçiş köprüsü anlamına geliyor).

. Dolap işareti olmadan ve tam kalış yapılmadan serginin sonu geçiş köprüsüne dönüştürülür ve genellikle çift çizgi konulur. (Bu çift çizgi bitiş çizgisi gibi değil, ince çift çizgidir).

Gelişme (Development)

Burada daha önce sergilenmiş olan motifler özgürce ele alınır, geliştirilir ve işlenirler. Gelişmede hiçbir zorunluluk ve kısıtlayıcılık yoktur. İşlenecek malzemenin seçimi, sırası vb... gibi şeyler hiçbir kurala bağlı değildir. Bu yüzden kuralların bağlayıcı olduğu sergi ve yeniden sergi ile tam bir zıtlık gösterir. Daha önce duyurulan temalar ne olduğu gibi ne de aynı tonda duyurulmazlar. Sürekli modülasyonlar, melodik ve ritmik buluşlar yapılır. Bazen tamamen farklı tamalar da bulunabilir. Gelişmenin gitmek istediği yer yeniden sergidir. Bu yüzden gelişmenin sonu bir dönüş köprüsü niteliği taşır.

Yeniden Sergi (Re Exposition)

Yeniden sergi ya serginin aynısı olur ya da biraz daha geliştirilmiştir. Bu gelişmeyi sağlamak için “A” ve “B” bölmelerinde değişiklikler yapılabilir. Fakat bu değişiklikler “B” bölümünde daha az olur. Yeniden serginin içindeki “B” bölümü tonik tonunda gelir. Sonuna genellikle bir Coda veya Coda’dan önce sonda uzama ekleri (uzama eklerini Coda ve Codetta gibi düşün) ve yapı son bir kez daha geliştirilir. Bütün bu yapı içerisinde “A” ve “B” bölmelerini oluşturan periodlar çift ya da daha fazla period şeklinde de gelebilir. O zaman bu periodlar $a1 - a2 - a3/b1 - b2 - b3$ şeklinde kodlanır. Genellikle ikinci ve sonrasında gelen periodların, ilk periodun varyasyon edilmiş şekilleri olması tercih edilir.

Rondo

(19 Mayıs Üniversitesi Ders Notları)

Önceleri, şarkılı bir dans olan Rondo, giderek özel bir müzik formu durumu aldı. Birçok kez tekrar edilen ana tema koro tarafından, ara temalar ise solo şarkıcılar tarafından söylenirdi. Şarkılar dans ile beraber söylendiğinde ana temada hep beraber dans edilir, ara temalarda yalnız bir çift dans ederdi. Bu tarzdaki en eski Rondo'ların türü 17. Yüzyıla kadar gitmektedir. Sonat yapısında bu form biçimi (sözsüz bir şekilde) kullanılmıştır. Ronda parlak ve uçarı anlamına da gelmektedir.

Rondo biçiminin temeli nöbetleşmeye dayanır. Yani yapıtı biçimlendiren bölmeler (A-B-C-D) birbirleriyle nöbetleşirler. Burada nöbet görevi "A" bölmesine verilir. Rondo biçimleri şunlardır:

Birinci Çeşit Rondo Biçimi (Formu) A – B – A

İkinci Çeşit Rondo Biçimi (Formu) A – B – A – C – A

Üçüncü Çeşit Rondo Biçimi (Formu) A – B – A – C – A – B – A

Dördüncü Çeşit Rondo Biçimi (Formu) A – B – A – C – A – B – A – D – A

Birinci Çeşit Rondo Biçimi

A Bölmesi (1. Bölme): "A" bölümü genellikle Lied biçimindedir. Cümlelerin türlü durumları olabilir. (Period veya çift period gibi). Belli bir tonda başlayan cümle, doğal gelişmesini yaparak bitişe geçer. Bitiş kesin olmayabilir. (Tam kadansla bitmeyebilir). O zaman cümlelerin son kısımları köprüye geçişi oluşturur. "B" bölümüne bir köprü ile geçileceği gibi köprü olmadan da geçilebilir. O zaman genellikle "A" bölümünün sonunda dominantla kalış yapılır. *B Bölmesi :* "A" bölümünün oluşturduğu ana tondan ayrı bir tonda oluşur. Genellikle "A" bölümünün dominantı veya ilgili majör – minör tonudur. Eğer "A" bölümü minör ise "B" bölümü de minör – dominant ya da ilgili majör tonu olur. Yapısı birinci bölmenin yapısına zıttır. Bölmenin sonunda Coda veya Codetta olabilir.

A Bölmesi : Yapı içinde birinci bölmenin yeniden duyurulmasıdır. Ton ilk bölmenin tonu ile aynı olmakla beraber ilgili bir tonda da duyurulduğu olabilir. Ama o zaman bölmenin birinci cümlesi bir süre esas tonda duyurulur. Genellikle ilk bölmeden daha uzun olur. Kendi içinde gelişme gösterir. "B" bölümünün çeşitli ritim ve melodi malzemelerinden de yararlanabilir. "Süslemeler – grubetto, mordan vb... kullanılabilir. Yapının sonunda bir Coda bulunur.

İkinci Çeşit Rondo Biçimi

Bu formdaki A - B - A bölümlerinin yapısı Birinci Çeşit Rondo Biçimi ile aynıdır. İkinci A'dan sonra Coda veya codetta yapılabilir. Ya da C Bölmesine geçmeyi sağlayacak bir köprü yapılır. Bu ton uzak bir ton olabilir. (C Bölmesi yeni bir tondadır). Armonik ezgisel ve ritimsel yapısı diğerlerinden ayrılır. Üçüncü ve son kez gelen diğer A'ların tonundadır. Fakat bazen ilgili bir (uzak) tonda olduğu olabilir. Böyle durumlarda A Bölmesi bir süre esas tonda duyurulur. Bu bölme armonik olduğu gibi ritmik değişikliklere uğrayabilir. Sonunda genelde Coda bulunur.

Üçüncü Çeşit Rondo Biçimi

İlk A - B - A daha önceki rondo biçimlerinin aynısıdır. Yani A'lar tonik tonda B'ler dominant ya da ilgili tonlardadır. Yalnız ikinci kez gelen A - B - A gurubu içindeki B bölümünün tonal durumu farklı olur. Buradaki B bölümünün tonik tonda oluşması bu türün kendine özgü özelliğidir. İlk A - B - A gurubundan sonra oluşan B bölümü oldukça uzak bir tonda oluşur. Genellikle diğer bölmelerin ayrı bir ritim ve melodi anlayışı hakimdir. Bazen kendi içinde kendi ritim ve melodi unsurlarından oluşan bir gelişme gösterir. Bölmenin sonunda ikinci kez gelen A - B - A gurubuna dönüş köprüsü olur.

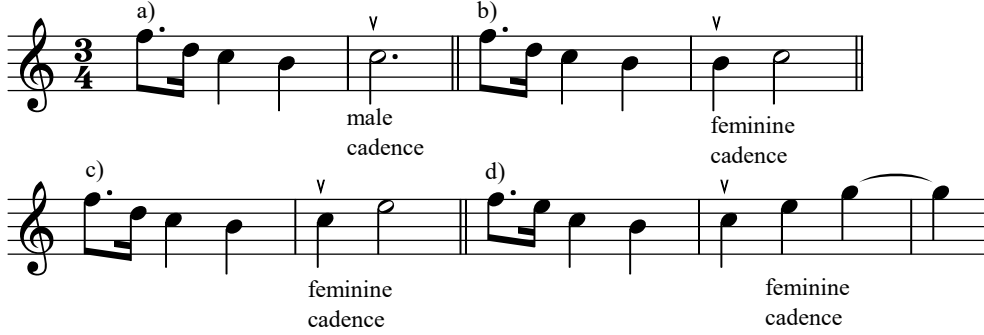
Dördüncü Çeşit Rondo Biçimi

Üçüncü çeşit formuna bir D Bölmesinin eklenmesi ile ve bu bölmeden sonra A Bölmesinin tekrar getirilmesi ile oluşan yapıdır. (Ekseriyetle az kullanılan bir formdur – türdür). Üçüncü Çeşit Rondo Formundan farklı olarak ikinci kez gelen A - B - A gurubundaki B Bölmesi dominant ya da ilgili majör – minör tonlardan gelir. Genellikle D Bölmesi aynı C Bölmesi gibi çok uzak bir tonda oluşur ve diğer bölmelerin hiçbirisi ile melodik, ritmik ve armonik yönden bağlantısı olmaz. Son gelen A'dan sonra genellikle Coda kullanılır. Rondo çeşitlerinin hiçbirinde nöbeti devir alan A Bölmeleri önce ve sonra gelen A Bölmeleri ile aynı olmama-lıdır. (Süslemeler, çarpmalar vb...). Bölmelerin içinde tekrar edilen periodların da, birbirinin aynı olması monotonluk duygusu uyandırır, sıkıcı olur. Aşağıdaki açıklamalar Mesruh Savaş'ın "Batı Müziğinde Form ve Analiz" adlı kitabında yer almaktadır:

Rondo kelimesi, refren adı verilen bir pasajın sık sık yinelenen tekrarlarına dayalı kompozisyonlardan söz eden genel bir terimdir. Rondo refrenle başlar ve bu refren kompozisyon süresince en az iki defa tekrarlanır. Refrenin bu yinelenmeleri arasındaki pasajlara ise epizot ya da couplet denilir.

Bağlantı Motifleri

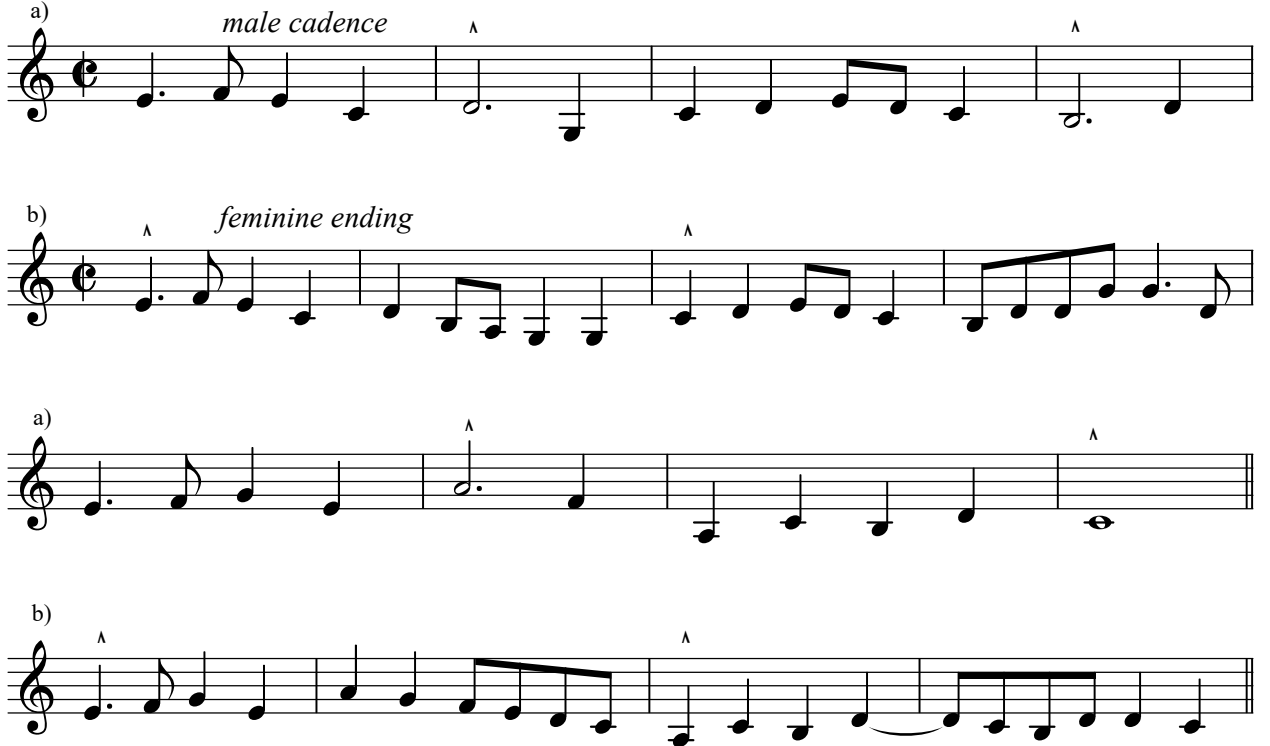
Düzgün (iyi) ölçü bölümüyle bitmeyen, ancak sözde "feminine ending" (melodik kadansın-bitişin vurgusuz, hafif zaman ölçüsünde gerçekleşmesi) ile biten iki ve dört ölçülük gruplar vardır. Feminine ending, male cadence (bir müzik parçasının tonik tonla, çoğunlukla majör akorla temsil edilen temel tonda son bulması) gibi vurgulu bir notayla değil, vurgusuz bir notayla biter.



b, c, d, "feminine ending" içeriyor. Özellikle d dikkat çekicidir, çünkü "feminine ending" vurgusuz bir ek olma özelliğini kaybetmeden, bir sonraki (zayıf vurgulu) ölçüye nasıl uzanabileceğini göstermektedir. Eğer böyle bir "feminine ending" melodik olarak geliştirilirse, çok özel türden motifler ortaya çıkar, bunlara (Riemann'a göre) "Bağlantı Motifleri" denir:



Bunlar genellikle zayıf vurgulu bir ölçüyü kuvvetli vurgulu bir ölçüye dönüştürme veya tam tersi etkiye sahiptir. Aşağıdaki örnekler bu özelliği açıklayabilir:

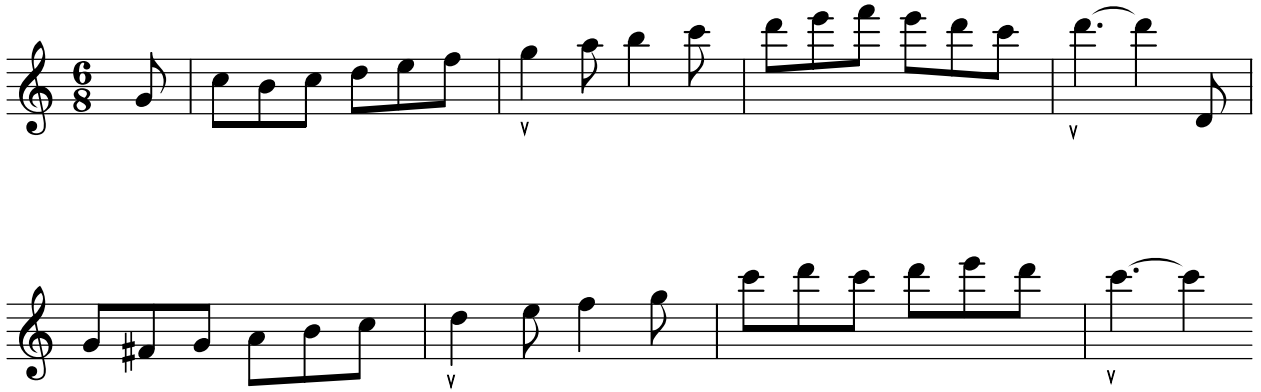


Yukarıda aynı melodinin iki versiyonu: a "male cadence" , b "feminine ending" ve bağlantı motifli. Bu sayede a'nın vurgulu ölçüleri, 2,4,6,8. ölçüler melodik olarak gelişmiştir, vurgularını kaybederler ve örnek b, vurgunun başa geldiği yeni bir motif türünü gösterir. Bağlantı motifleri ve vurgunun başlangıçta olduğu bu türün iyi bir örneği Beethoven'ın Do Majör Sonatı, op. 2, Nr. 3'ün finalidir. (Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre).

Beethoven, Do majör Sonat, op. 2, Nr. 3



Bağlantı motifleri "male cadence" dönüştürüldüğünde, odak noktaları da bir ölçü daha ileri doğru hareket eder. Bu durumda tema aşağıdaki gibi görünecektir:



Ağırlıklı Olarak Ritmin Motifi Belirlemesi

Çift noktayla karakteristik bir ritim ortaya çıkıyor, fakat melodi de aynı zamanda motifin profilinin oluşturulmasında önemli bir rol oynuyor.

Schubert, Deutscher Tanz D-Dur D 783 Nr. 2

Klavier

Motif

Ağırlıklı olarak melodi odaklı motif örneği:

Haydn, Sonate G-Dur Hob. XVI: 27, III. Satz

Presto

Motif

Kl.

Aşağıdaki örnekte karakteristik armonik unsur, marşın ritmik-metrik tiplendirmesiyle birleştiriliyor.

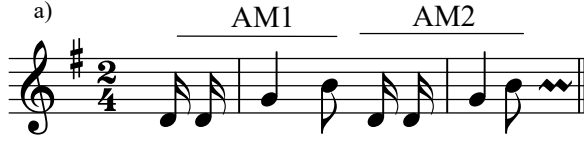
Prokofjev, Marsch (aus: Kindermusik op. 65)

Kl.

p

Motif, iki özdeş (a), benzer veya zıt (b) alt motiften (AM) oluşabilir.

Guten Abend, guten Abend



Leise zieht durch mein Gemüt



Aynı Ton Derecesinde Tekrar

Winter, ade



Farklı Ton Derecesinde Tekrar (Sekvens)

Sckwefelhölzle



Melodik Değişim

Tanz rüber, tanz nüber



Tersine Çevirme (Inversion)



Alt Motif İşleme, Motif Bölme

Rosestock, Holderblüh



Büyütme (Augmentation), Küçültme (Diminution)

Horch, was kommt von draussen rein



Büyütme



Periyodik Oluşum (Dizi)

İlerleyen süreçte motif bir bağlantı bölümü kazanır. Bu bölüm motif işlemenin ilk sonucu olabilir veya yeni bir malzeme getirebilir.

Der Winter ist vergangen



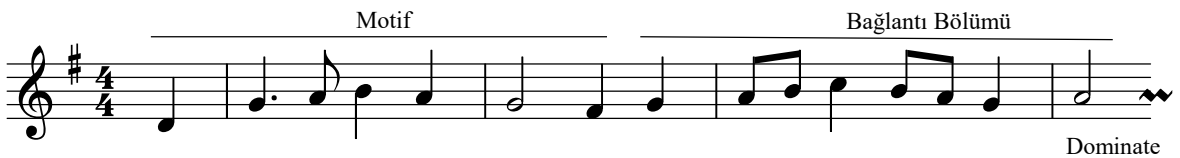
Motifte sorulan "Soru", bağlantı bölümünde bir "Cevap" alır ve motifin yarattığı gerilim bağlantı bölümünde serbest kalır.

Nun will der Lenz uns grüssen



Öte yandan, bağlantı bölümü aynı zamanda motifin "sorusunu" açık tutabilir, hatta yoğunlaştırabilir. Sadece sonraki bir form bölümünde "cevaplanacaktır".

Die Blümelein, sie schlafen



Bir şarkı veya enstrumantal eserin tanınmasında karakteristik olan başlangıç motifine "Ana Motif" de denir. Buna karşılık, çoğu zaman işlenebilen bir karşı motif (Yan Motif) ortaya çıkar.

Turner, auf zum Streite

Josef Hermann Stuntz



Motif ve bağlantı bölümü bir cümle ögesi (yarım cümle) oluşturur. Konuma bağlı olarak öncül, ara ve soncul cümleler arasında ayrım yapılır. Öncül ve soncul Period'u oluşturur.

Sekiz ölçülük bir formun şeması:

Period: 8 Ölçü.

4 ölçü öncül (2 ölçü motif, 2 ölçü bağlantı bölümü).

4 ölçü soncul (2 ölçü motif, 2 ölçü bağlantı bölümü).

(Wieland Ziegenrucker, ABC Musik Allgemeine Musiklehre).

Aşağıdaki birinci örnekte Mozart'ın La Majör KV 331 numaralı sonatının birinci cümlesinin varyasyon temasındaki motif ile ikinci örnekteki Beethoven'ın op. 2 , Nr. 3 Do Majör sonatının birinci cümlesinin iki ölçülük ana motifi eşit derecede melodik, ritmik ve armoniktir. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

1. örnek

Motif a

Klavier

Allegro con brio

2. örnek

Kl.

Motif tekrarlar, değişiklikler, transpoze ile, motifin ayrılması ile veya yeni fikirlerin eklenmesiyle müzikal olarak genişler. Birçok müzikal fikir motifte bir gelişme olmaksızın da yanyana gelebilir. Bir motifin aynı ses basamaklarında tekrar edilmesine ilişkin örnek aşağıda yer almaktadır. (Christoph Hempel, Neue Allgemeine Musiklehre).

...

Bach ve Beethoven'in Eserlerinde Orta Bölümlerdeki (Gelişim-Developpement) Uygulamalara İlişkin Olarak Ortaya Çıkan Farklılıklar

Beethoven'in "Gelişim" bölümündeki uygulamaları, aynı zamanda yeni bağlantı olanakları yaratmıştır. Beethoven ve Bach'ın "Gelişim Biçimleri" arasında önemli farklar vardır. Bach eserlerindeki motifi, seyrek olarak sunduğu temalardan (ki bu temalar genellikle aynı parça içinde birbiriyle yakından ilişkilidir) alır. Ara müzikleri, gelişmeler, geçişler ve dönüşler için motif ödünç olarak kullanılır. İşte Bach'ın müziğindeki ritimlerin sürekliliği, armoninin benzer sürekliliğine, yani modülasyona karşılık gelir.

Beethoven başarısını (etkisini) daha çok tematik çalışmalardan alır, zira gelişim (developpement) bölümleri motiflerini yalnızca ana temadan değil, (ki ana tema, Bach'a kıyasla ritmik olarak genellikle çok daha serbest akışlı ve farklılaştırılmıştır), aynı zamanda ana temadan farklı olan yan tema ve final bölümlerinden alır. Dolayısıyla Beethoven'in eserlerindeki gelişim bölümünde Bach'ın ritmik sürekliliği değil, değişen ritmik yapıların zenginliği, çok farklı motif malzemelerinden kaynaklanan çok sayıda yeni bileşimler bulunur. Bu durum, modülasyonda sınırsız özgürlüğe karşılık gelir. (Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre).

Şarkı (Lied) Formları

Şarkı formları, yalnız sözlü eserleri değil, birçok küçük çalgı müziği eserlerini de kapsayan ve uygulama alanı çok geniş olan bir formdur. Örneğin : Türküler, okul şarkıları ve Lied'lerden en büyük opera Aryalarına kadar bütün sözlü eserler bu formlarda yazıldığı gibi; Prelüd, Etüd, Envansiyon, Romans, Ballade, Noktürn, Kanzonetta... gibi eserlerle; Allemande, Courante, Chaconne, Menüett, Vals... gibi eski ve yeni danslar bu şarkı formlarında yazılırlar.

Şarkı formları, bir, iki ve üç dönemin kendi başına bir bütünlük göstermesi ve tam kararla sona ermesi ile oluşur. Bir, iki, üç bölmeli (Bölme: iki, üç, dört cümlelerin ardı sıra gelmesinden oluşur) şarkı formu diye ismini de dönem sayılarından alır. Dönemler çoğu zaman sekizer ölçülük uzunlukta oldukları gibi, daha da uzun olabilirler. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Bir Bölmeli Şarkı Formu

Bir dönem, kendi başına yeterli bir bütün olduğunda, Bir Bölme Şarkı Formu'nu oluşturur. Bölme tam kararla sona erer, cümle sonu ise çok kez yarım kararlıdır.

Form şeması şöyledir:
$$\begin{array}{c} A \\ a \quad b \\ 4 \quad 4 \end{array}$$

Bir Bölmeli Şarkı Formu

Şarkı sözleri yazılmamıştır.

Mozart, Sihirli Flüt



Kimi zaman genişletilmiş bir cümle ya da sadece bir cümle, hatta bir motif de, kendi içinde bir bütün ise, bir bölmeli şarkı formu olarak kabul edilir. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Mozart, Kanon



Bir şarkı tamamlanmış bir cümle veya periyoddan oluşuyorsa, onu tek bölmeli şarkı formu olarak sınıflandırabiliriz. Tek bölmeli şarkı formu kendi kendine yeten, tamamen bağımsız küçük bir kompozisyonu temsil ettiğinden, yalnızca tek bir müzikal ana fikirden oluşur. (Bir müzikal fikrin mutlaka bir motifle aynı olması gerekmez; birkaç ama genellikle birbiriyle ilişkili motiflerden de oluşabilir. Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Aşağıdaki örnekte her biri dört ölçüden oluşan iki yarım cümle yer almaktadır

Şarkı sözleri yazılmamıştır.





Farklı cümle düzenlerine sahip üç bölümlü cümle yapıları çok yaygın değildir. Melodik varyasyonlarına rağmen hala birbirlerine benzerlik gösteriyorlarsa, aşağıdaki örnekte görüldüğü üzere kapalı, tek bölmeli bir şarkı formu olarak kabul edilebilirler. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Frühlingslied

Şarkı sözleri yazılmamıştır.

Klaus Schneider

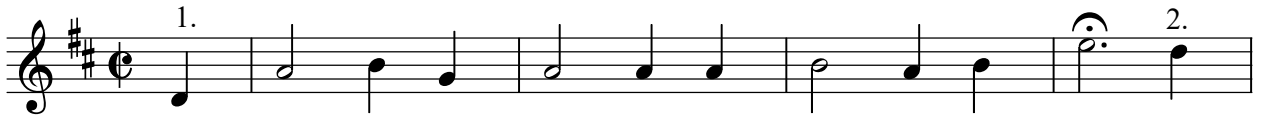


Yukarıdaki şarkıya benzer bir yapı (benzer karakterlerden oluşan, ancak farklı melodik şekillerden oluşan dörtlük ölçüdeki üç cümle) aşağıdaki "Heraus aus den Betten" şarkısında kendini göstermektedir. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Heraus aus den Betten

Şarkı sözleri yazılmamıştır.

Klaus Schneider



Kimi zaman genişletilmiş bir cümle ya da sadece bir cümle, hatta bir motif de, kendi içinde bir bütün ise, bir bölme şarkı formu olarak kabul edilir. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Şarkı sözleri yazılmamıştır.

Mozart, Kanon



İki cümlelik tekrarlar yolu ile genişletilmiş bir bölme şarkı:
(Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Şarkı sözleri yazılmamıştır.

Şeması : $\frac{A}{a : \text{tekrar ediliyor} / b a}$



tekrar



tekrar



Her üç cümlesi de birbirine benzemeyen; fakat bir anlam bütünlüğüne varan, son cümlesi sekvenslerle genişletilmiş bir bölme şarkı:

Şarkı sözleri yazılmamıştır.

Şeması : $\frac{A}{a \text{ tekrar ediliyor} / b c \text{ tekrar ediliyor}}$



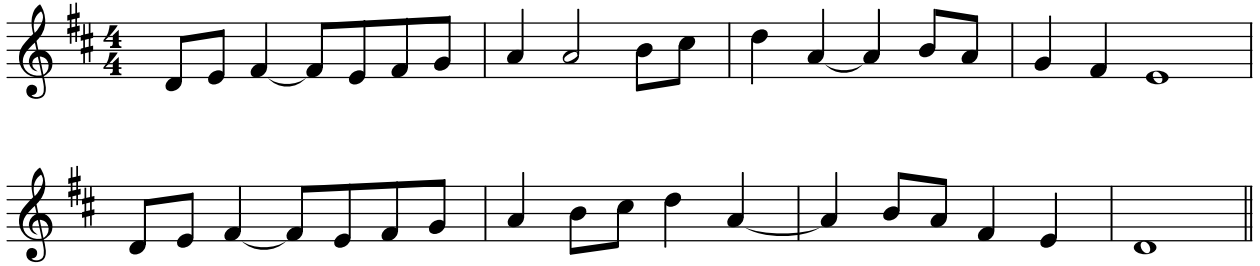
İki Bölmeli Şarkı Formu

Aralarında bağılılık bulunan ve birbirini tamamlayarak bir bütün olan iki dönem, İki Bölmeli Şarkı formunu oluşturur. Birinci cümle, çoğunlukla esas tonun tam ya da yarım kararı ile sona erer. Bazen de dominant tonu veya bir komşu tonda karar yapılır. İkinci bölmenin kararı ise her zaman tamdır. Birinci bölme A, ikinci bölme B harfleri ile gösterilir. Birinci bölmenin (A'nın) küçük harflerle gösterilen a ve b cümlelerini, ikinci bölmenin (B'nin) c cümlesi izler ve çok kez ilk bölmenin b cümlesinin tekrarı ile eser sona erer. İki bölmeli şarkı formunun şemasını şöyle gösterebiliriz: A (a-b) B (c-b). Cümleler çoğu zaman dörder ölçülüktür. Bölmeler kendi aralarında dönüş işaretleri ile tekrar edilebildikleri gibi, bir bütün olarak da eser baştan sona tekrar edilebilir. Genişletmeler bu formda da uygulanır. Kendi içlerinde genişletilen cümle ya da dönemlerden başka, parçanın başına bir önsöz, giriş müziği (Prelüd- ön çalış) konulduğu gibi, sonunda bir son söz müziği (Postlüd, Coda, Codetta- küçük Coda) getirilebilir. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

İki bölmeli şarkı formunda aşağıdaki olasılıklar sözkonusudur. (Heinz-Christian Schaper, Formenlehre Compact).

A A = Her iki bölüm aynıdır.

Örnek a)

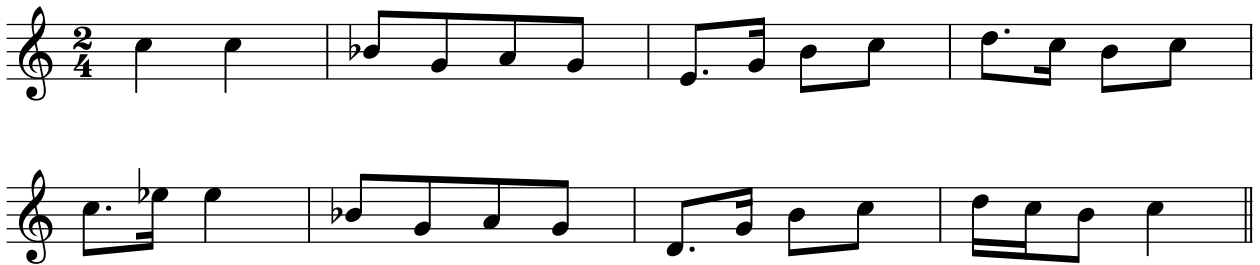


Örnek b)

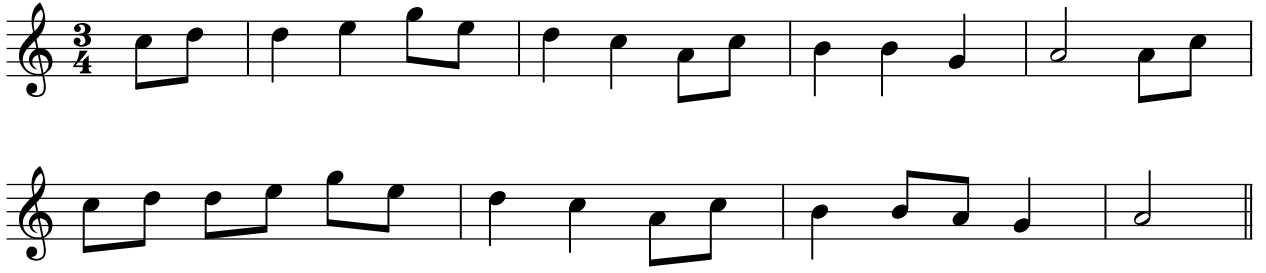


A A = Her iki bölüm hemen hemen aynıdır.

Örnek a)

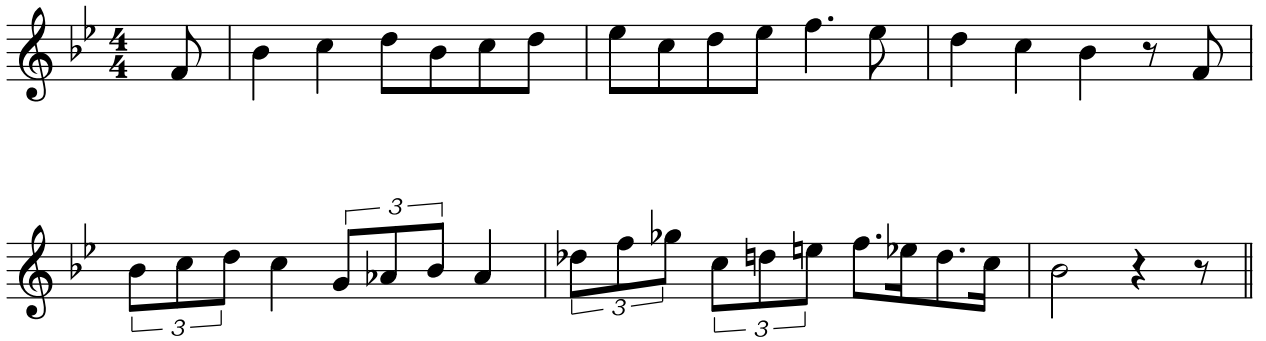


Örnek b)

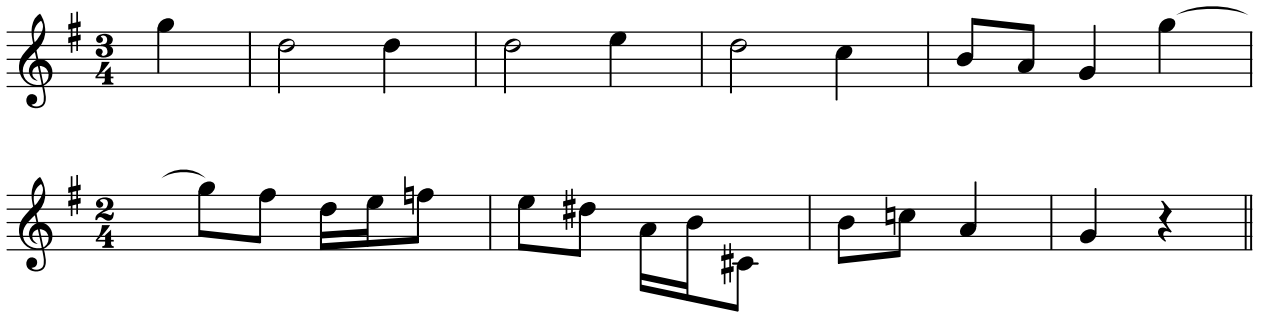


A B = Her iki bölüm içerik olarak farklıdır.

Örnek a)



Örnek b)

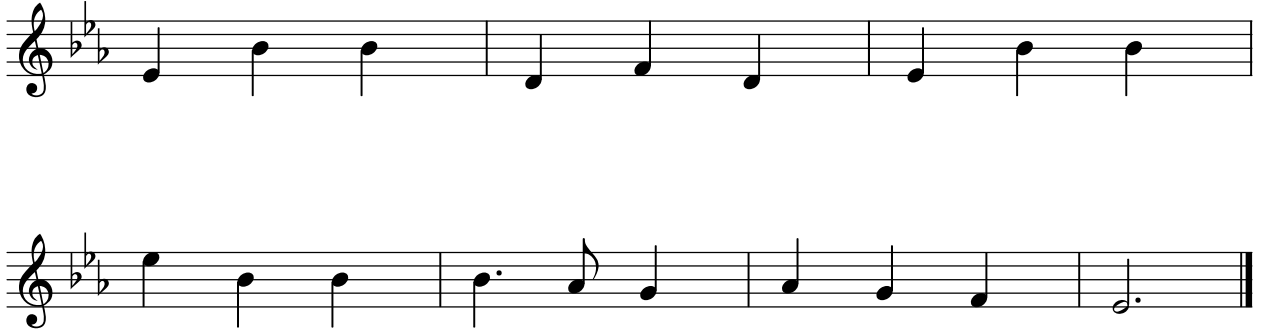


İki Bölümlü Tekrar (Reprise) Formu

Her iki cümlede de aynı veya benzer tamamlayıcı (soncul) cümlelerin yahut periodların bulunduğu forma iki bölümlü tekrar (Reprise) formu denir. Benzer veya aynı cümlelerden oluşan iki bölümlü şarkı formunun aksine, bu form türündeki şarkıların çoğu yalnızca ilk bölüm ile ikinci bölümün sonu arasında bir ilişki veya uyum gösterirken, ikinci bölümün öncülü kontrast görevi görür. Aşağıdaki "Heissa Kathreinerle" şarkısındaki her iki perioda ait tamamlayıcı cümleler (soncul) tamamen aynıdır. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Şarkı sözleri yazılmamıştır.



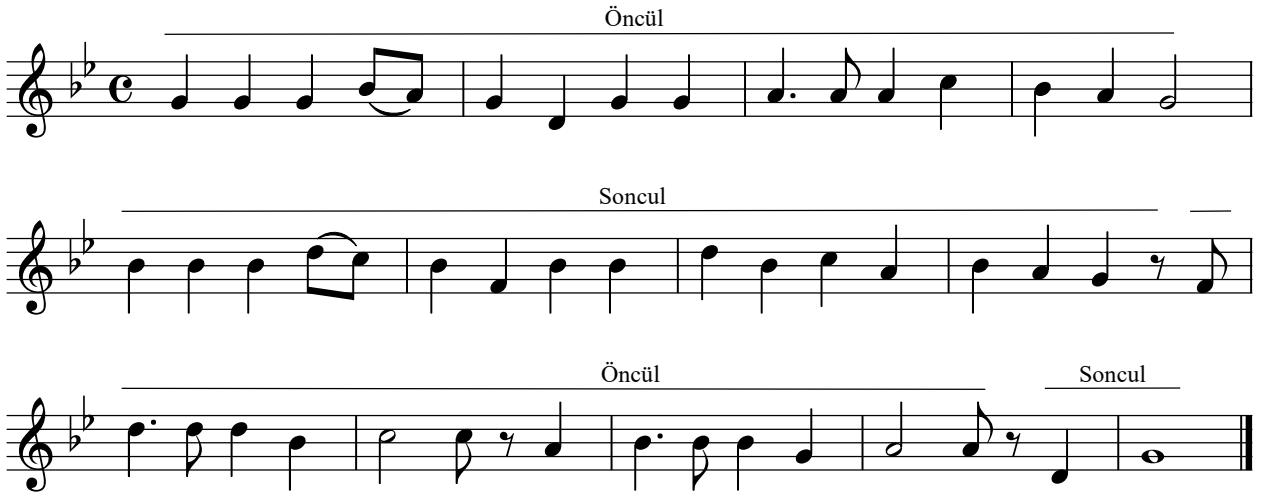


Aşağıda iki bölmeli bir şarkı örneği yer almaktadır. Birinci cümlelerin her biri dört ölçüden ibaret düzenli Öncül ve Soncul'dan oluşurken, 2. cümle köklü değişikliklere uğruyor. Dört ölçüden meydana gelen Öncül'ü, tek ölçülü Soncul takip ediyor. Bu örnek, formun şarkının içeriğine, mesajına nasıl tabi olduğunu veya formun geleneksel tarzdan ayrılarak müzikal mesajın yoğunlaştırılmasına nasıl katkıda bulunabileceğini açıkça göstermektedir. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Die Moorsoldaten

Şarkı sözleri yazılmamıştır.

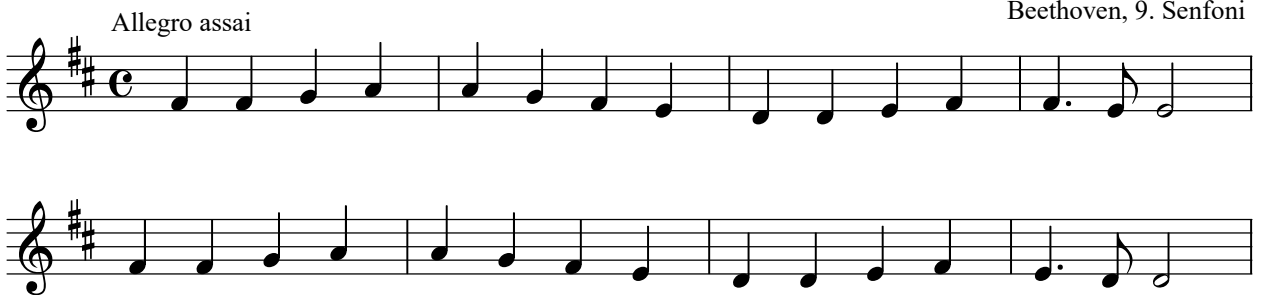
Rudi Goguel

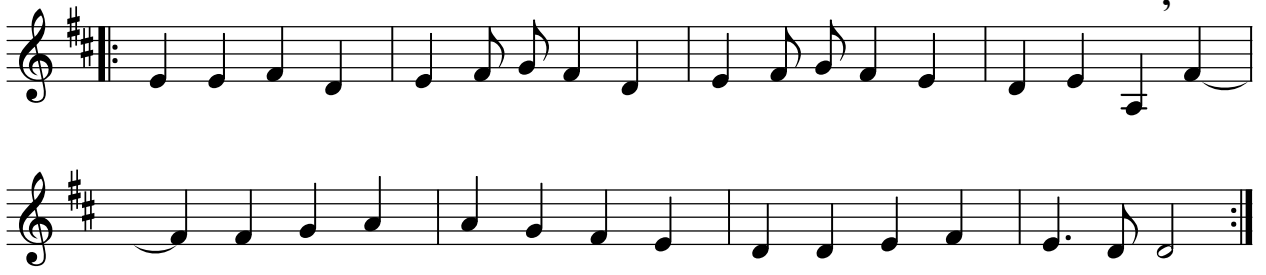


Not: İki bölümlü şarkı formu özellikle eski danslarda tercih edilmiştir. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Şarkı sözleri yazılmamıştır. Aşağıdak örnek Nurhan Cangal'ın Müzik Formları kitabından alınmıştır.

Şeması : A /a a'
B/ b a' tekrar ediliyor.





Üç Bölmeli Şarkı Formu

Çoğunlukla birinci ve üçüncü bölmeleri birbirinin aynı ya da benzeri olan üç dönem Üç Bölmeli Şarkı Formu'nu oluşturur. Şarkı formları içinde en çok sevileni ve kullanılanı bu formdur. Genellikle dönemler sekizer ölçülüdür. A (8 ölçü) B (8 ölçü) A (8 ölçü). (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

A A1 A2 = Üç bölümün içeriği küçük farklılıklar dışında aynıdır. (Heinz - Christian Schaper, Formenlehre Compact).

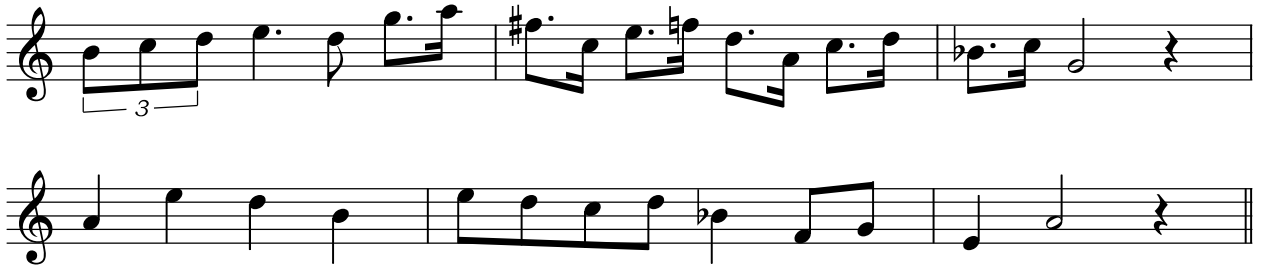


A B C = Üç bölüm de farklıdır. (Heinz- Christian Schaper, Formenlehre Compact).



A B A = Üçüncü bölüm birinciyle aynı, orta bölüm (ikinci bölüm) ise farklı içeriğe sahiptir. (Heinz-Christian Schaper, Formenlehre Compact).





Aşağıda Haendel'in Judas Macabaeus adlı eserinde; birinci bölme, tam, yarım, dominant tonunda tam; minörlerde ilgili majör ya da minör dominant tonunda tam kalış yapar. İkinci bölme çoğu zaman ana tondan başka bir tonda olur (kimi zaman ana tondan çok uzaklaşılır) ve üçüncü bölmeye daha iyi bağlanabilmesi ve ana tona dönüşü sağlayabilmesi için, çoğu zaman dominant kararlıdır. Küçük üç bölmeli şarkı formunda orta bölme (ikinci bölme) bir cümle veya genişletilmiş cümle olabilir. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Şarkı sözleri yazılmamıştır.

Maestoso

Haendel, Judas Macabaeus



Birçok şarkı ve enstrumantal eserler üç bölmeli form şeklinde yazılmışlardır. Bu eserler ya küçük üç bölümlü şarkı formu olarak birbirini takip eden üç küçük, çoğu zaman dört ölçülük cümle veya periodlardan, veya büyük üç bölümlü şarkı formu olarak sekiz ölçülük cümle ve periodlardan oluşur. Üç küçük veya büyük cümlenin birbirine benzemesi halinde şeması a a1 a2'dir. Birbirlerinden farklı iseler şeması a b c'dir. Aşağıda "Dona Nobis pacem" adlı Kanon'da; ya sekiz ölçülük cümlelerin melodik-ritmik oluşumundaki farklılıklar, ya da bazı melodik ve ritmik değişikliklerde net bir şekilde ifade edilen benzerlikler uygulanıyor. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Şarkı sözleri yazılmamıştır.

1. Dona Nobis pacem

2.

Üç Bölmeli Şarkı Formu - Yay veya Köprü Formu (a b a veya a b a')

Müzikte, giriş kısmının (a), bir karşı bölümden (b) sonra tekrarlanması (aba) olan, 3 bölmeli Lied (şarkı) formu, Da capo Arya gibi biçimler içinde kullanılan tanım.

Lennon/Mc Cartney: "Norwegian Wood"

a

b

a

Katlı (Triolu) Şarkı Formu (Birleşik Biçimler)

İki ya da üç bölmeli şarkı formuna, yeni bir şarkı formu daha eklenerek, baştaki ilk şarkı formuna dönülürse Katlı (Triolu) Şarkı Formu elde edilmiş olur. Böylece katlı şarkı formu, şarkı formlarının art arda getirilerek birleştirilmesi ve ilk şarkı formunun katlanarak eserin genişletilmesidir. Menüet ve Scherzo'lar özellikle bu formda yazılırlar. Katlı şarkı formunda ilk duyulan form, çok kez üç bölme-
lidir. Bu şarkı formu tam kararlı sona erer. Kimi zaman, sonunda bir Codetta bulunabilir. Pek
ender olarak Trio'ya, bir geçiş köprüsü ile bağlantı kurulabilir. Çoğu zaman Trio, hangi tonda ise,
o tonun tam kararıyla sona erer. Kimi zaman da bir köprü ile ilk şarkı formuna bağlanır. En sonda
çok kez, bütün bölmeler için bir son söz olarak Coda bulunur. Katlı şarkı formunda Trio sayısı,
bazen iki, hatta daha da fazla olabilir. Her Trio'dan sonra ilk şarkı formu tekrarlanır.(Nurhan Cangal,
Müzik Formları).

Örneğin:

Menüet

Mozart, Küçük Bir Gece Müziği, III. Bölüm

A Allegretto

B

p

Fine

Trio C



Üçten Fazla Bölmeli Biçimler

Aşağıdaki örnekte kısa bir giriş figürünün ardından bakışık bir dönemden meydana gelmiş olan birinci bölme, yarıda kesilme temelinde tamamlanmış armonik bir hareket sunar. İkinci bölme III. derece tonunda tamamlanmış armonik bir harekettir. Üçüncü bölme ise birinci bölmenin çok az çeşitlenmiş yeniden sunumudur. Parçanın yapısı buraya kadar A-B-A tasarımına sahip tam parçalı üçlü bir biçime benzer. Üçüncü bölmeden sonraki pasaj, II^b ve IV^b yoluyla V7'ye giden ve zekice giriş figürüyle yarım kadansa varan gelişici armonik bir harekettir. Bu, ezgi ve dokuya zıtlık yaratarak dördüncü bölmeyi oluşturur. Beşinci bölme daha başka değişikliklerle birinci bölmenin diğer bir yeniden sunumudur. Parçanın tasarımı A-B-A-C-A şeklindedir ve biçimine parçalı beş bölmeli denilebilir. Beş bölmeli bu biçim açıkça (tam gelişmiş) parçalı üçlü biçimden türetilmiştir. Zıt bir bölümden sonra tekrar yapma fikri üçlü biçimlerde olduğu gibi burada bir yerine basitçe iki defa uygulanmıştır. (Mesruh Savaş, Batı Müziğinde Form ve Analiz).

Nachstücke, Op. 23, No. 4

Schumann

giriş Bölme 1 (dönem) öncül

F: Vii7/V V7 I I V7 I V I IV III iii V3/4 I

Bölme 3 =
Bölme 1

rit.

ii6 V III i V7

Bölme 4

ii6 V7 I

III $\flat$

Bölme 5 =
Bölme 1

Vii6 I Vii7/V V7

IV $\flat$

Bar Formu

Ortaçağ'da Almanya'da Meisterdinger şarkı tarzında, şarkının ilk kısmı Aufgesang'ta aynı melodili 2 kıtayı karşıt bir kıtanın (Abgesang- şarkının son kısmı) izlediği, Lied formunun de temeli olan AAB formu. İlk iki bölüm Aufgesang (şarkının ilk kısmı): Stollen (şarkı kıtasının ilk kısmı) ve Gegenstollen (şarkı kıtasının zıt kısmı) ile 3.bölüm Abgesang tarzındaki sonbölüm. (İrkin Aktize, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü).

Stollen (şarkı kıtasının ilk kısmı) genellikle küçük bir cümleden meydana gelir ve kendi içinde dört ölçülük bir gurubu temsil eder. Üç bölümlü bar formunu oluşturan Stollen-Stollen-Abgesang (şarkının son kısmı) birbirleriyle ilişkilidir. Şarkının her iki kıtasının ilk kısmı dört ölçüden, son kısmı altı ölçüden oluşmaktadır. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Wie schön blüht uns der Maien

Şarkı sözleri yazılmamıştır.

1. Stollen (Şarkının ilk kısmı)

2. Stollen (Şarkının 2. kısmı)

Abgesang (Şarkının son kısmı)



Aşağıdaki şarkıda, şarkının sekiz ölçülük son kısmı asimetrik olarak yapılandırılmış, ilk kısmı ise iki adet üç ölçüden oluşmuştur.. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

All mein Gedanken, die ich hab ist

Şarkı sözleri yazılmamıştır.

Stollen (Şarkının ilk kısmı)



Stollen (Şarkının ilk kısmı)



Abgesang (Şarkının son kısmı)



Bar Formu (a a b , a a' b)

Şarkı sözleri yazılmamıştır

Jesu, meine Freude

Joh. Crüger



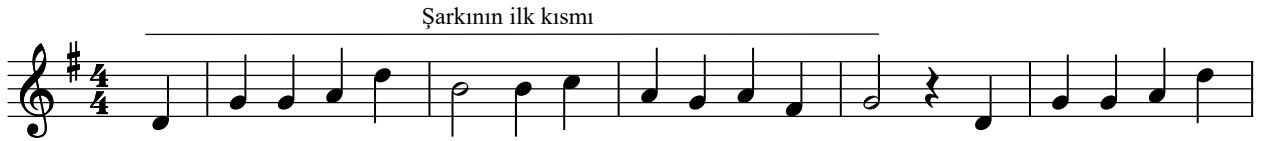
Tekrarlı Bar Formu (Reprisebarform)

Bar formunun özel bir durumu (şekli) olan Tekrarlı Bar Formu'nda şarkının ilk kısmı, aşağıda görüldüğü üzere şarkının son kısmında tekrar edilir. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

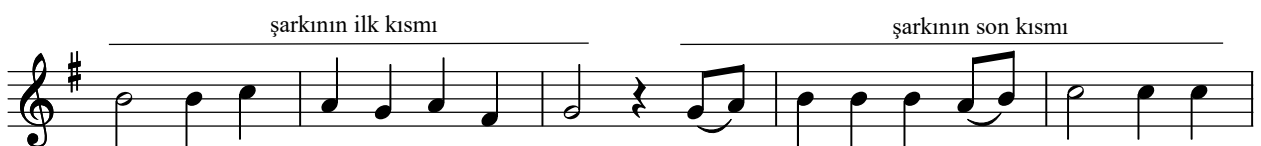
Der Winter ist vergangen

Şarkı sözleri yazılmamıştır.

Şarkının ilk kısmı



şarkının ilk kısmı



şarkının son kısmı



şarkının son kısmı



şarkının ilk kısmı



Tekrarlı Bar Formu (a a b a, a a' b a, a a' b a")

Son bölümden sonra şarkı kıtasının ilk kısmı, ya tam olarak yazıldığı gibi, ya da ufak değişikliklerle bir kez daha tekrarlanır. Bu form Pop müzik ve Caz'da, pek çok şarkıda kullanılır ve bu nedenle "Songform" olarak da adlandırılır. (a) kısmının tekrarı notaya göre ve aynı metinle yapılmışsa, tekrar genellikle sadece da capo al fine ibaresi ile belirtilir.

As Time Goes By

Hermann Hupfeld

a



a'

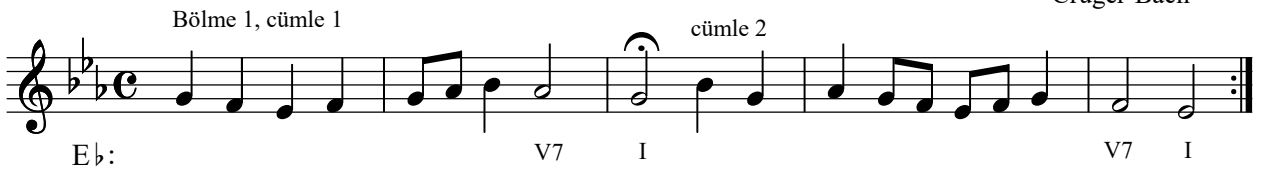




Aşağıdaki Koral, dördüncü cümlesi üçüncü cümleyi çeşitlendirmiş bir armoni ile tekrarlayan ve beş cümleden meydana gelmiş bir parçadır. Birinci ve ikinci cümleler I. derecede bölücü mükemmel otantik bir kadansla biterek kolayca birinci bölme olarak fark edilen bakışık bir dönem oluştururlar. Böylelikle geri kalan cümleler de ikinci bölmeyi oluşturur. Tüm parçalı ikili biçimlerde olduğu gibi tonal yapı tamamlanmış iki armonik hareketten oluşur. Bu parçanın biçimini sıradan parçalı ikili biçimden ayıran özellik, birinci bölmenin basitçe tekrar edilmiş olmasından kaynaklanır. Bunun tasarımı, A - B'den çok A - A - B'dir ve buna bar biçimi denir. Biçimin ilk bölmesi bir tekrar kalıbını ve ardından gelen zıt bir müzikal yapıyı örnekler. Bazı bar biçimlerinde bu tekrar tam olmak yerine çeşitlenmiş olarak sunulur. Aşağıdaki örnekte beşinci cümlelerin ikinci cümlelerin yeniden sunumu olduğu fark edilecektir. Böylece bölmelerin her biri aynı cümle ile bitirilmiştir. Böyle müzikal kafiyeler bar biçiminin kaçınılmaz bir özelliği olmasa da oldukça sık görünürler. (Mesruh Savaş, Batı Müziğinde Form ve Analiz).

Schmücke dich, o liebe Seele

Crüger-Bach



Bölme 2, cümle 3 (çeşitlenmiş tekrar)

ii6/5 V I ii6/5 V I

cümle 4 cümle 5

ii6 V IV I6 V7 I

Hangi tür eserler şarkı formlarında yazılır

(Şarkı Özelliğindeki Eserler) – Nurhan Cangal, Müzik Formları

Air (Arya)

Canzone (Canzonetta)

Sözsüz şarkı

Nocturn

Berceuse

Cavatina

Barcarolle

Impromptu

Romans

Balat (Ballade)

Rapsodi (Rhapsodie)

Elegie

Etüd

Prelüd

Tokkata (Çok kez serbest formda yazılır)

Envansiyon (Genellikle üç bölmeli şarkı formunda yazılır)

Variation (Bir, iki veya üç bölmeli şarkı formunda yazılır)

Dans Formları ve Suit (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre)

Gavot

Rondo

Musette

Pavane

Passamezzo

Saltarello

Gagliarde

Allemande

Branles

Balletti

Courant

Moreske

Gigue

Volte

Ballet

Sarabande

Menuett

Rigaudon

Polonaise

Divertimento

Walzer

Polka

Galopp

Tango

Ragtime

Samba

Sphinxes

Suit

Karakter Parçalarında Uygulanan Şarkı Formları

İki ve üç parçalı şarkı biçimleri, vokal ve enstrümantal müziğin hemen hemen tüm türlerinde görülür. Sık sık değiştirilen iki veya üç parçalı yapıların (ve ayrıca Rondo formunun) tercih edilen uygulama alanları, yüzyıllardır kullanılan danslar ve aynı ölçüde 19. Yüzyıldan beri kullanılan karakter parçalarıdır. Karakter parçaları doğaçlama, spontane bir fikir izlenimi verebileceği gibi, epik bir şekilde de geniş de olabilir. Değişken, ancak genellikle açıkça yapılandırılmış ve anlaşılması kolay biçimsel yapıları en basitinden kapsamlı, çoklu şarkı biçimlerine kadar uzanır. Ancak bunların rondo veya serbest tasarlanmış fantezi form türüne, hatta bazı durumlarda sonat formuna ait olduğu da nadir değildir. Bunların her zaman ayrı eserler olarak görünmesi gerekmez; sıklıkla daha büyük döngüsel formların bileşenleridir ve bazen senfonik ve konçertant eserlerde, oda müziğinde ve sonatlarda az çok bağlayıcı hareket tanımları olarak ortaya çıkarlar (Örneğin, Schostakowitsch, mi bemol minör 15 No'lu Yaylı Dörtlüsü'nün altı bölümünün hepsi: Ağıt, Serenat, Intermezzo, Noktürn, Cenaze Marşı, Son Söz "Epilog").

Karakter parçalarının en önemli görünüşleri aşağıda belirtilmiştir. Ballade, Novalette, Rhapsodie, Barkarole, Berceuse, Romanze, Burleske, Humoreske, Scherzo, Impromptu, Moment musical, Fantasia, Consolation, Elegie, Bagatelle, Etüde, Capriccio, Praeludium, Intermezzo, Nocturno, Perpetuum mobile, Toccata. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Marş

Marş'ın dansla yakından ilgisi vardır. Düzenli adımlarla hareket edebilen bir müzik parçasıdır. Bu amaç, marşın ritmini belirler. Yürüyüş sırasında sağ ve sol ayağın düzenli, dönüşümlü olarak kullanılmasına uygun olarak iki parçalı olmalıdır. Bu nedenle istisnalar hariç bütün marşlar 4/4'lük tempoyla, bazen alla breve tempoyla, süvari marşları ise 6/8'lik tempoyla yazılır.

Marş'ın biçimi genellikle basittir ve basit 8 veya 16 ölçülük şarkı biçiminden geliştirilmiştir. Ritmi güçlü bir şekilde vurgulamak çok önemlidir. Çoğu askeri marş, ABA şemasına göre, menuet veya scherzo'daki üç bölümlü şarkı formuna benzer şekilde üç bölümden oluşur: Gerçek marş melodik, zıt ortaparça olarak Trio, çoğunlukla subdominantta ve marşın tekrarı olarak ortaya çıkar. Marş, gerçek konser müziği ve operaya da dahil edilmiştir; orada genellikle daha senfonik olarak daha büyük ölçekte ele alınır ve gerçek marştan daha karmaşık bir şekilde icra edilir. Gerçek marşta çok sayıda askeri marş yer alır; bunların arasında Hohenfriedberg, Dessau, Torgau Paris Giriş Marşı gibi müzikal açıdan önemli pek çok marş vardır.

Ciddi, dini marş, Gluck (Alceste) ve Mozart (Sihirli Flüt) tarafından başyapıtlarla temsil edilmektedir.

Muhteşem, şenlikli marşların örnekleri şunlardır: Shakespeare'in Bir Yaz Gecesi Rüyası'nın müziğinden Mendelssohn'un Düşün Marşı, Wagner'in İmparatorluk Marşı.

En ünlü cenaze marşları Haendel'in (Saul), Beethoven'in (La bemol majör Sonatı, op. 26 ve Eroica Senfonisi), Chopin'in (Si bemol minör sonatı) eserleridir.

Beethoven'in Eroica Senfoni'sinden Funebre Marşı

Eser, farklı form öğelerinin bir karışımını içermektedir. Düzenli marş formunda bir Trio ile başlar, ancak marş temasının tekrarında (reprise), sonat formunun orta bölümünde veya rondodaki interlüdler tarzında karmaşık bir gelişme söz konusudur; sonlara doğru ikinci bir ara bölüm daha eklenir.

I. Ana tema do minör, 2/4, 8+8 ölçü,

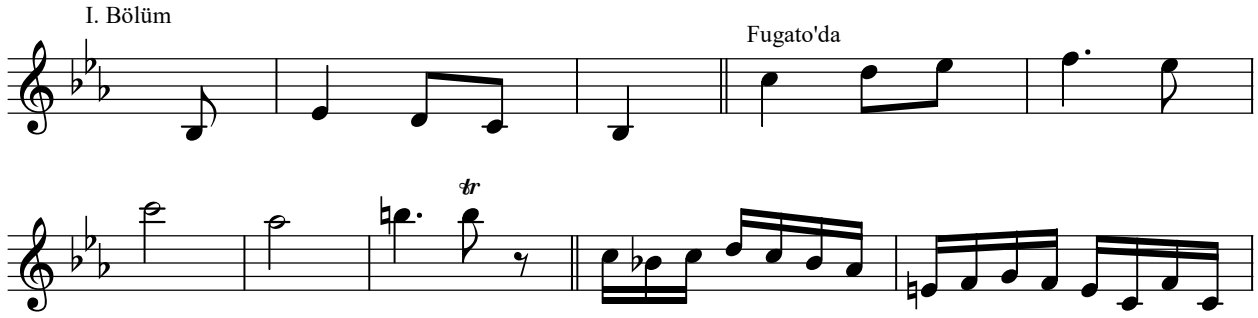
Yeni motif mi bemol majör, (do minör ve fa minöre doğru gidiş), 20+20 ölçü (ana temaya iki gönderme) . Son motif do minörde, 12 ölçü.

II- Trio, Do majör, üç bölüm. İlk tema do majör, 12 ölçü. Yeni motif, fa majör, 10 ölçü. İlk do majör temasının tekrarı ve do minöre geçiş, 15 ölçü.

III- Do minör cenaze marşı temasının tekrarı, fa minöre geçiş , 9 ölçü.

Fugato'nun gelişimi (Developpement), motifi Bölüm I'deki mi bemol majör motifinin ters çevrilmesi olan 40 ölçü.

Beethoven'in Eroica Senfonisi'nden Funebre Marşı



Fugato'da iki yeni kontrpuantal karşı motif

Daha sonra tekrarın (reprise) hızlanmasına geçiliyor. 19 ölçü.

IV- Mi bemol pasajının yarıya indirilmesiyle biraz kısaltılmış, karmaşık bir versiyonla Bölüm I'in tekrarı. 8+20+10 ölçü.

V- Re bemol majörde yeni bir interlüd (Epizod), 4+10 ölçü, yeni bir motifle, do minöre geri dönüş ve ardından I. bölümün 2. kısmındaki bir motifin yeniden başlatılmasıyla ana temaya geri dönüş, 16 ölçü. Ana tema en sonda. 8 ölçü.

Da-Capo-Arie

Da-Capo-Arya'sı, Alessandro Scarlatti (1660-1725) döneminde Napoli Operası'nın altın çağında, Barok döneminin başlıca Arya formu haline gelmiştir. Bu arya biçimi, temelde birbirleriyle güçlü bir şekilde zıtlık oluşturan iki bölümden oluşur. İkinci bölümden sonra müziğin metninde Da Capo yer alır.; bu vokal parçasının ilgili şarkıcı tarafından baştan itibaren söylenmesi ve böylece ilk bölümün tekrarlanması anlamına gelir. Arya'nın her bir bölümüne harfler koyulacak olursa, örneğin birinci bölüme A, ikinci bölüme B harfleri verilirse, da capo aryasının şeması ABA olur. Örnek: Bach, Mattheus Passion.

Bu formu kullanan besteciler:

- . Alessandro Scarlatti (1660-1725) ve Napoli Opera'sının diğer temsilcileri.
- . G. F. Haendel (1685-1759)
- . Nicola Antonio Porpora (1686-1768)
- . Johan Adolp Hasse (1699-1783)
- . Christoph Willibald Gluck (1714-1787)
- . G. F. Telemann (1681-1767)

Arya Şekilleri

- . Da-Capo-Aria: İlk bölümün tekrarlandığı üç bölümlü Arya.
- . Cavatine: Şarkı benzeri bir Arya.
- . Cabaletta: Genellikle coşkulu bir ritme sahip, tek kıtalık bir Arya'dır. Cavatina ve Cabaletta sıklıkla iki parçalı bir Arya formu oluşturmak için birleştirilir.
- . Auftrittsarie: Bir opera figürünün ilk aryası Auftrittsarie olarak adlandırılır. Genellikle figürü (karakteri) tanıtmak için kullanılır. Örnek: Mozart, Sihirli Fülüt Operası'ndan "Der Vogelfaenger bin ich ja des Papageno" aryası.
- . Abgesangsarie: Genellikle yaylı ve obuların, bazen de korno veya flütlerin eşlik ettiği Arya'dan sonra kişi genellikle sahneyi terk eder (Abgesang-Çıkış Aryası) ve seyirciler alkışlar

Bölmeli Biçimler

(19 Mayıs Üniversitesi Ders Notları)

Lied (Şarkı) : Bulunmuş en eski formlardan birisidir. İsmi insan sesi kullanılarak yapılan tüm sözlü yapıtlardan almış olmakla birlikte, sadece sözlü yapıtlar değil, birçok müzik yapıtlarını da kapsayan, uygulama alanı çok geniş bir türdür. Lied sonatın, konçertonun, senfoninin özellikle ağır bölümlerine uygulanır. (Genellikle ikinci bölümleri oluyor). Ayrıca Prelüd, Envansiyon, Romance, Ballade, Allamende, Courante, Vals gibi danslar da bu biçimde yazılır.

Lied formları bir, iki, üç (yediye ve hatta dokuza kadar gidebilir) periodun kendi başına bir bütünlük göstermesi ve tam kadansla sona ermesi ile oluşur. Bir, iki, üç bölmeli Lied formu ismini period sayılarından ya da periodların oluşturduğu bölme sayılarından alırlar. Bölmeleri oluşturan periodlar genellikle sekiz ölçüdür. (Ancak Saray – Klasik döneminde) ilk dört ölçüsü öncül, son dört ölçüsü de soncul adını alır. Period denilen sekiz ölçülük tam cümle bazen sekiz ölçüden daha fazla olabilir.

Lied’ler yapılarına göre yedi çeşide ayrılır: Bir bölmeli Lied, iki bölmeli Lied, üç bölmeli Lied, beş bölmeli Lied, yedi bölmeli Lied, katlı triolu Lied, İlkel üç bölmeli Lied.

Bir Bölmeli Lied Formu

Bir period kendi başına yeterli bir bölme olduğunda bir bölmeli Lied formunu oluşturur. Bölme öncülün yarım ya da kırık kadansla, sonculun da tam kadansla sona ermesi ile oluşturulur. Bazen de bir codetta veya coda ile bitirilir.

İki Bölmeli Lied Formu

A Bölmesi (1. Bölme) : Esas tonun tam ya da yarım kadansı ile biter. Bazen de komşu bir ton ya da dominantta karar verir. A Bölmesi içindeki cümleler “a – b” kodları ile gösterilir. 2. Bölmedeki cümlelerde ise “c – d” harfleri ile gösterilir. Çoğu kez birinci bölmenin tekrarı ile yapıt sona erer.

B Bölmesi (2. Bölme): Çoğu kez birinci bölmenin benzer bir cümlesi ile arasında ilişki kurmuş olmakla birlikte kimi zaman tam bir benzerlik olmaksızın birinci bölmeyi tanımlar. B Bölmesi genellikle tam kadans ile biter.

Üç Bölmeli Lied Formu

Füg’den sonra bulunmuş en önemli müzik formudur. Çoğunlukla bir ve üçüncü bölmeleri birbirinin benzeri olan üç period bu formu oluşturur.

A Bölmesi: Tema en az bir perioddan oluşur. Eğer daha fazla perioddan oluşursa bu periodlar küçük " a1 – a2 - a3" şeklinde kodlanır. Yapısı tonik tondadır. Tam kadans ile biter.

Bazen yarım kadans yaptığı da görülür. A Bölmesinden sonra B Bölmesine geçiş köprüsü bulunabilir.

B Bölmesi: Genellikle dominant, ilgili majör – minör ya da minör – majör tonda olur. Ritmik, ezgisel ve nüans olarak yapısı A Bölmesinin yapısından değişiktir. Bu bölme bazen kendi içinde gelişme gösterebilir.

A Bölmesi : Birinci bölmenin tekrarıdır. Eğer değişiklik yapılarak gelmişse (örnek olarak bir çarpma, süsleme vb...notalar bile değişiklik için geçerlidir) bölme A2 adını alır.

Birinci bölme tam kadansla bitmişse üçüncü bölme değişmeden aynen alınır. Eğer birinci bölmenin kararı başka bir tonda yapılmışsa, üçüncü bölmenin sonunda ana tona dönüş yapmak için değişiklik gerekir. Sonunda coda veya codetta olabilir.

Beş Bölmeli Lied Formu

Üç bölmeli Lied formunun tüm özellikleri görülür. Yalnız yeni bir bölme olarak duyulan "C" Bölmesi tonal ve ritmik yapısı yönünden diğerlerinden ayrılır. Bu tonal yapı "C" Bölmesi için tamamen farklı bir ton yapısında olabilir. Yapıda üçüncü ve son kez gelen "A" Bölmesi diğerlerinden (diğer A Bölmelerinden) farklıysa A3 olarak kodlanır. (A1 – B – A2 – C – A3 gibi) iki bölmeden biriyle aynı geliyorsa, aynı geldiği bölmenin kodu kullanılarak isimlendirilir. (A1 – B - A2 - C – A2 gibi) Bölmenin sonunda coda veya codetta olabilir. (Parça sonunda). C Bölmesine geçiş ve dönüş köprüleri bulunabilir. Ayrıca B ve C bölmelerinin sonunda da codetta kullanılabilir. Coda veya Codetta içinde modülasyon olmaz.

Yedi Bölmeli Lied Formu

Yapısı Üç ve Beş Bölmeli Lied Formu'nun aynısıdır. Beş Bölmeli Lied formuna yeni bir bölme olan "D" Bölmesini eklemek vasıtasıyla elde edilir. Tonal yapısı uzaktır ve sürprizdir." D" Bölmesine geçiş ve dönüş köprüsü olabilir. Yapıda dördüncü ve son kez gelen "A" Bölmesi değerlendirildiğinden (diğer A Bölmelerinden) farklıysa A4 olarak kodlanır. (A1 – B – A2 - C- A3 – D – A4 gibi). Üç bölmeden biriyle aynı geliyorsa, aynı geldiği bölmenin kodu kullanılarak isimlendirilir. (A1 – B –A2 – C – A3 – D – A3 gibi). Bölmenin sonunda coda veya codetta olabilir. (Parça sonunda).

Katlı Triolu Lied Formu

Lied formlarının arka arkaya getirilerek birleştirilmesi ve ilk gelen Lied formunun katlanarak

yapıtın genişletilmesidir. Minuet ve Scherzo bu formda yazılır. Beethoven eserlerinde sıklıkla görülür.

İlkel Üç Bölmeli Lied Formu

A Bölmesi : Tema bir perioddan oluşur. Sonunda dominant ya da ilgili bir tonda kadans yapılır. Periodu oluşturan cümleler küçük “a” ve küçük “b” harfleri ile kodlanarak gösterilir.

B Bölmesi : İlk cümle dominant ya da ilgili tonla başlar. İkinci cümle temel (ana) tonda kadans yapar. İlk ve ikinci cümleler küçük “c” ve “d” harfleri ile kodlanarak gösterilir.

A Bölmesi : Tonik tondadır. Tam kadans ile biter. Birinci bölmeden farklı olarak ikinci cümle temel (ana) tonda kadans yapar. Bu yüzden A bölümü için değişimi simgeleyen 1,2 gibi kodlar kullanılmaz. Bu bölümün sonunda codetta olabilir.

Şarkı Özelliğindeki Eserler

(Nurhan Cangal, Müzik Formları)

Arya

Canzone (a) Canzonetta

Sözsüz Şarkı (Lied ohne Wort)

Nocturne

Berceuse

Cavatine

Barcarolle

Impromptu

Edebi Eserler

Edebiyatta örnekleri olan ve onlardan esinlenerek yaratılan eserlerdir.

Romans

Balat (Ballade)

Rapsodi (Rhapsodie)

Elegi

Öğretici Eserler

Etüd

Prelüd

Tokkata (Toccata)

Envansiyon (Invention)

Sonat Formunda Yazılan Türler

Sonatlar

Oda Müzikleri

Uvertürler

Konçertolar

Senfoniler

Çok Sosliliğın (Polyphonie) Formları

Cantus firmus (C.f.), Kontrpuan, Quodlibet, Ostinato

Kontrpuandaki başlangıç teması, ister mevcut bir koro, ister bir halk şarkısı, isterse bestecinin bir müzik fikri olsun, **Cantus firmus** olarak adlandırılır. Dolayısıyla **kontrpuan**, her şeyden önce koral ve halk şarkısı düzenlemeleri olan Cantus firmus'a dayalı tüm formlarda baskın tekniktir; erken dönem müzikte **discantus** ve **motetus** da (discantus, C.f.'nin üst karşı sesiydi, zira bu neredeyse her zaman Tenor'daydı; motetus, 12. ve 13. Yüzyıllarda Motet'in öncüsü olan vokal bir besteydi) ve özellikle 15. Yüzyıldan itibaren Rönesans müziğinde bicinium ve tricinium'da (şarkı veya koral melodileri üzerinde bağımsız polifonik sesin önderlik ettiğı iki veya üçparçalı vokal ve enstrümantal hareketler) görülür.

Friedrich Wilhelm Zachow'un "Vom Himmel hoch" adlı koral düzenlemesi (kitabın "Ek" bölümünde yer almaktadır) açık, yalın bir biçimde ve aynı zamanda sanatsal bir üslupla sunulmaktadır. Koral, Cantus firmus'a karşıtlık olarak taklit edilen iki bölümlü düzenleme, daha kısa nota değerlerine sahip (Diminution) bölümlerde taklit ederek ve şekillendirerek koral sitiline tekrar tekrar gönderme yapıyor. Böylece, sakın bir şekilde hareket eden koro melodisinin uygun bir şekilde ortaya çıkmasına olanak tanıyan dinamik, hoş bir tını yaratıyor.

Lutoslawski'nin "Auf dem Feld ein Birnbaum stand" adlı eseri ile Thilmann'ın "2 Ses için kontrpuan" adlı küçük polifonik enstrümantal düzenlemesi (kitabın "Ek" bölümünde yer almaktadırlar) basit fakat yine de çok öğretici kontrpuan örnekleri sunmaktadırlar.

Lutoslawski, şarkının ezgisini melodik bir enstrümanın bağımsız karşı sesiyle karşılaştırıyor; melodik-ritmik tasarımının tüm özgürlüğüne rağmen şarkının ezgisiyle motifsel ilişkiler de gösteriyor (özellikle şarkının ikinci ölçüsünün (Üçlü=Terz-ikili=Sekund) motifi, enstrümantal kontrpuanda birkaç kez, ayrıca üç kez de ters çevirme de duyuluyor). Kontrapuntal cümlelerin doğası ve işlevi, şu diyalektik ilişkide açıkça ifade edilmektedir: Bir yandan sesler birbirleriyle yakın ilişki içindedirler, ancak diğer yandan birbirlerinden bağımsız davranırlar, bu durum onların bağımsızlıklarını korudukları anlamına gelir.

Johannes Paul Thilmann'ın piyano eserinde (kitabın "Ek" bölümünde yer alıyor), iki eş zamanlı sesin eş zamanlı gidişatında sıkı bir şekilde iç içe geçmesi de gözlemlenebiliyor: İlk bölüm (12 ölçü) değişmeyen bir Bas motifine küçük bir ostinato'ya dayanıyor; bunun

üzerinde ritmik olarak çok canlı olan üst ses, birkaç küçük melodik eğri ve tekrarlanan yükselişlerle uzamaktadır. Bas motifindeki vurgunun metrik kayması, onun bir ostinato figürü olarak değil, özgürce iletilen bir kontrpuan karşı sesi olarak bilinçlenmesi anlamına gelir. İkinci bölümde durum tersine dönüyor, ilk bölüme benzer sakin motif ilk başta üst seste beliriyor, ancak artık, ostinato karakterini tamamen terk ediyor ve sadece üç ölçüden sonra değişiyor.

Kontrapuntal düzenlemenin bir başka özelliği bu örnekte çok açık bir şekilde ortaya çıkıyor: Her sesin bağımsız tutumunu vurgulamak ve polifonik yapının bütünü içinde uygun (düzenli) bir akış elde etmek amacıyla, farklı ritimler sıklıkla karşılaştırılıyor, bunlara “tamamlayıcı ritimler (Komplementar-ritimler) denir, bunlar seslerdeki uzun ve kısa nota değerlerinin, hareketli ve sessiz pasajların karşılaştırılmasıyla birbirini tamamlarlar.

Günümüzde hala kullanılan **Quodlibet** ve **Ostinato** formları da kontrpuan tekniğine dayanmaktadır. **Quodlibet**, tam anlamıyla “popüler olan” demektir ve başlangıçta bir “Müzikal Karışım” dır; daha sonra aynı anda duyulan çeşitli halk şarkısı ezgilerinin veya kanonlarının az çok sanatsal bir bileşimi olduğu anlaşıldı.

Bir Quodlibet oluşturmak için kanonların derlenmesi, şarkı Quodlibet’lerinde olduğundan daha fazla sesin aynı anda duyulmasıyla sonuçlanır. Öte yandan, özellikle melodileri 3/5 akoru (triad) hesaplamalarına dayanıyorsa, pek çok kanon armonik açıdan çok iddiasız olurdu, bu yüzden bir Quodlibet için uygun birkaç benzer kanon bulmak zor değildi. Halk şarkılarının Quodlibet’lere düzenlenmesinde de durum aynıdır, ancak bunların melodileri de en yaygın örnek olarak sadece tonik ve dominant armonik aralığında hareket ederler.

İki şarkının melodik çizgisi 3/5 akorlu armonilere dayanmayan, aksine vurgulu bir şekilde çizgisel tutulan bir Quodlibet halinde birleştirilmesiyle, hareket önemli ölçüde daha sanatsal hale gelir. Ludwig Senfl’in 16. yüzyılın ikinci yarısından kalma Quodlibet adlı eserinde (kitabın “Ek” bölümünde yer almaktadır) Berliner veya Glogauer (yaklaşım 1470’li yıllar) olarak adlandırılan “Ach Elslein, Libes Elselein” adlı şarkı, “Es taget vor dem Walde” adlı şarkının melodisiyle birleştirilmiştir. Bas ve Tenor tarafından da seslendirilebilen iki enstrümantal bölüm, bu Quodlibet’i tamamlayarak son derece sanatsal dörtsesli polifonik bir vokal dokusu yaratıyor.

J. S. Bach, “Goldberg Varyasyonları” adlı eserinin (kitabın “Ek bölümünde yer almaktadır) son varyasyonu çalgı müziğinde bilinen bir Quodlibet bestelemiştir. Bach, temel biçimiyle tüm çeşitlemeleriyle (varyasyon) ostinato bas olarak var olan bas melodisini, her biri bir kez ve

birbirlerine karşı olarak çalınan iki halk şarkısı melodisiyle karşı karşıya getiriyor ve bunların her biri diğerinin tam tersidir ve biri kontrpuandır, her ikisi de C. f.'a karşıtlık oluşturmaktadır.

Ostinato Formları

Ostinato formları günümüzde de sıklıkla tercih edilen bir kompozisyon türü olmaya devam etmektedir. Herhangi bir seste belli bir süre korunan sürekli bir melodi ya da sadece küçük nota dizileri, yani ostinato, bir veya daha fazla sesin kontrapuntal olarak karşılaştırıldığı, C. f. olur. Ostinato, daha büyük formlarda, birkaç ölçü üzerinde veya bağımsız bir enstrümantal veya vokal hareketinin temel formu olarak, yüzyıllardır birçok müzik formunda kullanılmıştır.

Ostinato tekniğinde (yukarıda sözü edilen Thilmann'ın " 2 Ses İçin Kontrpuan" adlı piyano eserinde olduğu gibi) kendini tekrarlayan sadece birkaç ölçü ve küçük motif yapıları bulunur; ancak Ostinato aynı zamanda bağımsız bir form da olabilir. Baslarda genellikle sabit melodi bir temel olarak karşımıza çıkar. Basso ostinato formları özel bir varyasyon olgusunu temsil eder. Tekrar eden bas figürütüm melodik-armonik ve biçimsel gelişimin temelini oluşturur ve aynı zamanda ona sınırlar koyar. Yukarıdaki sesler baslardaki Cantus firmus'a karşıtlık oluşturur ve aynı zamanda varyasyonlar haline gelir, çünkü bas temelli bir tema olarak tekrar tekrar yankılanır. Basso ostinato'nun farklı formlarına uygun olarak en bilinen Bas varyasyonları **Passacaglia** ve **Chaconne**'dir. (Kitabın "Ek" bölümünde yer almaktadır).

Bas figürü melodik olarak randımsız ve o kadar kısaysa, ki bir tema değil, yalnızca bir temel oluşturuyorsa, kontrpuan seslerinin, belirgin biçimde bağımsız bir ritmik ve melodik tutum aracılığıyla Bas sesine çekici kontrastlar geliştirmesi için yine de zengin olanaklar vardır.

Ostinato ne kadar kısa olursa, bir gayda melodisinin, bir Musette'nin veya süslü ya da uzatılmış bir org noktasının (Orgelpunkt) sağlam temeline o kadar çok benzer; eski Bordun baslarını da hatırlatabilir.

Wolfgang Fortner'in piyano için oda müziğinden (Kammermusik für Klavier) "Serenata", küçük bir Ostinato bas figürüne dayanmaktadır (Kitabın "Ek" bölümünde yer almaktadır). AA1A formunda üç parçalı bir tekrarlama (Reprise) yapılıyor, ancak burada biçimsel profiller (Konturlar), küçük bir bas figürünün Ostinato temeliyle büyük ölçüde çözülmüş gibi görünüyor. 2/4'lük notayla yazılmış olmasına rağmen, sekizlik sus işareti ile birlikte toplam 5/8'lik bir figür oluşturduğundan, sürekli ölçü kaymaları oluşmaktadır. Toplamda Ostinato, ölçü vurgusundaki kayma nedeniyle, iki üst sesin ritmik olarak farklılaştırılmış ve ayrıca zıt durumdaki şarkıya çekici bir karşı ezgi olarak 29 kez duyuluyor.

Çoklu Kontrpuan

Bir vokal veya çalgısal bölüm çoklu kontrpuan kurallarına göre yazılmışsa, akoru bozmadan iki veya daha fazla ses yer değiştirebilir. Bu kontrpuan olgusu, teması korunan bir varyasyona eşdeğer olduğundan ve hemen hemen bütün polifonik formlar için büyük önem taşıdığından, burada kısaca değinilmesi gerekmektedir.

İki ses birbirinin yerine kullanılabilirse çift kontrpuandan, üç ses birbirinin yerine kullanılabilirse üçlü kontrpuandan, dört ses birbirinin yerine kullanılabilirse, dörtlü kontrpuandan bahsedilir.

Teorik olarak seslerin değişimi (Permütasyon da denir), herhangi bir aralıkta yapılabilir, ancak ortaya çıkan uyumsuzluk birikimi nedeniyle çoğu zaman imkansızdır. Müzikal uygulamalarda yalnızca oktav, onuncu ve onikinci aralıklarda kontrpuan kullanılır. Üçlü ve dörtlü kontrpuanda ise neredeyse yalnızca oktavdaki değişim mümkündür. Ancak, üçlü kontrpuanda tüm seslerin yer değiştirilmesiyle altı kombinasyon elde edildiğinden, bunun uygulanması için birçok olasılık vardır.

Çoklu kontrpuan, çok sesli bir müzik parçasını organik olarak şekillendirmeye ve birleştirmeye yardımcı olabilir; çünkü her temanın geri dönüşüyle yeni kontrpuanlar veya yeni karşıt sesler ortaya çıkmaz. Polifonik ses ağının çelişkili yapısı, esasen sürekli değişen birkaç faktöre dayanmaktadır. Ancak bu şekilde örneğin bir Füg'deki kontrast zenginliğinin neden her zaman ılımlı kaldığını ve sınırsız boyutlara ulaşmadığını anlayabiliriz. Müzikte tekrarlardan kaçınılıp her ölçüde yeni bir şey sunulsaydı, dinleyici için bir rahatlama olmayacak ve kısa sürede bir ses karmaşasıyla karşı karşıya kalınacaktı; bu durum, eserin bilinçli dinleme yoluyla anlaşılmasını zorlaştırır, hatta imkansız hale getirirdi.

Bu nedenle çoklu kontrpuan hemen hemen tüm polifonik kompozisyon biçimlerinde, Kanon'da olduğu kadar Invention'da, Quodlibet'te ve Motet'te ve elbette tüm kontrpuan sanatlarını birleştiren Füg'de görülür; müziğin ifade araçlarını sınırlar ve düzenler – ve onları zenginleştirir.

Çoklu kontrpuanda çizgisel ilkenin hakim olduğu açıktır: Tüm sesler yatay gelişmenin uzun mesafeler boyunca ilerletildiğini gösteriyor. Ancak aynı zamanda ses değişimi (ve aralıkların ters çevrimleri) sonucunda aralıklarda ve akorlarda değişir. Bernhard Sekles'in "Kleiner Shimmy" adlı küçük dans parçasının (kitabın "Ek" bölümünde yer almaktadır) ritmik tasarımı ve uyumlu ses çekiciliğinin yanı sıra, ikili ve üçlü kontrpuan tekniğide önemli rol oynar.

Kontrpuan Biçimleri (Formları)

Şekilli Prelüd (Figuriertes Praeludium):

Doğrudan doğruya çalgının tekniğinden kaynaklanan ve piyano tekniğinin temel özelliklerini sanatsal olarak şekillendiren, hareketli, figürlü, eğlenceli bir prelüd türünü hayranlık uyandırıcı bir biçimde temsil eder(Örnek: Bach, İyi Düzenlenmiş Piyano, Birinci Bölüm, Nr. 5 (D-Dur), Nr.6 (d-moll), Nr. 15 (G-Dur), Nr.21 (b dur).

Kontrapuntal Prelüd:

Kontrpuanla icra edilen, belli sayıda sese bağlı bu prelüd, motif ve karşı motifi içerir, sık sık kontrpuan da kullanılır. (Örnek: Bach, İyi Düzenlenmiş Piyano, Nr. 11 (F- dur),Nr. 14, (fis-moll), Nr. 17, (As-dur), Nr. 20, (a-moll).

Choralvorspiel (Choral Prelude):

Bir koral ya da ilahi üzerine yazılan çalgısal – genelde org için – beste.

Choral Prelude'nin Farklı Türleri

- 1)Kora melodisi tamamen uzun nota değerlerinde (tam veya yarım notalar) tek seste cantus firmus şeklinde daha küçük nota değerlerinde, taklitlerle tekrar birbirine bağlanır. Kontrpuan seslerinin motifleri çoğunlukla koro müziğinden ödünç alınmış olup, koro motiflerini küçültülmüş bir biçimde sunmaktadır. “Straube Sammlung=Straube Koleksiyonu” bu tür örnekleri içerir: Bilinmeyen bir besteciye ait olan Nr. 2, “Ach Gott vom Himmel, sieh darein”, cantus firmus Bass’ta; Pachelbel, Nr. 31, “Vom Himmel hoch”, cantus firmus Bass’ta, ancak bu defa kontrpuan sesleri motifler halinde özgürce kullanılıyor.
- 2)Birinci tipe benzer, sadece daha karmaşık ve daha geniş bir yapı içerir. Bireysel koral bölümlerinde, giriş müziği ve postlude’ler daha da geliştirilmiş, ayrıca çoğu kez müziğin karakterindeki metne karşı gelen çeşitli kıtalar farklı şekilde işlenmiştir. Örnek: Nr. 37, Franz Tunder, “Jesus Christus,, unser Heiland”.
- 3)Tek bir sesin koro melodisi, az çok fioritürlere (çeşitli süslemelerle – ornamentlerle – melodiyi güzelleştirmek) ayrıştırılır, diğer sesler kısmen serbestçe, kısmen tematik olarak kontrpuan oluşturur.Örnek: J. N. Hannf, Nr. 16, “Auf meinen Lieben Gott”.
- 4)Tek bir sesle icra edilmeyen, fugato tarzında değişik seslere dağıtılan koral. Örnek: Wilh. Friedemann Bach, Nr. 6.
- 5) Burada kanonun parçalar halinde iç içe geçtiği oldukça özgür bir fantezi sözkonusudur.

Örnek: Erster Teil von Nr. 11 “Vom Himmel kam der EngelSchar”.

6)Basitçe bir tema olarak koro, daha fazla veya daha az karmaşık, figürlü varyasyonlarla takip edilir. Bu sözde Partita’nın mükemmel örnekleri şunlardır: Joh. Gottfr. Walther, Nr. 40, “Jesu meine Freude”.

Buna çok benzeyen bir durumda, koral melodisinin, koralin kıtaları olduğu kadar, varyasyonlarla işlenmesidir.

7)Sanatsal, kanonik düzenlemeler. Özellikle Bach’ta bulunur. Bazen koral melodisi, serbest seslerin eklendiği bir kanon olarak icra edilir, fakat bazen de tam tersi, koral melodisi tamamen farklı motiflere dayanan bir kanona karşıt ses olarak ortaya çıkar. Örnek: Bach, “Vom Himmel hoch”, “Indulci jubilo” (çift kanon), “Ach Gott und Herré.

Invention:

Tek bir motifi impromptu tarzında özgür, ancak lied formunda değil, kontrpuanla ya da imitation ile geliştirilen kısa enstrümantal parça.

Partita:

16. yüzyıl sonlarından 18. Yüzyıl başına kadar bir varyasyon dizisinin her bir bölümü ya da çoğul olarak (partite) bir arya veya bir dans türü üzerine yazılan parçaları, 17. Yüzyıl sonunda birbiri ardına sıralanan toccata, canzone, ricercare, allemande, gigue vs. gibi enstrümantal parçaları da belirlemek için kullanılmış; sonunda Kuhnau ve Bach zamanında tam olarak süit karşılığı anlamını kazanmıştır.

Choralfuge:

Füg tekniğine uyarak,koralin temasının kılavuz temaya (Dux) temel olduğu; karşıt sesin de bu koral ezginin (cantus firmus’un) ilk cümlesinden oluşturularak işlendiği ve org için en gözde olan beste türlerinden.

Katı Kontrpuan Formları

Bunlar arasında füg ve kanon en önemlileridir.

İnvensiyon, Prelüd, Sinfonia, Sonata, Partita, Füge, Choral Füge, Aramüziği, Episode, Fugato,

Kanon, Basso ostinato, Chaconne, Pasacaglia, Toccato

Kontrpuantal Karma Formlar

Füg'ün diğer formlarla olan karma formları:

. Füg ve şarkı formlarının birleşimi: Örnek: Bach, İyi Düzenlenmiş Piyano, 2. Bölüm, Nr. 21, B-dur Füg.

. Beethoven'in "Diabelli Varyasyonlar"ındaki Fuhhetta'dan ve Mendelssohn'un op. 35 Re Majör Fügü, Nr. 2'den bahsedilebilir.

. Füg ve sonat formunun bir birleşimi olan Mozart'ın "Sihirli Fülüt" Üvertürü.

. Füg ve varyasyonun yahut Passacaglia'nın birleşimi: Bach, İyi Düzenlenmiş Piyano, 2. Bölüm, gis moll – Füg.

. Kanon ve Chaconne arasındaki birleşim: Johan Pachelbel (Musikwissenschaft-Archiv).

İmitasyon

Polifonik müzikte önemli bir biçimlendirici ilke olan imitasyon (taklit), bir nota dizisinin başka bir partide taklidi. Bu sıkı bir şekilde notalara göre yapılabileceği gibi serbestçe de (sapmalarla) yapılabilir. Sıkı taklidin bir türü olan kanon, belirli bir melodinin ses sayısına bağlı olarak oluşan bir terimdir. Enstrüman müziğinde de taklitlerle çok çeşitli şekillerde karşılaşılır. Her taklit eden karşı ses, taklit ettiği sesin motif-tematik materyalinden beslenir. Dolayısıyla onun öncü sesden bağımsızlığı artık kendi müzikal fikirlerinde, melodik ve ritmik karşıtlığında (kontur-puanın Cantus firmus'a kıyasla özelliği olduğu gibi) değil, taklit edilen sesinkinden farklı olan zamansal ilerlemesinde yatmaktadır. Melodi ve ritimdeki tüm benzerliklere rağmen, dizideki zamansal kayma her bir sesin bağımsızlığını korurken, aynı zamanda sesler arasında en güçlü karşıtlıkları yaratıyor. (Taklit, sekvens ile karıştırılmamalıdır. İlki bir müzik fikrini farklı bir sesle taklit ederken, sekvens aynı sesdeki bir motifin tekrarını- ayrıca çeşitli tekrarları- temsil eder). Sıkı taklit, taklit tekniğinden geliştirilen kontrpuan formları açısından önemli olan ritmik ve melodik bazı özellikler taşıyabilir. Bu nedenle bu hususlar kısaca açıklanacaktır.

Kontrpuan teorisinde, ikinci taklit sesine melodik ve ritmik malzemeyi veren öncü sese Dux (Tema), izleyen ve taklit eden sese ise Comes (Cevap) adı verilir. Bunlar füğde özel bir önem kazanır.

Çok sesli şarkı ve koral düzenlemelerinde, motet ve madrigal'in çok sesli taklit bölümlerinde, kanon ve füğler de invention, ricercar, fantasie, kanzone ve toccata'larda, barok suitin, klasik öncesi sonat ve konçertonun bölümlerinde ve çok sesliliğin diğer pek çok vokal ve çalgısal formunda taklit olanaklarıyla karşılaşırız.

İmitasyon sekizli ya da beşli aralıklarla yapılır.

Kitabın "Ek" bölümünde yer alan Bach'ın 'Goldberg Variationen'daki Quodlibet çeşitli taklitlerle başlıyor. Şarkının ilk bölümü (Ich bin so lang nicht bei dir gewes'n) üst oktavda, ikinci bölümü (Kraut und Rüben haben mich vertrieben) üst beşlide taklit ediliyor. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

J. S. Bach: Gigue (aus "Französische Suiten" IV, BWV 815

Beşlide İmitasyon

Oktavda İmitasyon

İmitasyon Teknikleri

1- Çevirim (Inversion)

Bir ezgi sözkonusu olduğunda, ikinci bir aralığın çıkıcıya, çıkıcı bir aralığın ise iniciye dönüştürülmesidir. Çevirim aralık niteliği korunarak ya da değiştirilerek oluşturulabilir. (Gökçe Altay, Kontrpuan Yatay Çokseslendirme).

Orijinal

Çevirim

k3 k2 B2

k3 k2 B2

aralığın niteliği orijinaliyle aynı

B3 B2 B2

aralığın niteliği orijinalinden farklı

2- Ayna (Mirror)

Notaların üzerine tutulan bir aynadaki yansımanın aynen yazılmasıyla üretilir. Bu yansımada farklı anahtarlara da aktarım yapılabilir.

Orijinal

Ayna (Çevirim)

3- Geri Devinim (Retrograde)

Soldan sağa okuduğumuz müzik yazısı, sağdan sola doğru okunur ve çıkan sonuç yazıya dökülür.

Orijinal

Geri Devinim

4- Geri Devinimli Çevirim (Retrograde Inversion)

Çevirim ve geri devinim tekniklerinin bir bileşkesidir. Burada geriden okunan müzik yazısının çevirimi sözkonusudur.

Orijinal

Çevirim



Geri devinimli çevirim (= çevirimin geri devinimi)



5- Uza(t)ma

Bir müzik yazısındaki nota değerlerinin tümünün en az iki katına çıkartılarak uzatılması ile oluşturulan bir imitasyon tekniğidir.

Orijinal



Uza(t)ma



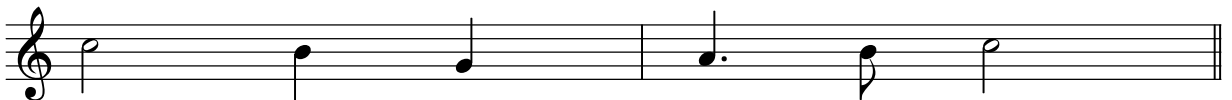
6- Kısal(t)ma (Diminution)

Uza(t)ma işleminin tam tersidir.

Orijinal



Kısal(t)ma



Ön (Öngörülü) Taklit (Preliminary Imitation)

Taklit (Imitation), verilen bir şeyin taklidi olarak anlaşılırken, ön taklit genellikle daha küçük nota değerlerinde mümkün olan, daha sonra daha büyük nota değerlerinde görünen temel bir fikrin motiflerinin erken alıntılanması anlamına gelir.

Öngörülü taklitler, 17. ve 18. yüzyıl org koro eserlerinde sıklıkla görülebileceği gibi, Cantus firmusa dayalı motet'lerde ve bicinum'larda gözlemlenebilir. (Thomas Kraemer, Manfred Dings, Lexikon Musiktheorie).

Scheidt, Gelobet seist du, Jesu Christ

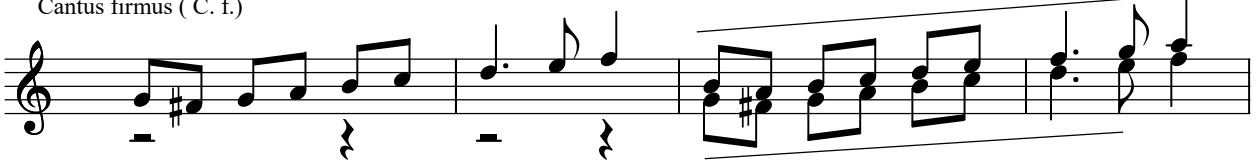
The image displays two systems of musical notation for the piece 'Gelobet seist du, Jesu Christ' by Scheidt. Each system consists of a treble and a bass staff. The first system shows the initial entry of the cantus firmus in the treble staff, with the bass staff providing a harmonic accompaniment. The second system, marked 'c.f.' (cantus firmus), shows the cantus firmus in the bass staff, with the treble staff providing a harmonic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and bar lines, illustrating the Preliminary Imitation technique.

Kanon

İmitasyonun sıkı (notaya sadık) biçimine Kanon denir. Örnek 1, sıkılığına rağmen kanon olarak tanımlanması zor olan bir imitasyonu göstermektedir. Cantus firmus kelimesi kelimesine taklit ediliyor, ancak bu bir karşıezgiyle sonuçlanmıyor, sadece paralel üçlülerin bir dizisiyle sonuçlanıyor.

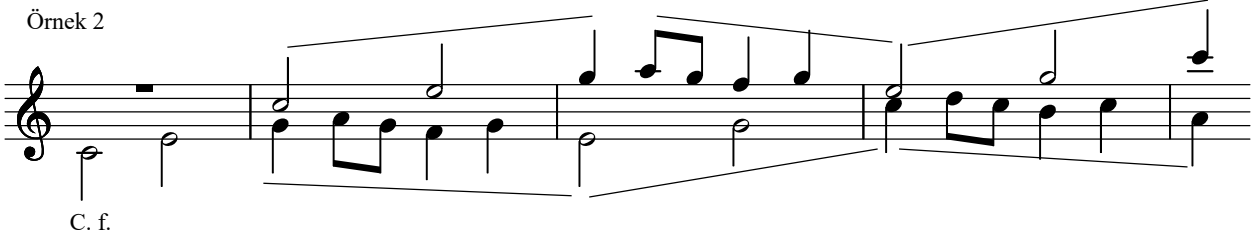
Örnek : 1

Cantus firmus (C. f.)



Örnek 2, bize düz hareket halindeki bir kanonun başlangıcını göstermektedir. Buradaki sıkı imitasyon melodik ve ritmik olarak Cantus firmus'un tam tersidir.

Örnek 2



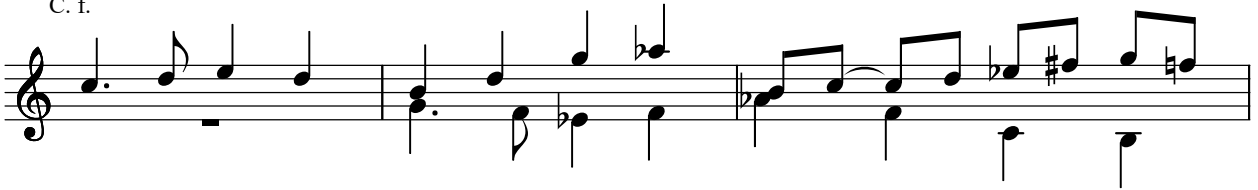
Ayna Kanonu

Örnek 3, ayna kanonu olarak da adlandırılan karşıt hareketli bir kanonun başlangıcını işaret ediyor. Kontrapuan, sanki bir ayna görüntüsündeymiş gibi Cantus firmus'un tüm aralıklarını tersine çeviriyor.

Örnek 3

Ayna Kanonu

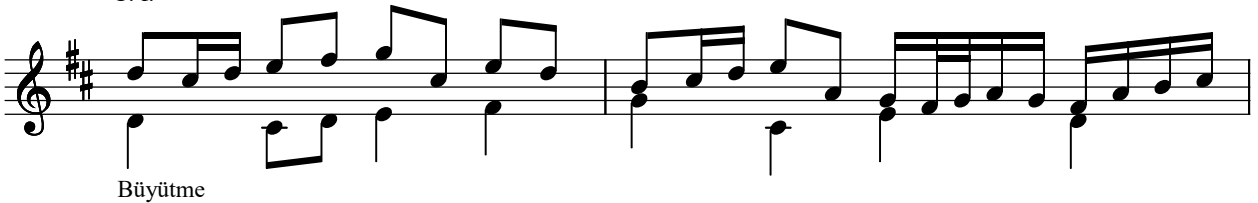
C. f.



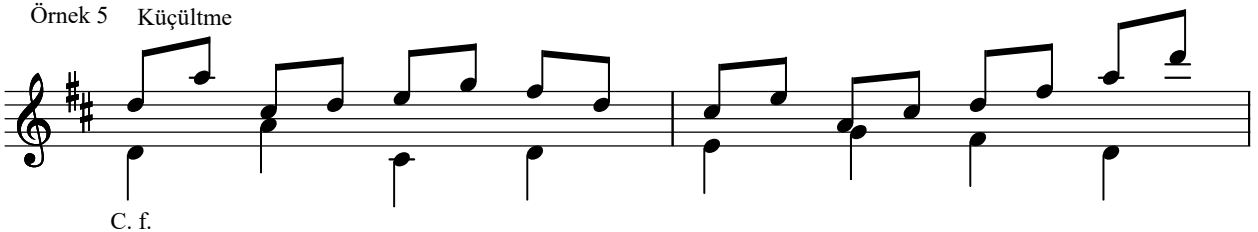
Örnek 4, büyütmede tam bir taklidi, örnek 5 ise küçültmede tam bir taklidi göstermektedir.

Örnek 4

C. f.

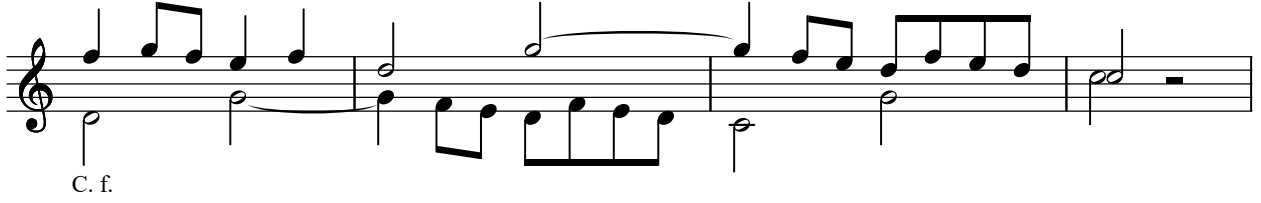


Örnek 5 Küçültme



Bir kanonun sonunda taklit edilen kontrpuanların kısaltılması veya serbestçe değiştirilmesi gerekir, aksi takdirde kanon hiçbir zaman sona ermez.

Örnek 6



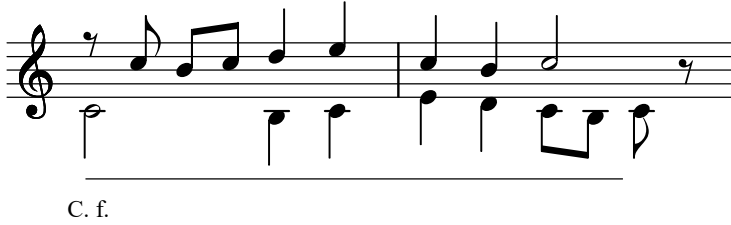
Yengeç Kanonu

Yengeç Kanonu'ndan da bahsetmek gerekir. Bu kontrpuan inceliğinde , Cantus firmus geriye doğru bir hareketle taklit edilir. (Örnek 7).

İki sesli kanonlar genellikle bir veya daha fazla serbest sesle uyumlu olarak tamamlanır. (Hans Renner, Grundlagen der Musik).

Yengeç Kanonu

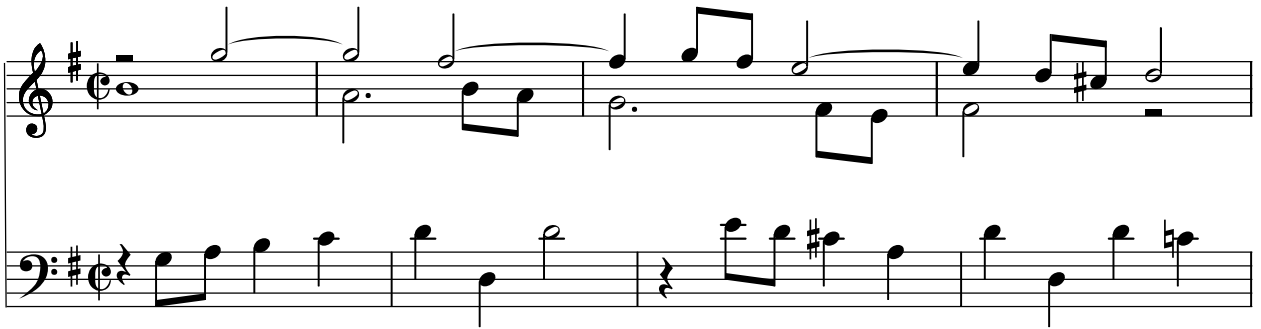
Örnek 7



Kanonik taklit tüm aralıklarda olabilir; unison, ikili, üçlü, dördü, beşli, altılı, yedili, oktav, dokuzlu, onlu ve benzeri aralıklarda kanonlar vardır. Genellikle bir kanona bir veya daha fazla serbest dolgu sesleri eklenir. Kanonik tekniğin özü, Bach'ın "Goldberg-Variationen"dan kısa bir örnek kullanılarak gözden geçirilebilir: (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Kanonik tekniğin özü

Bu, iki üst ses için altılıda (Sexte) iki sesli kanondur ve başta serbest bir ses vardır. (Aşağıdaki örnekte belirtilmektedir). Kanonik taklit yarım ölçüden sonra gerçekleşiyor. Öncü seste kromatik seslerin tanıtımında çok dikkatli olunmalıdır, çünkü oradaki her kromatik ses, kanona sıkı sıkıya uyulması koşuluyla, taklit eden seste yeni bir kromatik sesi beraberinde getirir.



Dairesel Kanon (Circular canon)

Bir kanon (Mozart'ın "Bona Nox'u gibi) sonsuz olabilir, çünkü giren ilk ses, diğer sesler tamamlanmadan önce tekrar en baştan başlar. Bir kanon bestecinin taklidi (Imitation) bir kadansla keserek son bir dönüş yapmasıyla son bulur. Kanon, besteci tarafından belirlenen 1.,2.,3.,4. seslerin zamansal girişiyle birlikte notaya alınır.

Mozart, Kanon Bona nox

Şarkı sözleri yazılmamıştır.



Bulmaca Kanonu

Bir kanonun, seslerin hangi sırayla çalınacağına dair bir belirti olmaksızın, tek sesli notasyonun özel bir biçimi; böylece kontrapuan açısından doğru bir genel sonuç elde etmek için, icracıların kanonun son biçimini kendilerinin çözmesi gerekmektedir. Örnek: Bach, Raetselkanon BWV 1074 (1727).

J. S. Bach, Raetselkanon BWV 1074 (1727)



Bulmaca kanonunun iyi bilinen bir örneği, Haussmann'ın portresindeki "Canon triplex à 6 V (oci)" (altı sesli üçlü kanon) dur. J. S. Bach.

Kanon

Bütün taklit (imitasyon) biçimleri Kanon'da en tutarlı şekilde uygulanmaktadır. Kanon, iki veya daha fazla sesin sıkı bir şekilde taklit edilmesini gerektirir. Eğer taklit bir bestenin başından sonuna kadar yapılıyorsa kanon bağımsız bir form haline gelmiş demektir. Aksi takdirde kanon, daha büyük bir yapıtın içinde uygulanan bir kontrpuan tekniği olan bir kompozisyon aracı durumundadır. Kanon terimi, vokal veya enstrümantal parçanın kesinlikle taklit edilen kısmını ifade eder. Bu kanonik tekniği hem çok sesli hemde çok enstrümantal yapıtlarda görülür, ve hatta tek sesli (Homophony) müzikte bile, taklit ve kanon zaman zaman müzikal fikirleri şekillendirmenin vazgeçilmez araçları haline gelir, özellikle de tezatları, temaların veya tema bölümlerinin karşıtlığı veya ardışıklığı yoluyla ikna edici bir şekilde temsil etmek gerektiğinde.

Sıkı sıkıya uygulanan kanona geçmeden önce, kanonik tekniği yalnızca ara sıra kullanan veya yalnızca birkaç taklit ölçüyle sınırlı olan, dolayısıyla artık kanonik bir düzenlemeden söz edilemeyen bazı formları inceleyeceğiz.

Invention

Sadece enstrümantal müzikte görüldüğü için ilk akla gelen Invention'dur. Kompozisyonel yapısı ve özellikle çalma tekniği açısından daha sanatsal olan Füg'e kıyasla daha az iddialıdır. Her Invention, hiçbir tematik çelişkiye yer vermeyecek şekilde bütünlüklü bir biçimde oluşturulmuştur. Bir motif (sadece birkaç Invention'da) motifin kapsamı nedeniyle tema terimi haklı çıkarılmıştır). Dolayısıyla bir Invention'un biçimsel yapısı, karşıt temaların işlenmesinden (Sonat'ta olduğu gibi) veya farklı temaların yan yana getirilmesinden (Şarkı formu ve Rondo'da olduğu gibi) kaynaklanamaz; ancak ton değişimiyle ortaya çıkar. Her Invention birkaç "seviyede" hareket eder, yani esas tonaliteye bitişik bir tonalitede (Dominant tonalitesi, paralel tonalite ve benzeri) bölümler halinde işlevini yapacaktır. Bu açıdan çoğu Invention iki veya üç bölümlü (parçalı) yapılardır. Melodik, metrik veya armonik nitelikteki duraklamalar genellikle homofonik müzikteki kadar belirgin olmadığından, kesin bir ayırım yapmak çoğu zaman mümkün olmaz.

Hiçbir Invention'da bağımsız bir biçimsel yapı tespit edilemez. Kısım Füg'ler ve Kanon'lar, kısmen Sonat formuna işaret eden , fakat diğer açılardan şarkı formlarına yakın olan Invention'lar, geleneksel formlar içinde hareket eder ve bu bakımdan dans formlarıyla karşılaştırılabilir. Bunların karakteristik özelliği biçim değil, ritimdir; birine karakterini veren,

kontrpuan düzenidir. Bütün Invention'lar taklit veya kanonik teknikle başlamaz, fakat bu türden her kompozisyon daha sonra bunu kullanır. Hiçbir taklitin olmadığı yerd eserler serbestçe kontrpuanlı olarak yürütülür. Haendel'in sol majör HWV 582 numaralı Invention'u (kitabın "Ek" bölümünde yer almaktadır) neredeyse sadece iki sesin de bu serbest kontrpuan uygulamasını öne çıkarır. Sadece birkaç yerde birbirlerini taklit etme çabası gösterirler; yalnızca üst sesin ilk ölçüsü, ikinci ölçüdeki alt ses tarafından harfiyen taklit ediliyor. Aynı şekilde alt sesin birinci ölçüsü ile üst sesin ikinci ölçüsünde neredeyse kelimesi kelimesine aynıdır. Devamında sesler birbirinin tam tersi şekilde harekete devam ediyorlar, ancak yine de birbirlerini sıkı bir şekilde taklit etmiyorlar. Bağımsızlığı, her iki sesin melodik ve her şeyden önce ritmik liderliğine işaret ediyor. Tipik tamamlayıcı ritimler özellikle dikkat çekicidir.

J. S. Bach'ın tüm Invention'larında taklit, baskın kompozisyon tekniğidir. Kimi zaman bir Kanon'a dönüşür, bazı Invention'larda ise çoklu kontrpuan kullanımına da rastlanır.

Mikrokosmos'un III. Bandında yer alan Béla Bartok'un "Kromatik Invention 1" adlı eseri (kitabın "Ek" bölümünde) daha yoğunlaştırılmış, sesler daha sıkı içiçe geçmiştir. Kromatik melodi, olacakları tamamen belirliyor. Taklitler farklı aralıklarla başlıyor, örneğin ölçünün ikinci yarısında oktavda, ancak 3. ölçüde alt altılıda, 5. ölçüde de, dokuzlu aralıkta bulunuyor. 7-10. ölçülerde üst ses yine oktavda sıkı bir taklit yapıyor; bu kısım dolayısıyla bir Kanon'u temsil ediyor. 12. ölçüde bir taklit tersten başlıyor, keza 13. ölçüde de. Bu son taklit, sonuna kadar sıkı sıkıya uygulanıyor, yani kısa bir **Ayna Kanonu** oluyor. Taklitin tüm görünüşleri **Kanon'da** en tutarlı şekilde uygulanır ve bu daha sonra vokal ve enstrümantal eserler kapalı bölümlerde veya tamamen sıkı taklidi kullandığında bağımsız bir kompozisyon biçimi haline gelir ve Kanon'un tasarım ilkesi de onların biçimlerini oluşturur.

Kanon'un bir enstrümantal form olduğunu göstermek için Bach'ın "Goldberg Varyasyonları"nı (kitabın "Ek" bölümünde) örnek alabiliriz. Bu varyasyon döngüsünde her üçüncü varyasyon bir Kanon'dur, eserde toplamda birinciden dokuzuncuya kadar tüm aralıklarda dokuz Kanon yer almaktadır. Dörtlü (Quarte) ve beşlilerdeki (Quinte) kanonlar **Ayna Kanonlar**'dır ve dokuzludaki (None) sonuncusu hariç tüm kanonlar **giriş Aryası'ndan** gelen **ostinato bas teması** üzerine kurulmuştur. Kanonlar, diğer varyasyonlar gibi Bas varyasyonlarıdır.

Kanonla çoğunlukla vokal müzikte küçük, bağımsız bir kompozisyon biçimi olarak karşılaşıyoruz. **Dairesel formdaki kanon**, yani **Zirkelkanon (Circular canon** = sonu olmayan, bir daire çizer gibi tekrar başa dönen kanon), günümüze kadar toplumsal müzik yapımının popüler bir biçimi olarak kalmıştır. Bu nedenle eski kanonlar dairesele formda kaydedilmiş olarak bulunur.

Çeşitli taklit aralıklarının yanı sıra, Dux-Comes (Tema-Cevap) ilişkilerinin diğer olasılıkları da Kanon'da uygulanabilir; ancak bu taklit sanatlarının çoğu, taklidin zorluğu nedeniyle çalgısal kanonlara ayrılmıştır. Bunlar arasında büyütülerek (**Canon per augmentationem**) veya küçültülerek (**Canon per diminutionem**), ayna kanonları (**Canon perm motum contrarium**) ve **yengeç kanonları (Canon cancricans)** yer alır. Mozart'ın iki keman için düeti (Duett für 2 Violinden, KV, Anh. 284 dd) aynalı yengeç kanon biçimindedir. Bach'ın Füg Sanatı (Kunst der Fuge) adlı eserindeki dört kanonik füg, kanonun sıkı taklitlerinin füg tekniğiyle nasıl birleştirilebileceğinin öğretici örneklerini sunmaktadır.

Şarkılı Kanon, sıklıkla farklı aralıklardan ve taklit seslerinin farklı kullanım olanaklarından yararlanır. Unison ve oktavdaki kanondan sonra beşlideki (Quint) kanon tercih edilir.

Aynı (eşit) sesler için açıkça yazılmamış olan ve bestecinin oktavda çift kontrpuan kurallarına tutarlı bir şekilde uymadığı bütün kanonlar söylenirken-karışık sesler söylenirken-son durak noktasında (fermate) alt bir sesin beşli tonda sonlanmadığı ve temel sesin yalnızca daha üst sesler tarafından seslendirildiği unutulmamalıdır. Aralığın ters çevrilmesi sonucunda, bir dörtlü, eğer üçlü varsa 6/4 akoru duyulur; hiçbirisi son ses olarak uygun değildir.

Karma seslerin bulunduğu Kanon'da, oktavda çift kontrpuan baştan itibaren kullanılmalıdır; çünkü o zaman, kadın ve erkek seslerinin farklı birleşmesinin, bestecinin amaçlamadığı şekilde, var olan paralel dörtlüleri paralel beşlilere dönüştürme tehlikesi ortadan kalkmış olur.

Çift Kanon'da iki ses taklit edilir. Melodik olarak akılda kalıcı dört sesli çift kanon: (Örnek: Besteci Helmut Braeutigam, "Nun sing frisch zu", Kanon-und Quodlibetsammlung Rundadinella).

Son olarak, Hollanda polifonisinin altın çağında yaygın olan ve Mozart'ın zamanında bir salon oyunu ve müzikal eğlence olarak da oynanan **Bulmaca Kanonlar'ndan (Enigmatie canon)** bahsetmeliyiz. Bunlar şarkıcıya veya çalgıcıya mesafesi, tonu ve bazen de girişin biçimini bulma görevini verir. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Kanon'da seslerin taklit aralığı büyük farklılıklar gösterebilir. Sadece bir notadan sonra, hemen ardından gelen bir yankıya eşdeğer olan en yakın taklit olasılığı Christian Lange'nin "Schön'n guten Tag" adlı kanonunda tüm sesler için gereklidir.

Şarkı sözleri yazılmamıştır

Schön'n guten Tag

Christian Lange



Kontrpuan teriminin iki anlamı vardır: Bir melodiye veya temaya ritmik ve melodik olarak bağımsız bir karşı sesi ve bundan türetilen seslerin yönlendirilmesi (hareketi) kurallarına göre bir melodi için bir veya daha fazla yeni sesin üretildiği bir kompozisyon tekniğini tanımlar.

Kontrpuan iki biçime ayrılır:

- 15. ve 16. yüzyıl vokal (modal) kontrpuanında (Josquin de Prez, Palestrina) odak seslerin yönlendirilmesi üzerinedir, armoni ise modal tonal materyal üzerinde statik kalır. Sadece biçimsel dönüm noktalarında kadans benzeri cümleler oluşur.
- 17. ve 18. yüzyıl çalgısal-armonik kontrpuanında (J.S. Bach) melodi, kadans ve ardışık (arka arkaya gelen-sekvens) armoni fonunda ilerler: Armonik ilerleme ve melodik çizgiler eşit öneme sahiptir. Çift kontrpuan, iki sesin üst ve alt ses olarak yer değiştirilmesidir.

Kontrpuantal Kompozisyonda Uyumsuzluk (Dissonanz) Kullanımı

İki sesli kontrpuan yazımında, akor yazımına benzer şekilde, vurgulu ve vurgusuz vuruşlarda (zaman ölçüsünde) uyumsuzluklar kullanılır. Vurgulu uyumsuzlukların hazırlanması ve çözülmesinde, armonik kompozisyonda geciktirme de (suspension) olduğu gibi benzer kurallar geçerlidir. Burada uyum (konsonanz) bir 3/5 akoru (triad) ile temsil edilirken, iki sesli bölümde bir interval ile gerçekleştirilir. Bu vurgulu dissonanz genellikle "hazırlanmıştır". Aşağıdaki örnekte uyumsuz C notası, kendinden önceki (a) aralığında uyumlu (konsonanz) olarak yer almaktadır. Uyumsuz küçük yedili, kademeli olarak altıya (b) çözülür.



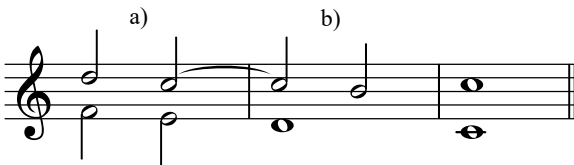
Vurgulu Uyumsuzluk ve Geciktirme

İki sesli bölümün vurgulu uyumsuzluğu (ikili=sekunde), akordaki kök ses olan c ile ilişkili dörtlü (Quart) bir geciktirme olarak ortaya çıkar.

(Not: Tam uyumlu aralıklar:Unison, oktav, tam beşliler ve tam dörtlüler. Tam dörtlü aralığı tek başına duyulduğu tam uyumlu olarak kabul edilir. Ancak armoni ve kontrpuanda uyumsuz kabul edildiği için Karışık Uyumlu olarak adlandırılır.

Tam olmayan uyumlu aralıklar: Küçük üçlü, büyük üçlü, küçük altılı ve büyük altılılardır.

Uyumsuz aralıklar: Küçük ikili, büyük ikili, küçük yedili ile tam uyumlu aralıkların biçim değiştirmesi sonucu ortaya çıkan artık ve eksik aralıklar uyumsuz aralıklardır. Bir başka aralığa gitme (çözülme) gereksinimini duyuran aralıklardır. Yedililer, eksik ve artık aralıklar katlanılamaz.

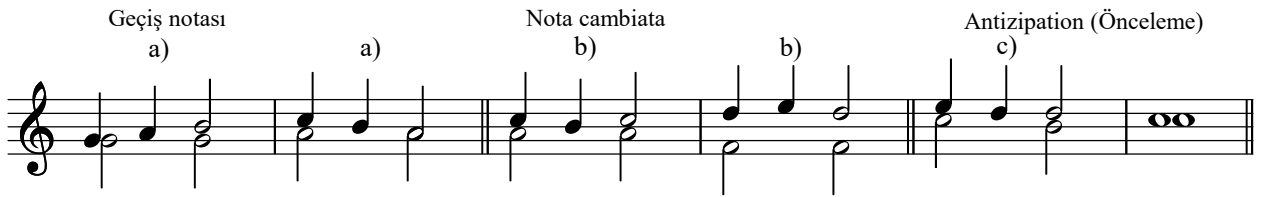


Vurgusuz zamandaki uyumsuzluklar için, iki sesli kontrpuan yazımında akor yazımındaki kurallar geçerlidir.

- Geçiş notası süresince bir ses uyumludan uyumsuzu ve aynı yönde bir sonraki uyumlu tona doğru hareket eder.

- Nota cambiata ile ses, uyumlu başlangıç sesine geri döner.

-Antizipation'da (önceleme), uyumludan uyumsuz bir tona geçer ve bunu bir sonraki zaman ölçüsünde, bu defa bir uyumlu olarak tekrarlar. Geçiş notası, Nota cambiata ve önceleme sıklıkla kullanılan melodik şekillendirmelerdir ve aynı zamanda uyumlu olarak da ortaya çıkabilir. (Christoph Hempel, Neue Allgemeine Musiklehre).



Paul Hindemith'in küçük bir enstrümantal olan 1929 tarihli "Kleinen Klaviermusik = Küçük Piyano Müziği"nden 3 numaralı eser, yukarıda adı geçen Thilmann'ın "2 Ses İçin Kontrpuan = Kontrapunkt zu zwei Stimmen" adlı eserine benzemektedir ve Ostinato tekniğinin etkili bir şekilde kullanıldığını bir kez daha göstermektedir. Hindemith, Ostinato motifinin alt seste kesintisiz olarak birbirini takip etmesine izin veriyor, ancak 3/2'lik ölçüyü tamamen doldurmadığı için ritmik ölçü yapısı sürekli değişiyor ve bu da üst sesle armonileri değiştiriyor; bu arada üst seste büyük ölçüde Ostinato motiflerinden oluşuyor. Bu eser, melodik, ritmik ve armonik hareketlerin ne kadar küçük bir alanda yoğunlaştığının basit fakat canlı bir örneğini teşkil ediyor.

Paul Hindemith

Munter, schnelle Viertel

The musical score is written for two staves in 3/2 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Munter, schnelle Viertel' and the dynamic is 'mf'. The score consists of 12 measures. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lower staff (treble clef) features a bass line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score ends with a double bar line.

Çift Kontrpuan

Kontrpuan teknik kurallarının ihlaline yol açmadan, iki ses arasındaki iç ilişkiyi (üst sesin alt sese dönüşmesi ve tersi) ifade eder. Bu nedenle çift kontrpuan, polifonik kompozisyonun özellikle sanatsal bir biçimi olarak kabul edilir. (Thomas Kraemer, Manfred Dings, *Lexikon Musik Theorie*).

Scheidt, Hymnus Christe, qui lux es et dies

Değişme

Notaya karşı nota

Kontrpuan teorisindeki ilk ve en basit türdür. Johan Joseph Fux (1660-1741) tarafından belirlenen kurallara göre, "notaya karşı nota" türü, seslerin basit, tamamen uyumlu akorlar içinde izometrik olarak yerleştirilmesini uygular.

"Notaya karşı nota" (Örnek, Knud Jeppesen)

Bilinen Tokkata biçimine ek olarak, daha eski bir Tokkata biçimi daha vardır. Bu Tokkata, gerçek Tokkata ile Ricercar veya Fugato'nun karışımıdır. Örnek: Froberger'in Org Eseri, Tokkata 25, Fa Majör.

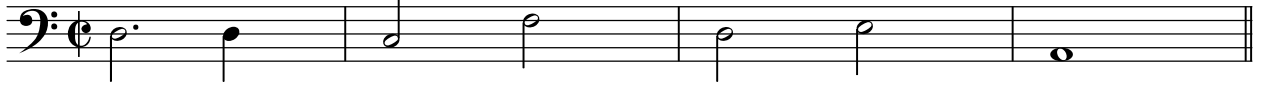
Canzone, Ricercar, Capricci, Fantasien:

Temanın ritmik veya ölçülü olarak çeşitlendirilmesi ve füğ varyantlarında üst üste birkaç kez seslendirilmesi ilkesi, hemen hemen tüm 17. yüzyıl boyunca her türden yüksek çalgı sanat müziğine özgüdür. Bu dönemin Canzone'leri , Ricercar'lardan pek ayırt edilemez. Kapriçyolar aslında Ricercar'dan başka bir şey değildir; olsa olsa onlar için daha notalı, daha detaylı, daha virtüöz bir versiyon iddia edilebilir. 17. yüzyılda Fantasie'nin anlamı Ricercar'ın bir çeşididir ve besteciler yalnızca ara sıra "özgürce fantaziler kurarak" Ricercar'ın katı biçiminin kırılmasına olanak vermişlerdir.

Ricercar:

Bir tema ve aynı temanın ritmik varyasyonları üzerine bir dizi füğ felişimidir. Örneğin, Froberg'in 14. Ricercar'u bir tema üzerine üç kapsamlı füğ gelişiminden oluşur:

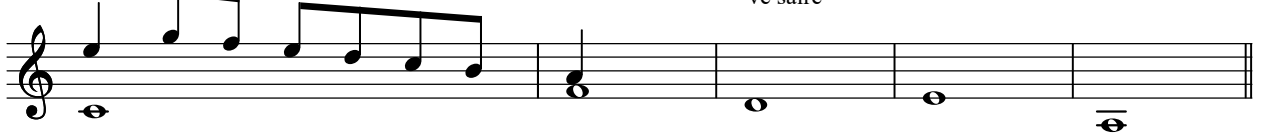
Tema



ve varyasyonları



ve saire



Fügün Tanımı

Bach'ın bir teması üzerine H. Grabner'in yazmış olduğu bu küçük Füg örneğini incelediğimizde neler görmekteyiz? 1- Önce tek başına ana tonalitede (Do Majörde) "Tema" duyuluyor. 2- Temanın dominant tonalitesinden (Sol majörden) "Cevap" veriliyor. 3- Tema, cevabın başladığı andan itibaren ezgisel yoluna devam ederek, cevabı bir "Karşiezgi" ile seslendiriyor. 4- Tema, cevap ve karşiezginin beraberce oluşturdukları "Sergi" (Exposition) bölmesini, işlek ve örücü hareketleriyle devam ettiren "Aramüziği" (Divertimento), paralel tonaliteye doğru modülasyon yaparak yeni bölmeyi hazırlıyor. 5-Paralel tonalitede (la minörde) temanın duyulmasıyla "Gelişme Bölmesi"(developman) başlıyor. Paralel tonalitenin dominantı olan mi minör tonalitesinde cevap verildikten sonra, yine bir ara müziği ile ana tonalitenin altdominantına doğru modülasyon yapılıyor. 6- Alt dominant tonalitesinde (Fa Majörde) duyulan tema ile "Dönüş" ve "Sonuç" bölmesi başlıyor. Fa majördeki temanın dominant tonalitesi ola Do Majörde cevap verilerek ana tonaliteye dönülüyor. 7- Fügün sonu bir "Coda" ile hazırlanıyor ve yapılan kadansla karara varılarak füg sona eriyor. Çok kez Sergi, Gelişme, Dönüş ve Sonuç bölmelerinden oluşan fügün yapısını genel olarak böyle inceledikten sonra tanımını şöyle yapabiliriz: Füg, önce tek başına duyulan belirgin bir temanın, kendine özgü kurallar içinde benzetleme (imitasyon) yoluyla geliştirilerek, kontrapunt deyişte yazıldığı bir eserdir. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Hermann Grabner

I. Bölme - SERGİ (Exposition) Cevap - Comes (Sol)

Füg teması -Dux (Do) Karşiezgi

II. Bölme - GELİŞME Developpement

Tema (la) Cevap (Mi)

Aramüziği

III. Bölme - DÖNÜŞ ve SONUÇ

Cevap (Do)

Tema (Fa)

Karşiezgi

Coda

Füg Teması

Özellikleri: 1- Tonalitenin çoğunlukla temel ya da 5'lisi ile ve küçük bir susdan sonra başlar. 2- Belirli bir tonalite çerçevesinde kalır ve çok kez ses alanı bir sekizliyi geçmez. 3- Kendine özgü ezgisel ve tartımsal görünümü içinde bir bütündür. İlk dinleyişte anlaşılır ve akılda kalır. 4- Belirgin kalış çizgisiyle tonalitenin temel veya 3'lüsünde biter (modülasyon yapmışsa, aynı şekilde yeni tonalitenin temel veya 3'lüsünde biter). 5-Genellikle bir motif veya cümle olur. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Pachelbel

Füg teması pek ender olarak, temel ya da 5'li yerine, tonalitenin başka bir sesiyle başlayabilir.

J.C.F. Fischer

Cevap (Comes)

Füg temasının belirli bir ezgisel çizgiyi tamamlayıp, tonalitenin çok kez temel ya da 3'lüsünde karara varıldığı yerde CEVAP başlar. Cevap, temanın üst 5'liye veya alt 4'lüye yani dominant tonalitesine aktarılmasından oluşur.

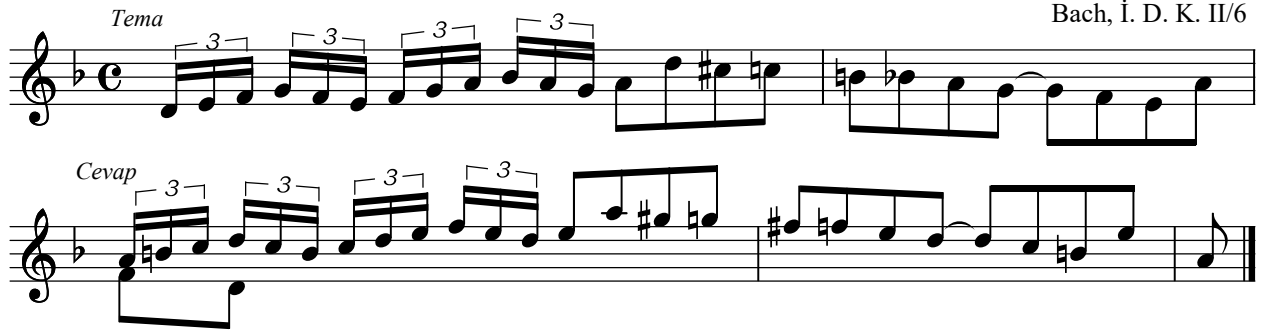
Bach, İ. D. K. I /1. Füg

Moderato e maestoso

Real Cevap

Temanın hiçbir değişikliğe uğramadan aynen yenilenmesine tam benzetleme (sıkı imitasyon) veya REAL CEVAP denir. Aşağıdaki örnekte de görüldüğü gibi; tema dominant tonalitesine aynen aktararak cevap durumuna getirilmiştir. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Bach, İ. D. K. II/6



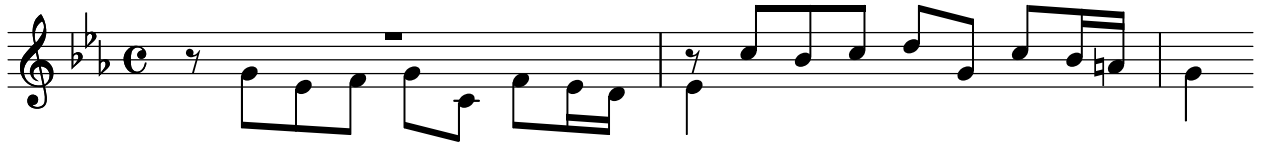
Tonal Cevap

Fakat bu her zaman böyle olmayabilir. Temanın tam benzetilmesi zorunlu değildir. Aralıklarda değişiklik yapılabilirdiği gibi, tonalitede de değişiklik yapılabilir. Yalnız tema ritmi mümkün olduğu kadar aynı kalmalıdır. Temanın yeniden tanınmasında ritmin önemi büyüktür. Böylece değişikliğe uğrayan benzetlemeye serbest benzetleme veya TONAL CEVAP denir. Tonal cevabı, temanın baş tarafında ve devamındaki gidişin durumunu belirler. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Tonal Cevap Örnekleri

1- Tema, tonalitenin 5'lisi ile başlamışsa, cevap temel ses ile başlayarak verilir.

Bach, İ. D. K. II/ 2. Füg



2- Temanın hemen başında temel-5'li (ya da 5'li -temel) gidişi varsa, cevap bunun karşıtı, 5'li temel olarak verilir. (Aşağıdaki örnekte alt dizeği tema kabul edersek, üst dizek cevap olur).

Tema (cevap)



3- Eğer tema ton değiştirmişse, başka bir deyişle ana tonaliteden ayrılıp başka bir tonaliteye geçmişse (modülasyon genellikle dominant tonalitesine yapılır), cevap ana tonaliteye dönülerek yapılır. (Tonal Cevap).

Bach, Müziksel Sunu

Tema

Cevap

Modülasyonlu bir temanın cevabında değişim yapılması, yani tonal cevap verilmesi zorunludur. Eğer real cevap verilirse (aralıklar aynı alınır, değişiklik yapılmazsa) tonaliteden füg başında hemen ayrılmış olur ki, bu doğru değildir).

Tema (Do ——— Sol)

Yanlış cevap (Sol ————— Re)

Doğru cevap (Sol ——— Do)

Codetta

Çoğunlukla temanın karara vardığı anda cevap başlar. Bazen de cevabı hazırlayan küçük bir ekten sonra cevap başlayabilir. Buna Codetta denir. Codetta birkaç sesden oluştuğu gibi tek bir ses bile codetta yerini tutabilir ve tema ile cevabı birbirine daha iyi kaynaştırır. Codetta'nın süresi genellikle bir ölçüyü geçmez. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Bach, İ. D. K. I/7

Allegro

Codetta

FÜG

(Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre)

Tüm müzik formları arasında füğ en mantıklı olanıdır. Füğ birkaç motifin bir araya gelerek bir sanat eseri oluşturma sanatıdır. Kontrpuan formu olarak her zaman belli sayıda sese bağlıdır. Özü, bir temanın bütün seslerle iletilmesidir. Örneğin, üç bölümlü bir füğde, bir ses temayla tek başına başlar; bitirildiğinde, ikinci bir ses temayı çıkıcı beşliyle (Quinte) ele alır, birinci ses ise temaya, karşı bir temayla devam eder. Üçüncü ses tonikte temayla birlikte tekrar belirirken, diğer iki ses buna karşıtlık oluşturur. Eğer üç ses de temada vücut bulmuşsa, **sergi (Exposition)** tamamlanmış olur. Bunu genellikle iki ayrı geliştirme bölümü izler; bu bölümlerde tema zaman zaman tonalite dışındaki bir tonda tonik veya dominant olarak ortaya çıkar. Son gelişme genellikle tema yoğunlaşması, tema sıkışması (stretta) adı verilen , kanonik bir taklitten oluşan özel bir durumu içerir.

Füğün oluşumuna detaylı bakıldığında, sıklıkla temanın özgün biçiminden biraz farklı olarak seslendirildiği görünür. Bazen tema daha sık geri döner, bazen daha az, bazen tonik ve dominant dışındaki tonlar kullanılır, bazen tema sıkışıklığı hiç yoktur veya üçüncü bölüm yerine ikinci bölümde ortaya çıkarlar. Füğ bestelerinin okulu sayılan Bach'ın "İyi Düzenlenmiş Piyano-Wohltemperiertem Klavier" örneğinde, bütün bu çeşitlemeler yer almaktadır.

Füğ Teması

Herhangi bir ezgi bir füğün teması olarak uygun değildir. Özellikle armonik eşlik için düşünülen şarkı benzeri cümleler simetrik olmaları nedeniyle tavsiye edilmezler. Tema füğde sıklıkla bir düzine veya daha fazla tekrarlanır ve bu nedenle bu tekrarları tolere edebilecek şekilde yapılandırılmalıdır. Bu durum, şarkı benzeri bir temadan ziyade daha az simetrik bir temada daha olasıdır. Böyle bir parça 8 veya 16 ölçüden oluştuğu için genellikle çok uzun olurdu. Füğ teması son derece canlı olmalı, uzun olmaktan ziyade kısa olmalı ki, yoğun ses dokusunun ortasında bile kolay tanınabilsin ve parçayı çok uzatmadan sık sık tanıtabilsin.

Temaya **dux**'da denilir, temaya dominantla cevap veren ikinci temaya ise "cevap" veya "**comes**" denir.

Kontrpuan

Kontrpuan (karşı tema, karşı ezgi), hem cevaba karşı bir ses olmalı, hemde füğ temasının "dux" iyi bir devamı olmalıdır; ritmik olarak temadan ayrılmalı, belirgin bir karaktere, bağımsız bir çizgiye sahip olmalı ki, gerçekten bir karşı ses olarak işlev görsün, homofonik bir "eşlik" olarak değil.

Fuga Canonica

Bir füğde tema, kontrpuan devamlılığı da dahil olmak üzere, bütün seslerde sıkı sıkıya taklit ediliyorsa, yani baştan sona bir kanon olarak icra ediliyorsa (bu durumda çoklu kontrpuan kullanımı esastır), bu bir fuga canonica'dır. Örnek: Bach, Fuga canonica in Epiadiapentde (4) BWV 1079 from "Musicalishes Opfer".(Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Choralfuge

Eğer füğ, bir cantus firmus'tan (genellikle bir koral ezgisi) önce geliyorsa ve füğ teması da buna karşı kontrpuan olarak, bir karşıt ses işlevi görüyorsa, o zaman bu bir koral füğdür. (Günter Altman, Musikalische Formenlehre). Koral füğ özellikle Bach'ta sık sık karşımıza çıkar. Bitmiş bir füğ taçlandırıcı bir dokunuş olarak bir koral eklemekten oluşur, ya bölümler halinde, ya da sonunda bütünüyle olsun. Örnekler: Mendelssohn, piyano için mi minör Füg (No. 1 Prelüd ve Füg, op. 35). Max Reger'in 100. Psalms'ın sonu. (Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre).

Karşıt (Zıt) Füg (Ayna Füg)

Burada tema, bir cevap olarak temanın tersine çevrilmesine karşıt olarak sunulur. Bu tür eserler Bach'ın "Kunst der Fuge" "Füg Sanatı" nda yer almaktadır. No.5 , 6 , 7 , 14. (Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre).

Ayna füğünde, kontrpuan hareketinin tamamı ayna görüntüsünde tersine çevrilebilir. Aşağı doğru olan bütün hareketler yukarı doğru olur, en yüksek ses en düşük ses olur, vb. Bu tür fügler sonderece nadirdir. Bach Füg Sanatı'nda (in der Kunst der Fuge) ; üç örnek verir. Contrapunctus 16 , 17 , 18. Bunların her birinde tüm hareket (tonal, yani yüzde yüz tam olmayan) yansıtmayla tekrarlanır. (crossower-agm.de).

Simultane (Eş Zamanlı), Progressive ve Permutation Fügler En yaygın tek temalı füglere ek olarak iki, üç veya dört temalı fügler de vardır; Temalar ya baştan itibaren bir arada sunulabilir (eşzamanlı) ya da bir füğün gelişimi sırasında birbiri ardına eklenerek kendi füglerini (progressive) oluşturabilir; bu durumda temalar genellikle ancak son aşamada eş zamanlı bir füg halinde birleştirilir. İkili, üçlü ya da dörtlü füğün her teması aynı zamanda diğer temaların karşı sesidir (ya da cantus firmus ile ilgili kontrpuan durumudur) ve bu nedenle ikili, üçlü ya da dörtlü kontrpuan uygulamaları gereklidir. Seslerinin birbirinin yerine kullanılabilmesinden dolayı permutation fügleri olarak da adlandırılırlar. Bach bu alanda dört sesli bir koro füğünde, ilk önemli örneği, (BWV 182 Himmelskönig, sei willkommen: 1 – 9. Mezürler) düzenli bir permutation'u içeren ses değişimleriyle vermiştir. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre). Permutation füğ, bir tema üzerinde birden fazla, her zaman sabit, karşıt temanın ortaya çıktığı füğdür. Besteci daha sonra bir sonraki tema aşamasında sesleri değiştirir. Bu vokal parçalarında popülerdir. Örneğin: Bach, "Eingangschor der Kantate

Himmelskönig, sei willkommen". (crossower-agm.de).

Yelpaze Fügü Yelpaze fügü olarak adlandırılan füg, tematik gidişatın "normal halinden" tamamen farklıdır. Bu fügde her yeni tema girişi bir sonraki beşli tonalite de gerçekleşir ve bu sayede nadiren uygulanan bu füg formu yelpaze benzeri bir şekilde açılır. Ton merkezi yalnızca çerçeveyi oluşturur, geniş kapsamlı modüle edici veya zaten özgürce tonal gelişimin başlangıç ve bitiş noktasını meydana getirir. Yelpaze fügüne örnek: Bela Bartok, Musik Für Seiteninstrumente, Schlagzeuge und Celesta, I. Satz). (Günter Altmann, Musikalische Formenle).

Yelpaze füg veya piramit formu ilk gelen temanın (Dux) Quinte gittiği, ancak daha sonra Dux'un tonikte tekrar takip etmediği, bunun yerine tekrar Quinte yükseldiği fügdür. Bu teknik Romantik Çağ bestecilerinin modülasyon ihtiyacıyla ortaya çıkmıştır. Örnek: Johannes Brahms, "Warum ist das Licht gegebenden Mühseligen?", 2 Motet, op. 74. Burada, re minörde başlayan füg teması, la minörde real bir şekilde cevaplanıyor. Bu cevap tekrar real olarak mi minörde cevaplanıyor. Bu yine si minör ve son olarak da fa diyez minörde gerçekleşiyor. Bu motette füg teması dört kez üst üste Quinte yükseliyor. (crossower-agm.de).

Kontra Füg

Bir kontra füg, genellikle tonik ve dominantın birbirine karşılık geldiği şekilde Dux'un ters çevrilmesiyle oluşur. Örneğin kontra fügler Bach'ın eserlerinde bulunabilir. Bach'ın Füg Sanatı "Kunst der Fuge, Contrapuncus 5, 6 , ve 14. (crossower-agm.de).

Dört Sesli Füg

Dörtlü Füg, dört temalı bir fügdür. Bach'ın "Füg Sanatı" (die Kunst der Fuge) döngüsel formulu (cyclique) parçalı final fügü sıklıkla örnek olarak gösterilir; ancak üçüncü temanın girişi, öncekilerle birleştirilmesinden sonra kesilir. Eserin ana teması da buna uyacağından planlı bir dörtlü füg muhtemelen bu formda aktarılmamıştır. (crossower-agm.de).

Üçlü Sesli Füg

Üç temalı bir fügdür. Bunlar daha sonra ayrı ayrı sergi bölümlerinde (Exposition) yer alır ve daha sonra birbirleriyle birleştirilir. Örnekler: Bach, Wohltemperiartes Klavier, Teil II, Fuge fis-moll, "Kunst der Fuge, Contrapunctus 8 ve 11.

İki Sesli Füg

İki tema ve bir ya da iki karşıt öznenen oluşan, bunların birbiri ardına ya da aynı anda sunulup işlenebildiği fügdür. Örnek: Bach, "Wohltemperiertes Klavier, II. Teil, gis-moll-Fuge; Contrapunctus IX ve X "Kunst der Fuge"

Füg

Füg'ler iki, üç, dört ve daha çok bölmeli olabilirler.

Birinci Bölme – Sergi (Exposition)

Bir füğün sergisi, karşıezgi (ya da özgür partiler) eşliğinde, tema ve cevabın nöbetleşe duyuldukları girişlerden oluşur. Tema ve cevap girişlerinin sayısına göre füğün ses (parti) sayısı da değişiklik gösterir.

Fügler çok kez ikiden daha fazla, genellikle üç ve dört, bazen beş ve altı sesli olurlar. Bir füğün sergi bölmesinde, füğün ses sayısı kadar “giriş” vardır. Örneğin; üçsesli füğde çoğu zaman tema-cevap-tema, dörtsesli füğde çoğu zaman cevap-tema-cevap-tema-cevap olarak partiler birer birer füğün çoksesliliğine katılırlar.

İkisesli füğün sergi bölmesinde, tema-cevap girişleri duyulur.

Üçsesli füğde, tema-cevap-tema girişleri vardır.

Dört sesli füğde girişler: Tema-cevap-tema-cevap.

Çok kez cevap-tema ya da tema-cevap aralarında bir veya birkaç ölçülük **codetta** bulunur. Bu codettalar küçük birer köprüdürler.

Füglerde tema ve cevaplar, koro düzenindeki insan seslerinin cinslerine göre adlandırılırlar. Soprana-Alto-Tenor- Bas gibi komşu partilerin ses alanları birbirinden 5'li veya 4'lü uzaklıkta olduklarından, tema-cevap girişleri de bu ses alanlarına uygun düşünülür.

Ara Müziği (Divertimento,Episode): Tema ve cevaplar arasında bağlantıyı sağlayan küçük ezgisel gidişler vardır. Bunlara küçük ara müzikleri (codettalar) diyoruz. Daha ziyade bir füğün bölmeleri arasındaki aramüzikleri, genellikle tema ve karşıezgi parçacıkları üzerine kurulmuş tonalite değişimli (modülasyonlu) köprülerdir. Tema ya da cevabın yeniden ortaya çıktıkları ilgili tonaliteleri hazırlarlar ve kesintisiz bir bağlayıcı özellikleri vardır. Bu ara müzikleri sade (yalın), çevrilebilir kontrapunktla ve çok kez küçük bir marş armonik (sekvens) gidişiyle yazılırlar. Burada temaya ve karşıezgiye tam olarak yer verilmez.

Karşısergi: Tema ve cevabın birinci bölme sonunda üstlendiği ses sayısından daha fazla sayıda duyulmasına Karşısergi veya “girişi fazla fügler” denir. Aslında bu, serginin yinelenmesidir.

Karşısergi, sergi bölmesindeki tema-cevap girişleri sırasının yer değiştirmesi ile olur. Önce cevap ile başlar sonra temaya geçilir. Yalnız şu ayrımla gelirler; orada temayı alan partiler burada cevabı, orada cevabı vermiş olan partiler burada temayı alırlar ve daha önce gelmedikleri partilerde iştilirler.

Gelişme (Gelişim): Birinci bölmenin sonundaki aramüziğinin bitiminde, füğ temasının duyulmasıyla, gelişme bölmesi başlar. Genellikle tema, majörlerde ilgili (paralel) minör tonalitesinde, minörlerde ise ilgili majör tonalitesinde duyulur. İkinci bölmenin en büyük özelliklerinden biri, komşu tonalitelere modülasyonlardır. Bununla birlikte büyük çaptaki füğlerde, uzak tonalitelere de yer verilir.

Gelişme bölmesinin diğer bir özelliği de, temanın üzerinde yapılan değişiklikler ve tema-cevap sıkışmalarıdır.

Şekil bakımından yapılan değişikliklerin başında temanın ters hareketleri gelir. Dikey ters hareketlerde inici aralıklar çıkıcı, çıkıcılar inici olur.

Serbest imitasyondaki önemli değişikliklerden bir diğeri de, ses sürelerinin belirli bir oranda küçültülmesi ya da büyütülmesidir. (19 Mayıs Üniversitesi Müzik Formları Ders Notları).

Çok sesli füğ ve kanon benzeri formların vokal şablonundan ayrılmasıyla ana temanın biçimi değişir. Bir füğün gelişiminde, çalgının olanakları, gerilim ve anlatım gücü kazanan karakteristik bir figüre dönüşür. Bu durum füğün biçim, açısından hayati önem taşır, çünkü tema içindeki gerilmeler, gidişatın türünü belirlerler. Her çok sesli vokal ve enstrümantal eserde, başlangıç motifi itici güç olmalı, dışarı doğru dönmeli ve dolayısıyla güçlü dürtüler yaymalıdır; çünkü homofonik müzikten bildiğimiz gibi motifin gerçek bir işlenişi söz konusu değildir. Konturpuan bölümündeki tüm hareketler, orijinal sestten yayılmaya devam eden ve sonunda tüm dizek kopleksine artan bir canlılıkla nüfuz eden bir çarpmadan (dürtüden) gelişir.

Bu özellikle bir temadan doğan, onu tüm sesler arasından geçiren ve tam gelişimine ulaştıran, temanın hayati bir iç yapı haline geldiği füğ için geçerlidir. **Füğ teması (Dux)** hemen hemen her zaman beşli (Quint) tonalitede cevaplanır, bu da cevabın **(Comes)** taklidi bir beşli daha yüksek (çıkıcı) veya bir dörtlü daha inici bir tonda başlattığı anlamına gelir. Bu uygulama **Quintfüğ** teriminin ortaya çıkmasına yol açar. Dux ile Comes arasındaki beşli akrabalığın (ilişkinin) sebebi, füğde temayı değiştirmeden ve tonalite aralığı da dahil olmak üzere kompozisyonun tutarlılığını tehlikeye atmadan karşı ezgiler yaratma çabası olarak görülebilir. Bunlar,

sonatın açılımında da karşımıza çıkan aynı nedenlerdir; ancak, kontrast etkisini artırmak ve ifade alanını genişletmek için, iki farklı tema (çoğunlukla) baskın bir ilişki içinde karşı karşıya gelir. Ancak füğ, temanın ortaya koyduğu temel tutumdan sapmamalıdır. Temanın beşli (Quint) olarak kaydırılması ve füğün daha da geliştirilmesinde, buna yakın başka bazı tonalitelerin kullanılması, gerilim ve karşıtlık sağlamak için yeterli olacaktır. Tercih edilen, cevabın beşli olarak tercih edilmesi, taklitli vokal cümlelerin pratiğinden de açıklanabilir. Bas, tenor, alto ve soprano olmak üzere dört ses arasında yaklaşık yarım oktavlık bir fark vardır, dolayısıyla komşu sesdeki bir motif veya temayı taklit ederken Quart veya Quint'in kullanılması önerilir. Cevabın reel mi yoksa tonal mı verileceği temanın biçimine bağlıdır. Tema, ana tonun Tonikadexachord'unda (kök ses ile altılı arasındaki alan) baskın olarak hareket ediyorsa, beşli (Quint) herhangi bir aralık değişikliği olmaksızın daha üstten tekrarlanabilir. (Kitabın "Ek" bölümündeki örneğe bakınız): Füğ, G – Dur, J.C.Fischer). Öte yandan, tema dominantexachord üzerinde (ana tonalitenin beşlisi ve onlusu arasındaki alan) hareket ediyorsa, beşlinin taklidinde interval değişiklikleri gerekir, aksi halde hemen iki beşli daha çıkıcı tonaliteye ulaşılır. Dolayısıyla cevabın ana tona yakın olması, yani tonal olması gerekir. (Kitabın "Ek" bölümündeki örneğe bakınız: Pachelbel, Füğ d - moll).

Aynı durum, ana tondan beşliye sıçrayarak melodik çizgisinde beşliyi hemen başında barındıran füğ temaları için de geçerlidir. Füğ temaları başlangıçta ana tonalite de kalabilmek için, Quint'ten kök sese doğru bir sıçrama veya buna karşılık gelen bir hareketle cevaplanması gerekir. Tam tersi durumda, yani Quint'ten kök sese doğru yukarıya bir sıçrama veya Quint'ten aşağıya doğru bir beşli (Quint) sıçraması durumunda cevap şu şekilde olur: Kök sesden beşliye doğru olan bir sıçrama. Temanın devamı, gerekli interval değişimlerinden sonra beşli tonalite de devam eder. Böylece kök sesin dokuzlusu ilk gelişte atlanır ve erken modülasyonlardan kaçınmak için oktava geri getirilir. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Armonik açıdan kök sesin dokuzlusu, çift dominantın kök sesine özdeştir, bunun yardımıyla akor ilişkilerinde işlevsel olarak iki beşli de atılabilir. Temaya ilişkin cevaplardaki özellikler yalnızca ilk taklit uygulamalarına kadar uzanır. Füğ ilerledikçe tema her zaman intervale sadık kalarak, real bir şekilde taklit edilebilir. Genel olarak, füğdeki temaya verilecek cevap için bir standart belirlenemez; bu, temanın içerdiği gerilim ve kompozisyonun genel gidişatına bağlı olarak pek çok başka etkenle ilişkilidir. Bunun kanıtı, özellikle füğ temalarına yanıt bulma sorununun incelenmesinde Bach'ın büyük füğ eserlerinde yer almaktadır.

Dux ve Comes arasındaki beşli ilişkisi, olası farklı cevaplara rağmen sürdürülür. Üçüncü bir

tema girişi yine ana tonalitededir. Eğer dört bölümlü bir fg ise, dördüncü giriş gelir ve fgn ilk bölümündeki ana (esas) ve Quint tonalitesi arasındaki değişim yine dominant tonalite-
sinde devam eder. Fakat bu kuralın bile istisnaları vardır; bunu Bach'ın "İyi Düzenlenmiş
Piyanosu" nun 1. Cildinin birinci fgnde görebiliriz. Dört sesli bu Do majör fgde, tonik Do
majördeki Dux'u iki kez dominant Sol majördeki bir Comes ve temanın yalnızca dördüncü
girişi yine tonikdeki bir Dux olarak takip eder. Ancak daha yakından bakıldığında bunun
mantıklı olduğu ortaya çıkmıyor; çünkü giriş dizisi bir koro fgnn vokal kısımlarına aktarıldı-
ęında alto-soprano-tenor-bas durumu ortaya çıkardı ve soprano ile tenor yaklaşık olarak
aynı vokal aralığına sahip olduğundan, sadece bir oktav kaydırıldığından, Bach her ikisini de
Comes-pollfonik enstrüman sanatının vokal müzikten geldiğini bir kez daha kanıtlamış oluyor.

Tema bütün seslerden geçtikten sonra temanın **sergi (exposition)** bölümü olarak da
adlandırılan ilk uygulama tamamlanmış olur. Bir ara bölüm, sıklıkla **Episode** veya **Diver-**
tissement olarak da bilinir, çoktan başlamış veya bir sonraki bölümü tanıtıyor olabilir.
Temanın Dux veya Comes olarak işitildiği tüm bölümlere tematik fg bölümleri, temanın
olmadığı bölümlere ise Episode denir.

Kitabın "EK" bölümünde yer alan Johann Caspar Ferdinand Fischer'in "Es-Dur, Praeludium ve
Fg", Ariadne Musica'nın fgnden gelmektedir. Fischer'in bu Mi bemol majör prelüdü
temel tonu belirliyor, tonal bir giriş sağlıyor ve motifik öngörü yoluyla takip eden fg ile bir
bağlantı kurarak dinleyiciyi fg temasına hazırlıyor. Asıl temaya giriş, Preld'n 8. lçsnde
fark edilmeden başlıyor. Sekizlik bir susun ardından üst sesde kısa bir motif (d e s a h)
duyuluyor; bu motif iki orta seste ve iki ölçü sonra alt seste hemen taklit edilerek önem
kazanıyor ve kulağa iyice yerleşiyor. Fg temasının baş motifi (müzik fikri) olarak ritimde
değişiklik olmadan tekrar ortaya çıkmıyor, sadece beşli sıçrama yedili sıçramaya uzatılıyor. Fg
temasının hareketi beşliden kök sese doğru gittiğinden, Comes, yönü tersine çeviriyor ve
temayı kök sesden beşliye doğru götürüyor, tonal tepkiye bağlı olarak bazı aralıkları (interval)
değiştiriyor. Ancak ikinci uygulamada tüm tema girişleri real olarak yer alıyor. Bu girişlerin ilk
ikisi esas (ana) tonalitede **tema yığınlaşması, sıklıkla (strette)** olarak ortaya çıkmıyor. (5. ve
6. lçler). Bunu, yine kanonik olarak i içe geçmiş, dominant tonalitede  taklit (imitasyon)
takip ediyor. Bu durum ikinci uygulama için tema fazlalığına neden oluyor. Ancak bunu, orta
sesdeki (tenor) temanın son sesiyle ayrı bir fg bölümü olarak birleştirmek, son üç teme
yığınlaşmasının birliğini göz ardı etmek anlamına gelecektir. Dominant zerindeki pedal
noktasının (durak noktası) başlangıcından itibaren son ikibuçuk ölçü, temanın koda benzeri

bir şekilde tekrar duyulduğu son bir dönüş olarak en iyi şekilde yorumlanabilir. Dux ile Comes arasında, tema ile taklit arasında mümkün olabilecek birçok ilişkiye göre, füğdeki temaya verilen yanıt da bir ayna, bir yengeç yürüyüşü (Füg'de sondan başa tersine kontrpuanlı tarz) olarak ve ritmik değerlerin büyümesi ve küçülmesiyle ortaya çıkabilir. Ancak bu kontrpuan teknikleri çoğunlukla daha büyük, daha sanatsal füğ formlarına ayrılmıştır. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Choralfuge: Füğün özel bir biçimidir. Bu füğde, ya bir koralin başlangıcı füğ teması olarak belirir, ya da bir koral, füğ boyunca aramüziklerde kademeli olarak tanıtılır veya kontrpuan dokusuna serbest bir ses olarak eklenir. (Hans Renner, Grundlagen der Musik). Örnek; Bach, Choral-Fuge, "Dona nobis Pacem", (aus Messe in h-Moll, BWV 232, Transcribed for Consort Organ Solo, Etidit By Maurizio Machella).

Füğ ve Füğ Benzeri Formlar

Füğ, kontrpuan biçiminin son sanat formu olarak ortaya çıkmıştır. Polifoninin en gelişmiş biçimi sayılabilir, çünkü bütün kontrpuan tekniklerini kullanır ve kompozisyonun polifonik olanaklarının hepsinden yararlanarak bunları yeni bir biçim zenginliğinde birleştirir; aynı zamanda orijinal tekrar prensiplerinin en mükemmel bir şekilde ortaya çıkmasını temsil eder. Rönesans döneminde, 16. Yüzyılda taklitçi vokal biçimleriyle ve özellikle ilk imitasyonlarıyla füğün kendine özgü biçim şeklinin özelliklerini gösteren polifonik cümleler için kullanılmaya başlandı. Bu dönemde Ricercar, Kanzone, Fantasia ve benzeri isimlerle benzer formlar yaygınlaştı. Özellikle Ricercare ve Kanzone yapıları itibariyle daha sonraki füğlerle birçok benzerlik gösterir ve aynı zamanda onun en önemli öncülleridir. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Ricercar

Ricercar motetten gelme, oldukça özgür kuruluşlu, çalgısal bir parçadır. Önceleri lavta için yazılan, daha sonra org ve çembaloya aktarılan bu parçalar 16. Yüzyılın başlarında ortaya çıkıyor. Kaynağına dayandığı motet gibi ricercar taklitli kontrapuntal yazıyı kullanır. Her biri kendi motifini geliştiren birbirine bağlı ayrı ayrı dönemlerden oluşmuştur. Yazının bütünlüğü ancak ton ve ölçü birliği ile sağlanmış olur. (Andre Hodeir, Müzikte Türler ve Biçimler, Çev: İlhan Usmanbaş).

Ricercar, motetin orga ve lavtaya aktarılmasıyla ortaya çıkmıştır. 17. Yüzyıla kadar önemli

ustaları arasında Willaert, Andrea ve Giovanni Gabrieli, Frescobaldi, Sweelinck, Scheidt, Froberger, Pachelbel, Kerl ve Buxtehude yer alır. Motet’de sözle verilen kompozisyonun birliği, onun ayrı ayrı parçalarının bağlantısı, Müzik sanatı aracılığıyla bağımsız entrümantal formda korunmalıydı; böylece gelişmelerin tematik bir bağlantı olmaksızın birbirine bağlanması önlenmeliydi. Bu nedenle bazı ricercar’larda ilk bölüm sonda tekrarlanır veya bireysel performanslar yalnızca birkaç kez değiştirilmiş bir motif üzerine kuruludur. İkinci durumda, motifin her yeni kontrpuan gelişimi, sergi (Exposition) bölümünün bir çeşitlemesi (varyasyonu) olarak değerlendirilecektir. Ricercar variation denilen bu formda, vokal formda metnin yer aldığı bireysel parçaların organik bağlantısı variation prensiplerinin uygulanmasıyla garanti altına alınır. Ricercar’ın Motet’ten geldiğini gösteren tek şey, enstrumental olmaktan çok vokal olan ve sakin ölçülü hareketiyle şarkı sesine hala borçlu olduğu görülen temanın (veya başlangıç motifinin) biçimidir.

Burada bahsi geçen ricercar varyasyonunun tüm tipik özellikleri, kitabın ek bölümünde yer alan ve hala Miksolidyen karaktere sahip olan, Froberger’in Sol majör Ricercar’ında bulunmaktadır. Beş bölüm, farklı aralıklarla ve farklı mesafelerde sıkı imitasyonlarla başlayan küçük ortak uygulamalara benzetilebilir. Birinci bölümde taklit 5. ölçüden itibaren başlar, üçüncü bölümde ise birinci ölçünün ikinci çeyreğinde, yani dar bir bölümde başlar.

Birinci bölümün teması diğer dört ricercar bölümünde de çeşitli biçimlerde tekrarlanır. İkinci bölümde (Allegro) ölçü daha da belirginleşiyor, her ne kadar çift ölçü tek ölçüye dönüşmüş olsa da; üçüncü bölümde (Molto moderato) ses yüksekliği çok az, ritim ise büyük ölçüde değişiyor. Dördüncü bölüm (Accelerato) temayı melodik olarak basitleştirilmiş hareketlerle sunuyor, ancak ana temayla ilişkisi hala korunuyor ve bu melodik hattın öze indirgenmesiyle beşinci ve son bölümde (Marcato) ricercar sonlandırılıyor, sadece burada tüm sesler arasında dolaşan ikinci bir tema ekleniyor. Ricercar, kitabın “EK” bölümünde yer almaktadır.

Kanzone (Canzone)

İtalyanca bir sözcük olan “Canzone” şarkı anlamına gelmektedir. Fransızların şarkı için kullandıkları “Chanson” sözcüğü ile eş anlamlıdır. Çalgısal Canzone, önceleri (16. Yüzyıl İtalya’sında) ses için yazılmış polifonik parçaların org ya da laute ve klavyeli çalgılara uygulanmaları idi. Daha sonraları Gabrieli, Frescobaldi gibi besteciler Füg tarzında Canzone’ler yazmışlardır.

İtalyanca adıyla “Canzone da sonar” denilen bu tür, ilerde kilise sonatlarının kaynağı olmuştur. Çalgı için yazılan Canzone’lerde, esas temanın çeşitlemeleri ile değişik bölümlerde ve değişik

ölçülerde duyulması belirgin bir özelliktir.(Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Bu türe en yakın Ricercare türünde olduğu gibi canzone birbirine bağlı füğ deyişinde bölmelerden kurulur. Canzonede bu bölmeler başka yolla birbirinden ayrılırlar: Üç ve dört vuruşlu bölmeler art arda gelir; üç vuruşlu bölmeler dört vuruşluların çeşitlemeleridir. (Andre Hodeir, Müzikte Türler ve Biçimler, Çev. İlhan Usmanbaş).

Canzone'de Ricercar'a benzer bir gelişmede göstermiştir. Enstrümantal bir form olarak Fransız şansonlarından ortaya çıkmıştır. Ancak, canzone'nin bireysel parçaları genellikle ricercar'ın parçalarından daha belirgin ve bağımsızdır. Ancak canzone, ricercar gibi, metne bir göndermede bulunmadığı ve ayrıca basitçe yapılandırılmış dansla (ki buradan biçimsel göndermeler çıkarılabilir) hiçbir bağlantısı olmadığı için, biçimsel ilerleyişi de sınırsız ve açıktır. Ancak bu durum, Ricercar'da da belirtildiği üzere, başka örgütlenme biçimlerinin etkili olma olasılığını dışlamaz. Bunlara örnek olarak ölçü ve tempo da değişiklikler yaparak bölümlerin karşılaştırılması ya da çok çeşitli ve homofonik bölümlerin yanyana getirilmesi, ayrıca bir kadansla biten ve aynı zamanda armonik olanaklarla duraklamalar yaratan biçimsel bölümler verilebilir. Canzone, Ricercar'dan daha çok füğeye yakındır. Temanın çok parçalı yapısı belirli sınırlamalar getirirse de, form bölümleri zaten füğ benzeri bir şekilde geliştirilmiştir. Tema genellikle bir veya iki pasajla sınırlı değildir, tüm sesler arasında birkaç kez dolaşır ve füğün konturpuan gelişme biçimi ortaya çıkmaya başlar. Bu anlamda canzone, füğün gerçek öncüsü konumundadır. Canzone'ler 15. Yüzyıldan 17. Yüzyıla kadar olan dönemin bütün önemli ustaları tarafından yazılmıştır. Özellikle Froberger, Isaac, Frescobaldi ve diğerleri. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Capriccio

Füğün gelişim tarihinde Capriccio önemli bir rol oynar. Çünkü zaman zaman tüm kontrpuan sanatlarından faydalanmış ve aynı zamanda füğ benzeri bir görünüm kazanabilmiştir. Tüm bu sahip olduklarına rağmen Capriccio'nun polifonik olmaktan ziyade homofonik bir karakteri vardır. Ölçülerdeki kilit noktalar, simetrik eğilim ve armonik uyum diğer çok sesli formlara göre daha belirgindir. Espirili, nüktedan bir tavırla karakterize edilir, ancak yapısı bakımından tamamen özgürdür. Capriccio, füğün gelişim tarihinde önemli bir rol oynar, çünkü dönemin tüm konturpuan sanatlarından yararlanmış ve böylece füğ benzeri bir görünüme kavuşmuştur (Günter Altman, Musikalische Formenlehre).

Fantasia

Fantasia genel olarak özgür biçimde çalgısal bir parçadır. Füğden ya da ricercare'den gevşek

dokunmuştur, ama toccata'ya göre daha ince örgütlenmiştir. Bu tür 16. Yüzyılda çıkmış, 17. Yüzyılda İngiliz'ler bunu fancy adıyla ricercare'ye yakın bir yolda kullanmışlardır.

Bu türün yapısı bestecilere, dahası eserlere göre değişmektedir. Örneğin, Proberger'de oldukça sağlam bir kuruluştaki olan fantasia bu durumuyla ricercare'ye yakın bir biçimdir; bir ana tema üzerinde çeşitlemelerle yapılan bölümlerden kurulmuştur. (Andre Hodeir, Müzikte Türler ve Biçimler, Çev. İlhan Usmanbaş).

Fantasia'da (Fantasie veya Phantasie) capriccio gibi benzer şekilde gelişmiştir. Başlangıçta polifonik formların serbest doğaçlama tarzı olan Fantasia, her zaman kendi katı yapısına sadık kalmış ve ricercar, canzone, füğ veya prelüd ve herhangi bir konturpuan formundan oluşabilmiştir. Bunlardan tek farkı, daha az sanatsal bir üslup kullanılmasıydı; bu üslupta, özel konturpuan işlemi ve gelişiminden çok, genel müzikal gelişime daha fazla vurgu yapılmıştı. Klasik öncesi sonat (aynı zamanda barok sonat olarak da bilinir), Fransız üvertürü ve gigüi'de füğ ve onun öncülleriyle ilişkiler gösterir. Yukarıdaki her üç türde polifonik biçimlerin bünyesinde gelişmekte olan ve onlarda gizli olarak etkili olan homofoninin tümüyle etkisi altındadır. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Çoğu durumda da uygulandığı gibi, bu tür çok temalı füglerde her temanın, füg gelişiminin doruk noktası olarak birleştirilip aynı anda seslendirilmeden önce, kendi ayrı gelişimini deneyimlemesi gerekir. Fakat zaman zaman Dux'un (ya da Comes'in) kontrpuanı da kendi başına tematik bir önem kazanır, öyleki en başından itibaren bir karşı tema, bir karşı-özne rolünü üstlenir; buna göre, üçlü veya dörtlü bir füg için üçüncü veya dördüncü karşıt özneler de en başından itibaren tematik olarak önemli olabilir. İster eş zamanlı (simultane), ister gelişen (progressive) bir füg olarak tasarlansın; çok temalı bir füg için koşullar ancak karşıt nokta-larından (kontrpuan) birinin bağımsızlaşp kendi formunu bir tema olarak alması ve füg benzeri bir biçimde uygulamasıyla ortaya çıkar. Bach'ın üç büyük füg eseri vardır: "Das Wohltemperierte Klavier", "Musikalische Opfer" ve "Die Kunst der Füge". Musikalische Opfer, "Requiem teması", "Kraliyet teması" temel alınarak hazırlanmış, çeşitli kanon formları, bir fuga canonica'sı, bir oda müziği (kilise sonatı tarzında) ve bir üçsesli ricercar'ı kapsamaktadır.

Wohltemperierte Klavier (İyi Düzenlenmiş Piyano), beşli çemberinin tüm tonlarında 24 prelüd ve füg sunmaktadır.

Bach son büyük döngüsel eseri olan "Die Kunst der Füge" de (Füg Sanatı) için herhangi bir enstrümantasyon bilgisi eklememiştir. (italyanca piyano partisyonları denilen yerde yazılıdır), öyle ki bugüne kadar piyano, org veya oda orkestrası için çeşitli düzenlemeler yapılmıştır.

Die Kunst der Fuge, tüm füg bestelerinin ve her kontrpuan düzenlemesinin en üst noktası olarak, temadan geliştirilen tüm füg formlarının kapsamlı uygulamasını içerir. Bu tema aşağıda belirtilmiştir: Diatonik tonal sistemin " merkezi tonu" olan D (Re) üzerine kurulu tema, en kısa ve en yalın haliyle, işlevsel kullanım ve dönüşüm açısından en zengin olanakları sunar.



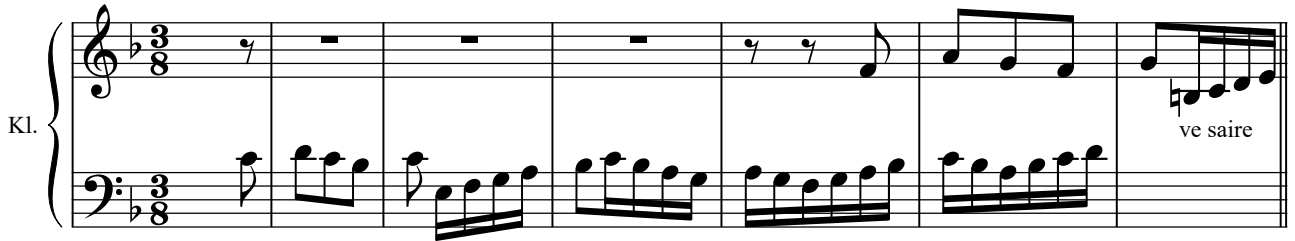
Bireysel gelişmeler (Developpement) arasında, füğ temasının yer almadığı, ancak temanın bazı motifleriyle ilgili serbest ara bölümler yer alır. Bütün kısa ara bölümler sayesinde istenildiği takdirde bir tondan diğerine modülasyon yapılabilir ve bireysel ana bölümlerin sonunda daha ağırlıklı kadanslar oluşturulabilir.

Sıkışıklık Durumunda (stretta) Tema Değişikliği

Temanın sıkışıklığı durumunda, bazen tema üzerinde küçük değişikliklere izin verilir, hatta bir temaya ilk kez cevap verilirken bile bazen ton birliğini sağlamak adına temayı biraz değiştirmek gerekebilir. Örneğin, bir beşlinin sıçraması, Bach'ın "İyi Düzenlenmiş Piyano" daki La bemol Majör füğde olduğu gibi, sıklıkla bir dörtlüyle cevaplanır:



Fa Majör füğde Bach başlangıca (Quinte) Quarte ile cevap veriyor. Beşliyi genellikle oktavla (dokuzlu yerine) yanıtlayan bu sözde "tonal cevap", düzenli, interval içerikli, sözde gerçek cevapla karşılaştırılıyor.



Temada Çevirme, Büyütme, Küçültme

Daha uzun ve daha karmaşık füglerde, tema bazen çeşitlilik sağlamak amacıyla tersine hareketle (inverso) sunulur, yani temadan yukarıya doğru atılan her adım, aşağıya doğru atılana karşılık gelen intervallerle cevaplanır ve bunun terside geçerlidir:

Bach, Wohltemperiertem Klavier I, Nr. 6

Tema Tersine hareket

Veya büyütme ve küçültme şeklinde, bazen özgün biçimde, aynı anda hem büyütme (augmentation) hem de küçültme (diminution) şeklinde, özellikle sanatsal versiyonlarda görünür. Örneğin: Bach, Re diyez minör, "İyi düzenlenmiş piyano).

Nr. 8

Tema Büyütme Küçültme ve saire

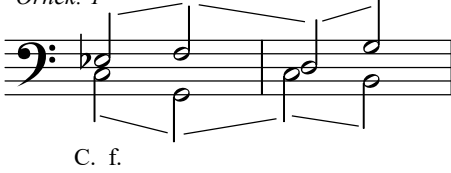
"İyi düzenlenmiş Piyano"dan birkaç örnek, yukarıda füğ temasının oluşumu ve kontrpuan olarak devam ettirilmesi hakkında söylenenleri örneklendirebiliyor:

dux comes Kontrpuan

Kontrpuan (Karşiezgi)

Katı kontrpuan uygulamalı bölümlerde bir ses daima ana ses olarak kabul edilir. Buna Cantus firmus (C. f.) "sabit melodi" denir. Cantus firmus'a bir veya daha fazla karşıt ses veya karşiezgi katılır. Bu sesler Cantus firmus'tan melodik ve ritmik bağımsızlığı korumalı, fakat onu ve birbirlerini uyumlu bir şekilde tamamlamalıdır. Her bir karşıt ezgi, tek başına ele alındığında bir Cantus firmus'un önemini kazanmalıdır. Orjinal tanımlama kontrpuan teriminde hala görülebilir: İki sesliliğin bulunduğu bir bölümde, her notaya karşılık kontrpuan partisinde bir nota yer almaktadır. (Hans Renner, Grundlagen der Musik). Örnek: 1

Örnek: 1



Kontrpuan kuralları hem akora hem de her iki sesin yürütülmesinde uygulanır. Bu en katı (sıkı) kontrpuan biçimine ek olarak, iki sesden fazlasına sahip kompozisyonlar ve Cantus firmus'a eşlik eden seslerin Cantus firmus'un kendisinden farklı nota değerlerinde ilerlediği kompozisyonlar için de kurallar oluşturulmuştur. Örnek: (a,b,c).

Kontrpuan, Cantus firmus'a karşı bağımsız olarak hareket etmek zorunda olduğundan, mümkünse ona karşıt bir hareketle icra edilmelidir. (Örnek: 1). Bu nedenle sıkı (= kurallara uygun) kompozisyonda, özellikle oktav veya beşli aralıklarındaki paralel hareketlerden ve ayrıca diğer gizli paralel hareketlerden kaçınılmalıdır. Aynı şekilde paralel dörtlüler de bazı şartlar altında yasaktır, zira ters çevirme paralel beşlileri ortaya çıkartır. (Örnek: 2).



Paralel sekizli

Paralel beşli

Saklı paralel sekizli ve paralel beşli

Paralel dörtlü



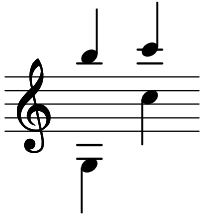
Örnek: 2

Öte yandan, paralel üçlü ve paralel altılılara, az kullanılmaları şartıyla (Örnek: 3), ve onludan oktava paralel ilerlemeye izin verilir (Örnek: 4).

Paralel üçlü ve altılı



Örnek: 3



Örnek: 4

Hareket Türleri

İki parti arasında oluşabilecek dört tür hareket bulunmaktadır.

Eğri hareket

Partilerden sadece biri hareket eder

Ters hareket

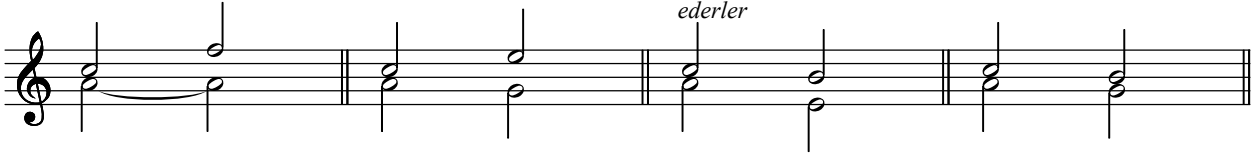
Her iki partide zıt yönlerde doğru hareket eder

Düz hareket

Partiler aynı yönde fakat farklı aralıklarla hareket ederler

Paralel hareket

Partiler aynı yönde ve aynı aralıklarla hareket ederler



Kuralların bazı istisnaları da vardır ki, özellikle armoni kurallarının izin verdiği veya gerektirdiği durumlarda ortaya çıkarlar. Yakın tarihli müzikte, paralel beşlilere ilişkin yasak bile neredeyse göz önünde bulundurulmamaktadır.

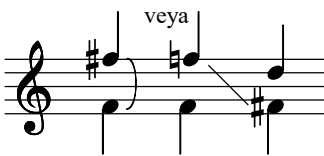
Seslerin yürütülmeleri (Örnek: 5) partilerin berraklığını etkilemeyecek şekilde olmalıdır.

Buna karşılık çapraz durumlar, sıkı kontrpuanlı bölümlerde hoş karşılanmaz (Örnek: 6).

Örnek: 5



Örnek: 6



Basit ve çift kontrpuan arasında da bir ayrım yapılır. Basit kontrpuanda, kurallara uygun olarak Cantus firmus'a ikinci bir ses eklenir. Çift kontrpuanda seslerin birbirinin yerine geçebilecek şekilde düzenlenmesi gerekir. Yani, üstteki partinin altta, alttakinin üste gelmesi (Örnek: 7 b ve 7 a, Haendel, Passacaglia). Çift kontrpuana eklenen tersine seslerin sayısına bağlı olarak, üçlü ve dördüklü kontrpuan arasında bir ayrım yapılır. Eğer daha fazla ses eklenirse, bunların gerçek kontrpuanlar olarak icra edilmesi pek mümkün olmaz ve çoğu zaman armonik açıdan doldurma ve seslerin katlanması özelliğini kazanırlar. Büyük koroların birkaç alt bölüme bölünmesiyle, sekiz sesli bölümler bile bir dereceye kadar kontrpuan tarzında icra edilebilir. Ancak hem unisonda hem de oktavdaki ses katlamalarından, hatta yasak olan üçlü ve yedili katlamalardan kaçınılamaz. Bu kompozisyon tarzı, Fransız-Flaman ustaların Motet'lerinde zirveye ulaşmıştır. En önemli temsilcisi ise Orlando di Laso'dur. (Hans Renner, Grundlagen der Musik).

Passacaglia

a) Haendel

Klavier

b)

Kl.

Tema, cevabın duyulduğu andan itibaren ezgisel yoluna devam ederek cevabı bir karşıezgi ile örür. Bach, İyi Düzenli Klavsen I. Defter fa minör Fügün, birer vuruşlu ses süreleriyle devam eden temasının cevabı altında tartımsal ve ezgisel yönden yepyeni bir karşıezgi gelmektedir. Bu karşıezgi, bazı füglerde olduğu gibi, temanın ve cevabın ileriki gelişlerinde birlikte çift kontrapunt şeklinde devamlı duyulur. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Bach, İ.D.K.I./12. Füg

Kl.

Tema

Karşıezgi

Yukarıdaki örnekte Tema (dux), cevap (comes) bölümüne kadar devam ediyor. Kontrpuan, temanın devamı olarak doğal bir şekilde ortaya çıkıyor. Temanın başlangıcındaki duraklamaya (sus,es) dikkat edin, bu giriş bölümünü daha belirgin hale getiriyor ve karşı temanın (Kontrpuan) kendini göstermesine fırsat veriyor. Tema, kendi içinde oldukça kapsamlı olmasına rağmen, şarkı anlamında bir tema olmaktan çok bir cümle niteliğindedir.

Aşağıdaki örnekte üç ölçüden oluşan tema; bir duraklamayla başlıyor, notalar aynı. Bu nedenle kontrpuan, tümüyle yeni bir motif ortaya koymalıdır; temanın devamı niteliğinde olsaydı, ona ritmik olarak etkili bir karşıtlık oluşturamazdı.

Birçok füğde (az önce sözü edilen Fa minör füğde olduğu gibi) temaya karşı olan ezgi çift kontrpuanla belirlenir. Bunun avantajı, oktavdaki ters çevirmenin özellikle serbest sesler eklendiğinde, farklı ses kombinasyonlarının yaratılmasına izin vermesi nedeniyle, karşı sesin (ezginin) tüm parça boyunca korunabilmesidir.

Klavier

Kl.

İki Sesli Füğün Birinci Şekli

İki temanın işlendiği iki sesli füğ için ikili kontrpuan kullanımı vazgeçilmezdir. İki sesli füğlerin bir türü, kontrpuanı koruyarak füğü yakından takip eder. Her iki temanın ritmik olarak birbirinden farklı olması gerekir; iki farklı temaya özellikle dikkat çekmek için, bir temayı diğerinden biraz daha geç tanıtmak genellikle iyi bir fikirdir. İki sesli füğün bu şeklinin bir örneği Mozart'ın Requiem'in I. bölümündeki Kyrie eleison'dur. Eser belirtildiği gibi, iki temanın hızlı bir şekilde ardışık olarak ele alınmasıyla başlıyor. Her iki tema eserin tamamı boyunca birbirlerinden ayrılmıyorlar. Haendel'de benzer türden ikisesli füğler yazmayı severdi.

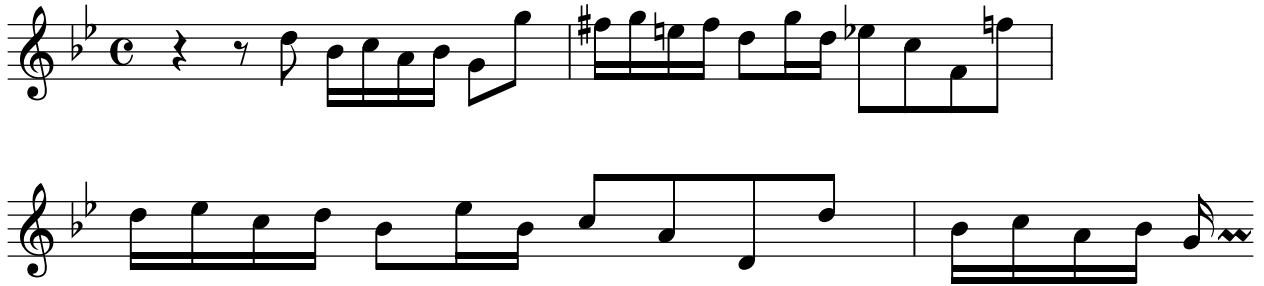
II. Mozart, Kyrie eleison

Kl.

Ky - ri - e e - le - - i - son e - le - -

Aşağıdaki örnekte onaltılık notaların sekizlik notalarla çevrelenmesinden oluşan ana (çekirdek) motif, art arda iki kez ortaya çıkıyor. Sonraki iki tekrarın her biri için iki onaltılık ve dört sekizlik notadan oluşan bir bağlantı ekleniyor. Onaltılık nota motifi ve sekizlik nota bağlantısı ölçü içinde sıkı sıkıya entegre edilmiş, ancak temanın bağlamı içinde özel bir motorik kazandırılmıştır. Hareket önce beşliden kök notaya (entegre armoni: tonik) ve kök notanın oktavından beşliye (entegre armoni: dominant) doğru oluyor. Sekizlik nota bağlantısı tonik paralelin (F7'den B'ye) dominant yedili akorunun tonlarından oluşuyor. Füg teması özellikle açık ve ikna edici düzenlemelerle öne çıkar. Bu, ritme sıkı sıkıya bağlı fakat yine de kendine özgü kuralları olan zamansal dizilim için de, zihinsel olarak altta yatan armonilere yönelik dikey tasarım için de geçerlidir. Dört onaltılık nota ile hareketli bir sekizlik notadan oluşan temel motif, temaya hemen ayırt edilebilir karakteristiklerini kazandırıyor. Eklenen sekizlik nota bağlantıları, başlangıçtaki onaltılık nota gurubundan sonra sakinlik ve istikrar getiriyor ve temadan beklenen şeyin gerçekleştiği izlenimini derinleştiriyor, bu bir sonuçtur. (Heinz Christian Schaper, Formenlehre Compact).

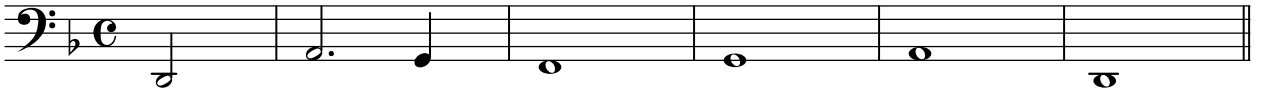
J.S. Bach in g-Moll für Orgel (BWV 542)



İkisesli Fügün İkinci Şekli

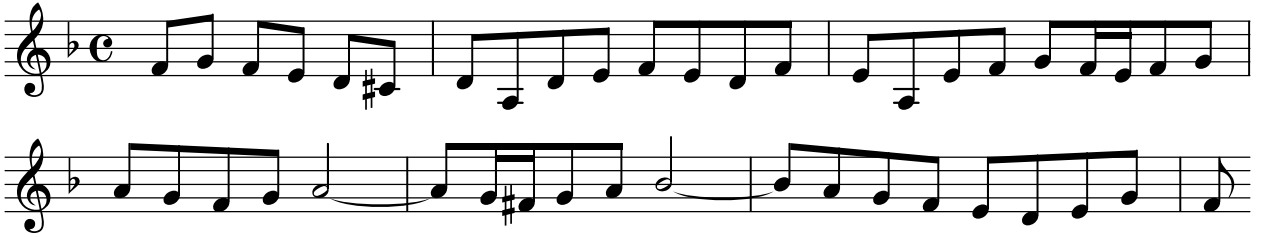
İkisesli füğün ikinci şeklinde ise, iki temanın önce kendi başına füğ formunda icra edilmesiyle ortaya çıkar. Bunu ikinci temanın kendi başına füğ tarzında gelişmesi izler. Son olarak üçüncü bölümde her iki tema bir yoğunlaşmayla bir araya getirilerek çeşitli kombinasyonlarla işlenir. Bach bu tür iki sesli füğ örneklerine "Kunst der Füge" de (Füğ Sanatı'nda) yer vermiştir.

1.

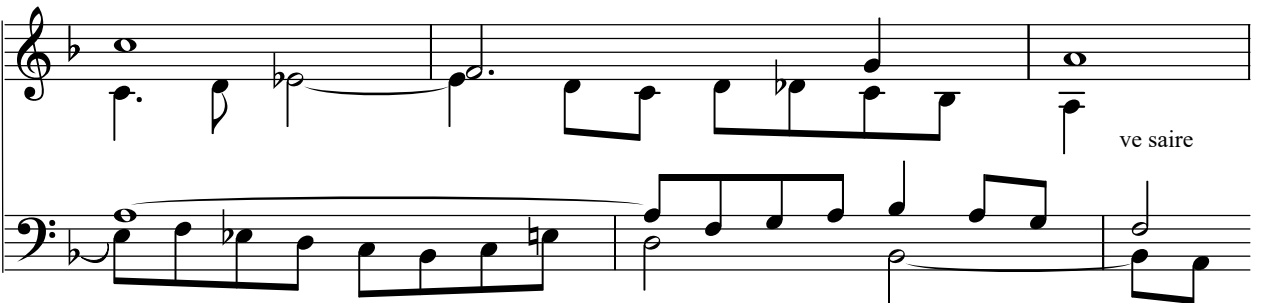
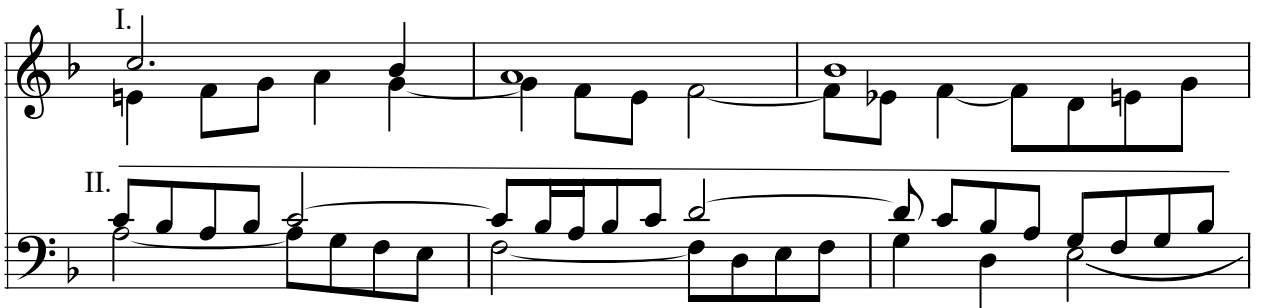
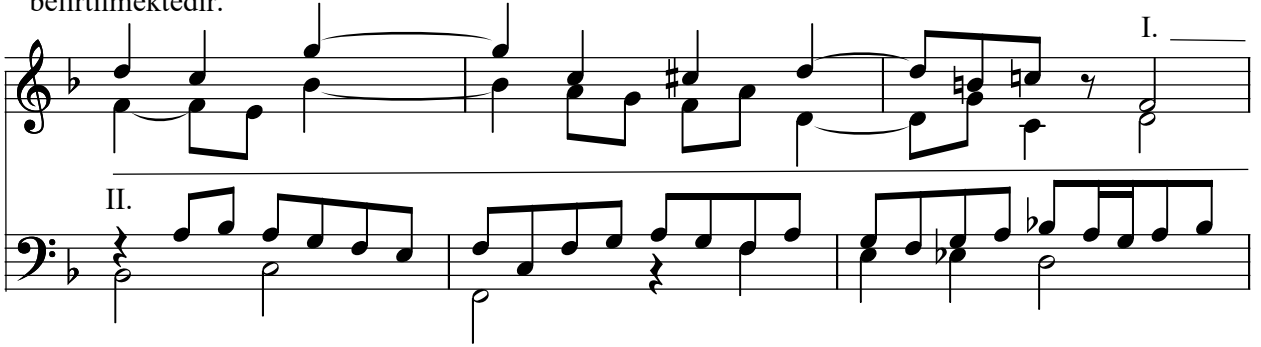


2. Bölümde ise tamamen yeni bir tema detaylı bir şekilde tanıtılmaktadır.

2.



Sonuç olarak her iki tema birleştirilir. Burada birçok kombinasyondan sadece bir tanesi belirtilmektedir.



Üç Sesli Füg

Üç temanın çeşitli kombinasyonlarla sunulduğu üç sesli fügler de görülür. Tasarım açısından üç sesli füg, çift sesli füğden pek de farklı değildir. En bilinen örnek, eşsiz bir şaheser olan Bach'ın "İyi düzenlenmiş piyano" nun birinci bölümündeki Do diyez minör füğdür, bu füğte şu üç tema geliştirilmiştir:

J. S. Bach, Die Kunst der Fuge, Contrapunctus 8

[illegible]

Tema 2. Tema 1 ile birleştiriliyor

Tema 1 ve 2'nin, tüm eserin ana temasının tersine çevrilmesiyle birleştirilmesi (= 3. Tema).

1. Tema

The image shows the first theme of a musical piece. It is written for a piano in B-flat major and 2/4 time. The first staff (treble clef) starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff (bass clef) starts with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The piece ends with a double bar line.

Dört Sesli Füg

Füg teması aşağıdaki örnekte ilk önce tek bir ses tarafından sunuluyor. Daha sonra ikinci bir ses aynı temayı üst beşlide veya alt dörtlüde sunuyor. Aynı zamanda temayı ilk ortaya çıkaran ses, kontrpuan ya da zıt (karşı) tema olarak sürdürülüyor. İkinci ses temayı sunduktan sonra, temel (ana) tonun oktavında aynı temayı işleyen üçüncü bir ses, artık iki sese katılarak kontrpuan oluşturuyor. Dördüncü bir ses daha sonra Quint oktavda temayı getiriyor. Sesler istenilen sıraya göre verilebilir. Öte yandan tema tekrarlarına değişen kontrpuanlar da eklenirse, ortaya serbest füg çıkar. Füg temasına Dux, temanın Quint'te tekrarlanmasına Comes denir. (Hans Renner, Grundlagen der Musik)

The image displays three musical staves, each labeled 'Kl.' on the left, illustrating the four-voice fugue technique. The first staff shows the initial Dux (Tema) in the bass and the Comes (Tema) in the treble. The second staff shows the Dux in the bass and the Comes in the treble, with a 'Beşlide (Quint)' label. The third staff shows the Dux in the bass and the Comes in the treble, with a 'Zıt tema' label.

Staff 1: Dux (Tema) in the bass, Comes (Tema) in the treble. The Comes is marked with an 'x'.

Staff 2: Beşlide (Quint) in the bass, Zıt tema in the treble. The Zıt tema is marked with an 'x'.

Staff 3: Dux (Tema) in the bass, Zıt tema in the treble. The Zıt tema is marked with an 'x'.

Kl.

Tema Quint Oktavda

x

Vesaire

Serbest formda zıt tema

Temanın motivasyonel materyali

Dörtlü Füg

Johann Pachelbel'in dört sesli fügen, alt dörtlüde (Quart) ikinci ses tarafından tonal olarak tekrarlanan kısa ve öz bir motifle başlıyor (aşağıya doğru olan beşli sıçrama, dörtlü sıçramaya dönüşüyor). Yapı yine iki bölümden oluşmaktadır. İkinci uygulamadaki tema girişleri birbirinden oldukça uzaktır. Ara müziklerin yarattığı geçişler bu fügen için tematik bir karakter kazanıyor ve form oluşturan bir etki yaratıyor. Burada temanın sıkışıklığı (strette) tekniğinin kanonik kullanımından özellikle kaçınılıyor, çünkü bu durum, bu bölümün yerleşik biçimiyle çelişecektir. Pachelbel'in burada sunulan fügen dar bir tonal çerçeve içinde kalıyor ve sonuç olarak, özel kontrpuan sanatlarından büyük ölçüde vazgeçiliyor. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

(Dörtlü Fügen örneği) Fuge Johann Pachelbel (1653-1706)

Tema girişi

Klavier

Kl.

Tema girişi

Tema girişi *Tema girişi*

Kl.

Kl.

Tema girişi *Tema girişi*



Beşsesli Füg

Üçlü füg için Johann Sebastian Bach'ın "İyi Düzenlenmişl Piyano", birinci cildindeki son derece sanatsal olarak tasarlanmış Do diyez minör beşsesli füg (No. 4) örnek olarak alınabilir.

Dört sesli Füg

Aşağıdaki örnekte füg teması, kavisli melodisiyle tam olarak Sol majör tonik heksakorunu içermekte ve bu nedenle aslında beşlide (Quint) yanıtlanmaktadır. Tema ilk uygulamada soprano, alto, tenor ve bas ile; ikincisinde alto,tenor, bas ve soprano ile seslendiriliyor. Birinci bölümde ikinci ve dördüncü girişler beşli tonda iken, ikinci bölümde tema Alto'da tanıtılıyor. Ara müziklerden de vazgeçilen bu füğün küçük biçimi, tonalite alanının genişlemesine izin vermemektedir. 7. ölçüde birinciden ikinci uygulamaya geçişte, iki tematik giriş arasında dar pasajlar bulunmakta, (baştaki tema ile Alto'daki tema örtüşmektedir), ve 8. ölçüdeki ikinci uygulamada aynı imitation aralığında (Alto-Tenor) ve 10. ölçüde (Bas-Soprano) aralığında bulunmaktadır. (GünterAltmann, Musikalische Formenlehre).

Füge

Dört sesli füg

Johann Caspar Ferdinand Fischer

Tema girişi

Klavier

Tema girişi

Kl.

Tema girişi

Kl.

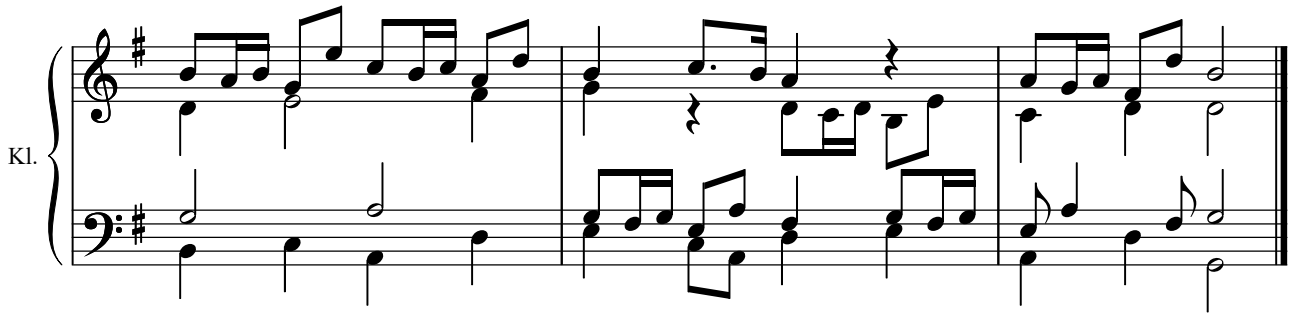
Tema girişi

Tema girişi

Tema girişi

Tema girişi

Tema girişi

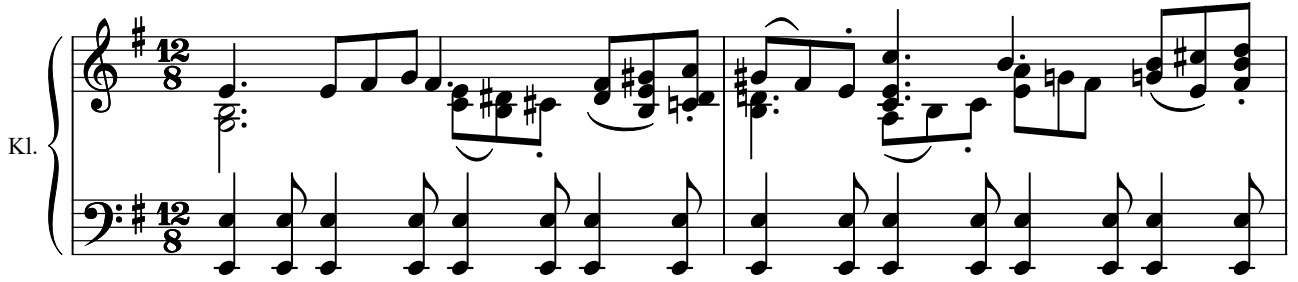


Org Noktası (Orgelpunkt)

Org noktası, bas sesinde birkaç ölçü boyunca tutulan veya sürekli tekrarlanan bir notadır. Bu sakin temelin üzerinde, diğer sesler zengin bir karşılık ve sıklıkla uyum içerisinde ortaya çıkar. (Hans Renner, Grundlagen der Musik).

Matthaeus-Passion

J.S. Bach



Tersine Çevirme

Bir füğ içindeki ters çevirme, temanın orijinal yönüne sürekli zıt bir biçim alması anlamına gelebilir. (Dux).Temanın böyle bir tersine çevrilmesi, onu görünmez bir yatay eksenle yansıtmaya işlemiyle elde edilir. (Inverso). (Thomas Kraemer, Manfred Dings, Lexikon Musiktheorie).

Beethoven, Klaviersonate op. 110



L'inversione della Fuga (Füğün tersine çevrilmesi)



Yengeç Yürüyüşü

Verilen melodik şablonun geriye doğru hareketle okunup sadık kalınarak kullanıldığı kompozisyon tekniğidir. Bu son derece sanatsal teknik, majör-minör tonal müziğin polifonik formlarında nadiren kullanılır; çünkü besteci ana temayı planlarken bir yengeç hareketi eklemek zorundadır.

Beethoven, Klaviersonate op. 106, Fufenthema im Krebsgang

Yengeç Yürüyüşünde Füğ Teması



Fughetta

Küçük veya daha az sıkı bir şekilde yapılandırılmış füglere genellikle fughetta veya fughette denir. Özellikle polifoni ile homofoni arasındaki geçiş döneminde daha akorlu - armonik bir yapıya sahip olması nedeniyle, popüler bir kompozisyon biçimi olmuştur. Füg prensibinin, kompozisyon tekniği ile müziksel biçimin tamamen birleştiği böylesine küçük bir polifonik kompozisyonda en basit haliyle gösterilebileceği gerçeği, aşağıdaki iki sesli Fughetta da örneklenmiştir: Tema real olarak alt beşlide cevaplandırılıyor. İkinci gelişme 11. ölçüde aynalı temayla başlıyor. Tek sesli ara müziği, üst sesdeki son temaya yöneliyor ve küçük Fughetta dört ölçümlük bitiş bölümü ile sona eriyor. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Fughetta

Hanns Eisler
(1898-1962)

Andante

Klavier

Kl.

Kl.

Kl.

mf

p

pp

Fugato

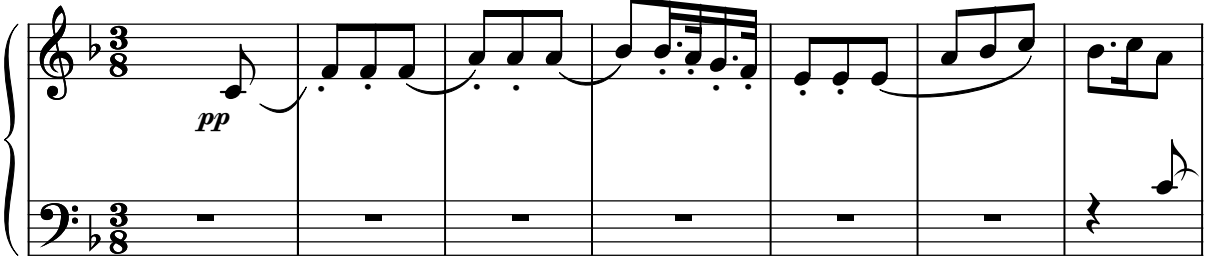
Bağımsız bir beste olmayıp, belli bir müzik eserinin füğ stilinde işlenmiş bir bölmesidir. Sonat formunun gelişme bölümünde ve rondo formunun yan teması yerinde sıkça rastlanır, en çok senfoni ve oda müziği eserlerinde yer alır. Füğün katı kurallarına uymaz. Genel olarak hayli kısa süren bir geçiştir. (Nurhan Cangal, Müzik Formları). Fugato'nun en tanınmış örneklerinden birisi, Mozart'ın Sihirli Fülüt adlı eserinin üvertür bölümünün orta kısmıdır.

Fugato terimi, bir füğ anlamında başlıyormuş gibi görünen, ancak cevaplama biçimleri ve genel olarak biçim açısından kendi yolunda ilerleyen, serbest karşı ezgileri ifade eder. (Hans Renner, Grundlagen der Musik).

Beethoven, Symphonie Nr. 1

Andante cantabile con moto

Klavier



Kl.



Kl.



SÜİT

Eski çalgı müziğinin büyük formları arasında en önemlisi Süit'tir. Yaklaşık 1650'den 1750'ye kadar tüm piyano müziğine hakim olmuştur, tıpkı büyük Viyana ustalarının zamanında daha sonra hakim olan Sonat'a benzer şekilde. Bir dizi halindeki dans parçalarına Süit adı verilirdi. Süit'teki bireysel parçaların sayısı, 3, 4'ten 12 veya daha fazla parçaya kadar önemli ölçüde değişiyordu. Ancak, hemen hemen tüm süitlerin ortak bir temel yapısı vardı. En eski süitlerin yapısı şu şekildeydi: Pavane, Gaillarde, Allemande, Courante. Yaklaşık 1620'den itibaren süit düzenli olarak Allemande, Courante, Sarabande, Gigue'den oluşmaktadır. (Kitabın "Ek" bölümünde, Johann Jakob Froberger'in Süit'i yer almaktadır). Bunlara isteğe göre Menuett, Rigaudon, Loure, Passapied, Gavotte, Musette, Rondeau, Branle, Passacaglia ve diğerleri gibi bir dizi başka dans da eklenebilir. Süit'in İtalyanca adı Partita'dır, bazen Partie olarak da adlandırılır.

Süitin tüm parçaları genellikle aynı tondadır. Ancak parçaların ritminde ve karakterinde bir değişim öngörülmüştür; yan yana duran iki parça, ister hızlı ister yavaş tempoyla, ister üç veya dört bölümlü ölçü olsun, sıklıkla zıtlık oluşturur. Süit'in kökeni 16. Ve 17. Yüzyıl lavta müziğine dayanır, 1650'lerde piyano müziğinin ana biçimi haline gelir ve yaklaşık 50-75 yıl içinde J. S. Bach'la zirveye ulaşır. En büyük süit bestecileri Joh. Jac. Froberger, Francois Couperin, Rameau, J. S. Bach, Haendel'dir.

17. yüzyıl süiti de sıklıkla dönemin karakteristik biçimsel fikrini, yani temayı çeşitlendirerek bir hareketin diğerinden ortaya çıkmasını sağlamayı izler. Örneğin, Courante genellikle Allemande'den metrik dönüşümle elde edilir. Haendel'in bazı süitlerinde, örneğin mi minör Süit'te motif malzemesinin ortaklığı birkaç bölüme, hatta Gigue'ye kadar uzanır. Bach bu tarzı terketmiştir; süitlerinde ancak ara sıra nadiren Double yani varyasyonları anımsatır (Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre).

Süitin birinci parçası olan Allemande'den önce oldukça geniş tutulmuş bir prelüdün konduğu sık sık görülen bir şeydir (Bach, İngiliz Süitleri). Bu prelüd bir Fransız Uvertürü deyişinde ve biçiminde ise ardından gelen parçaların sırası çoğunlukla değişikliğe uğrar. Sanki burada başka bir örnek süit ele alınmıştır; J. S. Bach'ın bu yolda düşünülmüş orkestra süitlerinde ouverture başlığını kullanması bunu gösteriyor. Do Majör I. Süit'te bir uvertürden başka bir çift Gavotte, bir forlane, bir çift menüet, bir çift bourrée ve bir çift passepied'den oluşmuştur. (Andre Hodeir, Müzikte Türler ve Biçimler, Çev: İlhan Usmanbaş)

Bazı süit parçası ardından onun çiftlemesinden (Double - İki kat) geldiği de olur. Bu çiftleme,

önceki parçanın süslenmesi, işlenmesi şeklinde bir çeşitleme idi. Örnek: Bach, La ve re İngiliz Süitleri.

Süitin parçaları genellikle iki bölmeli şarkı formunda yazılır. Birinci bölme sonu, majörlerde güçlü (dominant) tonunda, minörlerde çok kez ilgili majör tonunda yapılır. İkinci bölmede komşu tonlara uğrandıktan sonra ana tona dönüş yapılarak parça sona erdirilir. Bölmeler tekrar işaretleriyle birbirlerinden ayrılarak çok kez ikişer defa duyurulur.

Pasacaglia ve Chaconne gibi parçalar tek bölmeli şarkı formunda, tema ve çeşitlemeler şeklinde olurlar.

Üç bölmeli ve katlı şarkı formunda yazılmış süit parçalarına da sık sık rastlanılır.

Bach Si Orkestra Süiti'nin parçaları şöyledir: Ouvertüre, Rondo, Sarabande, Bourrée, Polonaise, Menüet, Badinerie . (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Partita

Almanlar süite partita derler. Ne varki bunda, belirtilmesi gereken ufak bir renk ayrılığı vardır. Partita teriminden genellikle çeşitleme anlamı da içerilir (J. S. Bach çeşitlemeli koralini partita diye adlandırmıştır). Gerçekten de, Alman geleneğine göre süitin öbür parçaları birinci parçadan çıkmaktadır. Pek de sıkı olmayan bu bağımlılık ortak motifler kullanılmasıyla ve ton değiştirimlerinin aynılığıyla gerçekleşmiştir. Partita adı verilmiş pek çok süitte bu kural bırakılmışsa da, pek çoklarında buna uyulmuştur. İtalyan **sonata da camera**'sında (Vitali'nin İkinci Sonatı).

Ordre

Bazı Fransız bestecileri-daha doğrusu François Couperin ve ardılları- süitlerini ordre (sıra, düzen) diye adlandırırlar. Eğer süitin herkesçe kabul edilmiş bir kuruluşu olduğu-Froberger'ce ortaya konulan yolda-gözönüne alınırsa, ordre'un her zaman bir süit olmadığı söylenebilir; ama Fransız aslına bağlı süitler, hiç değilse Fransız deyişine bağlı bir uvertürle başlayan süitler, Froberger örneğinden ayrılıyorlardı. Öyleyse ordre'a, oldukça özgür bir genel kuruluşu olan, bazen sayısı oldukça özgür bir genel kuruluşu olan, bazen sayısı oldukça kabarık parçaların biraraya toplandığı bir süit diyebiliriz.

Çağdaş Süit

Çağdaş süit parçaların sıralanışı bakımından daha da özgürdür. Eski biçimlerle yakın ilişki

kurma tasasıyla çağdaş bestecilerin bazıları füğ de koymuşlardır- füğ 17. ve 18. Yüzyıllarda açılış parçası (uvertür ya da prelüd) içinde ayrıcalıklı olarak geçerdi. Ravel'in Le Tombeau de Couperin'i (Couperi'nin Mezarında) altı parçadan oluşmuştur: prelüd, füğ, forlane, rigaudon, menüet, toccata.

Süit Parçalarının Yapısı "İki bölmeli Biçim"

Fransız "ordre"larında pek rastlanan, Alman ve İtalyan eserlerinde rastlanmayan rondo biçiminde ele alınmış parçalarda "çeşitleme" anlayışının egemen olduğu parçalar dışında (chacone, pasakalya) süitin bütün parçaları aynı biçime uyarlar. Üç bölmeli biçim nasıl sonata bağllysa "iki bölmeli biçim" de –Almanlar buna iki bölmeli Lied biçimi derler- gelenek olarak süite bağlanır. Oysa klasik sonatta yalnız birinci bölüm "sonat biçimi"ndeyken süitte allemande , courante, sarabande ve gigue (isteğe göre konulan öbür parçaların pek çoğu) aynı biçimde kurulurlar. Böylece bir kuruluş bağdaşıklığı çıkar ki, tek tonluk bazen aynı motiflerin dönüşlü kullanılmasıyla birleşince süitten sağlam bir bütünlük sağlanmış olur.

İki bölmeli biçim bir parçanın aşağı yukarı eşit iki kanada bölünmesiyle kendini belli eder: parçanın ortasına doğru bir dolap çift çizgisi konup her bir bölmenin iki kez çalınacağı belirtilmiş olur. İlk yarısı güçlü tonda kalışla son bulur. Bir örnek olarak oldukça basit bir parça , örneğin, J. S. Bach'ın Fransız Süitleri'nden altıncısının Courante'ı alınacak olursa, bu parçada başlangıç motifi duyurulduktan sonra ezginin ve armoninin bu yeni tona, güçlü tonuna doğru kaydığını (beşinci ölçü), bu tona değiştirim yaptığını (sekizinci ölçü), bu tona yerleştğini ve geçici olarak bu tonda kalış yaptığını kolayca izleyebiliriz.

Çift çizgiden sonra ters yönde bir işlem başlar; ana tona dönerken komşu tonlara da uğranılır; Her iki bölmede de değişik biçimde işlenen aynı ezgisel çizgileri görmekteyiz. Bölmelerin sonlarında bitiriş kalıplarının benzetlemesi kaçınılmaz bir kuraldır. Başlangıç motifinin benzetlemesine de çok rastlanır.

Birinci bölme bazen güçlü tonunda değil benzer tonda kalış yapar. Bu, minör tondaki süitlerde kullanılır. Bach'ın II. Fransız Süiti'nin altı parçasından üçünde parça ortası kalışları benzer tondadır.

İki bölmeli biçimi" aşağıdaki şemayla özetleyebiliriz:

A) BİRİNCİ BÖLME

Güçlü ya da benzer tona doğru gelişir. Birinci bölme tekrarlanır.

B) İKİNCİ BÖLME

Çeşitli ton değiştirimlerden geçerek ana tona döner. İkinci bölme tekrarlanır.

Double (Çiftler)

Bir süitte bir parçanın ardından çiftinin (double), süsleme niteliğinde bir çeşitlemesinin geldiği de olur (bazı parçaların birkaç çifti bulunur. Çiftlerin bu çoğaltılışı klasiklerin çok sevdikleri tema ve çeşitlemesi düşüncesinin kaynağı olmalıdır). Çiftleri yazma göreneği 17. Yüzyılda yerleşti. En kolay yazılmışlarda bu çizgiler asıl ezginin az ya da çok işlenmesinden, süslenmesinden başka bir şey değildi. Nitekim Bach'da Fransız bestecileri örneğine uyarak, İngiliz Süitleri parçalarından birinin çiftini "aynı sarabande'in süslemesi" diye adlandırmıştır. Bach'ın keman için Si minör Partitas'ının Courante'ının çifti ile ortak yönü armonilerinden başka bir şey değildi- oda fazla belirtilmemiştir, ancak sezdirilmiştir- ama kulak bu iki parçayı birbirine bağlamaktadır.

Tiento

Tiento İtalyan ricercare'sinin eşi, çalgısal İspanyol türlerinden biridir. Ricercare gibi bu da, 16. Yüzyılda oraya çıkar ama, önceleri lavta için olan ricercare'ye karşılık org için yazılan tiento daha zengin bir yazı ve deyiş kullanır. Bu türün en büyük ustası Anonio de Cabezón'un tiento'larında taklitli bir yazı ile birlikte doğaçtan bir müzik deyişi ve bunda, iki vuruşlu, üç vuruşlu ölçülerle kromatiklik bulunmaktadır.

Toccata

Prelüd ya da fantasia gibi toccata da tam çalgısal bir parçadır; daha da özellikle klavyeli çalgılara, orga, çembaloya, piyanoya özgüdür. Bir başlangıç parçası olarak sık sık prelüdün yerini alır. (J.S.Bach'ın Re minör Toccata ve Füg'ü). 16. Yüzyılda asıl biçimini kazanmaya başlamıştır. 17. Yüzyıl bu türün en parlak çağıdır. 1750'lerden sonra bir yana bırakılmıştır.

Kesin bir yapısı yoktur. Denebilir ki kuruluş gözetilmeyen çalgısal türlerden biridir. Andrea Gabrieli'ninkiler-parçanın başlarında dikey bir yazıyla parmak ustalığına dayanan geçitlerin ve zaman zaman taklitli polifon dönemlerin zıtlığına dayanır. Frescobaldi ve ardılları toccata'yı içe dönük bir doğaçtan çalma parçası yapmışlardır. J.S. Bach bunu zıtlıklarla dolu parlak bir parça olarak düşündüğü gibi (Re minör Toccata ve Füg) oldukça sağlam kurulu bir prelüd olarak da ele almıştır (Dorya makamında Toccata). Çağdaşlarda genellikle kısa değerlerle yazılan toccata ritmi sürekli, parlak bir parça olarak görülür.

Uvertür

Operaların, oratoryaların ve bazı süitlerin genellikle orkestra için düzenlenmiş açılış parçasıdır; yerine göre çok ya da az gelişmiş olabilir. Buna en eski örnek Monteverdi'nin Orfeo'sunun trombon ve orglarla olan toccata havasındaki açılış parçasıdır.

Yapısı ele alınan örneğe göre değişir. Alessandro Scarlatti'de gördüğümüz gibi İtalyan uvertüründe ağır bölümün iki yanında iki hızlı bölüm vardır ve bunlar birbirine kesintisiz bağlanır.

Lully'nin kullandığı Fransız uvertürü de üç parçalıdır, ama bunda iki ağır bölüm (grave) bir hızlı bölümün iki yanındadır. Ağır bölümler beş partili yazılır-bu belki de madrigal'den kalmadır- ve bunlarda noktalı ritimler kullanılır. İkinci ağır parça birincinin tekrarı da olabilir. Orta bölüm füg deyişindedir. J.S. Bach'ın orkestra için dört süitinin uvertürü böyle yazılmıştır.

Rameau ile Fransız uvertüründe iki grave bölümünün kaldırılmış olduğunu görüyoruz. Birinci ağır bölüm güçlü tonuna doğru gelişir, hızlı bölüm asıl tonda biter.

Klasik çağ uvertüründe de ağır bölüm bulunur ama, Mozart'la bu bölüm gittikçe önemini yitirmiştir. Bütün dikkat sonatın tonal yapısını alan allegroya çevrilir (Don Giovanni). Gene de başangıç bölümünün bazı yerlerini alan ağır bölüm ortaya da konulabilir (Sihirli Flüt, Coriolan).

Üçlü

Üçlü, kısaca üç çalgı ya da üç insan sesi için yazılmış bir parçadır diye tanımlanabilir. Bununla birlikte üçlü teriminin beş ayrı yolda kullanıldığını görüyoruz:

- 1) 17. Yüzyılda ve 18. Yüzyılın başlarında üçlü diye genellikle üçlü sonata denirdi. Oysa, bir uyumsuzluk vardır bu terimde. Çünkü üçlü, dört çalgıyla çalınırdı: iki keman, viola da gamba ve armonileri gerçekleştiren çembalo. Çembalo asıl partiler arasında sayılmazdı.
- 2) Klasik Çağ'dan başlayarak üçlü piyano-keman-viyolonsel için bir oda müziği olmuştur (Beethoven, Schumann).
- 3) Org üçlüsü iki el klavyesine pedalların katılmasıyla çalınan üç sesli bir parçadır. Yazı kuşkusuz çok kontrapuntaldır. (J.S. Bach, Üçlü Koral, Üçlü Sonat).
- 4) Ses üçlüsü şarkılı müziğe girer. Oyunun gerektirdiği gibi üç ayrı kişinin eşit olarak katıldığı, operada ya da kantatada yer alır (Don Giovanni, 1. Pede, 3. Sahne).
- 5) Trio (Üçlü) diye menüet ve scherzo gibi da capo'lu bazı parçaların orta parçalarına denir.

Villancico

Villancico terimi bir 16. Yüzyıl eseriyle bir 17 ve 18. Yüzyıl eserine uygulanışına göre değişen iki ayrı biçimi gösterir. 16. Yüzyılda bu terim, dinsel ya da dindışı konu üzerine söylenen bir

sanat şarkısı anlamına gelirdi. Bir kalk şarkısıyla bir saray şarkısının birleştiği az bulunur örneklerden biridir. 17. Yüzyılda anthem'ine çok yakın bir çeşit kantataya verilir olmuştur.

16. yüzyıl villancico'su İspanyol çeşitleme anlayışının açıkça belirttiği, her gelişinde özellikle eşliğin değiştiği döndermeleriyle bir şarkıdır. Bir villancico'nun iki türlü söylendiğini de çok görüyoruz: Biri ses ve çalgılar için öbürü koro için. (Andre Hodeir, Müzikte Türler ve Biçimler, Çev: İlhan Usmanbaş).

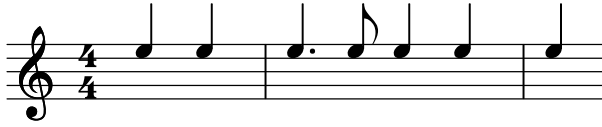
Pavane, Galliarde, Salterello, Tarantella, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Menuett, Gavotte, Musette, Trio, Passepied, Bourrée, Rigaudon, Loure, Branle, Polonaise, Anglaise, Ouvertüre, Prelüde ve benzeri parçalar ile ilgili açıklamalar, kitabın "İçindekiler" bölümünde a yer almaktadır.

Ancak sadece stilize edilmiş danslar değil, diğer parçalarda süit formuna girer. Bunlar şu parçaları içerir: Aria veya Air, Praeludium, Toccata, Scherzo, Rondo, Chaconne, Passacaglia, Divertimento veya Divertissement, Furiant, Laendler, Walzer, Rheinlaender, Ecossaise, Quadrille, Cancan, Barcorale, Forlana, Siziliano, Ktakowiak, Mazurka, Fandango, Bolero, Seguidilla, Paso dople, Csarads, Bagatelle, Berceuse, Capriccio, Etüde, Impromptu, Moment musical, Kanzone, Lied ohne Worte (Sessiz Şarkı), Serenade, Nocturno, Potpourri, Quadlibet, Rhapsodie, Romanzde. (Hans Renner, Grundlagen der Musik).

Çalgı, Dans ve Ses Müziklerinden Örnekler

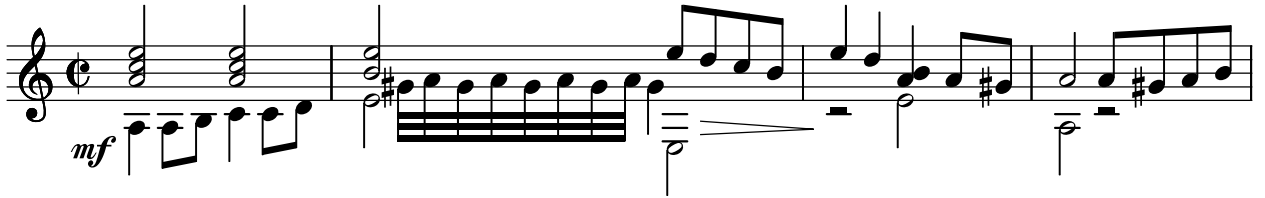
Pavane

16. yüzyılın ilk çeyreğinde Basse danse'den (Ortaçağ'da bazı Avrupa ülkelerinde sıçrayışlardan kaçınılarak, ayak sürüyerek yapılan dans) doğan, genellikle 2/4 ya da 4/4'lük düzgün ritimli, ağır tempolu törensel havada saray dansı. Şarkı formunda yazılır.



Pavanas

Gaspar Sanz



Gagliarda (Gaillard-İng.)

16. ve 17. yüzyıllarda özellikle İtalya'da çok sevilen, genellikle üç zamanlı ve 3/4 ölçüdeki eski Avrupa dansı. Genellikle Pavane adı verilen dans bölümünü izler. Şarkı formunda yazılır.

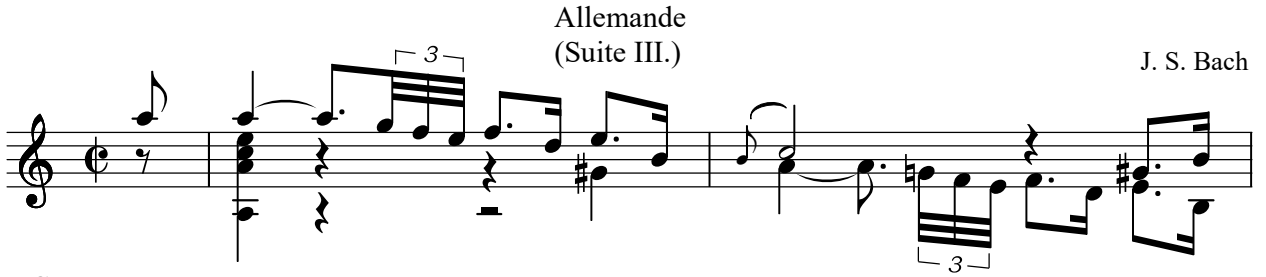
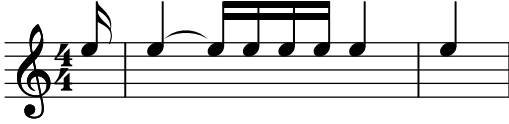
Gagliarda

Anonim



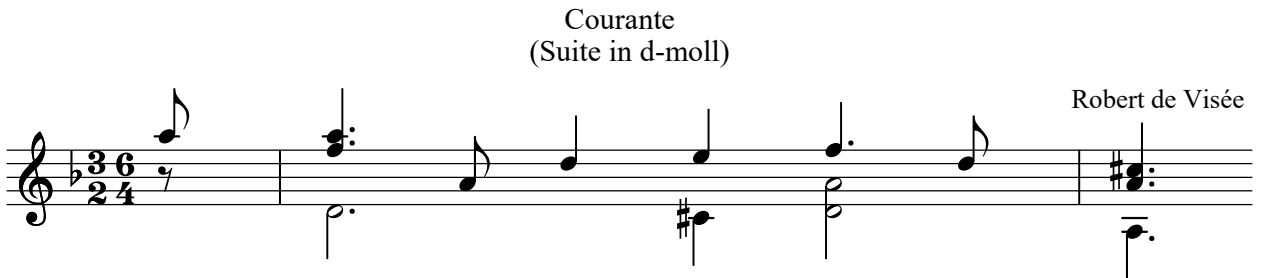
Allemande

Alman dansı. 17. yüzyılda Fransız sarayına giren, 2/4'lük ya da 4/4'lük ölçüde, genellikle orta hızda bir dans.Şarkı formunda yazılır. Auftakt (eksik ölçü) ile başlar.



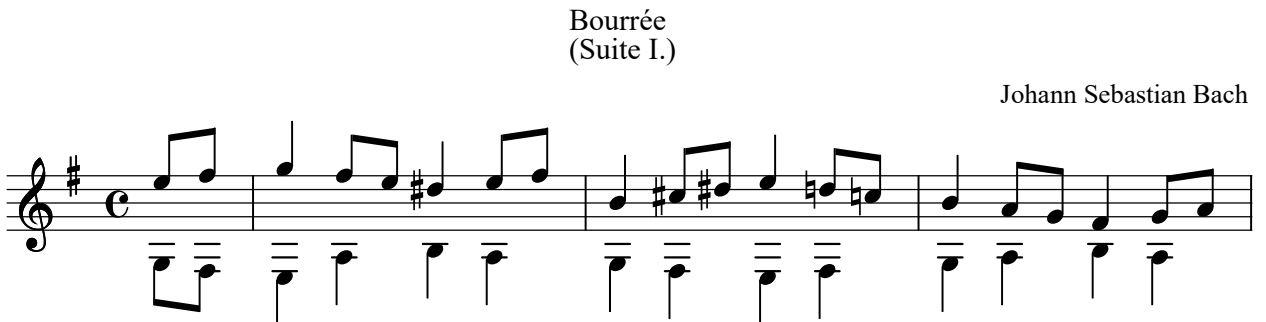
Courante

Fransa'da çıktığı öne sürülen, 18. yüzyılda çalgı müziğinde süitlerin bir bölümüne dönüşen, 3/4 ya da 3/8'lik ölçüde hızlı bir dansdır. Fransız Courante'ı ise, genellikle 3/2'lik ölçüdedir. Şarkı formunda yazılır.



Bourrée

Bazı tarihçilere göre 5. yüzyılda Fransa'da çabuk tempolu bir halk dansı olarak doğan, sonra sarayda kabul gören ve 18. yüzyılda enstrümantal süitlerin bölümü olarak ün kazanan, 2/4 ya da 4/4'lük ölçülerde bir dans. Şarkı formunda yazılır.



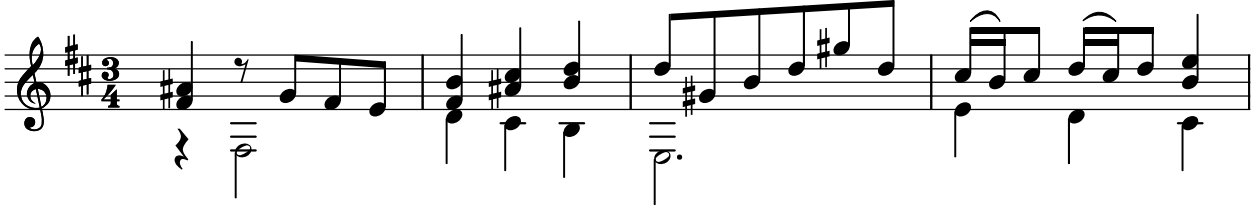
Sarabande

Barok sitildeki suit formunda Courante'tan sonra, Gigui'den önce, 3. parça ve en ağır bölüm olarak vazgeçilmez kabul edilen, 3/2 ya da 3/4'lük ölçüde, ağır tempolu dans. Şarkı formunda yazılır.



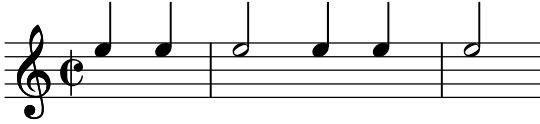
Sarabande
(h moll Partita für Solo-Violine)

Johann Sebastian Bach



Gavotte

J.B. Lully ile enstrümantal çalgı suiteine giren, 2/2'lik ölçüde, daima bir Auftakt (eksik ölçü) ile başlayan, ikinci bölümü de genellikle Musette (Gavotte benzeri, 2/4, 3/4 ya da 6/8'lik ölçüdeki dans) tarzında süregiden bas eşlikte gerçekleşen eski Fransız dansı. Şarkı formunda yazılır.



Gavotte I.
(Suite III.)

Johann Sebastian Bach

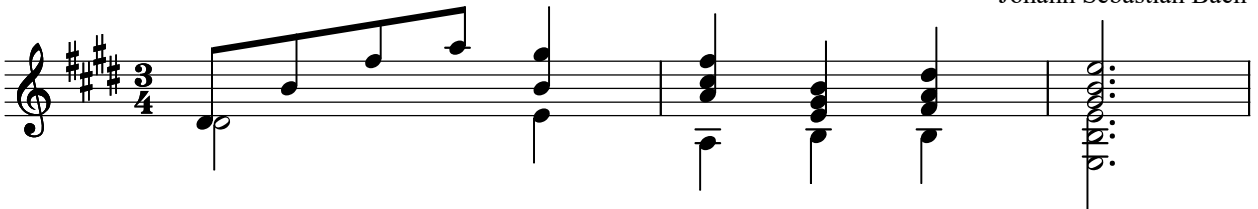


Menuet

17. Yüzyıl ortasından 18. Yüzyıl ortasına kadar çok sosyal ve zarif bir dans olarak yaygınlaşan, Fransa'nın batısındaki Poitou bölgesinden çıktığı söylenen, minik (minue) adımlarla dans edildiği için bu adı alan, orta ya da yavaş tempoda, 3/4'lük ölçüde, ikisi de yinelenen her biri 4 ya da 8 mezürlük 2 bölmeden oluşan Fransız dansı. Şarkı formunda yazılır.

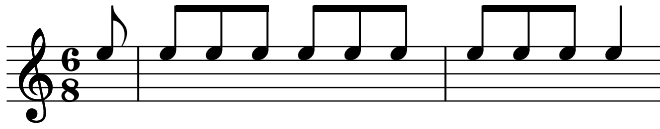
Menuett

Johann Sebastian Bach



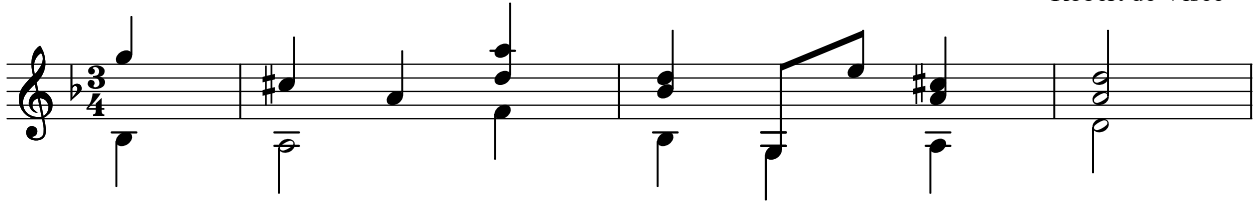
Gigue

İngiltere kökenli 2 zamanlı Jig dansından, ritmi oldukça değiştirilip, işlendikten sonra Avrupa'ya yayılan, 6/8'lik ya da yakın ölçülerde (3/4, 9/8, 12/8), uzun kısa vurgulamalarla, neşeli sıçrayışlarla oynanan hızlı tempolu dans. 17. yüzyılda R. Visée ve J.J. Froberger tarafından süit formunda ilk kez kullanılan, 18. yüzyılda ritmi 6/8'lik olarak belirlenen dans. Şarkı formunda yazılır.



Gigue
(Suite in d-moll)

Robert de Visée



Scherzo

Neşeli, canlı, şakacı karakterde çalgısal parça. Menuett yapısında, ancak daha canlı ve temposu yüksektir. 19. Yüzyıl'ın başında çıktı. Menuett gibi farklı iki parça halinde yazılır. İkisi arasında tonalite, tempo ve tematik farklılık vardır. Genel şema ABA şeklindedir. Trionun sonunda Da Capo ifadesiyle başa dönüş sağlanır. Şarkı formunda yazılır.

Scherzo

Napoleon Coste

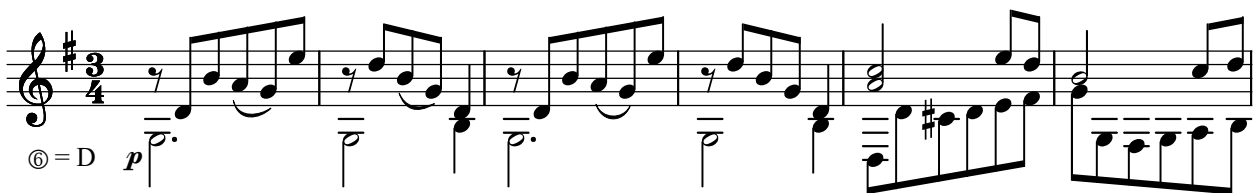


Trio

İki farklı anlam taşımaktadır. 1- Üç çalgı için yazılmış bir eser. 2- Menuet, marş gibi müzik türlerinde ya da senfoni gibi büyük eserlerdeki menuet, scherzo gibi bölümlerde ana kısım ile kontrast oluşturan, genellikle karşıt tonalite de olan, tro ya da alternativo diye adlandırılan dans bölümü.

Trio

Napoleon Coste

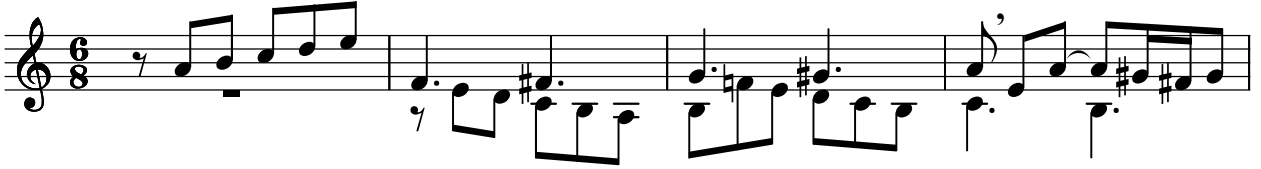


Füg

Kontrpuan ile yazılmış tek bölümlü yapıt. Tek temalı olduğu kadar iki veya üç temalı da olabilir. "Konu" denilen ana tema, bunun taklidi olan "cevap" ve "karşı konu" füğün oluşurucu öğeleridir.

Fuge
(Suite No.2
for lute in A minör)

J. S. Bach

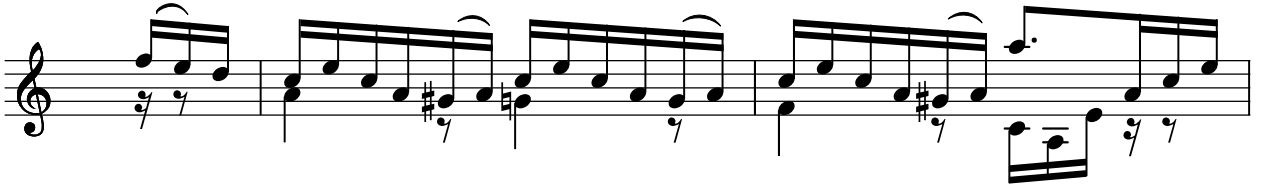


Double

16.-18. Yüzyıllar arasında Fransız müziğinde bir süit bölümünün süslenerek tekrarı.

Double
(Suite No. 2
for lute in A minör)

J. S. Bach

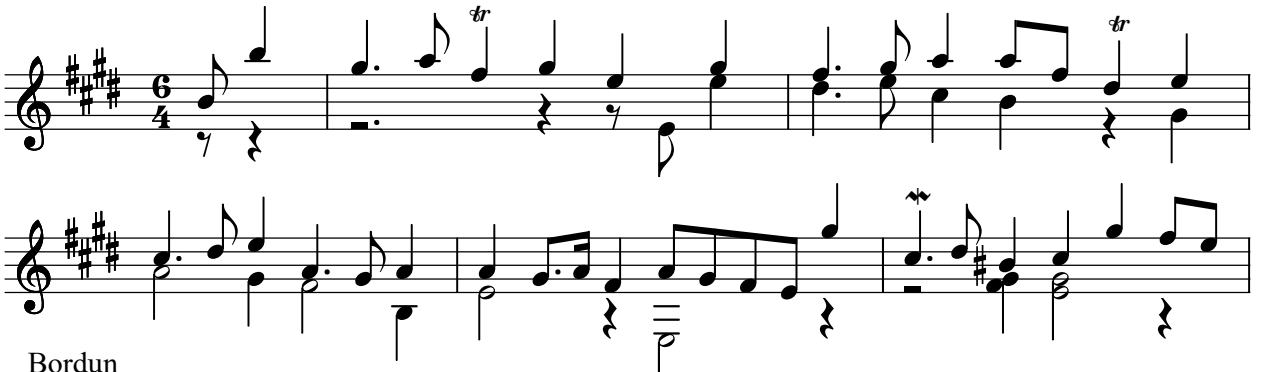


Loure

18. Yüzyıl'da Fransa'da ağır aksanlı, eksik ölçü (Auftakt) vurgulamalı, 6/4 (3/2) ya da 3/8'lik ölçüde, Jig'den daha yavaş, biraz Sarabande'ı anımsatan ağırca tempolu, önceleri gayda eşliğinde kırsal dans. Bach solo süitlerinde kullanmıştır. Şarkı formunda yazılır.

Loure

J. S. Bach



Bordun

Bas ses, bas eşlikte.

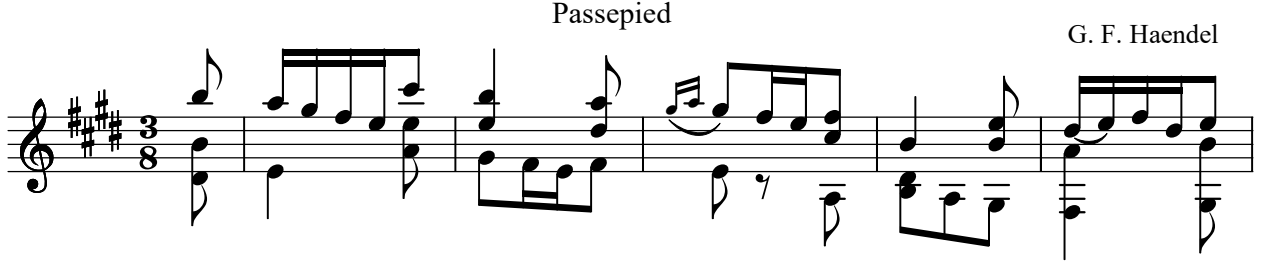
Bordun

Fried Walter



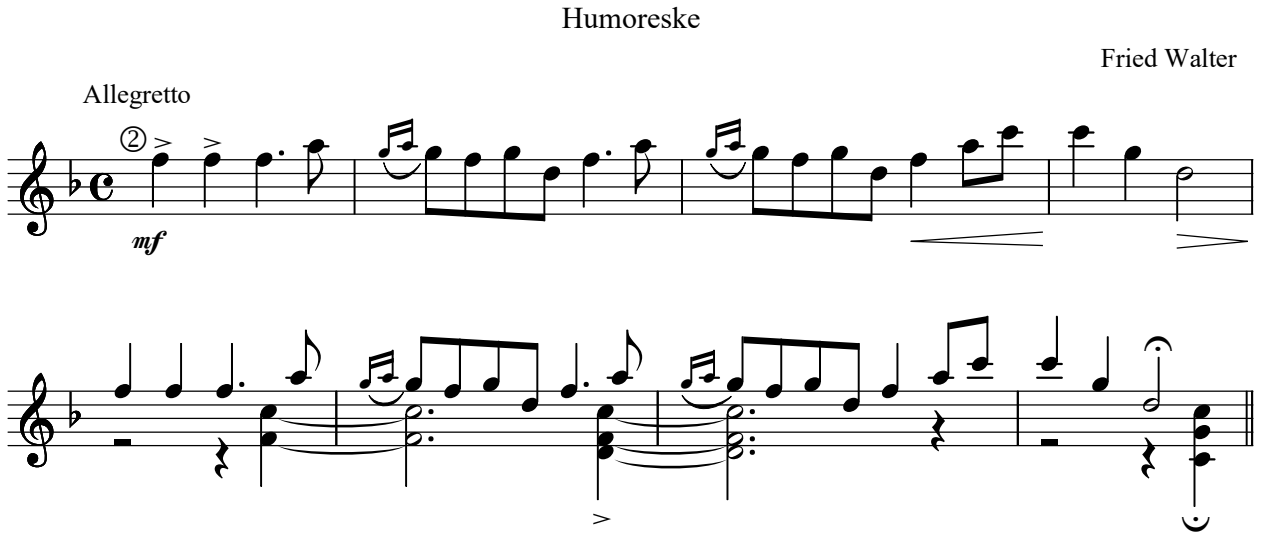
Passepied

15. Yüzyıl ortalarında Bretanya'nın kuzeyinden kaynaklanan, dansta bir ayak diğeri üzerinden atılarak yürüldüğü için bu adı alan, 3/4 ya da 3/8'lik ölçülerde, çabuk ve neşeli oynanan Fransız saray dansı. Katlı şarkı formunda yazılır.



Humoreske

Komik ya da neşeli unsurları yansıtan karakterde, Lied formunda, ağır ya da hızlı olabilen tempolardaki parça.



Suite

Çoğu dans karakterinde birbiri ardına çalınan bağımsız bölümler dizisi. Bu form 16. yüzyılda oluştu ve klasik formunu 18. yüzyılda buldu. Önceleri sadece Pavane ve Galliard olarak iki bölümlü iken, sonraları Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue gibi temel bölümler yer almaya başladı. Gavotte, Bourrée, Polonaise, Chaconne, Rigaudon, Menuet gibi ihtiyari dans bölümleri yer alabilir. Bazen ilk bölüm olarak Prelude, Ouverture, Sinfonia, Toccata, Air yazılmış olabilir. (Prof Emel Çelebioğlu, Müzik Kuramı). Şarkı formunda yazılır.

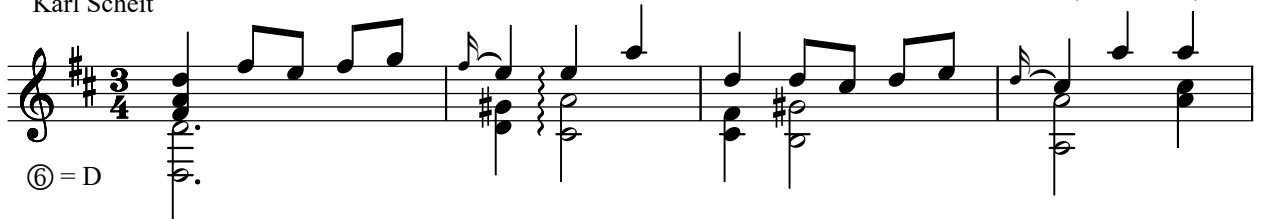
Passacaglia

İspanya ve İtalya'da 17. yüzyıl popüler dansı. 3/4'lük ölçüdedir.

Gitar için uygulayan
Karl Scheit

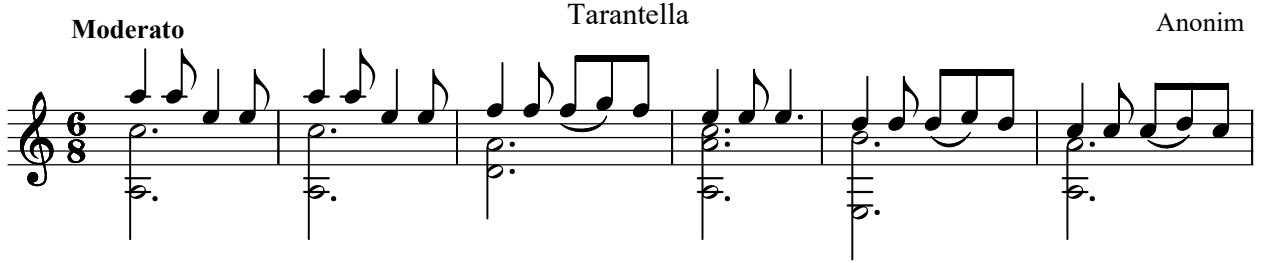
Passacaglia

Silvius Leopold Weiss
(1668-1750)



Tarantella

Hızlı tempolu, 12/8 veya 6/8'lik ölçüde, canlı bir İtalyan dansıdır. Özellikle Napoli yöresinde popülerdir. Düzensiz Majör-minör değişimleri ile ilgi çeker. Şarkı formunda yazılır.

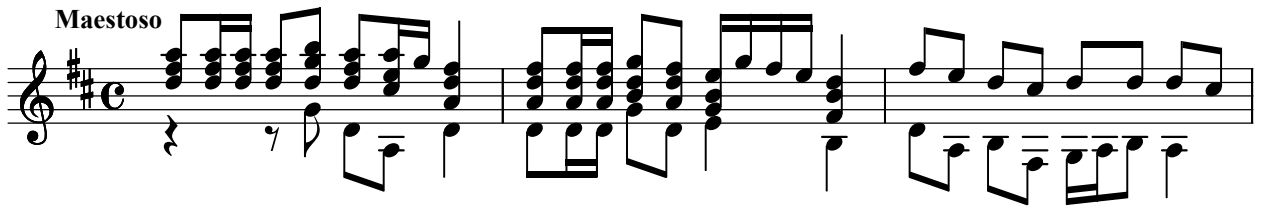


Villanella

Rustik şarkı. 16. Yüzyıl'da İtalya'dan Fransa'ya geçen, önceleri Villanesque adıyla tanımlanan İtalyan Villanella'sı; halka biçiminde bir halk dansı ve basit dilli, nakarat ve kıtaları içeren pastoral şiir üzerine şarkıdır.

Villanella

Adalbert Dlugorai

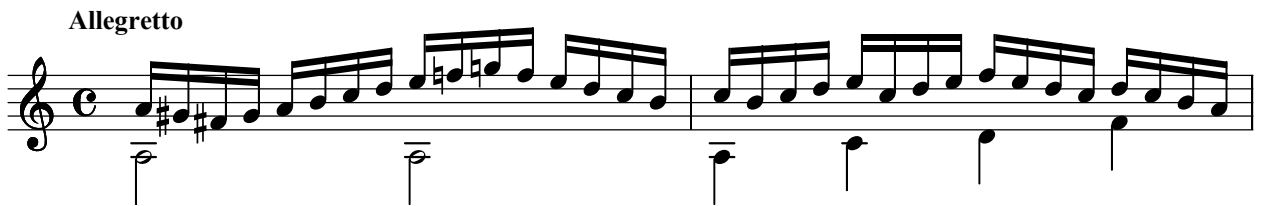


Finale

Sonat, konçerto, kuartet, senfoni gibi enstrümental eserlerde, genellikle rondo formunda, bazen sonat formuna da yaklaşan, çabuk tempodaki 4. ve sonuncu bölüm.

Finale

Adalbert Dlugorai

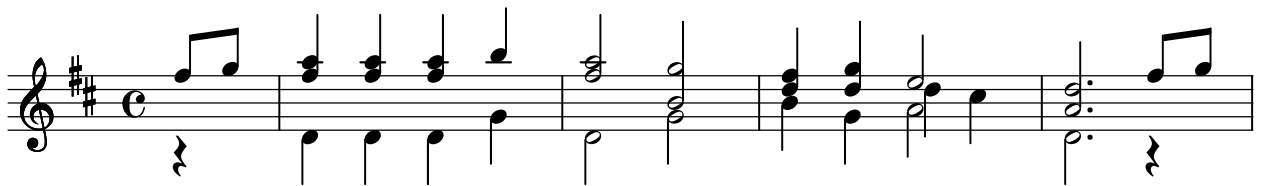


Balletto

16. Yüzyıl'da çeşitli çalgılar veya vokal için bestelenmiş dans ya da dans dizilerine verilen genel ad.

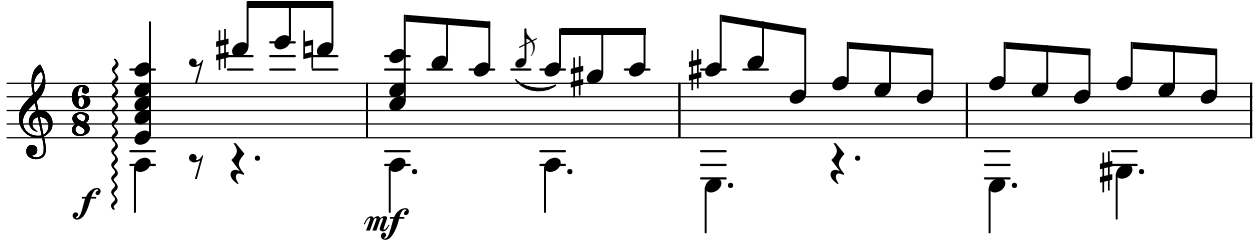
Balletto

Anonim



La Danza
(Tarantella)

G. Rossini
Arr. by Jorge Morel

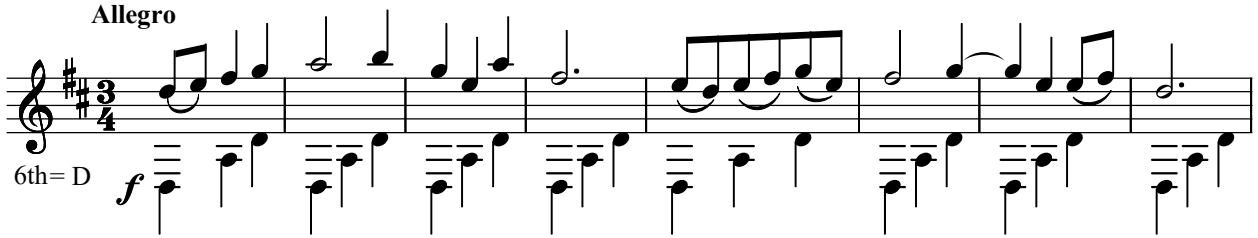


Saltarello

İlk kez 15. Yüzyıl'da İtalya'nın Toscana bölgesinde duyulan, 3/4 ya da 6/8'lik ölçüde, canlı tempoda, eski lavta süitlerinde yer alan kıvrak bir dans. Şarkı formunda yazılır.

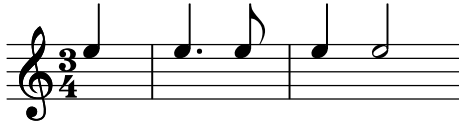
Saltarello

V. Galileo



* Chaconne

3/4'lük ölçüde eski bir dans olan Chaconne, çoğu kez sekiz ölçü devam eden bir temanın çeşitlemeleridir. Pasakalya gibi polifonik değil, daha çok armonik yapıdadır. Pasakalya'ya çok benzeyen Chaconne da 16. yüzyılda ortaya çıkmış, çalgı müziğinde önem kazanmış, süitlerde bitiriş parçası olarak kullanıldığı gibi, 17. ve 18. yüzyıl Fransız Opera'sında balenin bitiriş parçası olmuştur. Şarkı formunda yazılır.



Chaconne

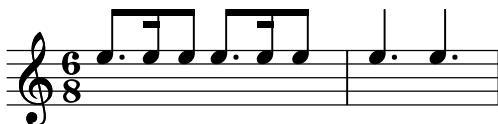
Gitar için uygulayan
Andrés Segovia

Johann Sebastian Bach



Siciliana

6/8 ya da 12/8'lik ölçüde, çoğunlukla minör tonda, "uzun-kısa-uzun" biçimindeki sallantılı ritimde ve önceleri, 17. Yüzyıl'da çabuk (Allegro), sonraları 18. Yüzyıl'da ağırca (Larghetto, Largo, Largo assai) tempolarda vokal ya da enstrümantal parça. Şarkı formunda yazılır.



Siciliana

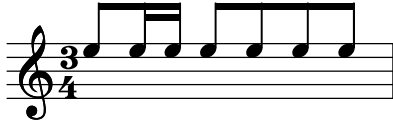
Andantino

Matteo Carcassi



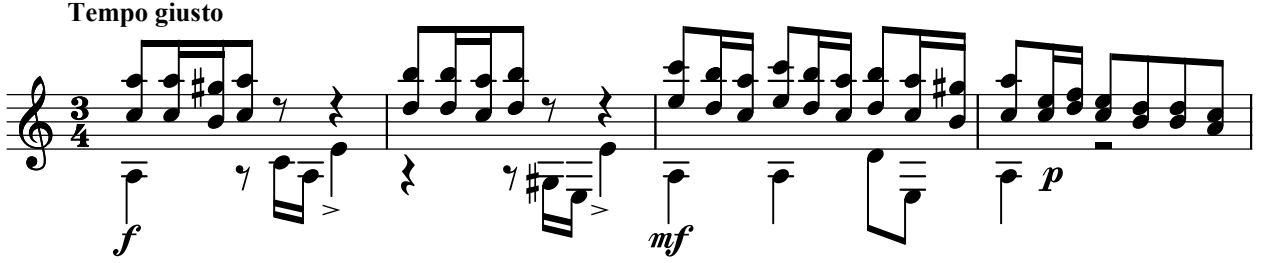
Polonaise

Orta hızda, 3/4'lük ölçüde, bir saray müziği niteliğiyle ilk kez Polonya'da 1574'de taç giyme töreninde geçiş dansı biçiminde oynandığı öne sürülen ve daha önce Polski adıyla şarkılı olan ulusal dans. Genellikle katlı şarkı formunda yazılırlar.



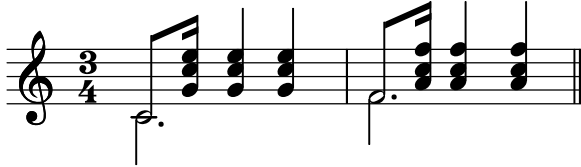
Polonaise

Johann Sebastian Bach



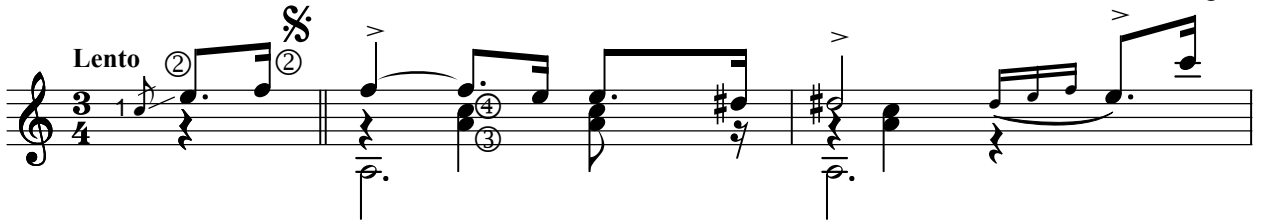
Mazurka

1600'lerde Polonya'nın Mazurya bölgesinden çıkan, 18. Yüzyıl'da Rusya ve Avrupa'ya yayılan, 3/4'lük ya da 3/8'lik ölçüde, orta hızda, genellikle vurgulamalı ilk zamanı da değişebilen yapıdaki ulusal dans. Şarkı formunda yazılır.



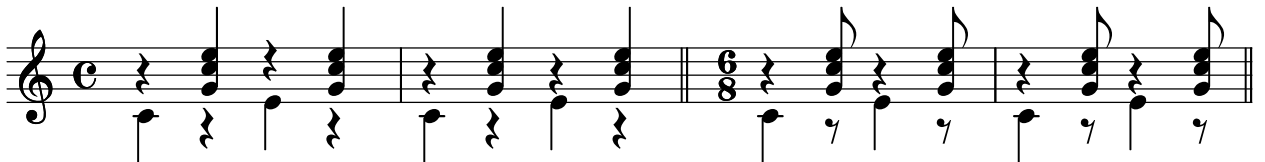
Mazurka

F. Tarrega



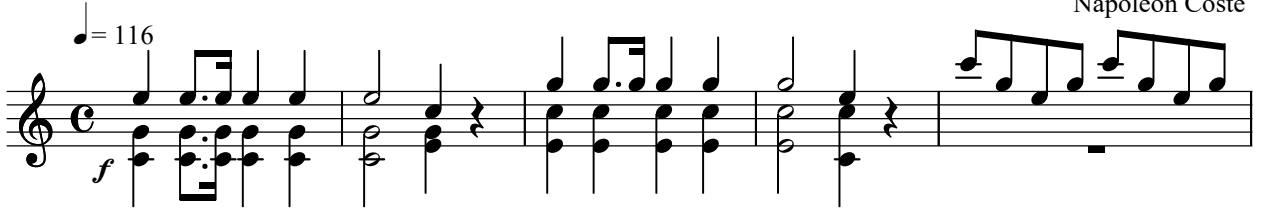
Marsch

4/4 ya da 2/4'lük ölçülerde, süvari marşında 6/8'lik yazılan ve sözün etkisinden de yararlanan kısa müzik. Bütün şarkı formlarında yazılır.



Marsch

Napoleon Coste

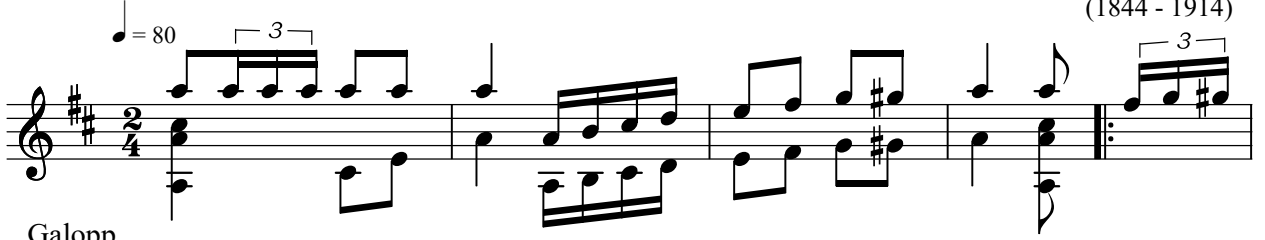


Polka

Hızlı tempoda, Çek kökenli dans. Ölçüsü 2/4'lüktür. Form yönünden Mazurka'nın aynıdır.

Angelita

Juan Alais
(1844 - 1914)



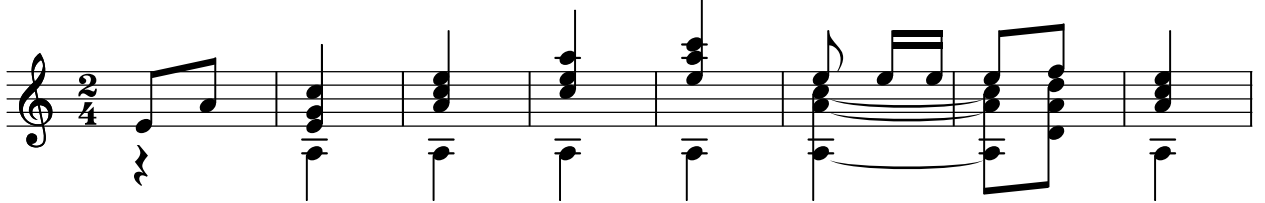
Galopp

1820-1900 yılları arasında balo salonlarının en popüler danslarından biri. 2/4'lük ölçüde, çeşitli sıçramalar ve oynak adımlarla çiftler tarafından yapılan hızlı dans. Formu üç bölmeli ya da katlı şarkıdır.



Galopp

Matteo Carcassi

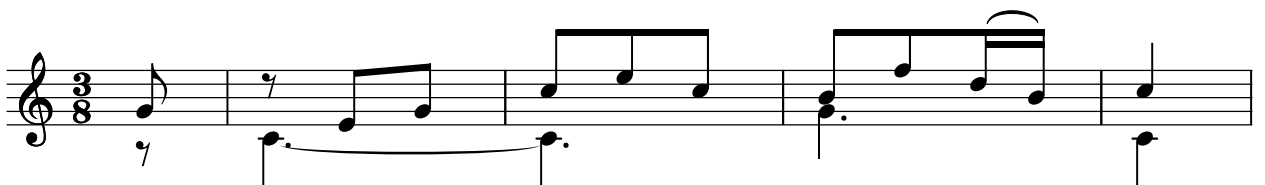


Walzer

Vals. İlk vuruşu güçlü olan 3 zamanlı, 3/4 ya da 3/8'lik ölçüde çiftlerle oynanan dans. Şarkı formunda yazılır.

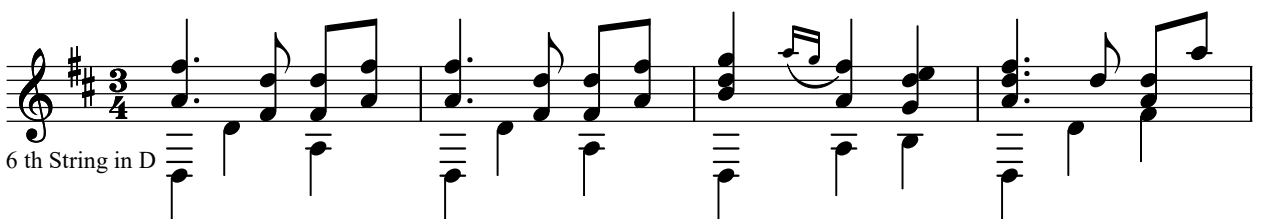
Walzer

Fernando Sor



Valse (No.15 , Op. 39)

J. Brahms



6 th String in D

Toccata

Org, klavsen gibi tuşlu çalgılar için yazılmış, serbest stilde, hızlı tempolu, canlı, parlak, teknik zorlukları içeren, bazen füğ tarzına da dönüşen çalgısal eserdir. Belirli bir figür baştan sona hakimdir ve kesin bir biçimi yoktur. Çoğu kez serbest bir formda yazılır.

Toccata and Fugue BWV 565

J. S. Bach

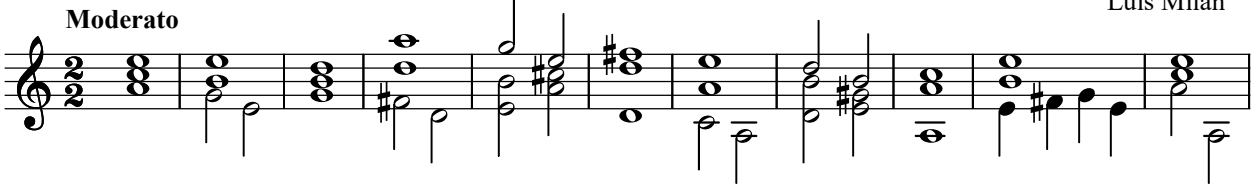


Fantasia

Serbest formda yazılmış çalgısal, doğaçlama kaynaklı bir yapıt.

Fantasia

Luis Milan

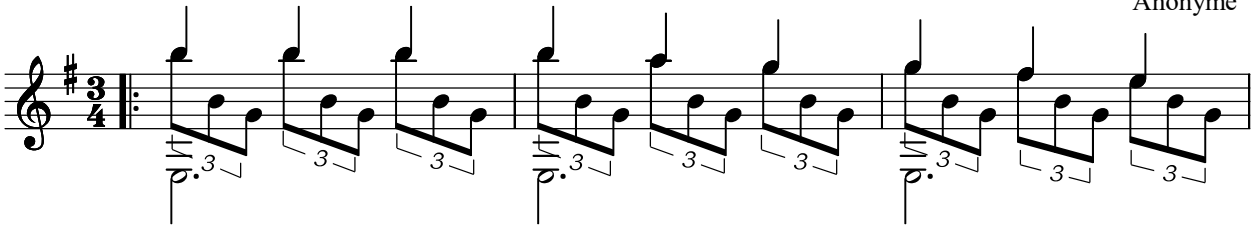


Romance

Lirik karakterde çalgısal parça. Genellikle katlı şarkı ve rondo formunda yazılır.

Spanish Romance

Anonyme



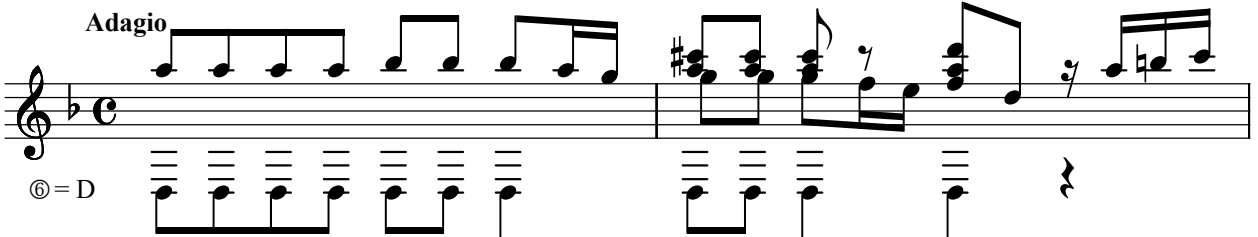
Tombeau

Ağıt müziği. 17. Yüzyıl ortalarında müzikçiler tarafından bir lamento (ağıt) tarzında, kısa enstrümantal parçalar olarak kullanılmaya başlanılmıştır.

Gitar için uygulayan
Karl Scheit

Tombeau

Silvius Leopold Weiss

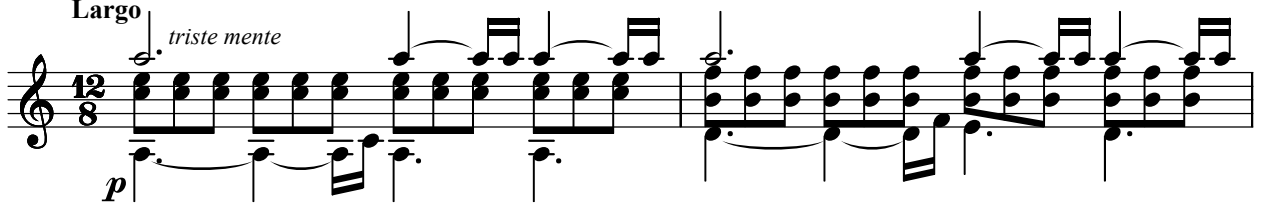


Elegie

Ağıt; hüznünlü karakterde kompozisyon. Şarkı formunda yazılır.

Elegie

Johann Kaspar Mertz

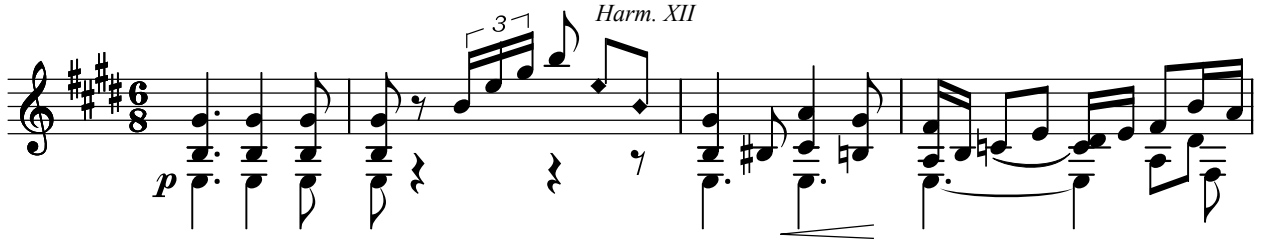


Réverie

Hayalci, düşsel parça.

Réverie

Napoleon Coste



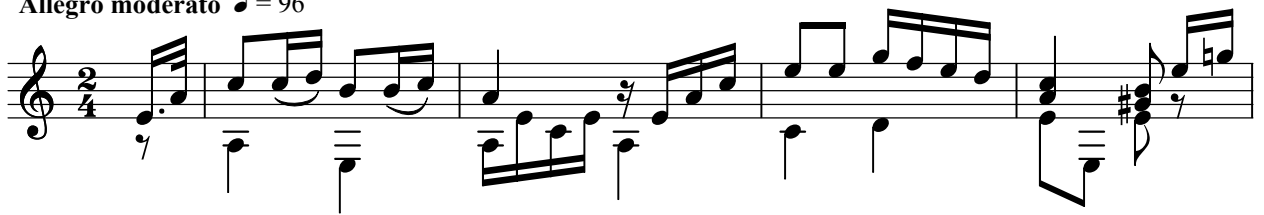
Rondo

Ana temanın ya da 8-16 mezür süren ve bağlama cümlesi de diyebileceğimiz kısa (A) kısmının diğer temalarla (B,C,D gibi) değişkenlikle (Ronda formunda, örneğin A-B-A-C-A-B-A ya da A-B-A-C-A-D... vs. şeklinde) çabuk ve zarif tempoda tekrarlandığı enstrümantal parça.

Rondo

Allegro moderato ♩ = 96

Dianisio Aguado



Prelüd (Prelude-Praeludium)

Ardından çalınacak olan parçaya giriş oluşturan çalgısal bölüm. Aynı zamanda bağımsız bir eser olarak da yazılır. Şarkı formu kullanılır.

Praeludium
(Originaltonart c-moll)

Johann Sebastian Bach

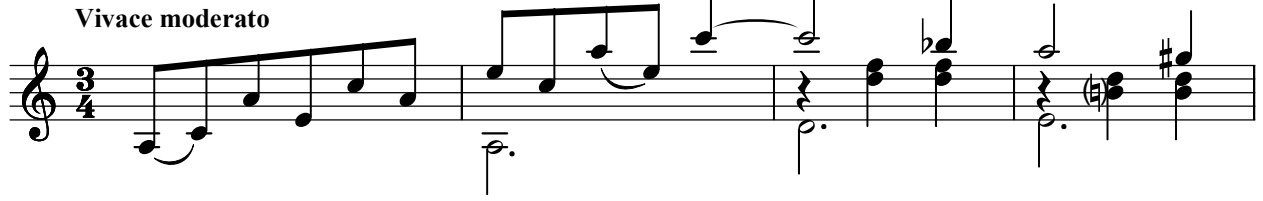


Bagatel

Müzikte 2 ya da 3 bölmeli, klavyeli çalgılar için sevimli, küçük parça.

Bagatelle

L. van Beethoven



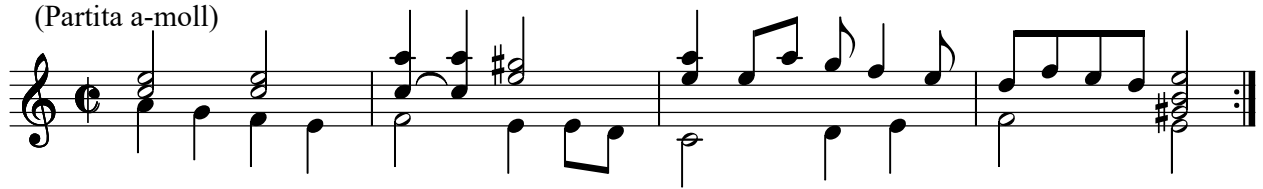
Aria

Şarkı, melodi. Çalgısal eşlikli, solo ses veya çalgı için bir bölüm. Şarkı formunda yazılır.

Aria

J. A. Logy

(Partita a-moll)



Aria

(Schaff's mit mir, Gott)

J. S. Bach

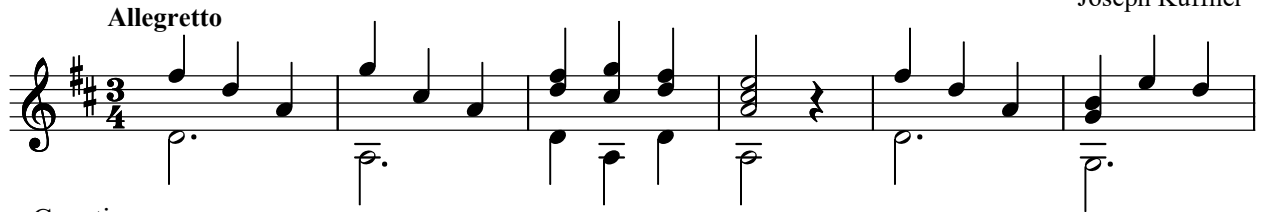


Arietta

1- Küçük ariya. 2- Bazen kısa çalgı parçalarına verilen ad.

Arietta

Joseph Küffner

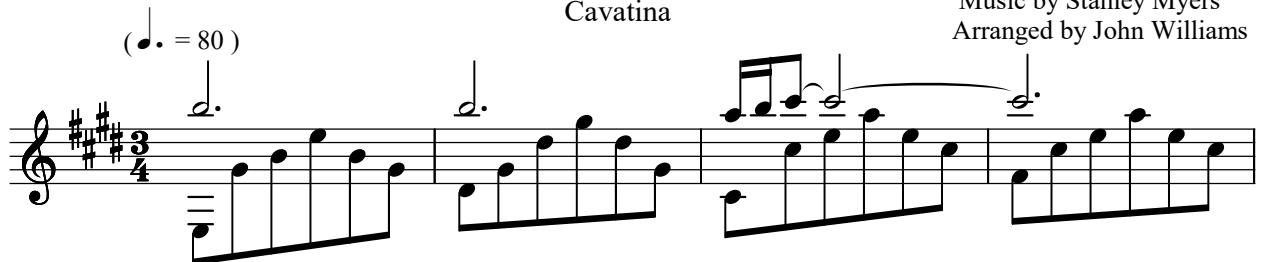


Cavatina

18. Yüzyıl operalarında tekrarsız (Dacapo'suz) söylenen kısa ve lirik ariya. Şarkı özelliğindeki eserler sınıfına girmektedir. Genellikle iki bölmelidir.

Cavatina

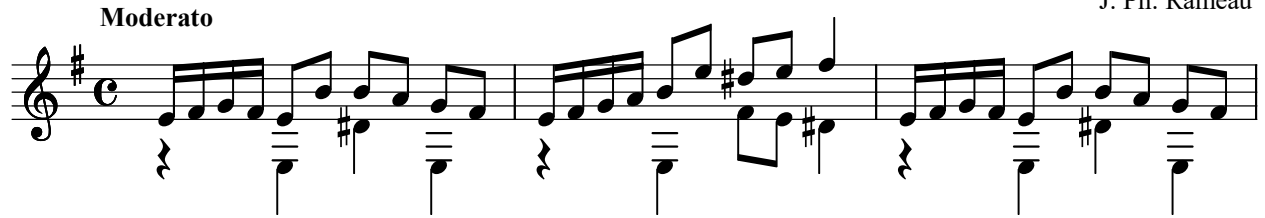
Music by Stanley Myers
Arranged by John Williams



Tambourun

Fransa'nın Provence bölgesine özgü, 2/4'lük ölçüde, def eşliğinde oynanan dans.

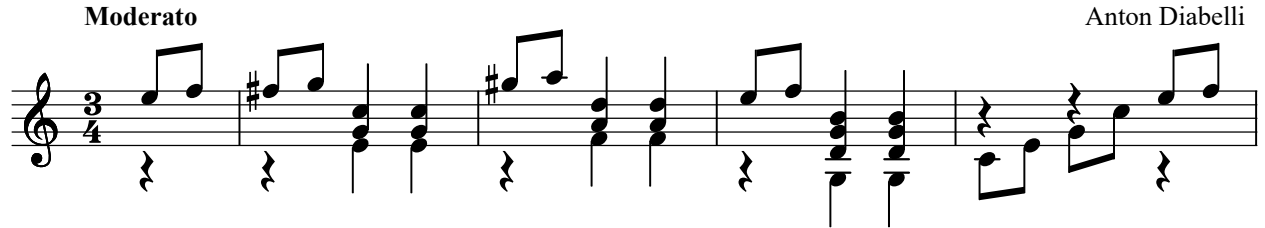
Tambourun



Laendler

Güney Almanya ve Avusturya'da oynanan, 3/4 ya da 3/8'lik ölçüde, her biri çok kez de tekrar edilebilen ve 8 mezürden oluşan 2 bölmeli yapıda, ağırca bir vals temposunda, açık havada oynanan halk dansı.

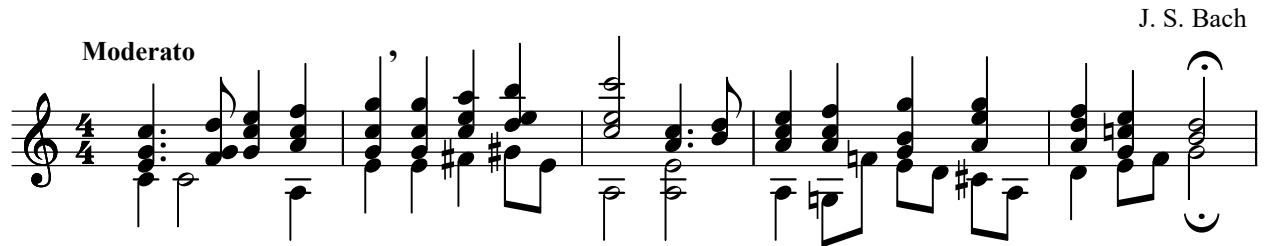
Laendler



Choral

Koro şarkısı. Almanya'da Reformasyon'dan sonra, 16. Yüzyıl'da Luther dinsel töreninin temeli olan, Alman ve bazı başka ülke halk ezgilerinden, Gregoryen şarkılarından kaynaklanan bir tür ilahi. Şarkı formunda yazılır.

Choral

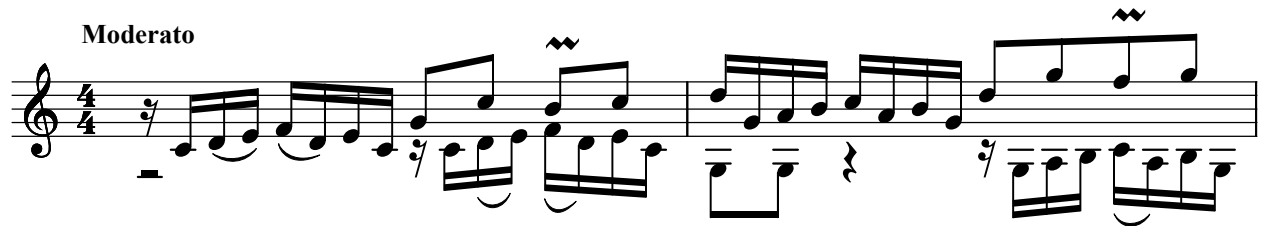


Invention

Tek bir motifi impromptu tarzında özgür, ancak Lied (şarkı) formunda değil, kontrpuanla ya da imitation ile geliştirilen kısa enstrümantal parça. Tek bir motifin işlenmesi ve gelişimi ile oluşur.

Invention C - dur

J. S. Bach

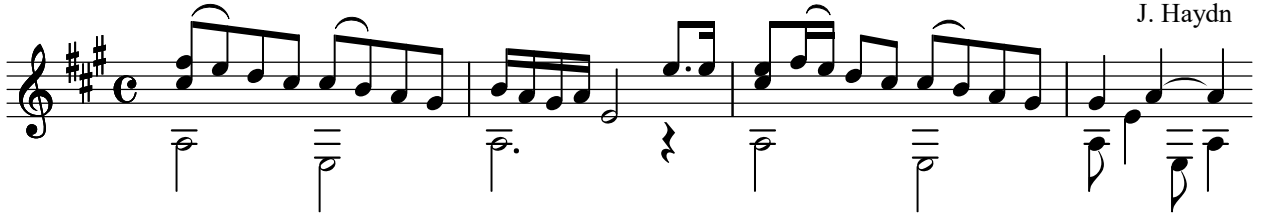


Serenade (Cassation)

Köken açısından vokal olup, zaman içinde çalgısal hale dönüşmüştür. "Divertissement (Divertimento) ile senfoni arasında bir yapısı vardır. Bölüm sayılarının değişken oluşu nedeniyle eski süite, yapısı itibarıyla de senfoniye benzerlik gösterir. Çoğu zaman beş veya altı bölümden oluşur.

Serenade

Andante cantabile

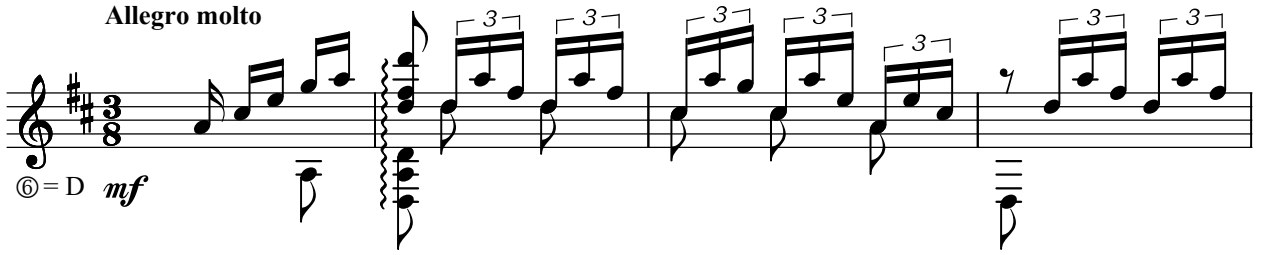


J. Haydn

Torre Bernaja (Serenata op. 92 no 12)

Isaac Albeniz
Transc. de N. Alfonso

Allegro molto



Espanoleta

17. Yüzyıl'da dans, şarkı, çalgısal varyasyon şekli kullanılan 3/4 ya da 4/4'lük ölçüde, Rönesans dans stilini anımsatan, İspanya'da Gaspar Sanz ile gelişen, İngiltere'ye de yayılan dans.

Espanoleta

Gaspar Sanz
Arr. by Ken Phang



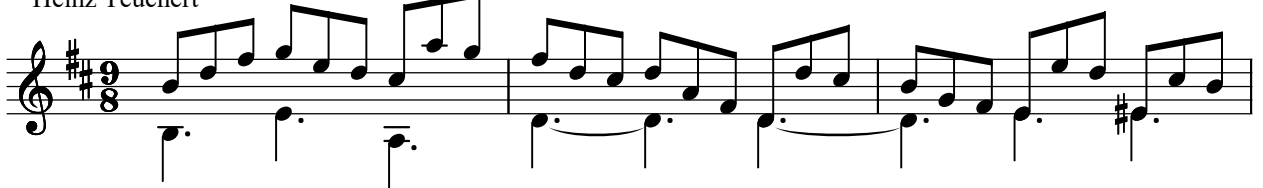
Double

16.-18. yüzyıllarda Fransız müziğinde bir süit bölümünün süslenerek tekrarı.

Double

Gitar için uygulayan
Heinz Teuchert

Joh. Seb. Bach

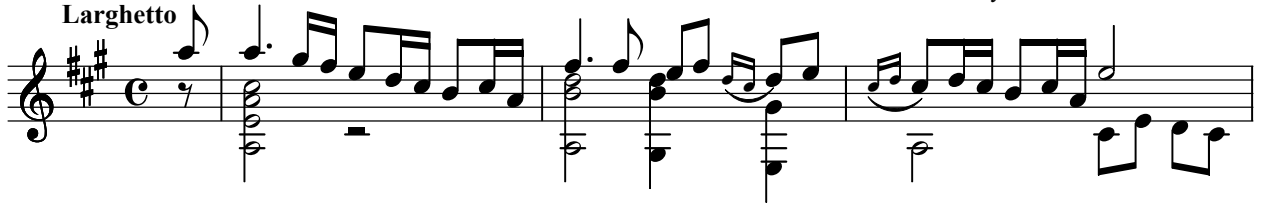


Uvertür (Ouverture)

Müzikli sahne eserlerinin öncesinde yer alan orkestral giriş. Konser uvertürü genellikle tek bölüm halinde sonat allegrosu formunda yazılır.

Ouverture in A
(for guitar solo)

Sylvius Leopold Weiss
arranged for guitar
by Deric Kennard



Impromptu

* Belli bir formu olmamakla birlikte, çoğu zaman katlı şarkı formunda yazılır. İçeride doğan, o anda akla geldiği gibi anlamına gelir ve Improvisation ile benzer anlamdadır.

Fantasia Impromptu

F. Chopin
Arranged by
Alexander Glulika

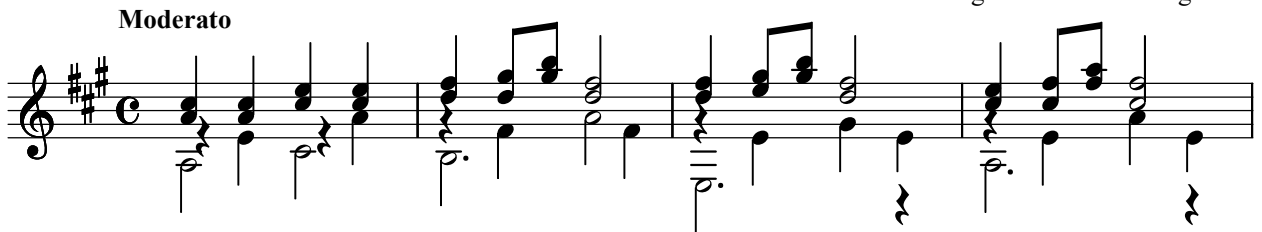


Madrigal

Dindışı, yumuşak ve zarif, kısa, 2 ya da daha çok sesli tarzındaki lirik-pastoral şarkı formu.

Madrigal
(Gavota)

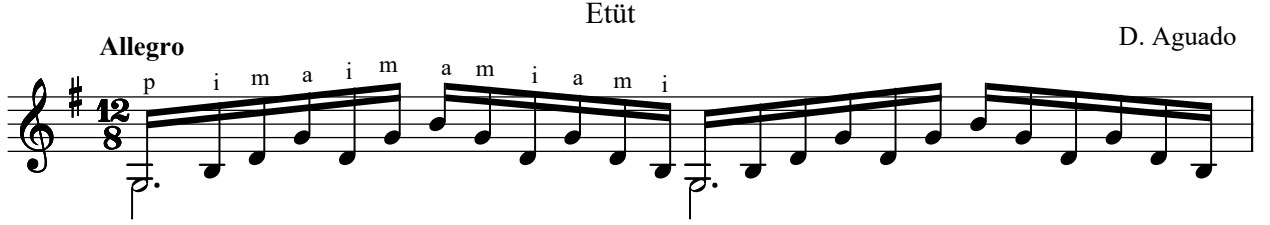
Agustin Barrios Mangoré



* Nurhan Cangal, Müzik Formları

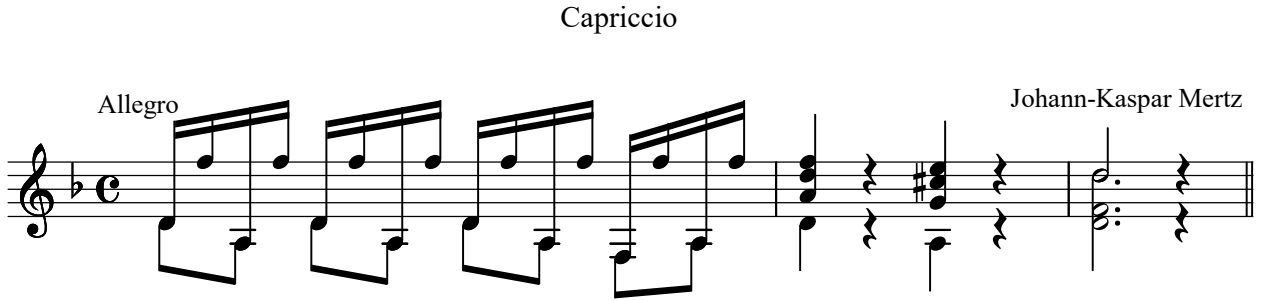
Etüt

Ses ve çalgı tekniğini geliştirmek, zorlukların üstesinden gelebilmek amacıyla yazılan, ancak üstün müzik değeri de içerebilen kısa parça.* Genellikle iki ya da üç bölmeli şarkı formunda yazılırlar. Üç grupta toplanabilirler: a) Tekniğin olgunlaşmasına yarayan etüdler, b) Teknik yanında müzikal yönün de gelişimini sağlayan etüdler, c) Yorumcunun çalgısı üzerindeki yeteneklerini göstermek amacıyla yazılan konser etüdları.



Capriccio

Belirli bir formu olmayan çalgısal kompozisyon. "A capriccio" : istediğin gibi anlamındadır.



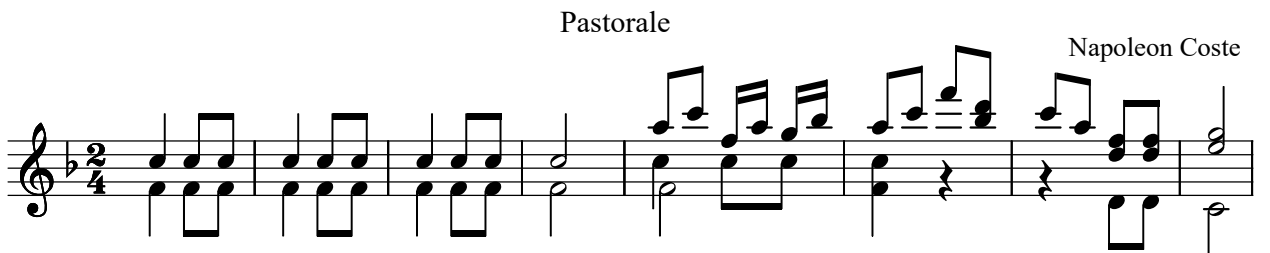
Noktürn (Nocturne)

Gece için bir parça. Romantik karakterde bir kompozisyon. Yavaş tempolu, lirik, zarif ezgili ve çok sık süs notaları içerir. * Chopin Noktürnleri genellikle üç bölmeli veya katlı şarkı formunda yazılmışlardır.



Pastorale

1- Doğadan esinlenen çalgısal kompozisyon. 2- Doğa teması üzerine kurulmuş kantat veya opera. 3- Musette'e benzer çalgısal bölüm, uzun pedal notaları üzerinde 6/8 veya 12/8'lik yazılır.



* Nurhan Cangal, Müzik Formları

Divertissement (Divertimento-Cassation))

Klasik dönemin gözde ve pek çok türü olan eğlence müziği anlamına gelen oyalayıcı, hafif tarzda müzik formu.

Divertissement

Fernando Sor



Introduction

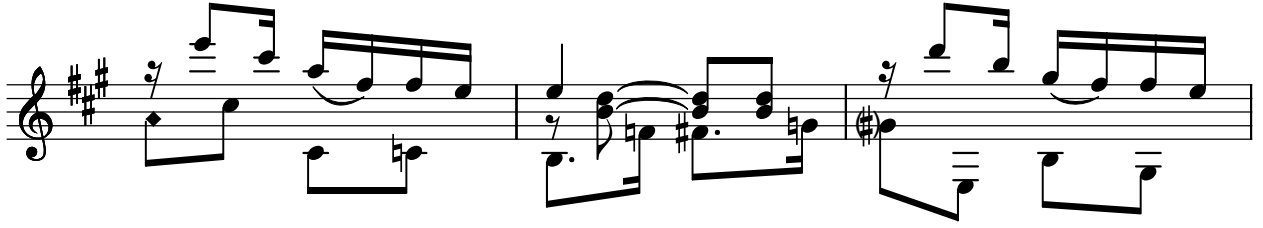
Giriş müziği. Bir bestenin, bir senfoninin ana bölümüne girişini hazırlayan, ilgiyi artıran, genellikle gösterişli ve aynı tonalitede cümle gurubu ya da bölümü.

As Emboladas do Norte

Joao Pernambuco



* İrkin Aktüze, Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü



* Varyasyon (Çeşitleme)

Belirli bir müzik fikrini çeşitli yöntemlerle farklılaştırarak sunma tekniğidir. Şu yöntemler daha çok kullanılır: 1- Ritmo-melodik süslemeler. Temanın esasını değiştirmeden armoniye yabancı notalarla süslemeler yapılır. 2- Sabit armoni. Armonik yapı aynı tutulurken, modda ve ezgide değişiklik yapılır. 3- Polifonik çeşitleme. Farklı partilerin bileşimi çeşitlemeyi oluşturur. 4- Tonallite değişimi, ölçü birimi değişimi, temanın eksiltme (diminution) veya arttırma (augmentation) yöntemi ile farklılaştırılması. 5- Serial çeşitleme. Temanın yapısı aynı kalırken kullanılan dizi değiştirilebilir. Genellikle bir, iki, yahut üç bölmeli şarkı formunda olan bir fikirdir.

Variationen über ein Thema von G. F. Haendel
(G. F. Haendel'in Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler)

op. 107

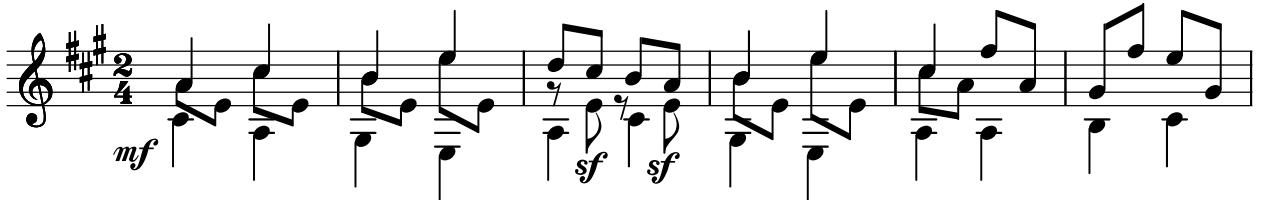
Mauro Giuliani

Tema

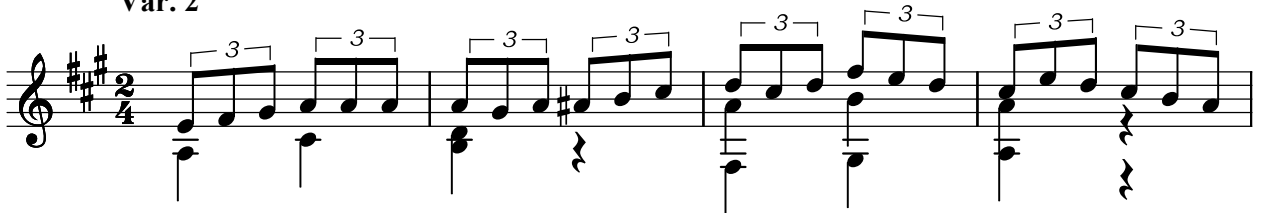
Andantino (♩ = 88)



Var. 1



Var. 2

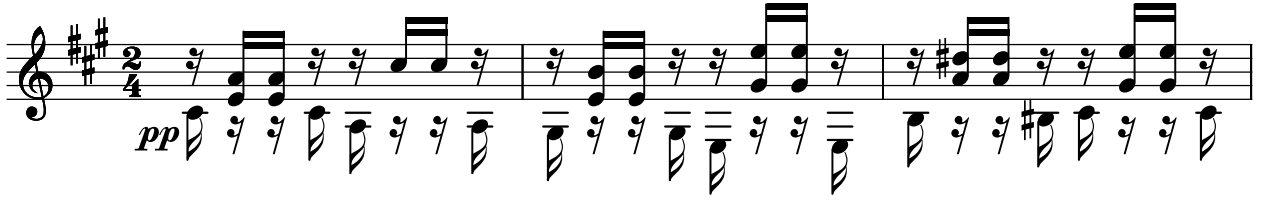


Var. 3



* Emel Çelebioğlu, Müzik Kuramı

Var. 4



Var. 5

Minore sostenuto



Var. 6



Berceuse (İt. Nana)

Ninni; sakin, oldukça yavaş tempolu çalgısal kompozisyon.

Nana
(Berceuse)

F. Moreno Torrobo

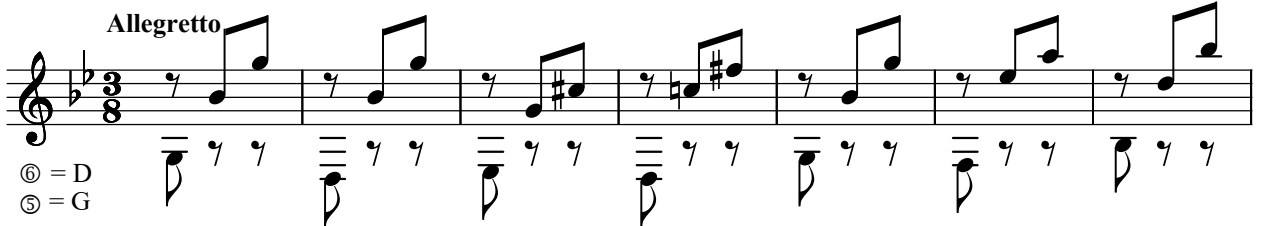


Tonadilla

İspanyolca şarkı anlamına gelir. 18. Yüzyıl'ın ilk yarısında İspanyol tiyatro temsillerinde perde aralarında intermezzo tarzında seslendirilen sainete'leri (çoğunlukla Seguidilla danslı, şarkılı kısa ve neşeli gösteri) anımsatan, ancak sonda sergilenen danslı ve nakaratı içeren kısa şarkı. Şarkı formunda yazılır.

La Maja De Goya
Tonadilla

Enrique Granados
Trans. para Guitarra
por Miguell Llobet



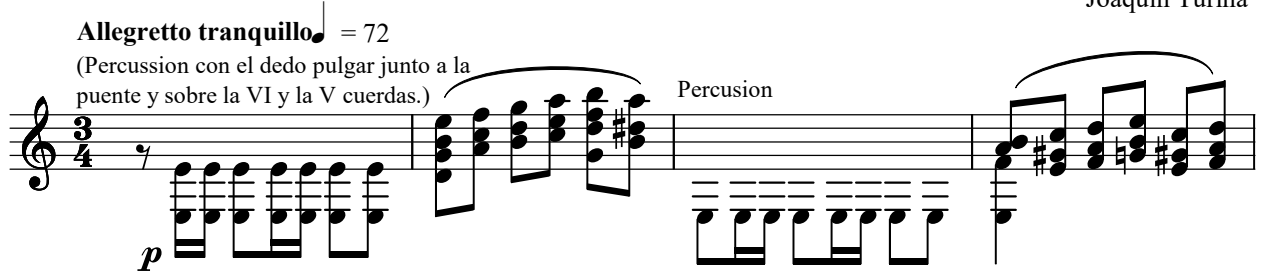
Fandango (İsp. Fandanguillo)

Kastanyetler ve gitar eşliğinde, canlı tempoda, 3/4 ya da 6/8'lik ölçüde, tonalitesi de değişebilen kuplelerle (Copla-şarkı kıtası) kadın erkek 2 dansçı tarafından oynanan, ulusal İspanyol halk dansı.

Fandanguillo

Joaquin Turina

Allegretto tranquillo ♩ = 72
(Percussion con el dedo pulgar junto a la puente y sobre la VI y la V cuerdas.)



Cancion danza

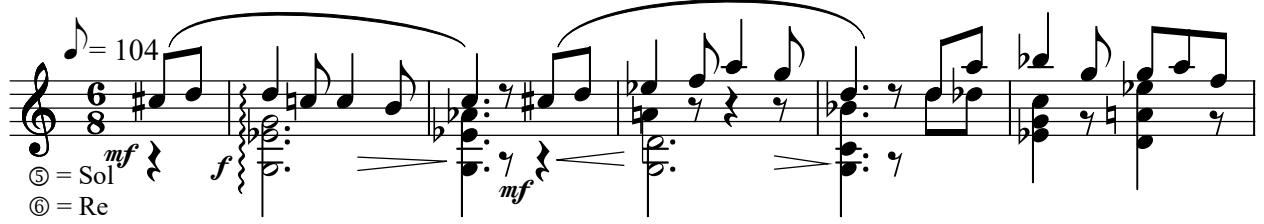
Dans şarkısı.

Cancion Y Danza No.2

Cancion

Antonio Ruiz-Pipo

♩ = 104
⑤ = Sol
⑥ = Re



Cancion

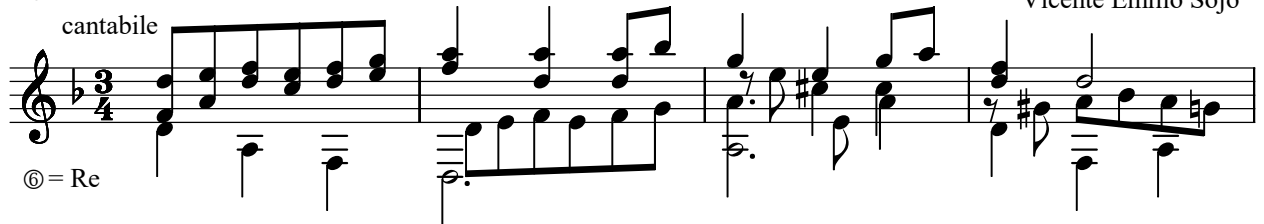
Şarkı.

Si de noche ves qui brillan

(Cancion)

Vicente Emilio Sojo

cantabile
⑥ = Re



Galeron

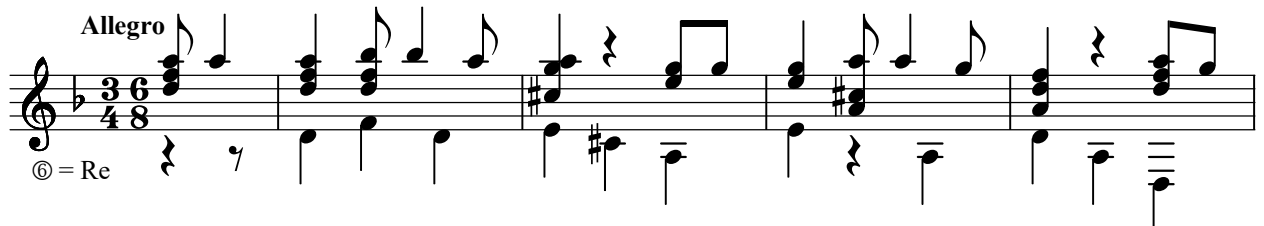
Latin Amerika'da, Joropo dans ailesinden, 3/4'lük ve 6/8'lik ölçülerin değişimiyle söylenen yarı dinsel halk şarkısı ve dansı.

Ave Maria

(Galeron)

Vicente Emilio Sojo

Allegro
⑥ = Re

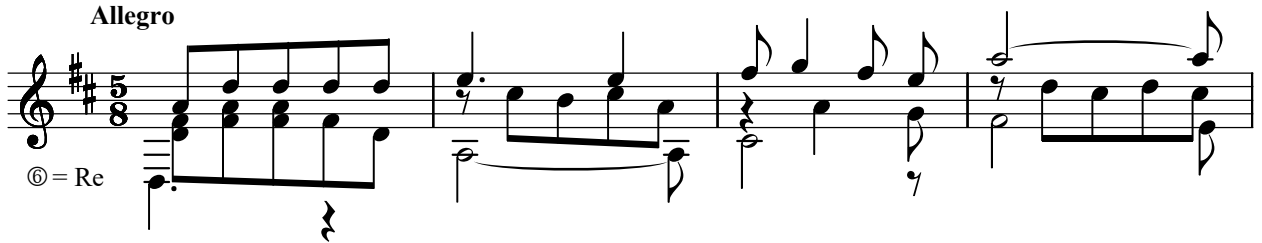


Aguinaldo

Latin Amerika ülkelerinde, özellikle Venezüella'da Noel zamanı Katolik kızıl derililer tarafından tipik halk şarkıları eşliğinde söylenen, 5/8'lik ölçülü şarkı.

Cantemos, cantemos
(Aguinaldo)

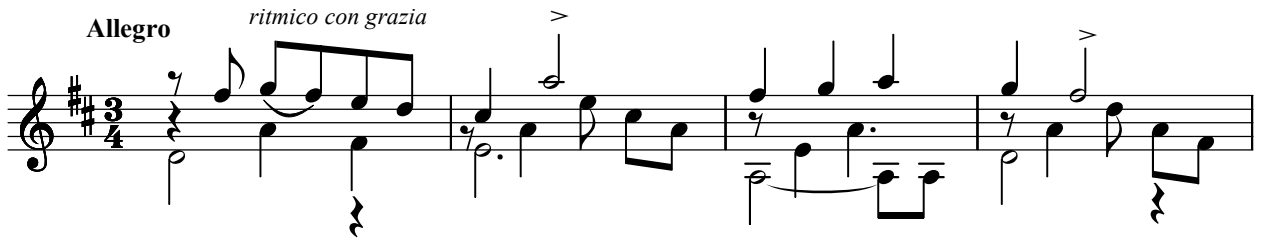
Vicente Emilio Sojo



Aire Venezolana

Malhaya la cocina
(Aire Venezolano)

Vicente Emilio Sojo



Bambuco

Latin Amerika'da özellikle Kolombiya ve Venezüella'da 19. Yüzyıl ortalarından beri ağır ya da hızlı doğaçlama söylenen, kızıl derili, Afrika ve Avrupa etkisini yansıtan, Cancion Colombiana adı da verilen, Habanera'dan doğduğu, Salsa'ya kaynak olduğu da öne sürülen halk dansı ve şarkısı.

Virgilio
(Bambuco Tachireense)

Vicente Emilio Sojo

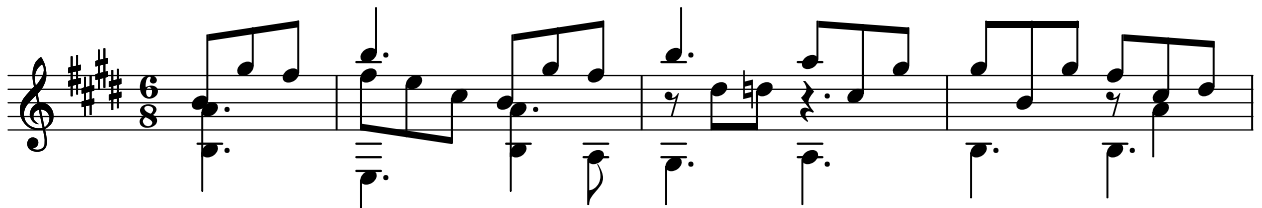


Cancion de Cuna

Ana Florencia
Cancion de Cuna

Beşik şarkısı, ninni.

Antonio Lauro, 1974
Revised by Alirio Diaz

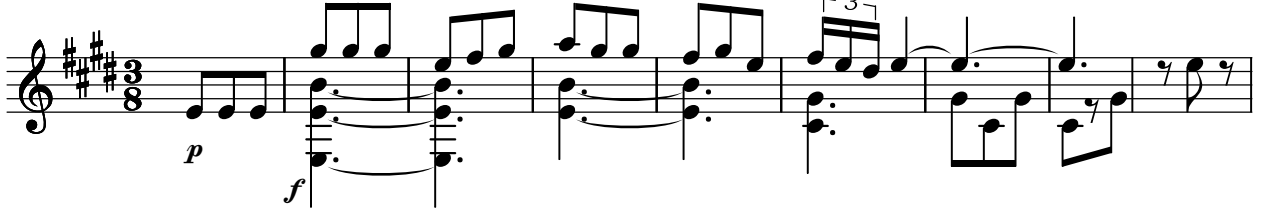


* Danza

Daha çok halk dansı için kullanılan tanım.

Danza

F. Moreno-Torroba



Danza Mora

Granada'da oluşan, çoğunlukla 2/4'lük ölçüde ve minör tonda, Flamenko'nun hafif türünde yeralan şarkısız dans.

Danza Mora

F. Tarrega

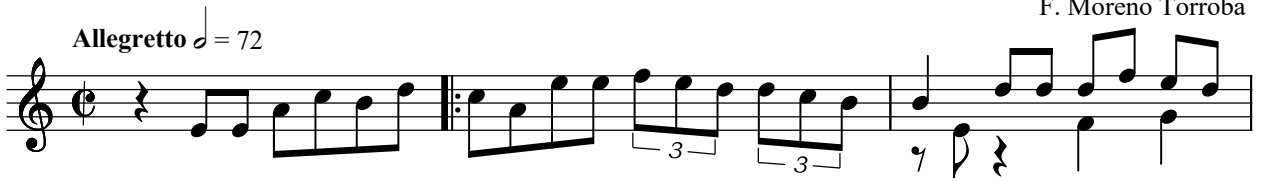


Contradanza

Fransa'da 18. Yüzyıl'da en popüler dans olan Contredanse, İngiliz Country Dance'ın- köy danslarının- etkisinde gelişmiş, 1685'de saray dansı olmuştur.

Contradanza

F. Moreno Torroba

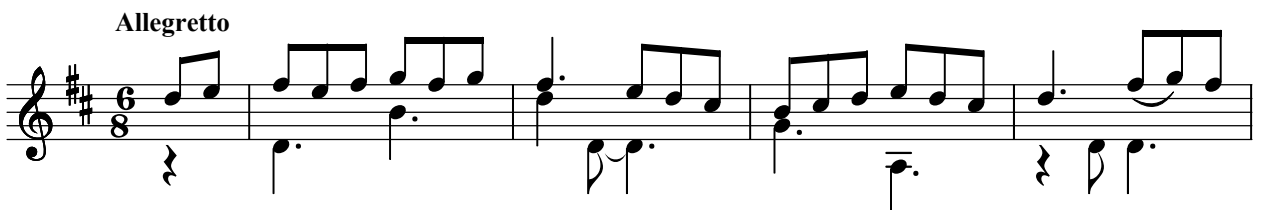


Canarios

Sıçramalı bir dans türü olan Canarios, Barok çağda Avrupa'da özellikle Fransa'da 6/8'lik ölçüde, hareketli tempoda Jig benzeri, çiftlerin birbirine kur yaparak, ayak topuk ve burunlarını yere vurarak oynadığı bir İspanyol dansı. Şarkı formunda yazılır.

Canarios

Gaspar Sanz

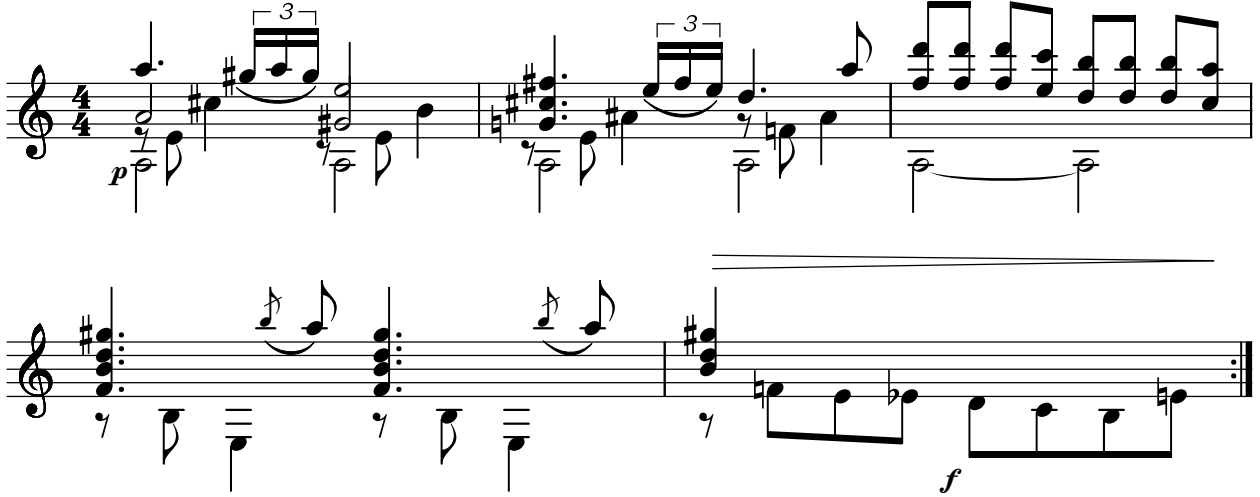


Arada (İsp.)

Ağır rempolu, 4/4'lük ölçüde, lirik İspanyol halk ezgisi türü. F. Moreno-Torroba Suite Castellana adlı gitar bestesinde kullanmıştır.

Arada

F. Moreno-Torroba

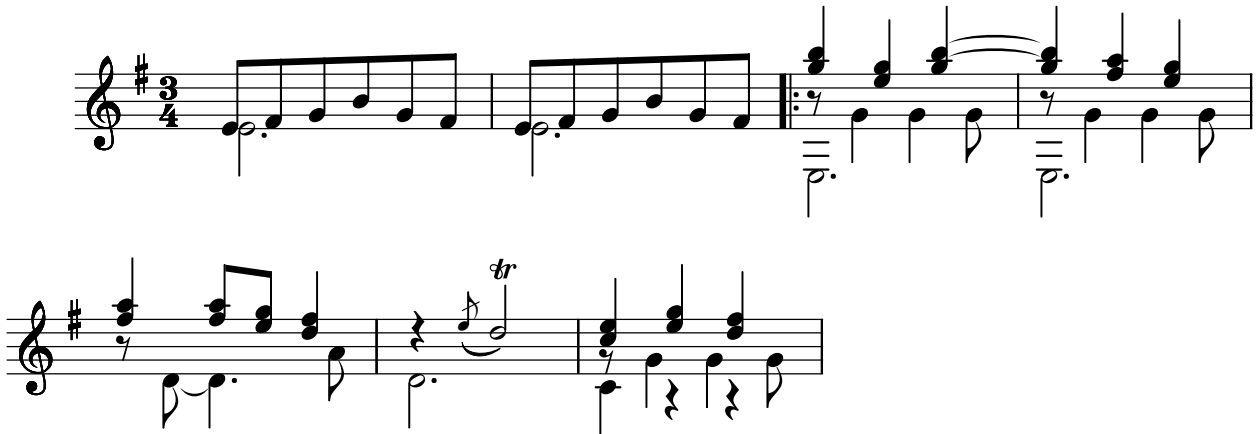


Danza Espanola

İspanyol dansı. En güzel folklorik örneklerini E. Granados'un verdiği, Güney Amerika'da da oynanan dans.

Danza Espanola No.2

E. Granados



Sevillanas

3/8 ya da 3/4'lük ölçüdeki ritmiyle vals de anımsatan renkli ve canlı İspanyol şarkı ve dansı.

Sevilla
(Sevillanas)

No 3 de la Suite Espagnole

Isaac Albeniz

Allegretto

⑤ = Sol
⑥ = Re



Trova

Latin ülkelerinde, özellikle Küba'da halk şarkıcılarının söyleme tarzı.

Alba De Tormes

Trova

Moreno Torroba



Musette

XIV. Louis döneminde sarayda çok sevilen, XV. Louis zamanında De Lalende'in bale müziklerinde kullandığı, bas eşlikte Bordun (bas ses) tarzı, sürekli gayda taklidi yapılan Gavotte benzeri, 2/4, 3/4 ya da 6/8'lik ölçüdeki dans. Şarkı formunda yazılır.

Musette

J. S. Bach

Arranged By Howard Heitmeyer



Sonate (Sonata)

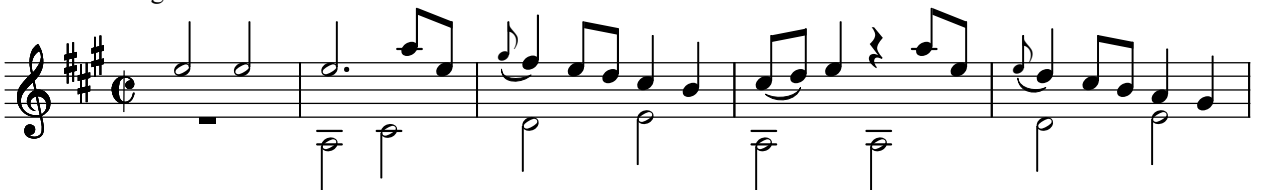
Genel olarak bir ya da iki eşdeğer çalgı için çok bölümlü, çoğunlukla da çabuk (Allegro), anlatım zenginlikli ve ağırca (Andante), canlı ve kıvrak (Scherzo), parlak ve oldukça çabuk Finale şeklinde sıralanan 4 bölümlü enstrümantal eser.

Sonata

(Longo N.23)

Domenico Scarlatti

Allegretto



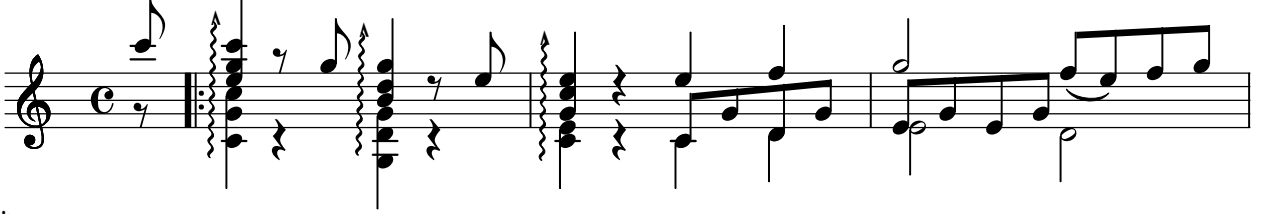
Sonatina

Genellikle ilk bölümünde sonat formu uygulanmayan, kapsamlı geliştirimi olmayan, 2 ya da 3 bölümlü kısa ve kolay küçük sonat.

Revised and fingering
by Karl Scheit

Sonatina

Niccolo Paganini

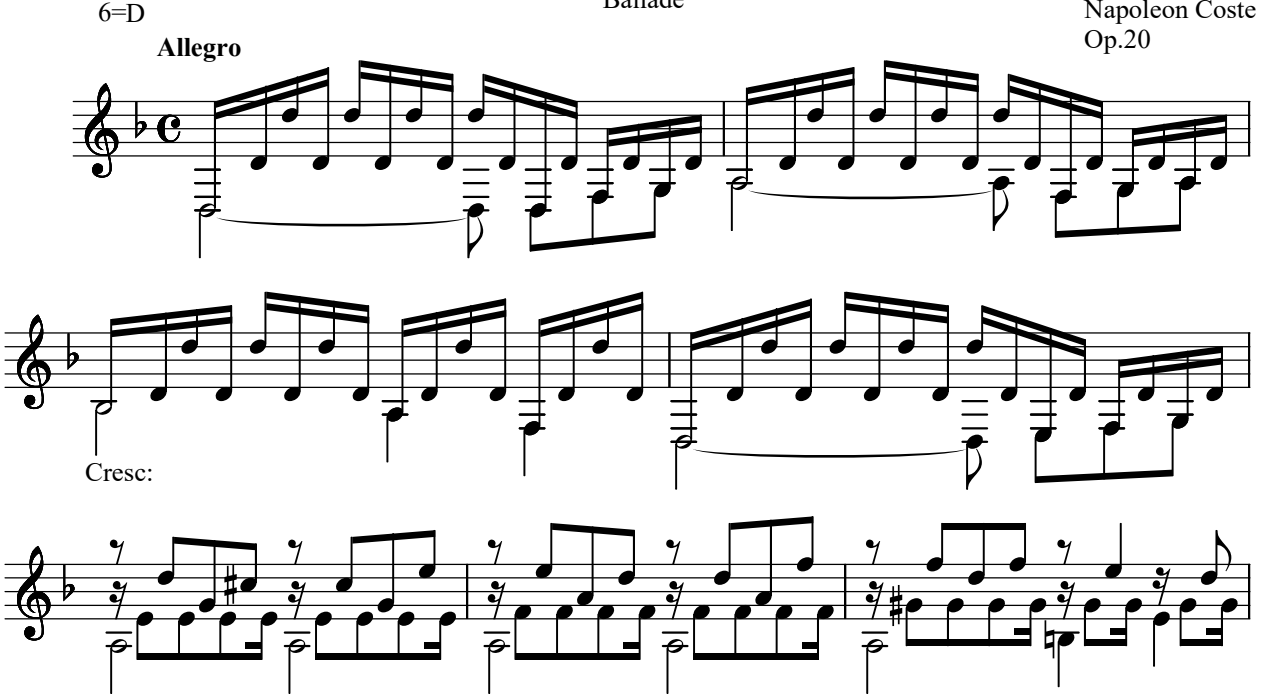


* Ballade (Balat)

Bugünkü Balat, 18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkmış, çok kez piyano ya da orkestra eşliğinde söylenen ses parçasıdır. Balatlar, katlı şarkı veya rondo formunu hatırlatan serbest bir formda yazılırlar.

Le Zuyderzée Ballade

Napoleon Coste
Op.20

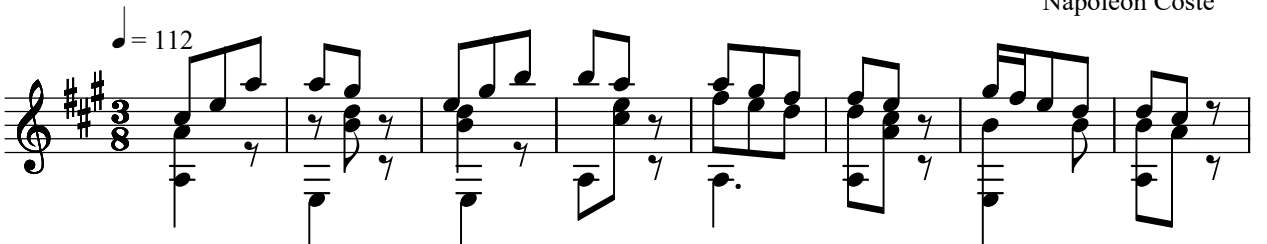


Barcarolle

1- Venedikli gondolcülerin şarkısı. 2- Bu karakterde yazılmış olan, bileşik ölçülü vokal veya çalgısal parça. Şarkı formunda yazılır.

Barcarolle

Napoleon Coste



* Nurhan Cangal, Müzik Formları

Tanımlamalar; İrkin Aktüze'nin "Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü" kitabından alınmıştır.

* Passion

Hız. İsa'nın çarmıha gerildiğinde çektiği acıları ve ölümünü yansıtan, motet ve oratoryo formları arasında yer alan, Bach ile zirveye ulaşan büyük çaplı müzikal dram.

Passion

by I. Bragina
edit by M. Ludenhoff



** Rapsodi (Rhapsodie)

Halk ezgileri üzerine kurulmuş, serbest düzende çalgısal bir parçadır.

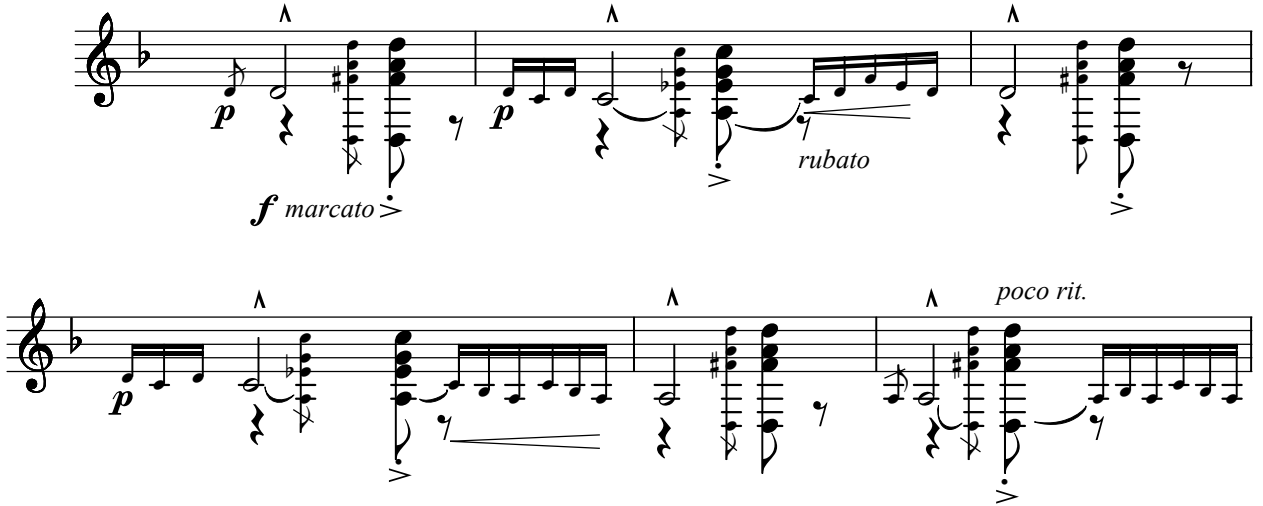
Hungarian Rhapsody No.2

Franz Liszt

Arr. Kazuhito Yamashita (1982)

Lento a capriccio

non legato

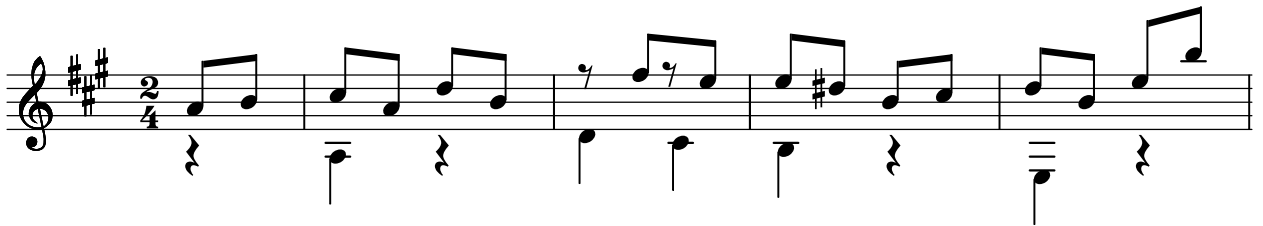


** Ecossoises (Scottish)

Bir İskoç dansıdır. Genellikle katlı şarkı formunda yazılır.

Ecossoises

M. Giuliani



** Passemezzo

16. ve 17. yüzyıllarda sevilen çevik bir İtalyan dansıdır. Şarkı formunda yazılır.

Passemezzo

Carlo Calvi



* İrkin Aktüze, Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü

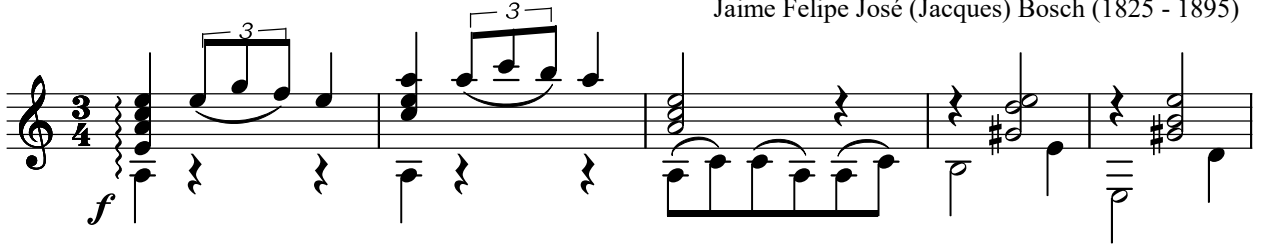
** Nurhan Cangal, Müzik Formları

* Pasa Calle (Passacaglia)

- 1- Bir algı gurubunun sokaktaki yürüyüşü ya da dinsel törenlerde eşlik müziğı.
- 2- Latin Amerika'da çiftlerle yapılan genellikle ağır tempolu dans.
- 3- İspanya ve İtalya'da 17. yüzyıl popüler dansı.

Pasa Calle
Serénade
op. 86

Jaime Felipe José (Jacques) Bosch (1825 - 1895)



* Rondoletto

Küçük Rondo.

Rondoletto

A. Darr

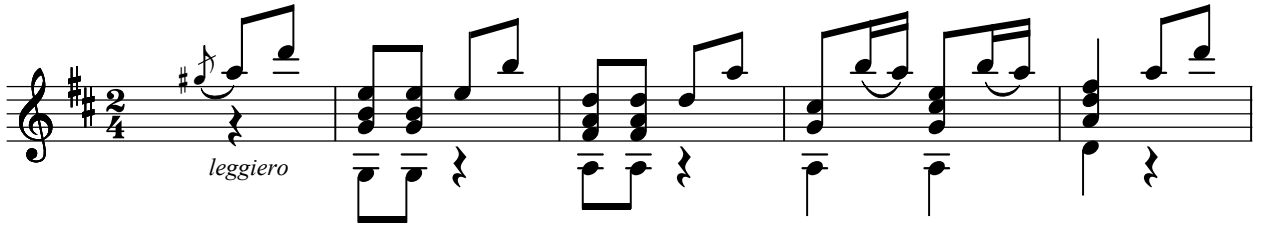


* Rondino

Küçük Rondo.

Rondino

A. Darr



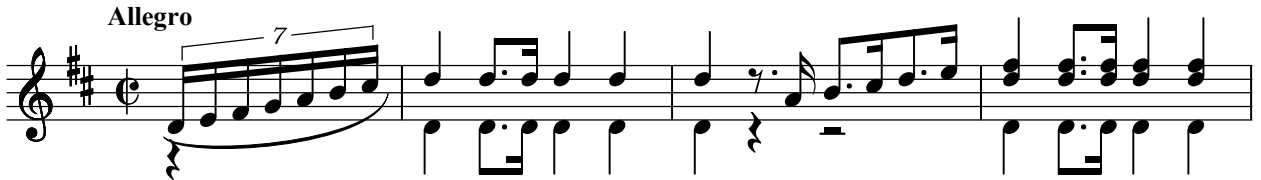
* Sinfonia

Çok sesli enstrumantal parça. Solo algı için Partita ve Sütlerin ilk bölümünde de bu ad kullanılmıştır.

Sinfonia della Lodovisca

Eingerichtet von Stefan Apke

Arr. Niccolò Paganini

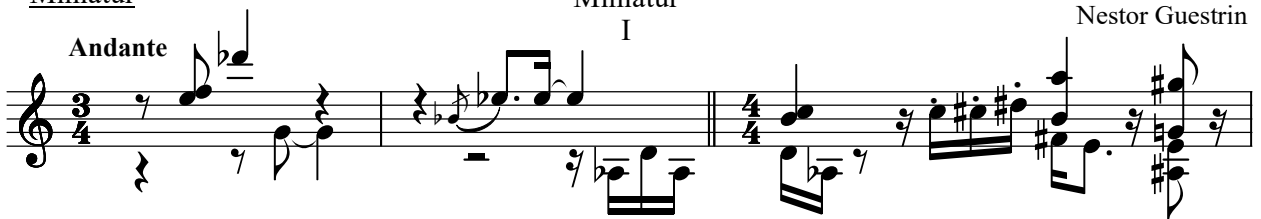


* Miniatur

Andante

Miniatur
I

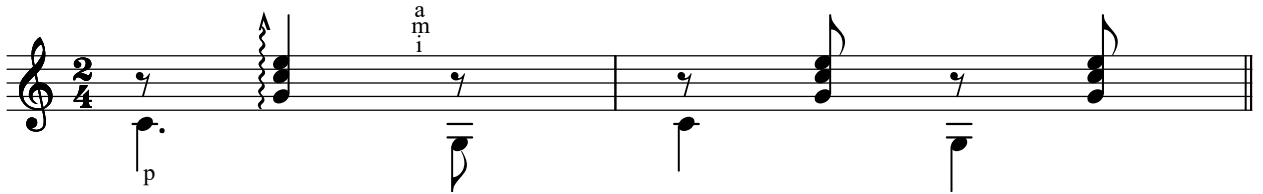
Nestor Guestrin



* Tanımlamalar; İrkin Aktüze'nin " Müziğı Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü" kitabından alınmıştır.

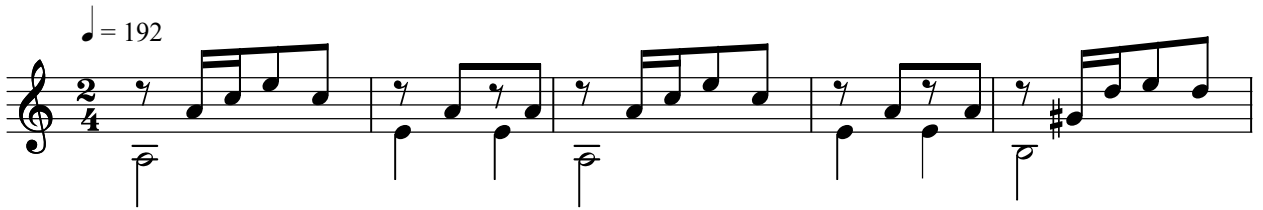
* Paso-doble
(Corrido Mexicano)

2/4 ya da 3/4'lük ölçüde, canlı ancak fazla hızlı olmayan tempoda, çiftler tarafından oynanan, Majör-minör kontrastlarla gelişen 2 bölmeli, kolay adımlı dans.



Paso doble
Olé, Matador

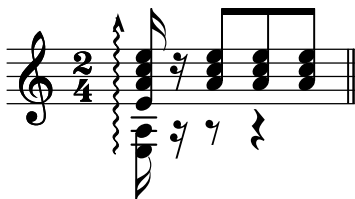
Gerald Schwertberger



Tango
(Argentina)

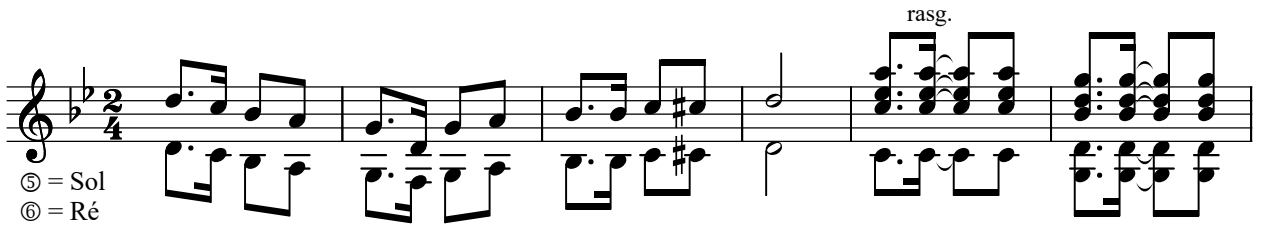
Arjantin'in Milonga danslarından etkilenererek doğan, 2/4'lük ölçüde, ağırca adımlı Latin dansı.

Üç çeşit tango vardır : Habenera, Argentina ve Milonga.



Tango

Francisco Tarrega

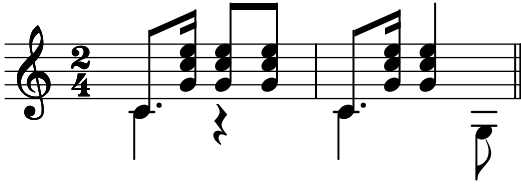


⑤ = Sol
⑥ = Ré

* Jose de Azpiazu, Gitarre als Begleitinstrument, Edition Ricordi
Tanımlamalar; İrkin Aktüze'nin Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü kitabından alınmıştır.

Habenera

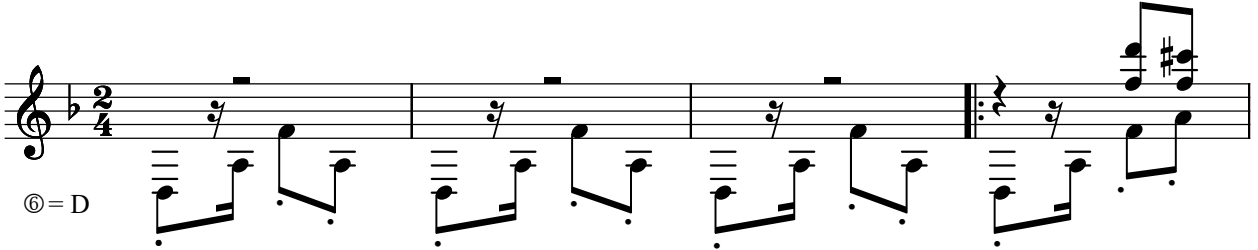
19. Yüzyıl başında İspanya'da şarkılı olarak yaygınlaşan, Küba kaynaklı, adını başkent Havana'dan alan, 2/4'lük ölçüde, sakın, Tango'nun doğuşunda da etkili olan dans.



Habanera (from Carmen)

Georges Bizet
Guitar arrangement by
Francesco Piccolo

Habanera

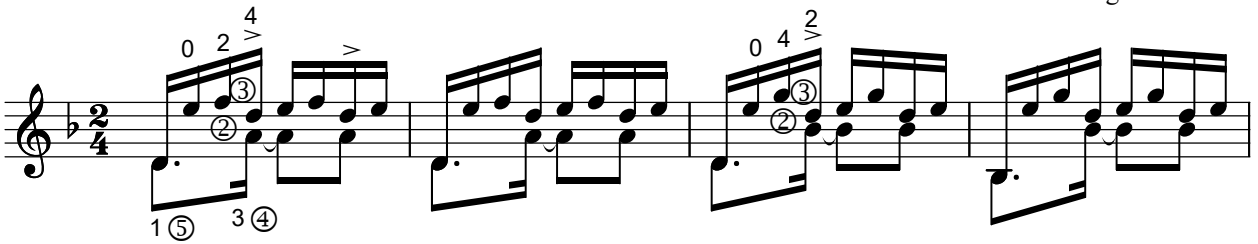


Milonga

1880'lerde Buenos Aires'te yaygınlaşan, tangoya kaynak oluşturan, onu daha çok ezgiselliği ve koreografisiyle etkileyen, kendi ritmi de Afrika'dan kaynaklanan, dans şarkısı formlarından biri.

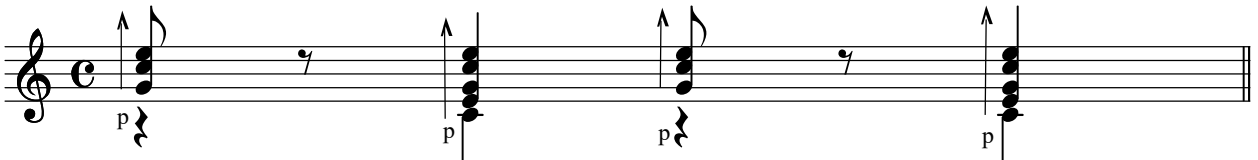
Milonga

Jorge Cardoso

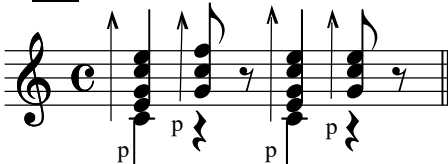


Charleston

(Fox olden style)



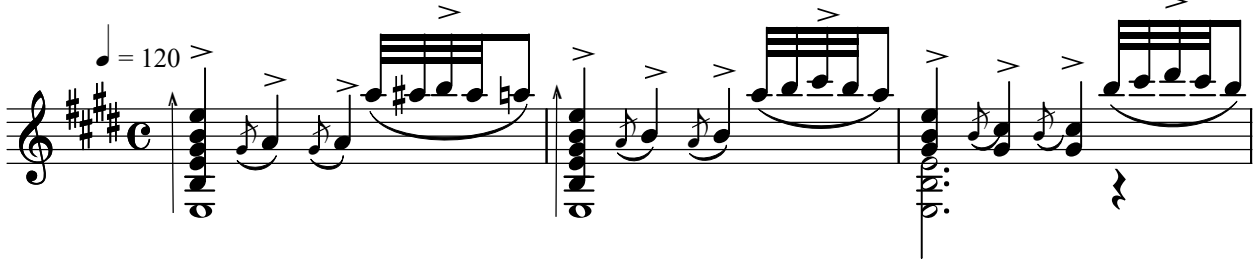
Fox



Slow-fox

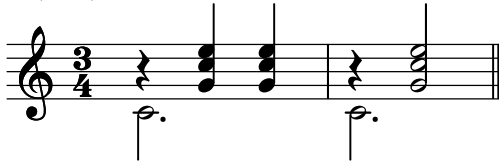
Etude No.3

Serge Ouna



Walzer

(Jota)



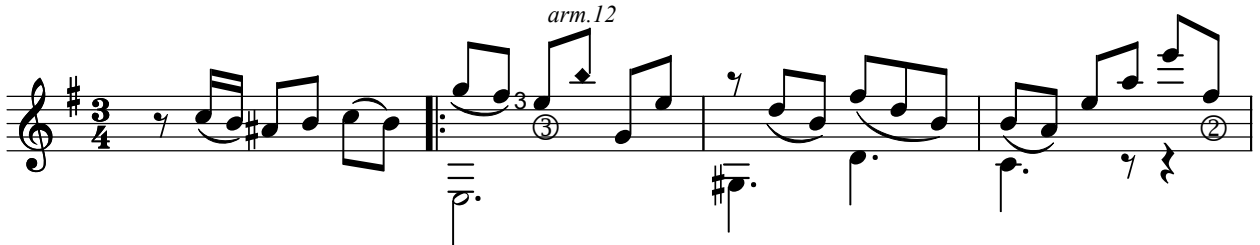
Valse Venezolano

Vals, 20. Yüzyıl'da Latin Amerika folklorunda örneğin Peru'da Vals criollo tarzında yerini almıştır.

Valse Criollo

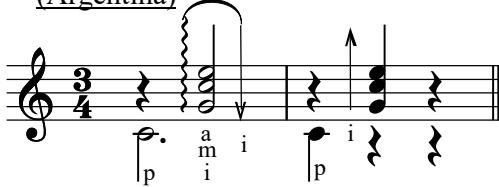
Valse Venezolano No.3

Antonio Lauro



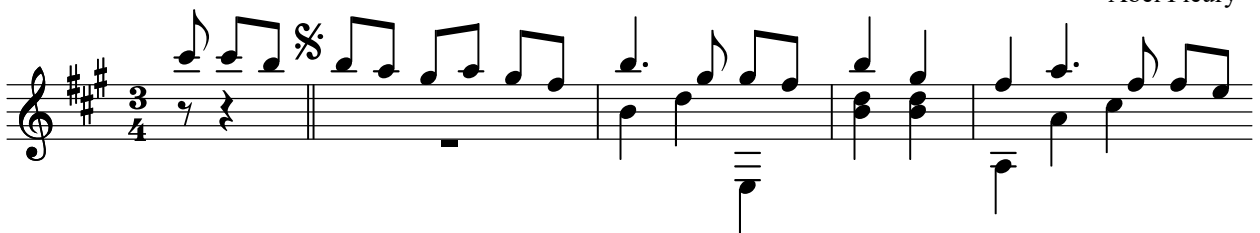
Vals ranchera

(Argentina)

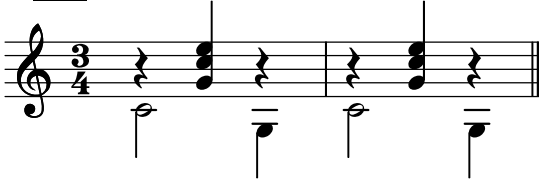


Ranchera

Abel Fleury



Java

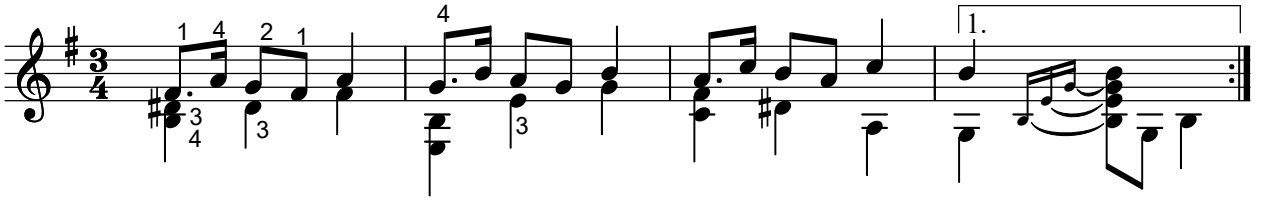


Vidalita

Özellikle Arjantin ve Paraguay'da, tek bir üç-beş akorunun 3 sesi kullanılarak, caca ve tambor eşliğinde genellikle erkekler tarafından falsetto ve süslemelerle söylenirken, kadın ve çocukların koro ile katıldığı lirik halk şarkısı.

Vidalita

Abel Fleury



Vidalita, Zamba (Argentina)

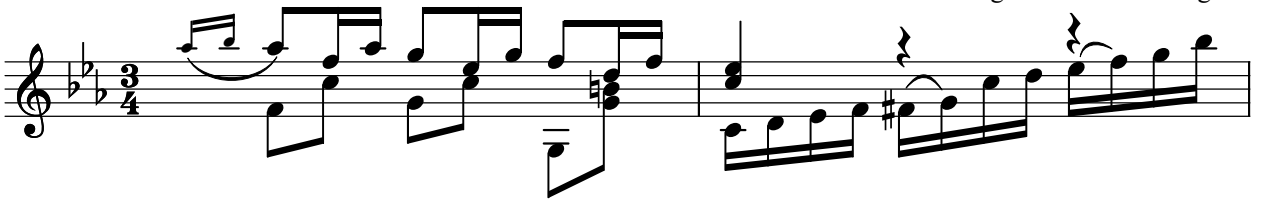


Estilo

Aştan söz eden kıtalardan kurulu, 3/4 ve 3/8'lik ölçülerde gelişen Arjantin şarkısı.

Estilo Argentino

Agustin Barrios Mangore



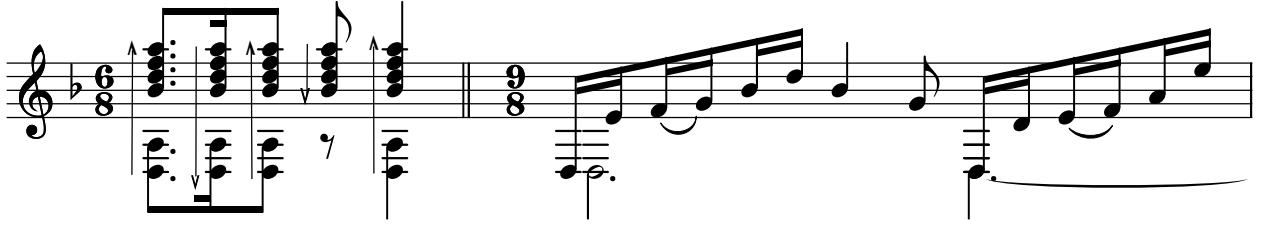
Zamba

Brezilya Samba'sı ile hiçbir ilişkisi olmayan, 6/8'lik ölçüde, yavaş tempolu, Arjantin'deki Avrupalı-İnka karışımı Mestizo'ların zarif ve gururlu havadaki şarkılı dansı.

Zamba

Miguel Angel Cherubito





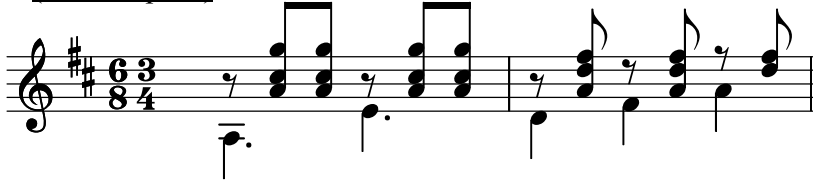
Vidala

Arjantin, Uruguay ve Bolivya gibi ülkelerde, Avrupalı-İnka melezleri Mestizo'ların 3 zamanlı, genellikle minör tonda aşk şarkılarına dönüşen, melodisi çoğunlukla paralel üçlülerle, caja ve tambor gibi vurma çalgılar ve gitar eşliğinde söylenen halk türü aşk şarkısı.



Guajira

(Cuba-Espana)



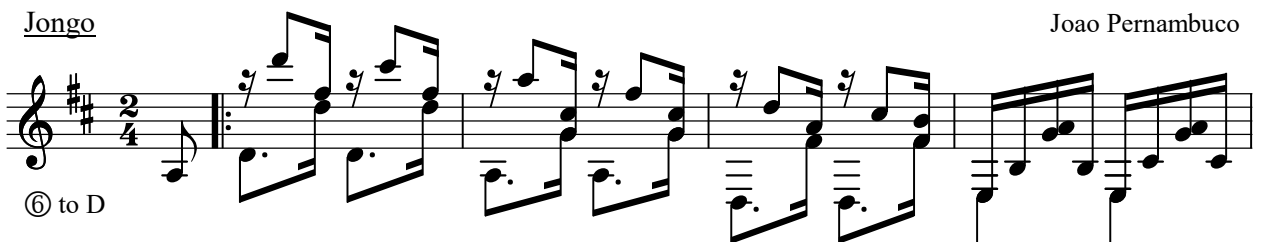
Guajira

Küba'nın kırsal bölgelerinden kaynaklanan, İspanyol Tonadilla ezgileri sitilinde 3/4 ve 6/8'lik ölçülerde bestelenen danslı bir şarkı.



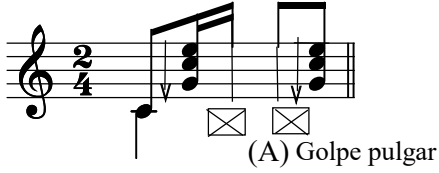
Interrogando

Jongo

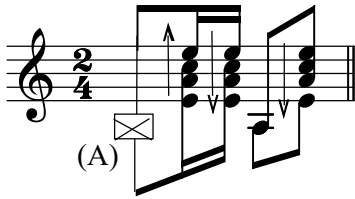


Baiao
(Brasil)

Orta hızda, 2/4 ya da 4/8'lik ölçüde, Samba ve Rumba'dan da unsurlar içeren Brezilya halk dansı.

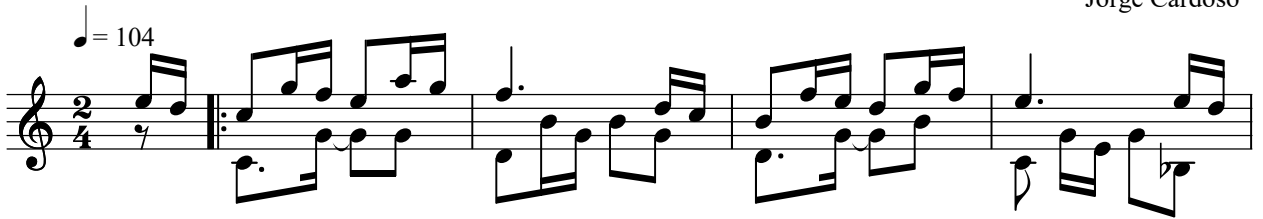


Baiao
(Brasil)



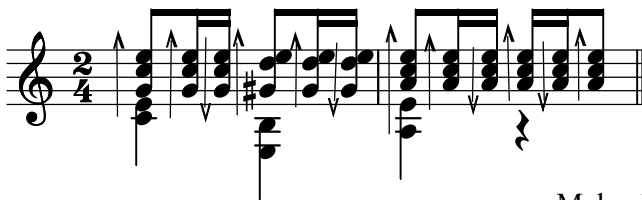
Baiao

Jorge Cardoso



Carnavalito
(Norte Argentina)

Güney Amerika'da İnka kökenli, Huayno danslarından kaynaklanan neşeli grup dansı.

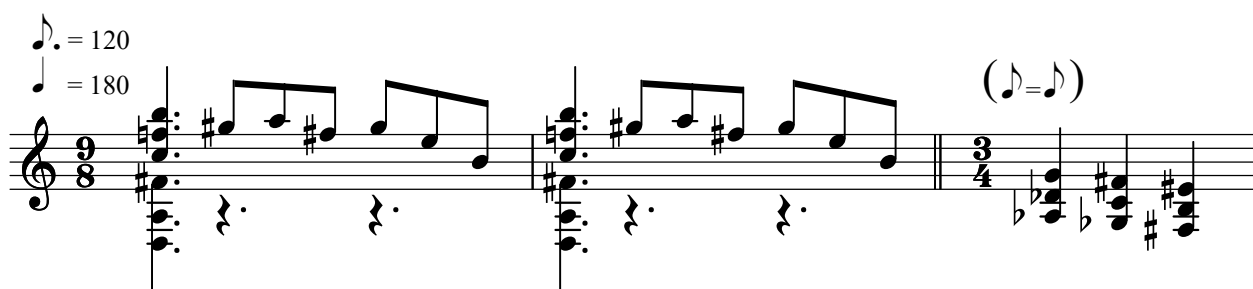


Malambo

Miguel Angel Cherubito

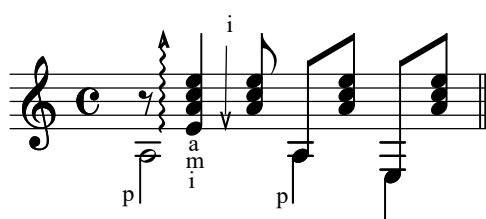


(A) Golpe pulgar = Thumb- Stroke



Bolero

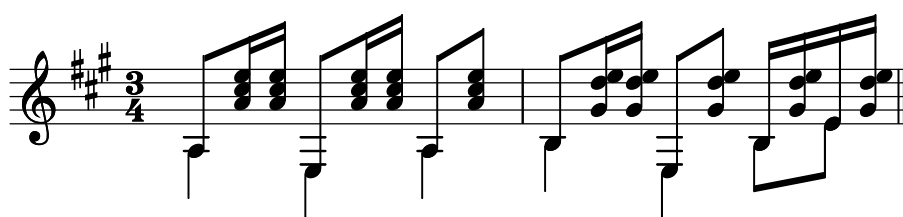
Çabukça (Allegretto) tempoda, 3/4'lük ölçüde, Küba'da 2/4'lük ölçüde, dans edenin topukları ya da kastanyetle kendine eşlik ettiği İspanyol ulusal dansı.



Bolero

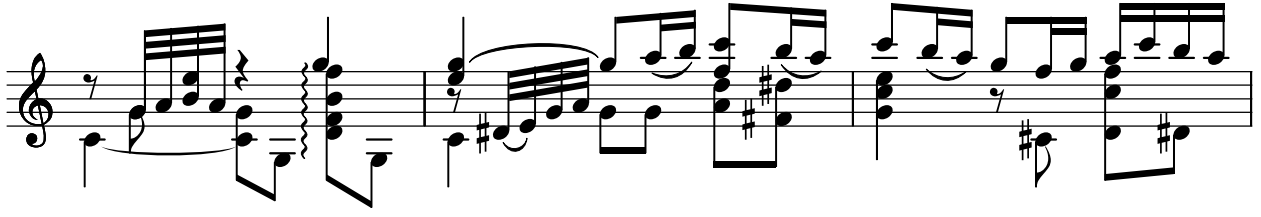


Bolero espanol XIX (Madrid-Goyesco)



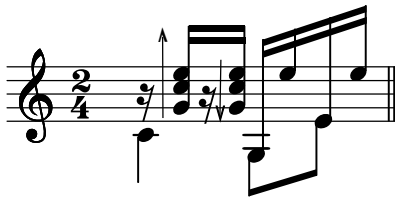
Bolero





Beguine

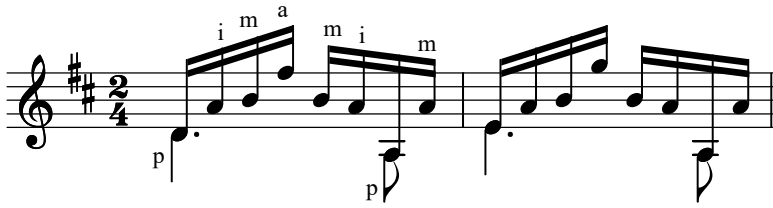
Latin Amerika kaynaklı, orta hızda, 4/4'lük ya da 2/2'lik ölçüde, tango ve rumba unsurlarını daha ağır yansıtan, sosyete dansı.



Rumba (Haitiana)

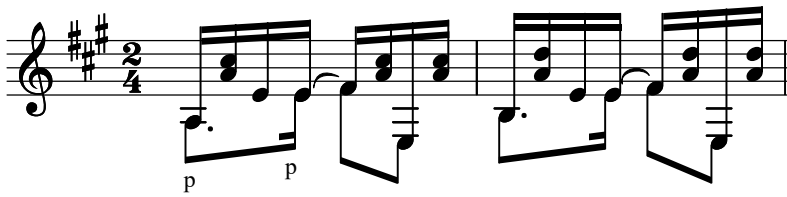
(Cuba)

2/4 veya 4/4'lük ölçüde, solo ya da çiftlerle yapılan Batı Afrika kaynaklı Küba dansı.



Rumba (punteada)

(Cuba)

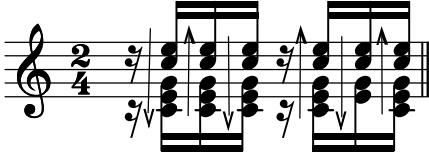


Rumba negra (punteada)

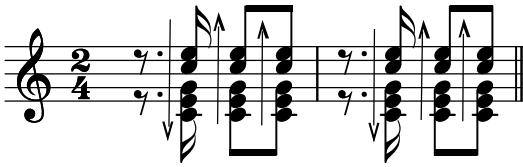
(Cuba)



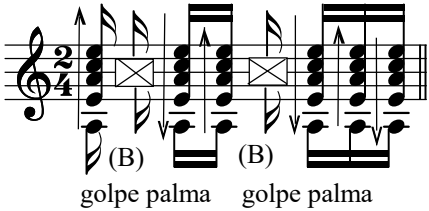
Rumba - son
(Cuba)



Rumba (guaracha)
(Central-Amerika)



Rumba (rasgueada)
(Cuba)

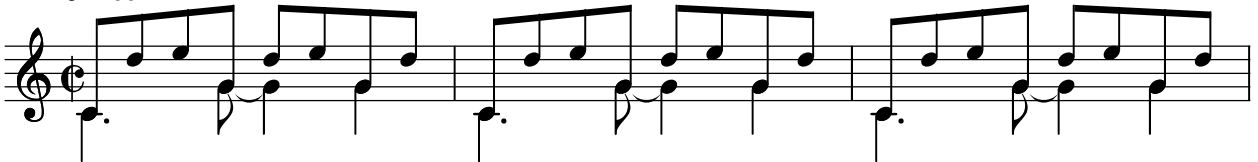


Rumba

Jamaika Rumba

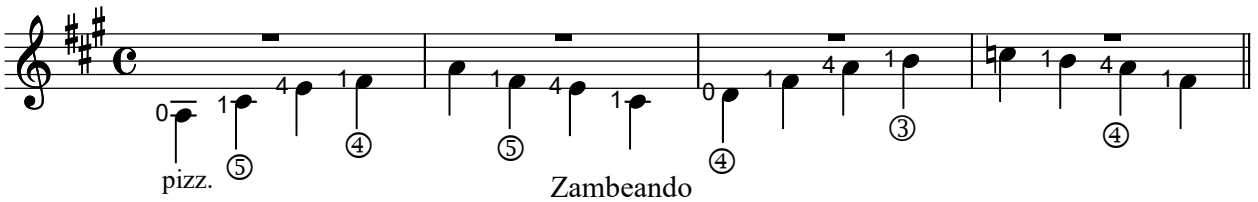
$\text{♩} = 88$

Gerald Schwertberger



Boogie-Woogie
(Nord-Amerika)

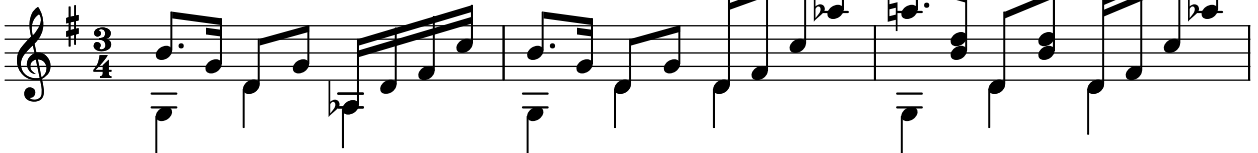
1930'lu yıllarda Chicago'da bazı piyanistlerce başlatılan, sol elin sürekli, noktalı çabuk notalı ostinato bas figürleri eşliğinde, genellikle blues tarzı ezgileri içeren, dansda, cazda, klasik müzikte örnekleri görülen caz türü.



Zambeando

Jorge Morel

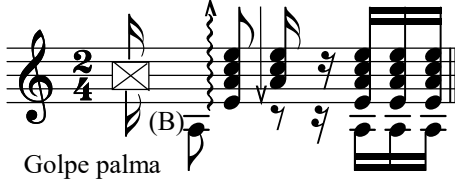
Lento



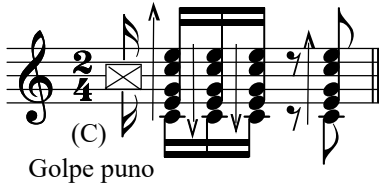
(B) = golpe palme = palm-stroke

Guaracha
(Central-Amerika)

Afrika-Küba kaynaklı, Habanera ritminde, 3/4 ya da 3/8'lik, kısmen 2/4'lük ölçüde değişkenlikle, tek kişinin giderek hızlanan tempoda dansederek söylediği, koronun da tekrarladığı şarkı.

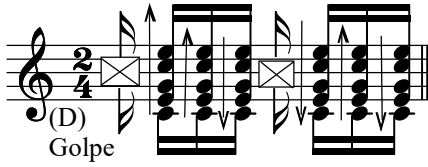


Guaracha
(Central-Amerika)

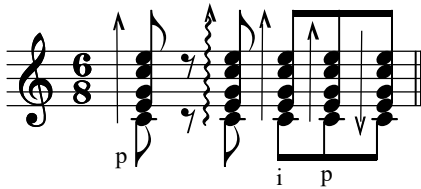


Danzon
(Cuba)

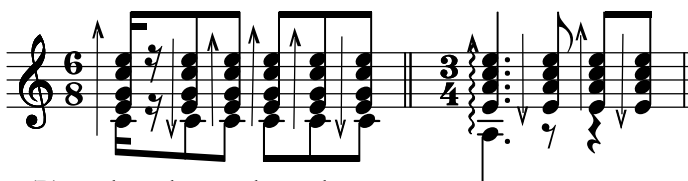
Küba sosyete dansı. Habanera etkisinde, Mambo ve Cha-Cha-Cha'ya öncülük eden 2/4'lük ölçüde, rondo formunda, ağırca tempolu dans.



Son huasteco
(Mexico)

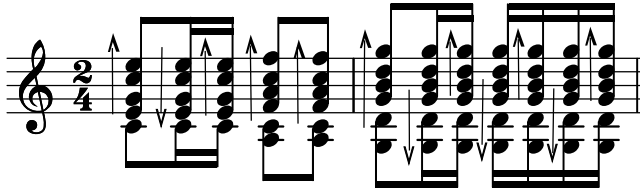


Huapango
(Mexico)



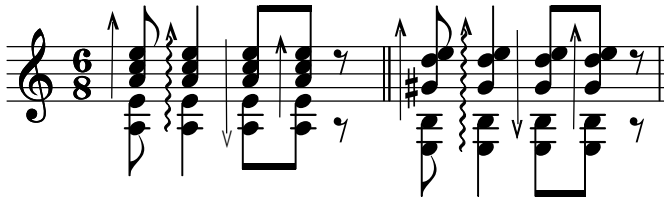
- (B) = golpe palme = palm-stroke
(C) = golpe puno = fist-stroke
(D) = golpe = stroke

La Bamba
(Mexico)



Joropo
(Venezuela)

Endülüs etkisinde oluşan, hızlı tempolu karşılıklı oynanan dansları, çabuk söylenen şarkı formlarını ve pek çok halk danslarını içeren 6/8'lik ya da 3/4'lük ölçülerin zarif uyumuyla gelişen Venezüella dans ailesi.



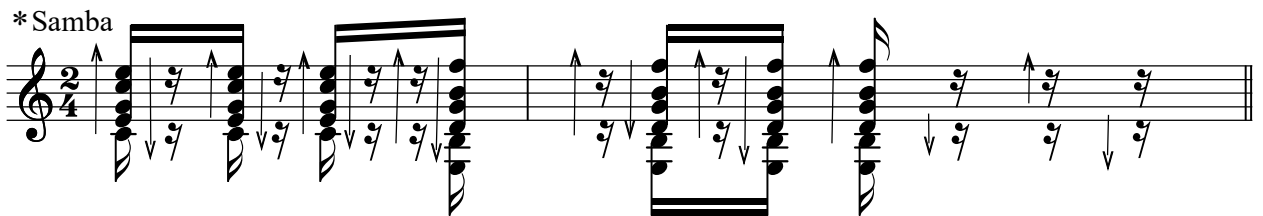
Joropo

Jorge Cardoso

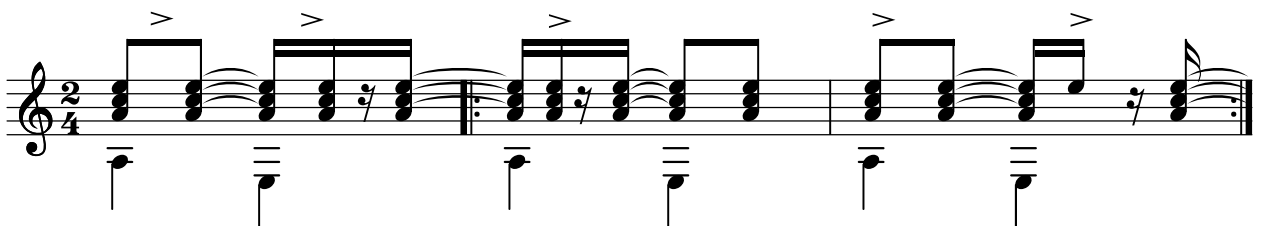


Samba
(Brasil)

19. Yüzyıl'da Rio ve Sao Paola'da yaygınlaşan, hareketlere eşlik için her zaman şarkı söylenen, 2/4, 4/4 ya da 2/2'lik ölçüde, hızlı tempolu, hem melodisi hem eşliği aşırı senkoplu popüler Brezilya dansı.

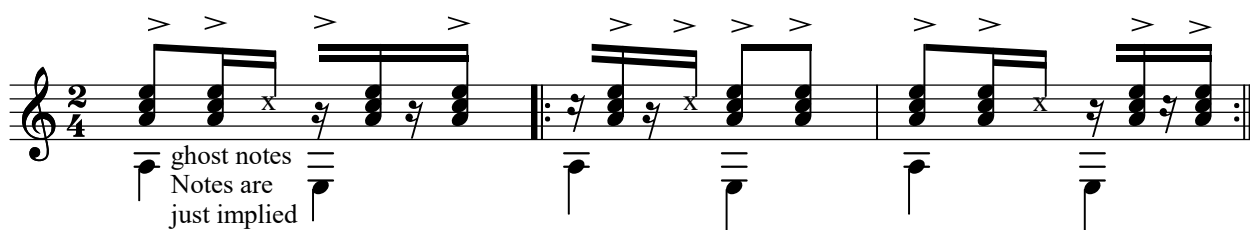


* Samba

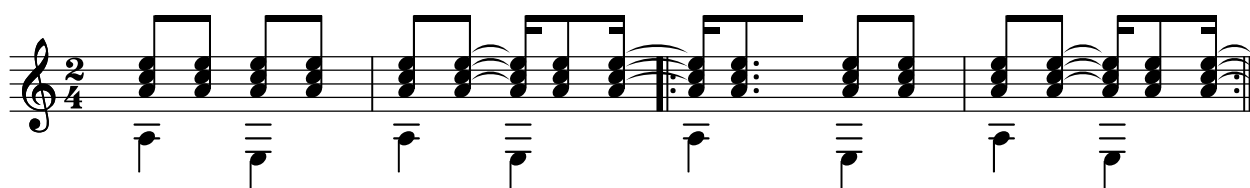


* Stefan oser, Guitarra Latina, Doblinger-Musikverlag

*Samba Variation 1



*Samba Variation 2

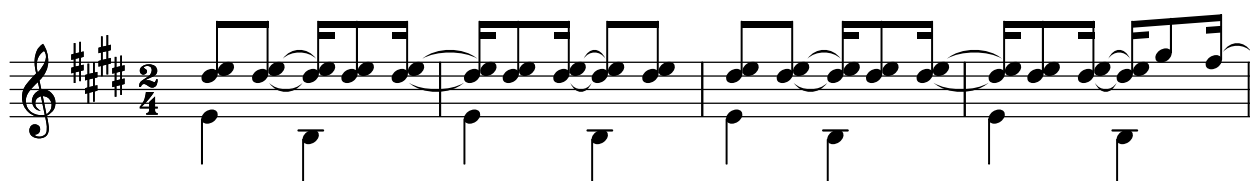


In Variation 2 all notes are long-phrased.

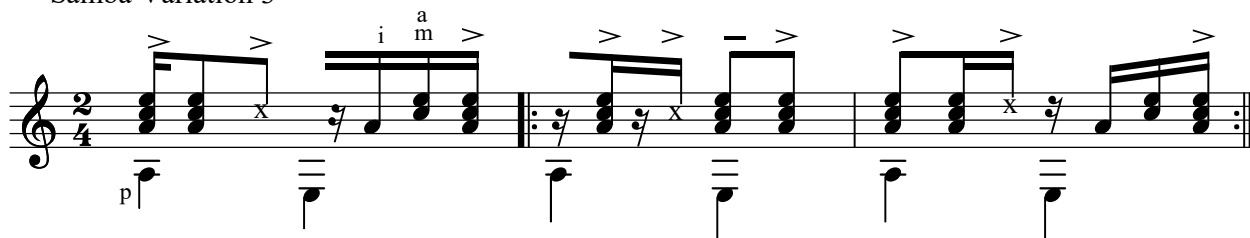
*Samba ♩ = 80

Samba do meio-dia

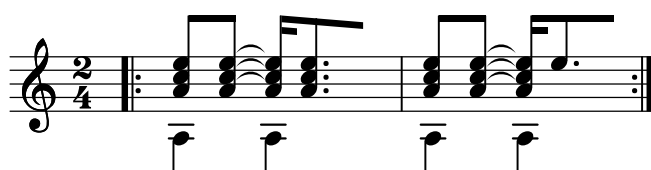
Stefan Oser



*Samba Variation 3



* Samba Variation 4

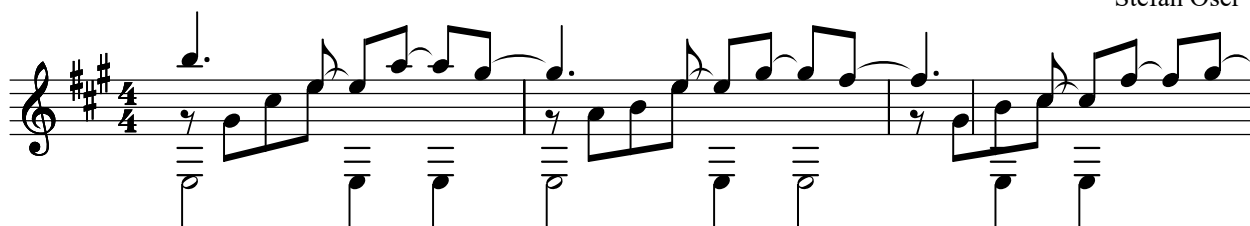


Sparingly, often used by Joao Gilberto.

Samba Canção ♩ = 116

Tan lejos

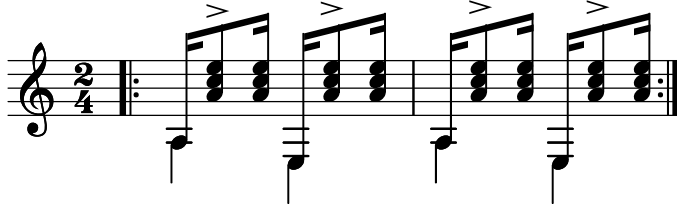
Stefan Oser



* Stefan Oser, Guitarra Latina, Doblinger-Musikverlag

Choro(s)

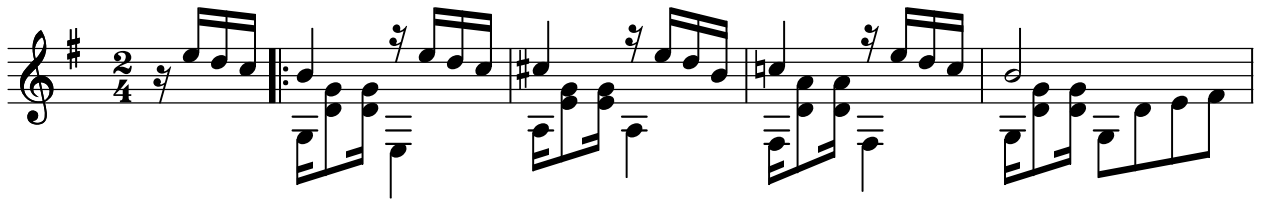
1910'larda Rio sokaklarında çalan, gitarı da içeren ufak topluluklara verilen ad. Sonradan senkoplu, tango benzeri bir Brezilya dans ezgisi olarak ortaya çıkmıştır. Villa-Lobos: Süt.



Choro ♩ = 75

Delicioso

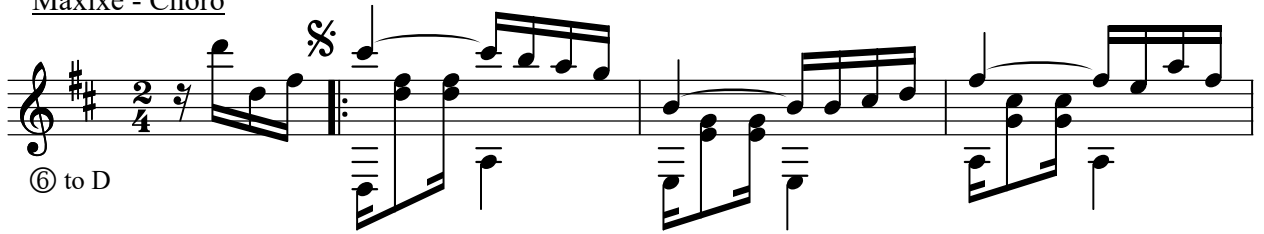
Stefan Oser



Sons de Carilhoes

Joao Pernambuco

Maxixe - Choro



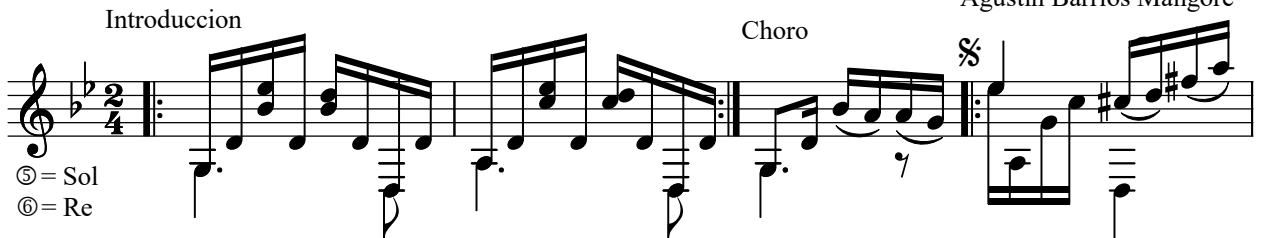
⑥ to D

Choro da saudade

Portekiz ve Brezilyada geçmişe özlem, hüznü karşılığı olan bu tanım nostaljik bazı parçaların başlığı da olmuş; Villa Lobos, Agustin Barrios gibi bazı besteciler tarafından kullanılmıştır.

Chora da saudade

Agustin Barrios Mangoré



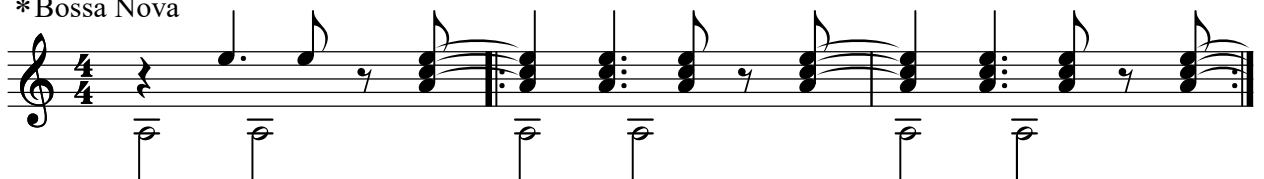
⑤ = Sol

⑥ = Re

Bossa Nova

Klasik kent sambasından doğan, 4/4'lük ölçüde, orta hızda dans sitili.

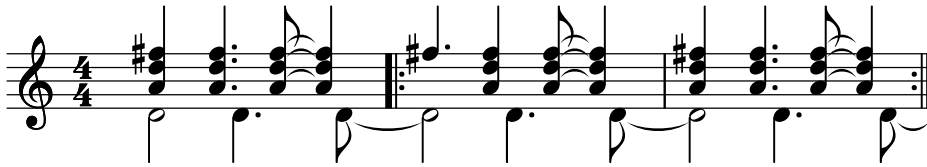
*Bossa Nova



* Stefan Oser, Guitarra Latina, Doblinger-Musikverlag

Bossa Nova Variation 1

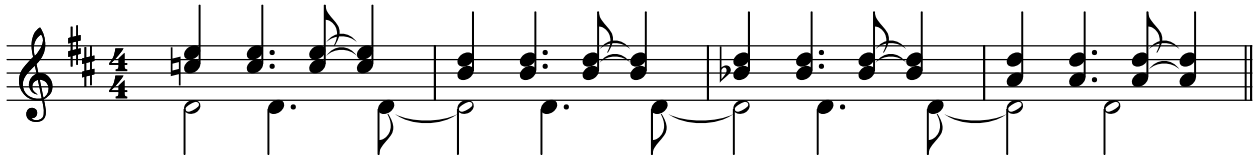
Stefan Oser



Boa noite

Bossa Nova $\text{♩} = 60$

Stefan Oser



Bosa Nova Variation 2

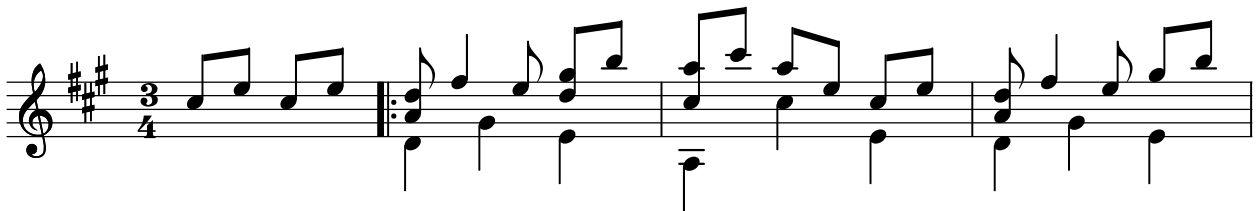
Stefan Oser



Triunfo

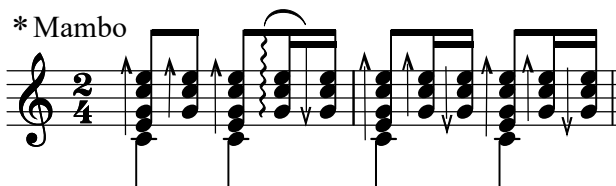
Triunfo
Balle Criollo

Traditional Argentinian Melody
Arranged by John Zaradin



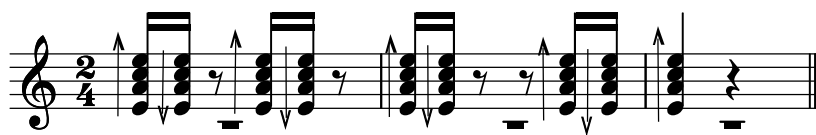
Mambo (Cuba)

1940'larda Rumba ve Swing'in etkisinde oluşan, 4/4'lük ölçüde, çiftler tarafından yapılan, sonradan Cha Cha Cha'nın doğuşuna da yardımcı olan Latin Amerika kökenli dans.



* Jose de Azpiazu, Die Gitarre als Begleitinstrument, Edition Ricordi

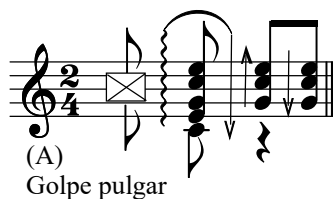
* Mambo
(Cuba)



Hill-Billy
Fox-Vaquero
(Far West)

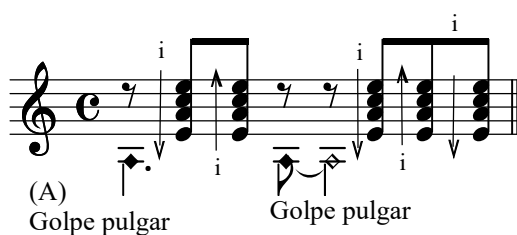


Punto Guanacasteco
(Columbia)



Calypso
(Caribe)

Karayip'lerde doğan, yerel vurma çalgılar eşliğinde oynanan, 2/4'lük ölçüdeki karnaval dansı.



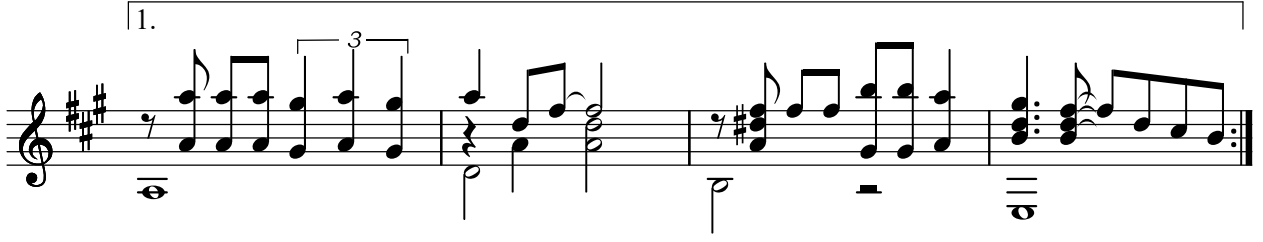
Calypso ♩ = 126

Bananera

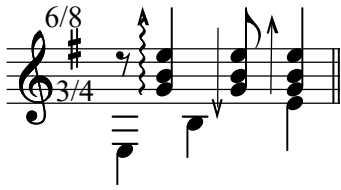
Stefan Oser

Musical notation for Bananera in 4/4 time. The melody is a series of eighth notes with upward and downward arrows. The bass line has a steady pulse. A label 'Calypso ♩ = 126' is placed above the first measure. A label 'Bananera' is placed above the second measure. A label 'Stefan Oser' is placed above the third measure. A label '3' is placed above the fourth measure.

* Jose de Azpiazu, Die Gitarre als Begleitinstrument, Edition Ricordi
A) Golpe pulgar = Thumb-stroke



Guarania
(Paraguay)



Guabina Chiquinquirena
(Columbia)

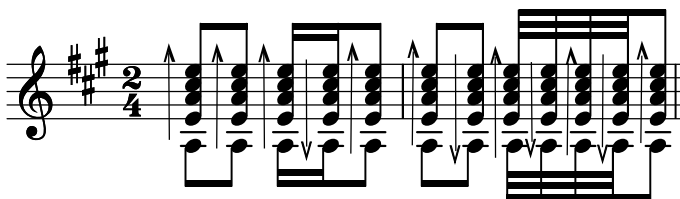


Guararé
(Panama)

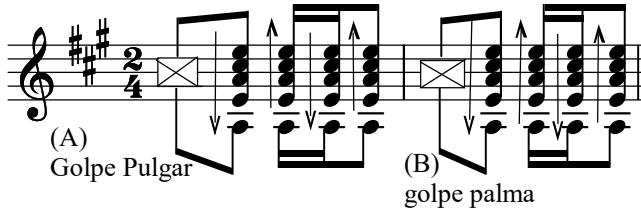


Cha-cha-cha
(Cuba-Mexico)

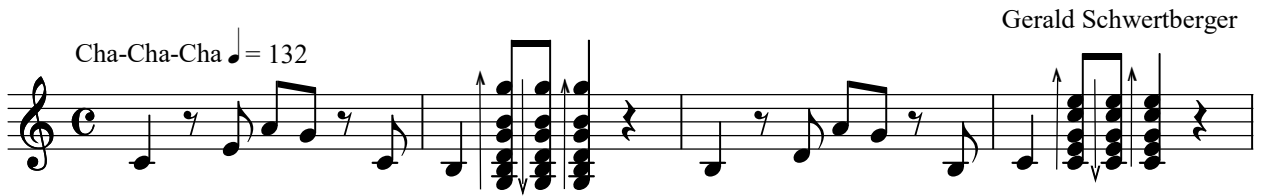
2 dörtlük nota, 3 sekizlik nota ve bir sekizlik sus karakteristik ritimli, çiftlerin birbirini tutmadan yaptıkları canlı Latin dansı.



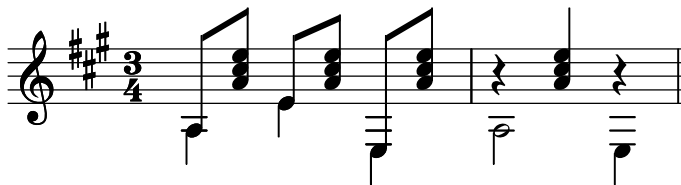
Cha-cha-cha
(Cuba-Mexico)



Simple Cha-Cha



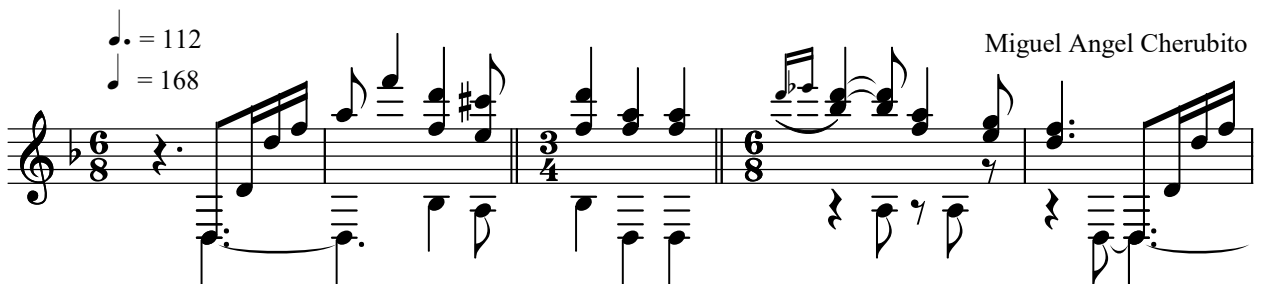
Pericon
(Argentina)



Chacarera

Arjantin'in kırsal bölgelerinde Tango'dan da önemli sayılan, Milonga toplantılarında mutlaka oynanan, 6/8'lik ölçüde neşeli, canlı halk dansı.

Chacarera



(A) = Golpe pulgar = Thump-stroke
(B) = golpe palme = palm-stroke

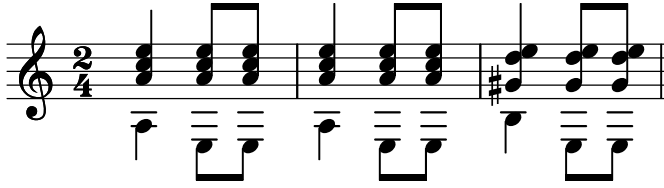
Gato

Çiftlerle, 6/8 ya da 3/4'lük ölçüde, açık havada oynanan popüler Arjantin dansı.



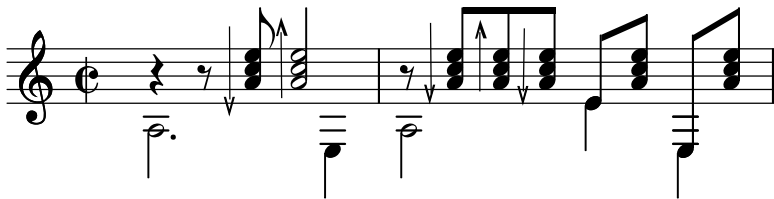
Sardana (Cataluna)

İspanya'nın Katalonya bölgesinde, 16. Yüzyıl'dan beri daire şeklinde ustaca sergilenen figürlerle, sürekli tempo ve ölçü değişikliğiyle grupla oynanan, 2/4 ya da 6/8'lik ölçüde ulusal dans.



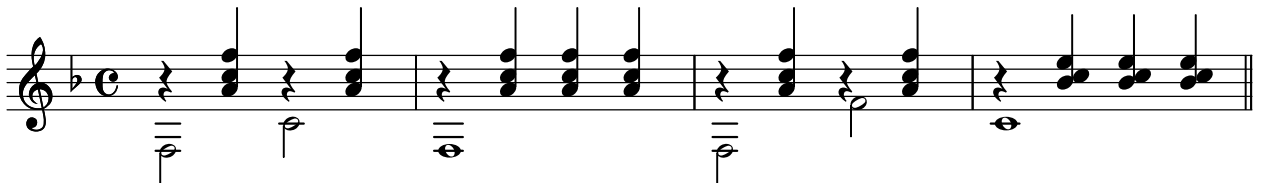
Carioca (Brasil)

Brezilya'da yaygınlaşan, Rumba ve Samba unsurlarını da içeren, 4/4 ya da 2/2'lik ölçüde, hızlı tempolu dans.



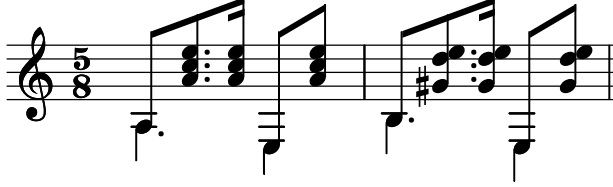
Fado (Portugal)

Sözcük anlamı Latince kader anlamına Fatum'a dayanan, yalnızca Portekiz'e özgü, 2/4'lük ölçüde, senkoplu tarzda, 6 çift telli ud biçimli Portekiz gitarı eşliğinde söylenen gizemli, tutkulu olduğu kadar coşkulu şarkı türü.



Zortziko
(Pays Basque)

İspanya'nın Bask bölgesine özgü, 5/8'lik ve 5/4'lük ölçülerde, 2.ve 4. sekizlik notaları noktalı oynanan şarkılı, canlı dans

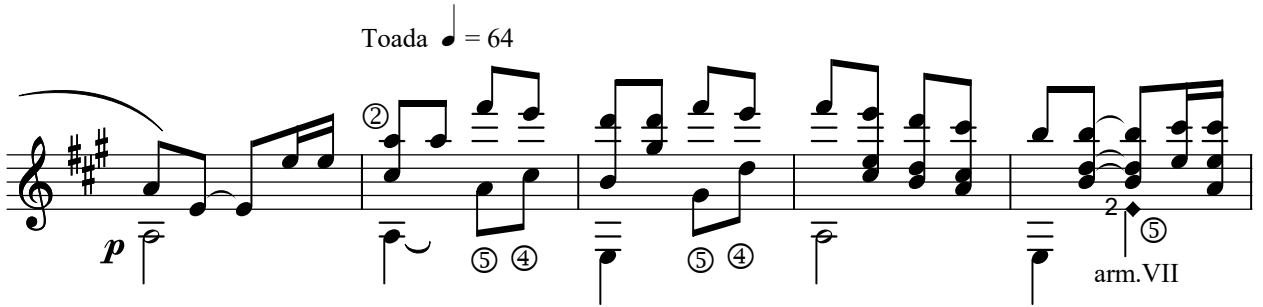
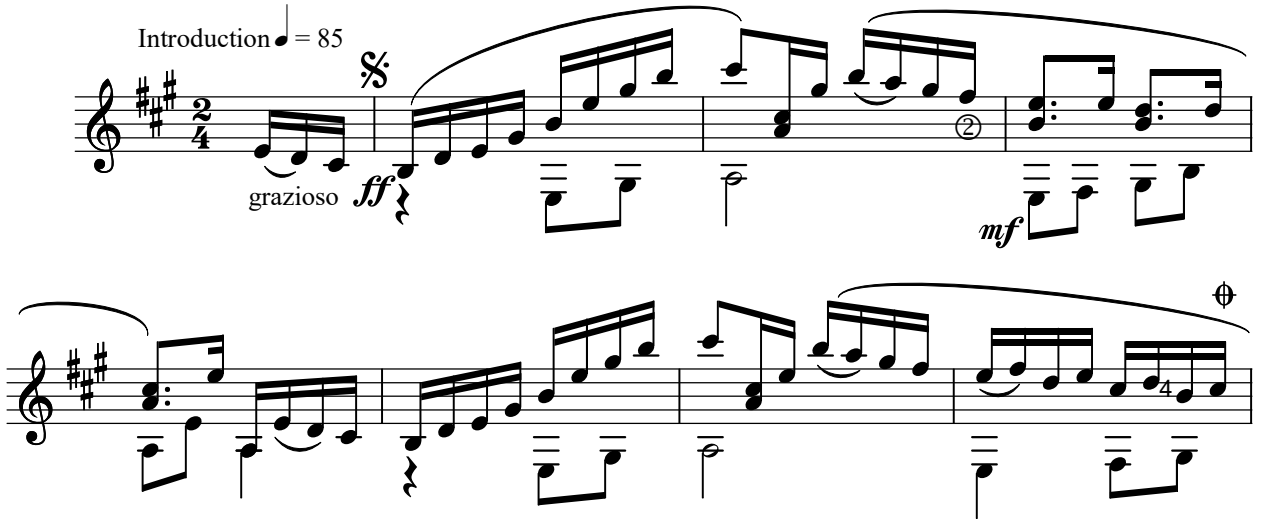


Toada (Port.) Tonada (İsp.)

Önceleri solo, sonra da 2-3 sesli söylenen dinsel ya da dindışı kısa İspanyol şarkı karşılığı kullanılan terim.

Toada

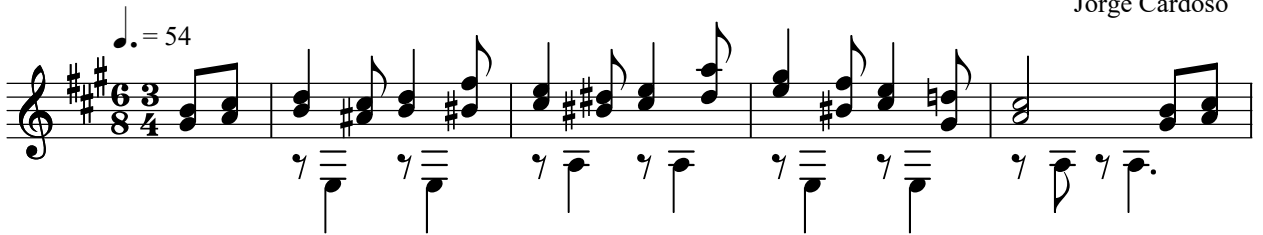
Joao Pernambuco



Tonada (Toada)

Tonada

Jorge Cardoso



Not : Yeni danslar ile ilgili bütün tanımlamalar İrkin Aktüze'nın "Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü" kitabından alınmıştır.

Zambra

Endülüs'ün Granada kentine özgü, Flamenko müziğın dans ve şarkıyla sergilendiğı canlı gösteri.

La Zambra Capricho Fantastico

Allegretto Moderato (♩ = 72)

Frederico Cano



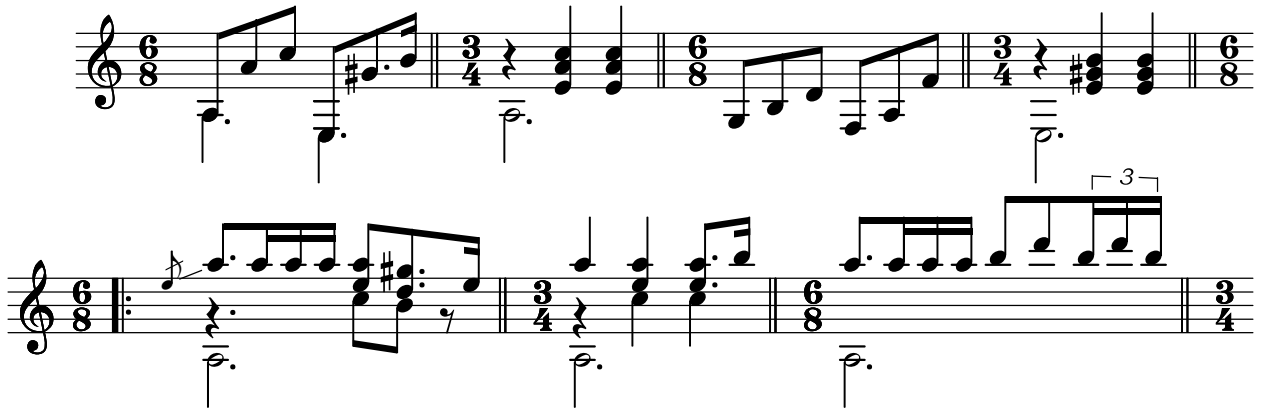
Petenera

Endülüs müziğının Cante Jondo ile Cante Flamenco türleri arasındaki Cante Intermedio'da yer alan en yerli şarkılardan birisidir.

Petenera

Rafael Marin

Allegro

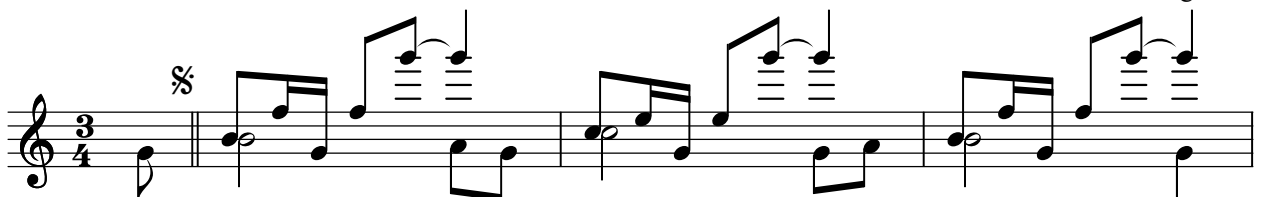


Cueca

Şili'ye özgü Zambacueca dansından doğan, 3/4'lük ölçüde, hızlı tempoda, Arjantin'de de tanınan, primerita ve segundita gibi iki bölmeden oluşan senkoplu halk dansı.

Cueca

A. Barrios Mangoré

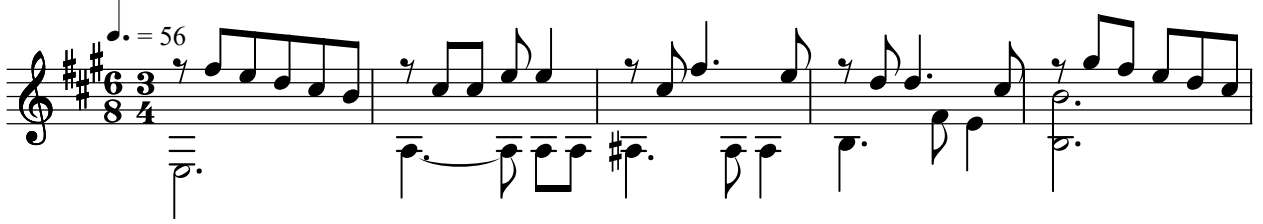


Pasillo

Kolombiya ve Ekvator gibi Latin Amerika Ülkelerinde, rondo formunda, 3/4 ve 6/8'lik ölçülerde senkoplu olarak değişkenlikle gitar eşliğinde oynanan enstrümantal bir halk dansı.

Pasillo

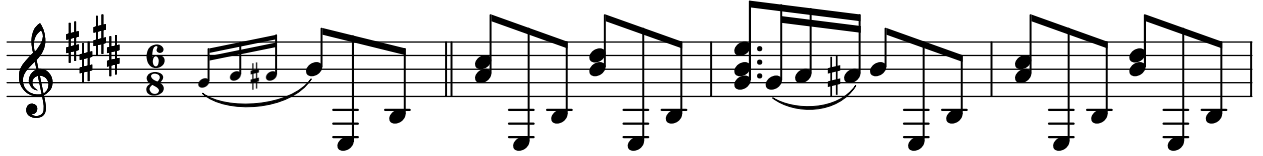
Jorge Cardoso



Triunfo

El Codiciado Triunfo

Abel Fleury



Seguidilla

İlk örnekleri 15. yüzyıl'a kadar uzanan, orta hızda, 3/4'lük ölçüde, kastanyet, def ve gitar eşliğinde çiftlerle oynanan, copla adı verilen şarkılı pasajlarla canlandırılan ve yörelere göre türleri de olan eski İspanyol halk dansı.

Seguidilla (La Seguidilla en el Cortijo)

Transcriber by Maxime Bergeron

Tabl Etited by Onintsoa Andrianalison

From (classtab.org)

Dien Le Guitar Pro Tab

Emilio Pujol
(1886-1980)





Tiento

Vihuela, arp ve org gibi çalgılar için enstrümantal parça. 17. yüzyıl'da İspanya ve Portekiz'de araştırılarak geliştirilen ve armonik uyumsuzlukları, sahte (falsa) ilişkileri de içeren Tiento'lara Tientos de falsas adı verilmiştir.

Tiento
pour guitarre

Revision et doigtés de
Narciso Yepes

Maurice Ohana
1957

Andante (♩ = 72)

Ragtime

Amerika'da 1890'lardan 1918'e kadar popüler olan bu tarzın bilinen ilk örneği 1840'larda New Orleans'daki sokak geçitlerinde Afrika kökenli zenci kölelerin çılgın tempolu, ritmik unsuru yansıtan marşları olmuştur. Bu terim günümüzde genellikle solo piyano için ragtime stiline yazılan parçalar için kullanılmaktadır. Bu alanda en önemli ciddi müzik örneği Stravinsky'nin 1911'deki 11 çalgı için Ragtime adlı eseridir.

Ragtime

Stephen Flaherty

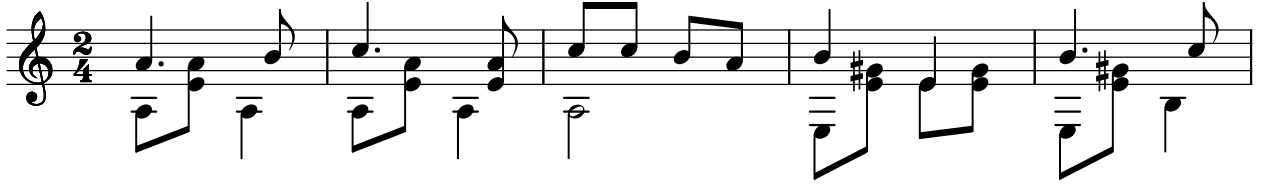
Moderato

Cosacca

Kazak siyilinde, basit 2/4'lük ölçüde, sürekli hızlanma (accelerando) ile, Majör-minör değişimlerle, ancak çoğunlukla minör tonda, bir çift tarafından oynanan, Kafkasya ve Türkiye'nin doğu illerinde de popüler olan Kazaska dansı.

Cosacca

Arr. Mohammed Lameei



Cake Walk

1890'lardan 1910'lara kadar popüler olan, senkoplu ragtime ritminde, erkeklerin dışta kadınların içte kare oluşturarak döndükleri, elemenin sonunda ödüle kavuşulduğu komik dans.

Cake Walk

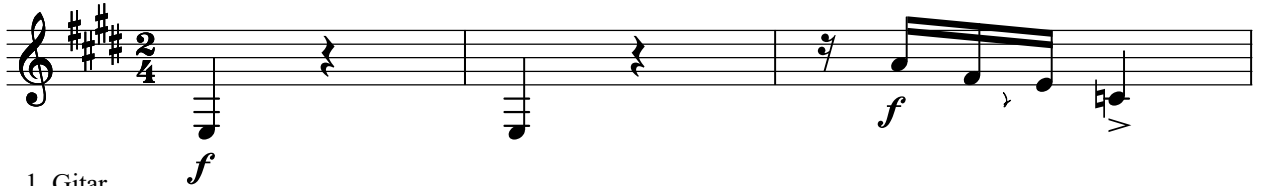
Claude Debussy

1. Gitar

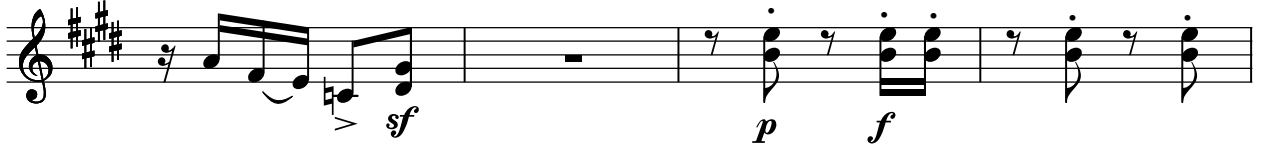
$\text{♩} = 100$



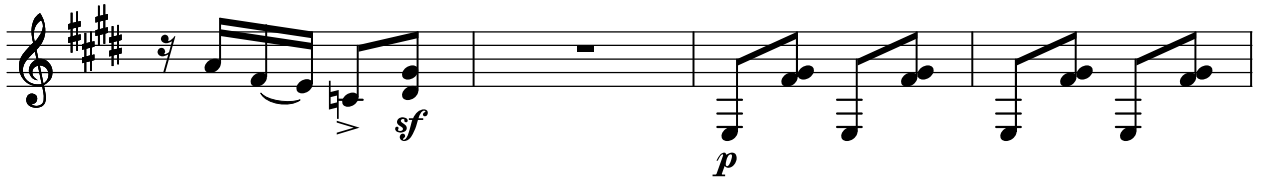
2. Gitar



1. Gitar



2. Gitar

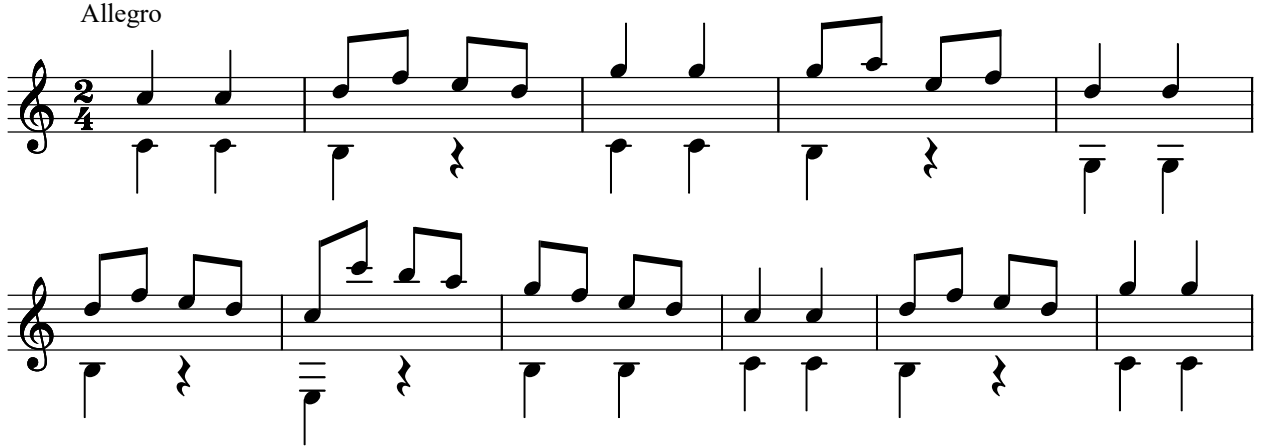


Can Can

1830'larda Paris müzikhollerini istila eden, kadın dansçılar tarafından erotik tarzda oynanan, galop danslarının canlı 2/4'lük veya 4/4'lük ritmiyle sergilenen dansın en ünlü örnekleri Offenbach'ın Cehennemde operetinde yer alır.

Can Can

Jacques Offenbach
(1818-1880)



Air

1) Arya, şarkı. 16.-18.yüzyıllarda vokal müzikte çeşitli formlarda beliren, genelde berrak ve basit yapıdaki şarkılar. 2) Barok müzikte, Bach'ın partita'larında, orkestra süitlerinde olduğu gibi , melodik ya da neşeli enstrümental parçalar için de kullanılan terim.

Air On The C Baraquee Music Dien Le Guitar Pro Tab

J.S.Bach

Moderately Slow ♩ = 35



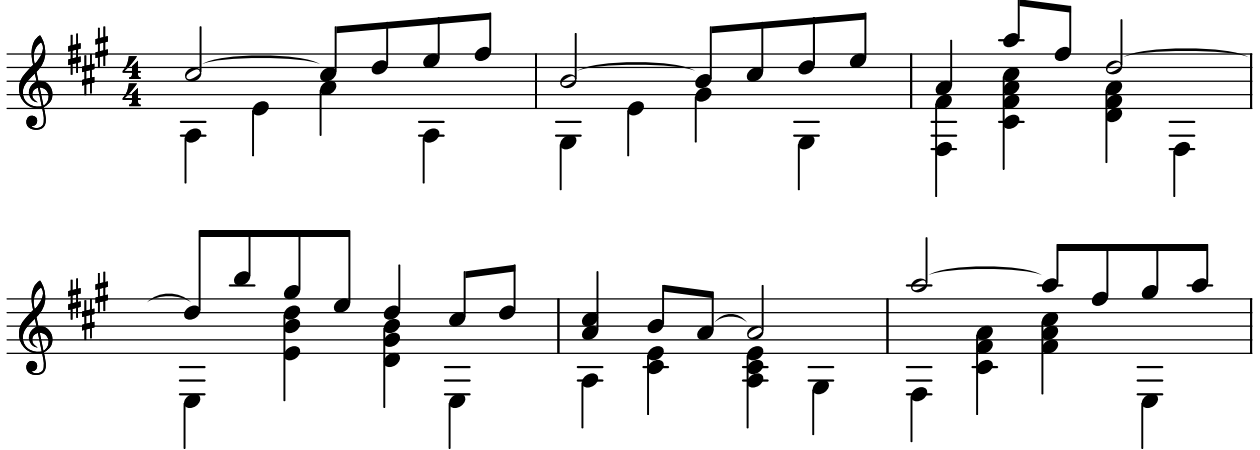
Arioso

Değişmez hareketli, etkili karakterde uzunca opera şarkısı. 1) Daha melodik tarzdaki resitatif. 2) Aryanın başında ya da sonundaki kısa melodik pasaj. 3) Opera ya da oratoryada kısa ariya.

Arioso BWV 156

J. S. Bach

Adagio



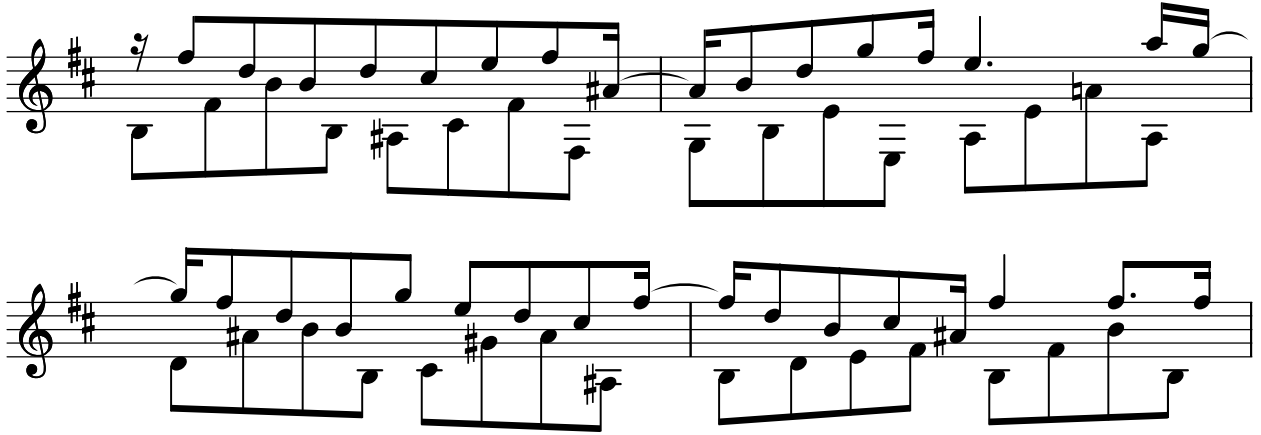
Ground

16-18. yüzyıllarda İngiltere'de genelde 8 mezürlük bas partisi (ground bass=Basso ostinato) olarak çok kez tekrarlanan ve tiz seslerde sürekli varyasyonlarla armonik ve melodik geliştirilen ezgi.

Ground in C Minör Suite n 3^o

♩ = 48

William Croft (1678-1727)



Volte (La Volta)

Provence bölgesinden kaynaklanan, Galliard'a benzeyen, 16. ve 17. yüzyıllarda hem halk arasında, hem de sarayda bacakları mümkün olduğunca açarak uzun sıçrayışlarla çiftlerle oynanan 3/2'lik Galliard ritminde ya da 2 bölmeli 3/4'lük (6/8'lik) ölçüdeki halk dansı.

Volte

Anonymous



Ritornella

1) İtalyanca şarkı formunda sözlü nakarat. 2) Özellikle Barok çağda, 17. ve 18. Yüzyıl'larda konçertolarda ya da vokal bestelerde ön, ara, son müziği (introduction, interlude, postlude) ya da nakarat olarak yer alan orkestral müzik.

Ritornella

(from Apotheosis sive Consecratio ss Ignatil et Francisci Xaverii)

by Giovamnni Girolamo
Arr. Mark Phillips

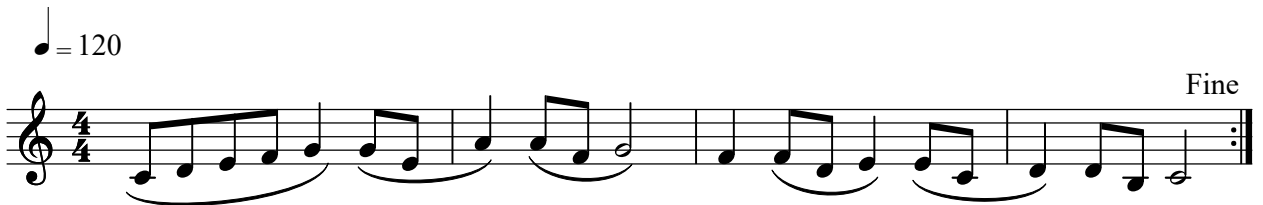


Burlesque

Çoğunlukla piyano için şakacı, traji-komik karakterde, humoresque veya scherzo benzeri parça.

Burlesque

by Anonymous Composer
attributed to Leopold Mozart



Moresca

Rönesans Çağında Avrupa'da çok yaygın olan, 14. Yüzyıl'da İspanyol-Arap savaşımından çıktığı sanılan, yüzler karaya boyanarak, zilli-çingiraklı giysilerle yapılan egzotik karakterli dans. 15. Yüzyıl'da İtalyan karnavallarında moresche adıyla elde kılıç, zilli giysilerle yapılan bu solo dans, 17.Yüzyıl İtalyan operasında örneğin Monteverdi'nin Orfeo'sunda son perdede bale müziği olarak 4/4'lük ölçüde belirmiştir.

Moresca detta le Canaria (Venezia 1585)

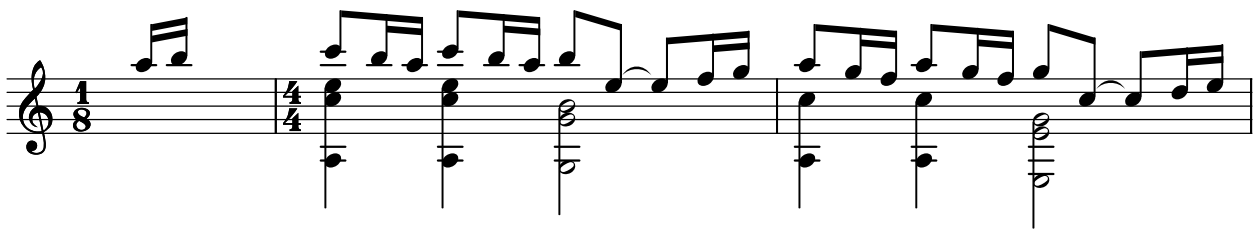
Giulio Cesare Barbetta

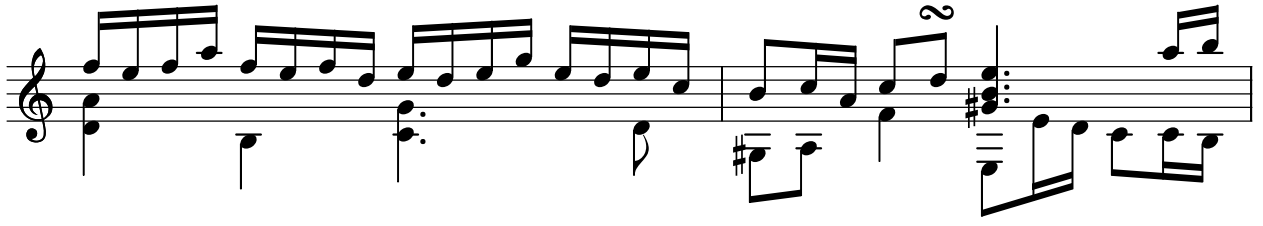


Deutsches Magnificat

Katolik kilisesinde Hz. Meryem için akşam saatindeki Vesper'in bitiminde okunan ve "Magnificat anima mea dominum- Ruhum Tanrı'yı Yüceltsin" sözleriyle başlayan, Luka İncilinin 46-55 bölümlerindeki övgü duası. Bach ve Vivaldi ile de zirveye ve gösterişli konçertant yapıya kavuşan orkestra eşlikli, cokesli dinsel koro müziği.

Aria Deutsches Magnificat Tenore "Die Hungrigen fullet er mit Gutern"





Intrada

Giriş müziği.

Intrade - Pavana - Galliarda

Mechior Frank

Intrada (1623)



Battaglia

Savaş müziği. Savaşı müzikle yansıtan, 16. ve 18. yüzyıllar arasında popüler olan, hızlı vokal araya girişlerle süslenen bir tür program müziği.

Battaglia d'Amore e Dispetto

Oratio Vecchi



Bergerette

1) 15. yüzyılda tek kıtalı, Virelai benzeri basit, pastoral şarkı. 2) 16. yüzyılda Basse-danse benzeri, 3 zamanlı çabuk dans. 3) 18. yüzyılda, pastoral ya da erotik temalı lirik şarkısı da olan, genelde 6/8'lik ölçüde ağırca dans.

Bergerette

Tielman Susato



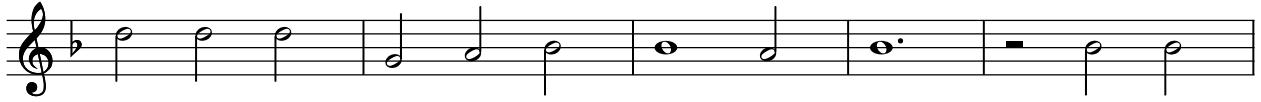


Lauda

- 1) 12. yüzyılda övgü şarkısı ya da ilahisi. Dinsel yapıdaki bu ezgiler sonradan çoksesli olmuştur.
- 2) Laudes olarak bilinen, Katoliklerde 7 duadan biri.

Lauda Jerusalem a 3 Voci

Claudio Monteverdi
(1567-1643)



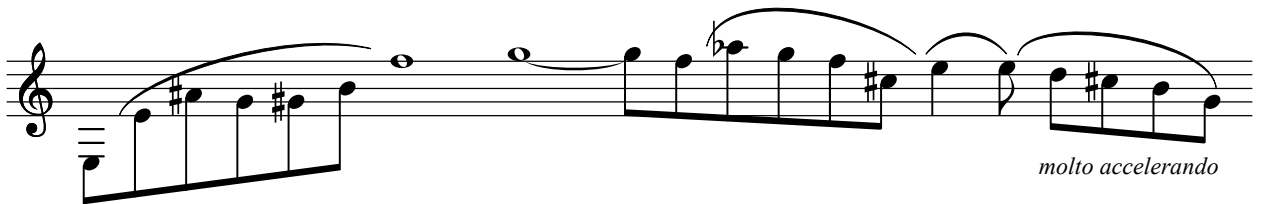
Postlude

Genelde bir eserin ya da bir bölümünün sonunda ortaya konulan müziğin ana hatlarını, genel çizgilerle özetini duyuran sonuç, son söz kısmı.

Postlude I

Lento y un poco libre

Stephane Dupont

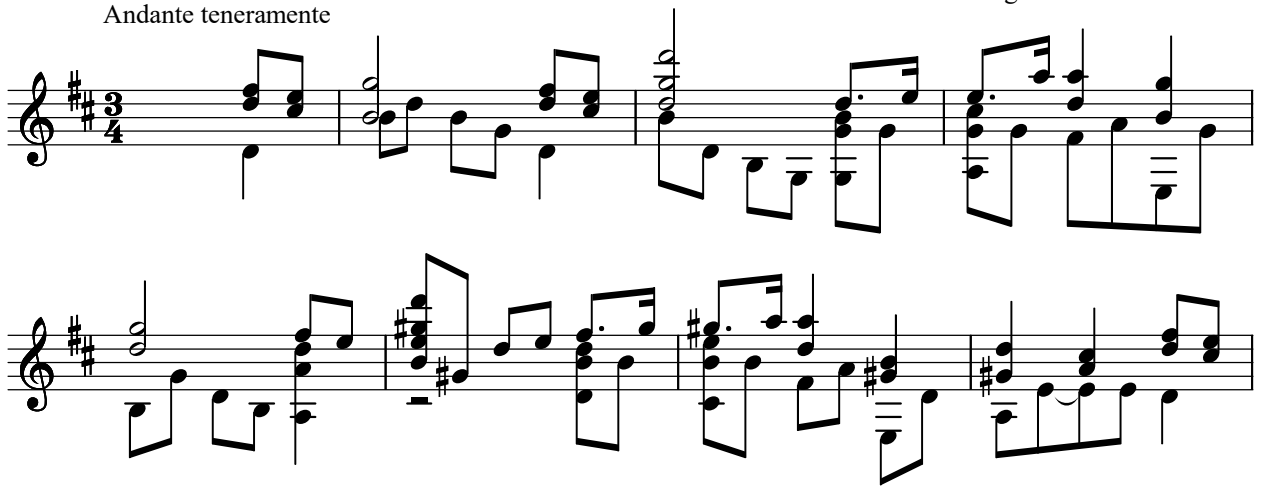


Intermezzo

Ara parçası, ara müziği. 1) Modern tiyatro eserlerinde sahne müziği. 2) Bir senfonide asıl bölümleri bağlayan kısa bölüm. 3) Çoğunlukla enstrümental parçalara bestecilerin böyle bir karakteri taşımadan da verdikleri ad olabilen terim.

Intermezzo No.2 Op. 118

Johannes Brahms
Arr. for guitar : Stefan Dulov



Psalmus

Eski ahitte toplanmış olan 150 dinsel şarkıyı içeren, Hristiyan kilisesince kullanılan dua ve şarkıların 3. yüzyılda toplandığı sanılan kitap.

Psalmus CXX Sex Latinska Hymer Op. 40

Soprano
Andantino, cuasi parlando (♩ = 60)

Otto Olsson
(1879-1964)



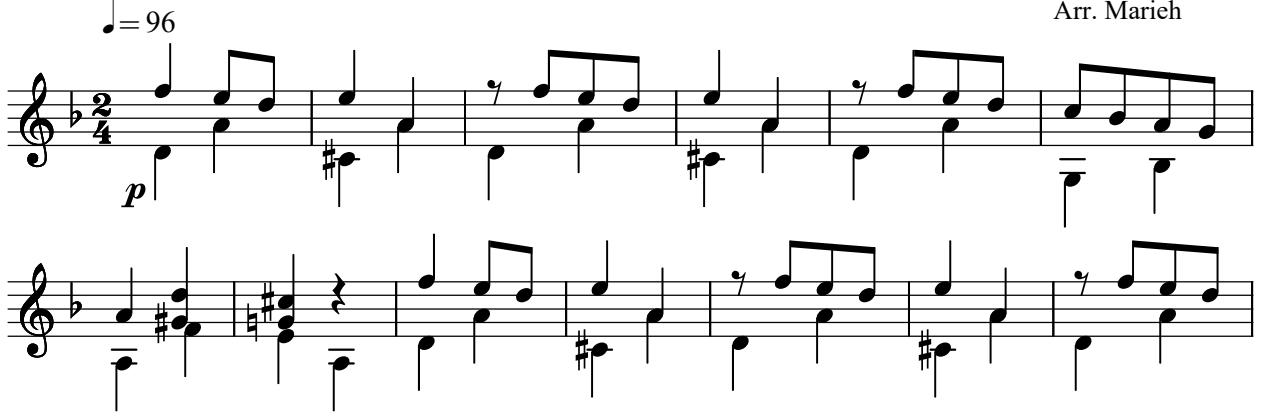
Sözleri yazılmamıştır.

Novelette

Temaların konuyu anlatan tarzda sıralandığı, özgür formda, güçlü armonili, romantik karakterde, çeşitli karşıt temaları içeren kısa parçalardan oluşan enstrümental süite Schumann'ın verdiği ad.

Novelette

Cornelius Gurlitt
(1820-1901)
Arr. Marieh



Ensalada

1500 yıllarında İspanya'da ortaya çıkan, önceleri içki şarkılarıyla karışık coşkulu ve neşeli, kısmen başka parçaların da kullanımıyla bir tür Quodlibet tarzı şarkı. 16. yüzyıl sonunda çok yönlü genişletilmiş org parçaları için de kullanılmıştır.

Ensalada "La Bomba"

Soprano

Presto ♩ = 166

Mateo Flecha "El Viejo"
(1481-1553)



Sözleri yazılmamıştır.

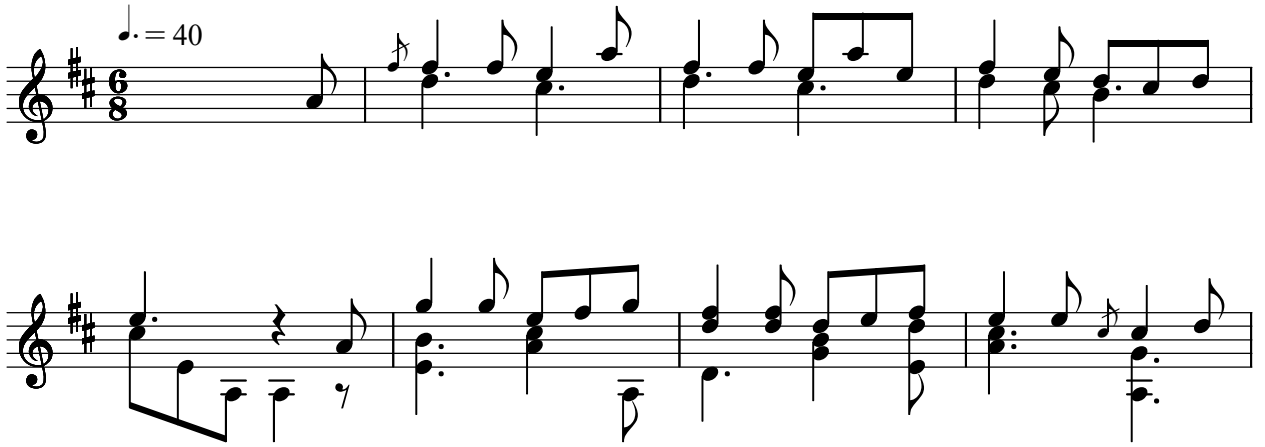
Villancico

Bu şarkı türünün kökeni 12. yüzyıl'da Bin Kuzman'ın (ölümü 1160) eserlerine kadar uzanır. Ancak İspanya'da Yahudiler tarafından yapılan değişimlerle uygulanan, Ortaçağ nakarat tarzları Virelai ve Ballade'den de esinlenen bu form 1500'lerde kesin Villancico biçimini almış, 2-4 satırlık koral Nakarat = İspanyolca Estribillo) ve solo ses için çok satırlı, kendine özgü melodili Mudanza ile nakaratin melodisini içeren Vueltadan oluşan dörtlükler olarak ikiye ayrılmış, bunlar A-B-B-A şemasına göre tekrar edilmiştir.

Villancico de Navidad

⑥ = D

Agustine Barrios Mangoré



Quodlibet

Genellikle bir ostinato bas üstüne sevilen çeşitli eserlerden alınan bölümlerin bir arada seslendirilmesi.

Quodlibet

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

BWV 988 Goldberg Variations

Variation 30

Arr. K. Minami



Momento Musicale

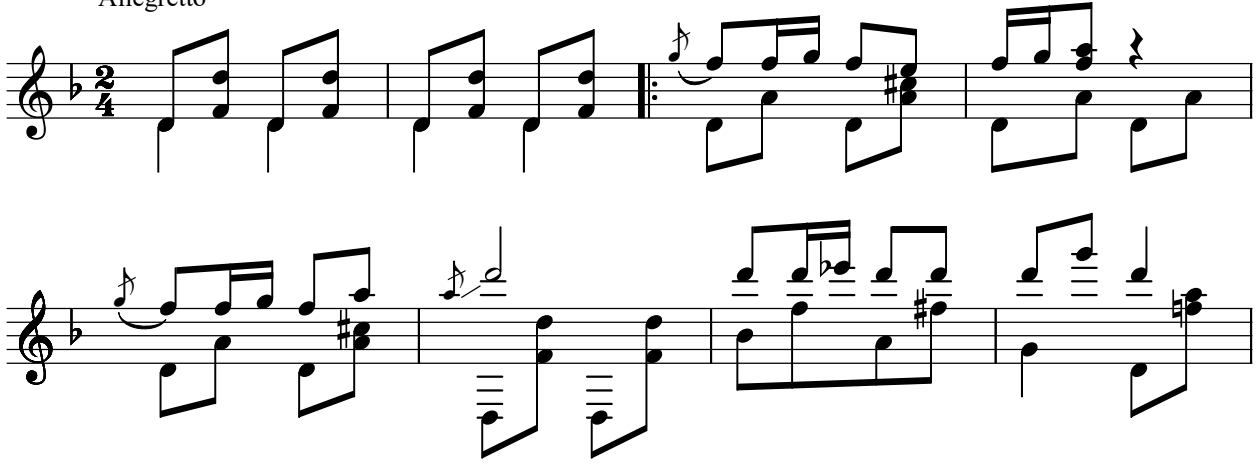
1828'de ilk kez Schubert'in Op. 94 , 6 piyano parçasına (D 780) verdiği alt başlık olan, basit lied formunda, lirik ve içtenlikli anlatımlı, ancak belirgin tarifi olmayan enstrümantal- çoğunlukla piyano için- parça.

Momento Musicale

⑥ = D

Allegretto

F. Schubert
Arr. Francico Tarrega



Furiant

Çabuk tempoda, 2/4'lük ve 3/4'lük ölçülerde değişkenliği ile karakteristik, keskin ritmik vurgulamaları içeren Bohemya ulusal dansı.

Furiant Czech Suite, Op. 39 V - Finale (Furiant)

Guitar 1
Presto

A. Dvorak
(1841 - 1904)
Arr. K. Love



Guitar 2 = D

⑥

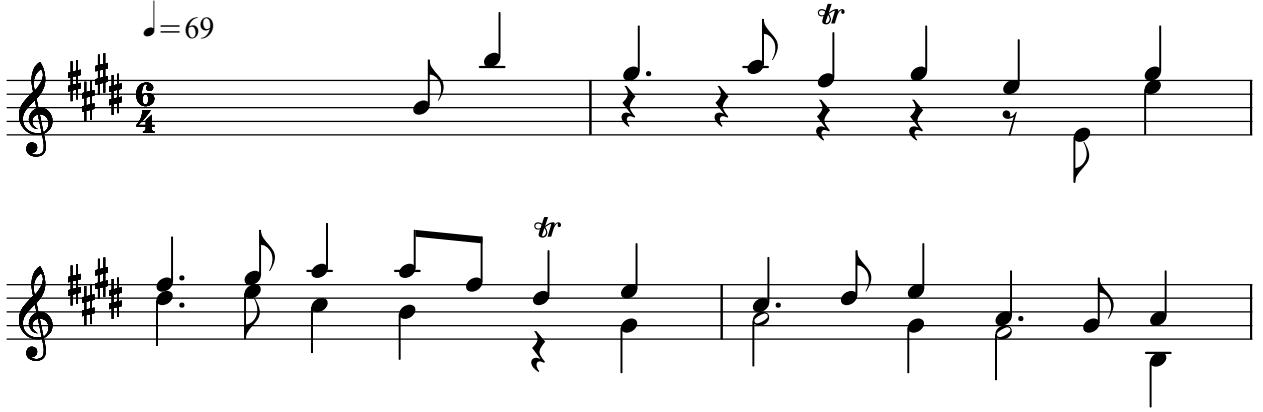


Loure

18. yüzyıl'da Fransa'da ağır aksanlı, eksik ölçü (Auftakt) vurgulamalı, 6/4 (3/2) ya da 3/8'lik ölçüde jig'den daha yavaş, biraz sarabande'i anımsatan ağırca tempolu, önceleri gayda eşlikli kırsal (Kontr) dans. Bach solo süitlerinde kullanmıştır.

Loure From BWV 1006

J.S. Bach



Zarzuela

Çoğunlukla tek perdeli, vokal solo ve korolar yanında konuşmaları da içeren, ara müzikler olarak Bolero, Cachuca, Fandango gibi danslara yer verilen, bu arada İspanya doğası da unutulmayan, komik karakterdeki müzikli oyunlara, kısacası İspanyol operetlerine verilen ad.

Thema from the Zarzuela 'Marina'

Pascual Arrieta
(1823-1894)
Arr. Julian Arcas

⑥ = D



Canzonetta

Küçük canzone. 16.-18. yüzyıllar arasında hafif, İtalyan stilinde dindışı vokal parça.

Canzonetta

Allegro Moderato

F. Mendelssohn - Bartholdy



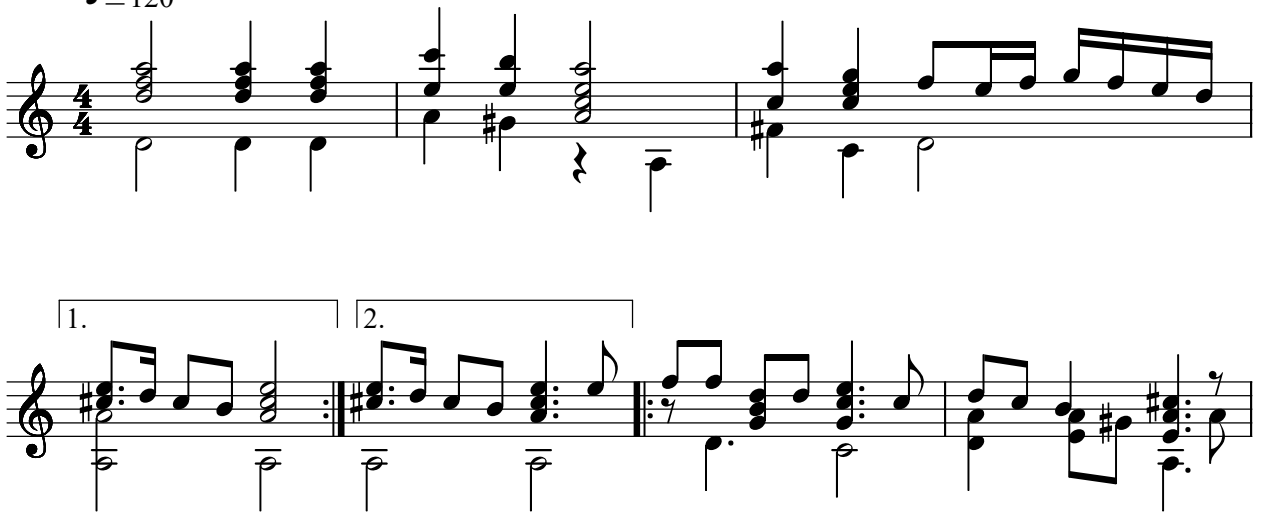
Canzone

1) Şarkı, halk şarkısı. 2) Madrigallerin bir bölümü. 3) Koral müziği az çok füglü tarzda anımsatan, bir ya da birkaç bölümlü çalgı müziği.

⑥ = D

♩ = 120

Canzone



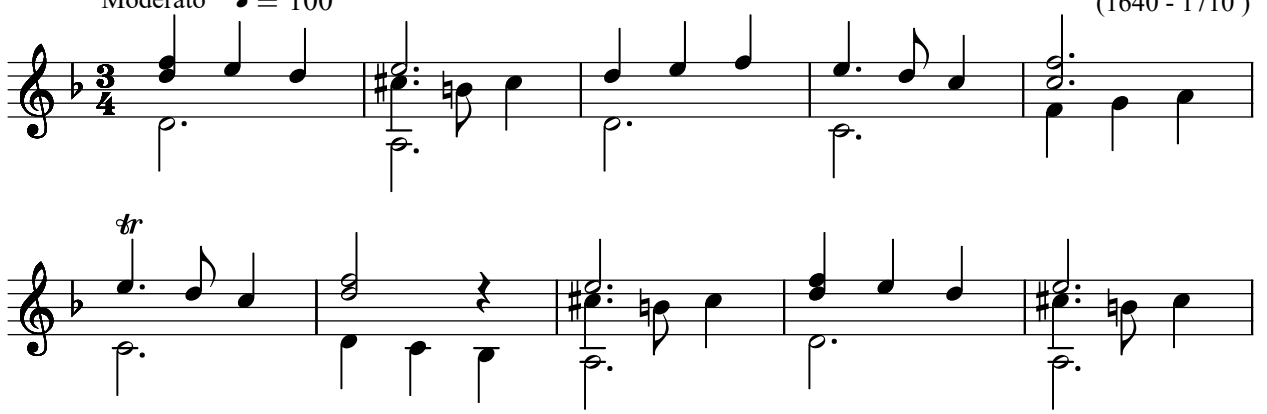
Follias

15. yüzyılda Portekiz'de bir danslı şarkı olduğu saptanmıştır. Sarabande ve Chaconne'u anımsatan, Corelli'nin 1700'de keman için varyasyonlarla sanat müziğine kazandırdığı, bir basso-ostinato (ısrarlı bas) partisi üzerine kurulu temanın varyasyonlarıyla gelişen ve 1650'den sonra Les Folies d'Espagne adıyla da tanınan 3/4'lük ölçüdeki eski dans.

Follias

Gaspar Sanz
(1640 - 1710)

Moderato ♩ = 100



Consolation

Teselli. F. Liszt 1850'de bu adı taşıyan 6 piyano parçası yazmıştır.

Consolation III S. 172

F. Liszt
Arr. for guitar : Stefan Dulov

Lento placido

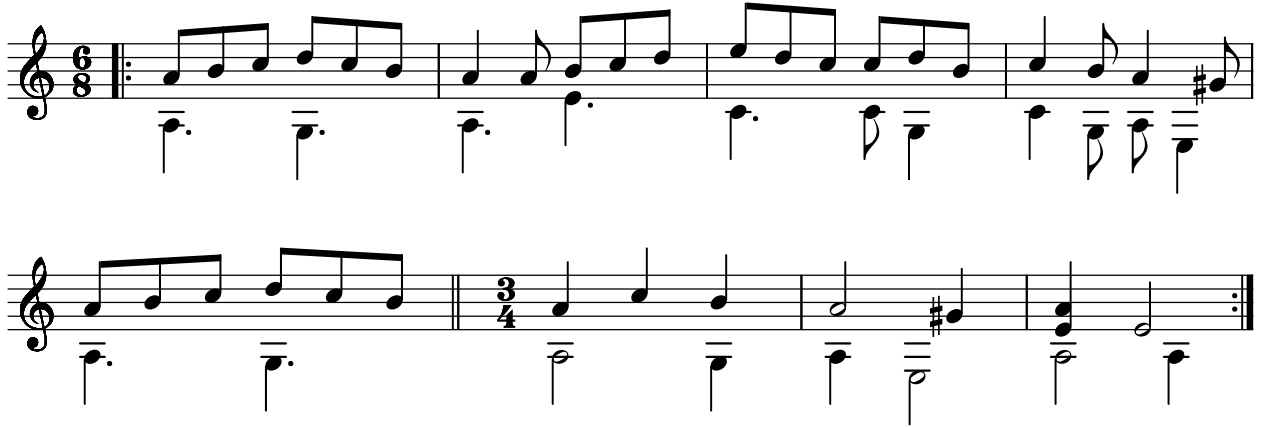


Tourdion

Tamamlayıcı, sonraki dans. Rönesans ve erken Barok çağda birçok dansın birlikte seslendirilmesinde, sakın ve basit ritimli, Vordanz olarak anılan Passamezzo, Pavane gibi danslardan sonra yer verilen - genellikle 3/4'lükte canlı ve sıçramalı dans.

Tourdion

Pierre Attaignant

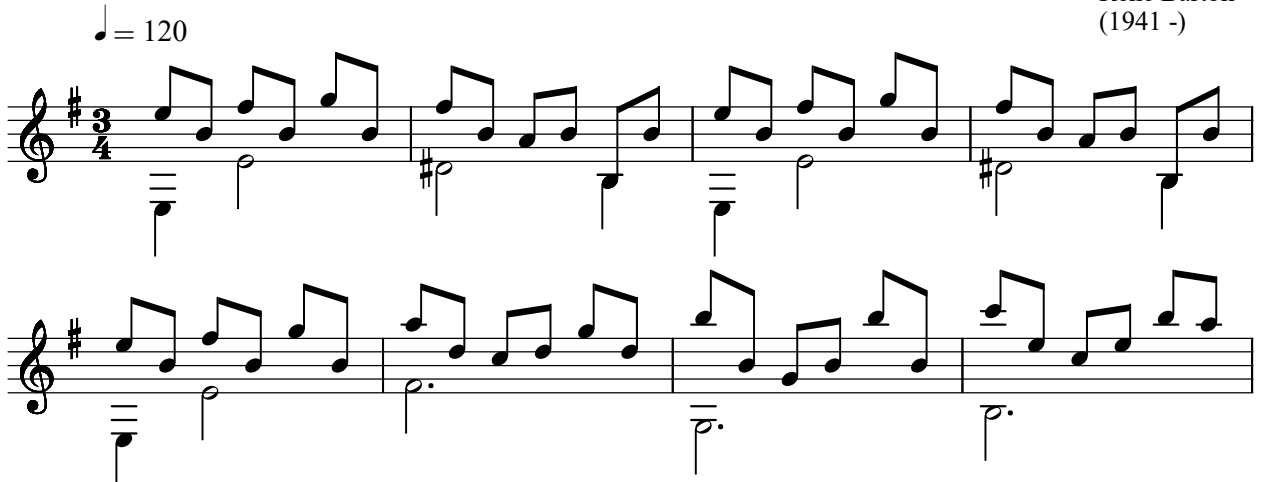


Aubade

Şafak sökerken çalınan müzik. Sabah serenadı.

Aubade

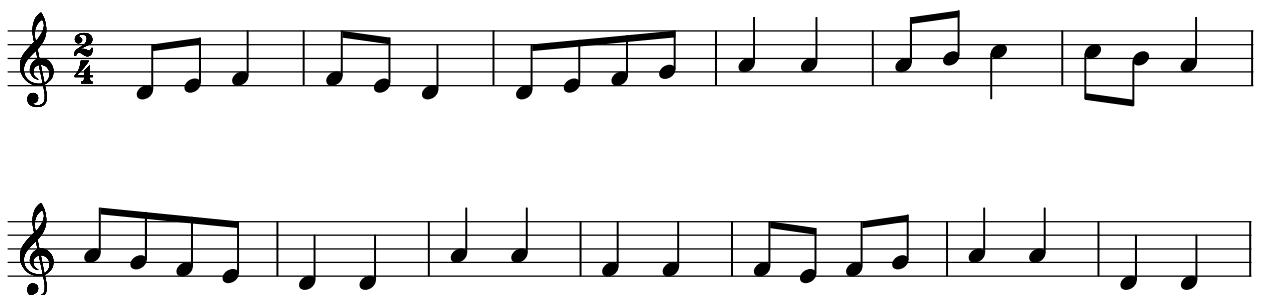
Rene Bartoli
(1941 -)



Dansa Medieval Ortaçağ Dansı.

Dansa Medieval

Natalia Roman Torrealba



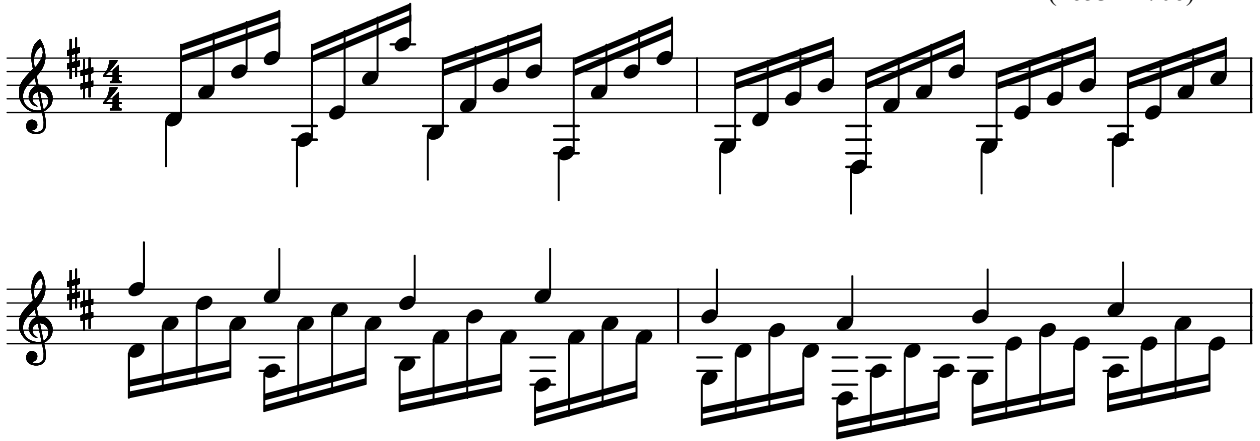
Canon

1) Bizans müziğinde 8. yüzyıl'da Troparion ve Kontakion tarzı ilahilerin yerini alan ustaca işlenmiş şarkı formu. 2) İki ya da daha fazla ses partisinin sıkı benzetimle (imitation) duraklamadan birbirilerini, nota nota izlemesi.

Canon in D

⑥ = D

Johann Pachelbel
(1653 - 1706)



Lauda

1) 12. yüzyılda övgü şarkısı ya da ilahisi. 1400'lere kadar Lauda kardeşlikleri (compagnie de laudesi) tarafından tek sesli söylenen dinsel yapıdaki bu ezgiler sonradan çok sesli olmuştur. 2) Laudes olarak bilinen, Katoliklerde 7 duadan biri ; esas sabah duası.

Laudate Dominum From Verperae Solennes Dien Le Guitar Pro Tab

⑥ = D

Moderato ♩ = 120

W. Amadeus Mozart

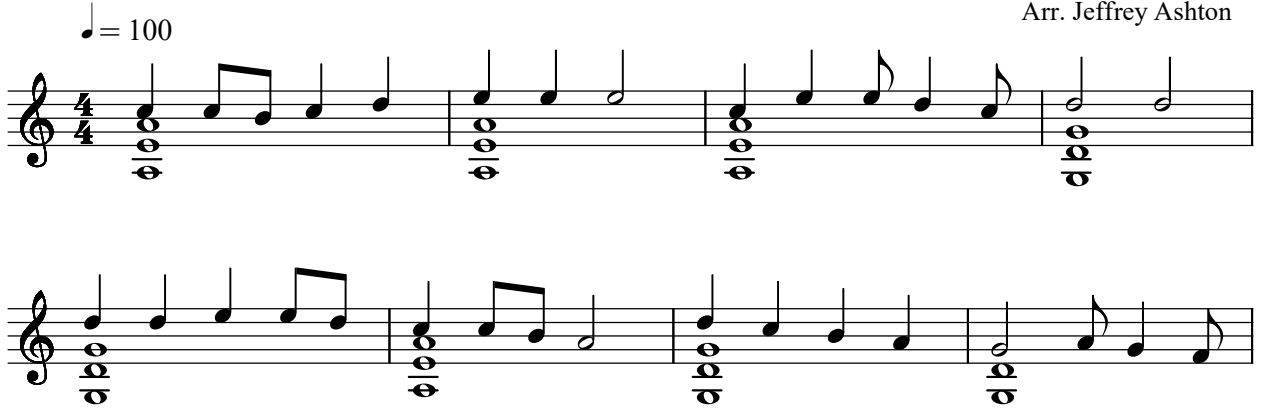


Virelai

Fransa'nın Normandiya bölgesindeki Vire'den kaynaklandığı ya da kuzey Afrika ve İspanya'da 11. yüzyıl'da egemen olan zajal (Villancico) tarzından çıktığı öne sürülen, önceleri troubadour'ların kullandığı, sonra da Adam de la Halle (13.yüzyıl), hem şiiri hem besteyi yazan G. de Machaut (14. yüzyıl) gibi bestecilerin ABBA şemasında, 4 satırlı nakaratlarda yeni melodilerle değerlendirildiği, sayıları kesin saptanmamış olan her kıtadan sonra nakarat içeren, tek ya da 2 sesli biçimde 12.-15. yüzyıl'lar arasında yaygınlaşan, 15. yüzyıl'dan sonra da tek formlu Bergerette tarzına dönüşen, rondel ve balad formları yanında 3 önemli Fransız şiir ve şarkı formundan biri.

Virelai

Guillaume Machaut
Arr. Jeffrey Ashton



Organum

1) Org. 2)) Uzun süre, genellikle, yalnızca melodiden oluşan, belki de ancak doğaçlama eşlik edilen müziğin 10. yüzyıl'da ilk çokseslendirme çabaları olarak, geleneksel kilise ezgilerinde 4. ya da 5. aralıklarla ve yazıyla saptanarak eşleme yapılması.

Organum C Majör

I. Diotic



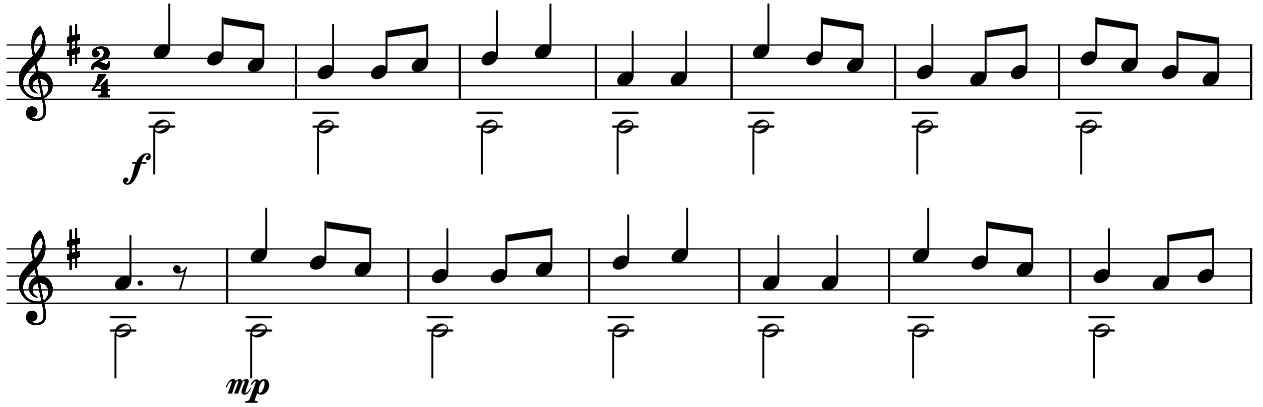
Cantigas

1) Ortaçağ'da İberik yarımadasında 11-13. yüzyıl'lar arasında yaygın olan, tek sesli dinsel şarkı. Ezgi yapısı bakımından Gregoryen şarkılara benzer ve diğer yönden Troubadour müziğinin halk tarzı dans şarkılarını anımsatır. 2) İberik yarımadasının eski halk ezgisi.

Cantigas de Santa Maria No.100

D. Alfonso Sabio
(1221 - 1284)

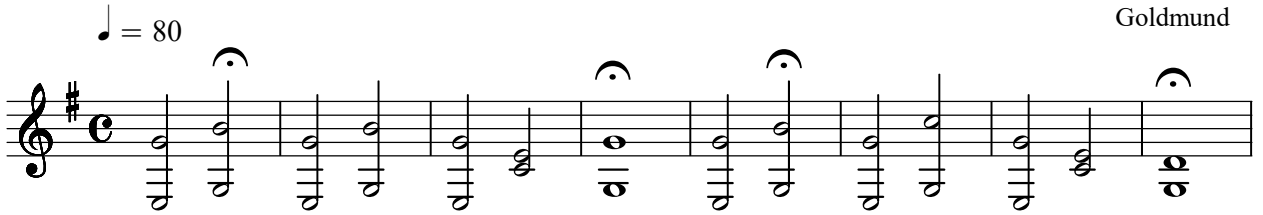
Arr. José Oscar Marques



Threnody

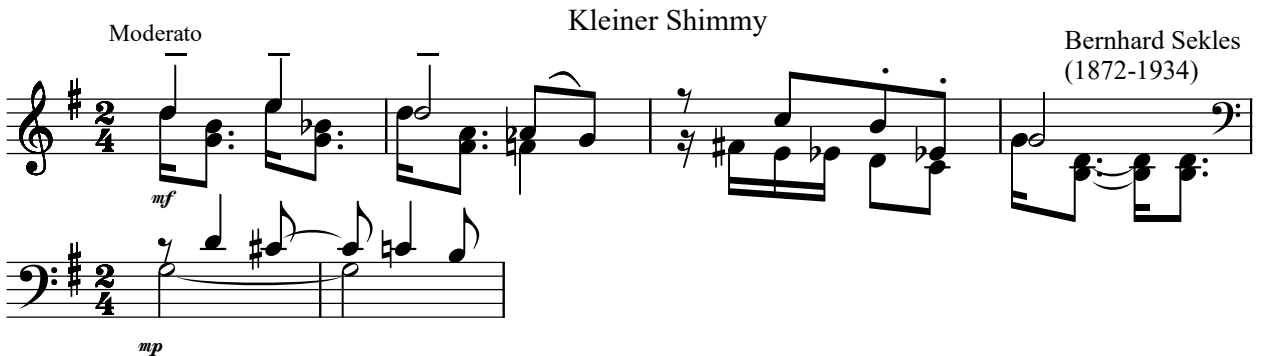
Ölen bir kişinin anısına bestelenen şarkı.

Threnody



Shimmy

I. Dünya savaşı'ndan sonra, Nijerya'nın Shika dansından çıktığı öne sürülen, 1910'larda Amerika'da katılanların aşırı titreyerek dansetmesi nedeniyle bu adı alan, 4/4 ya da 2/4'lük ölçüde, çabuk ragtime ritminde zenci dansı. Klasik müzikteki en ilginç örneğini 1922'de P. Hindemith Op. 26 Piyano Süiti'nde vermiştir.



Blues

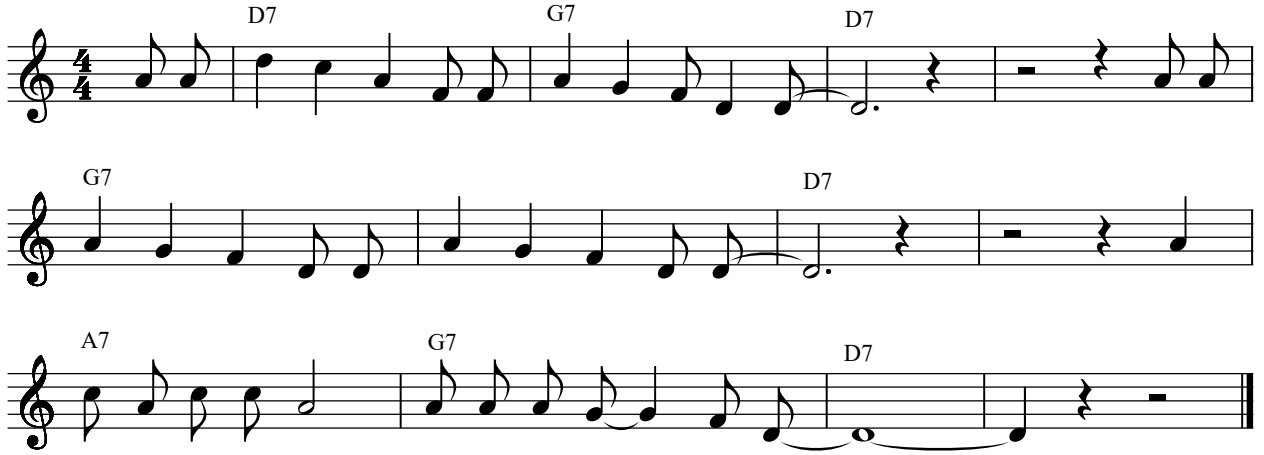
Blues melodisinin ana yapısı minör pentatoniktir. Armonik eşlik önemli bir rol oynar. Melodide, eşlik eden Majör üçlü akorlarla uyumsuzluk teşkil eden minör üçlü ve küçük yediliye "mavi notalar" denir. Bu majör ve minör karışımı Blues formunun bir özelliğidir. Form 12 ölçüden oluşur:

I I I I7 / IV IV I I / V7 V7 I I

(I= Tonika, IV= Subdominant, V= Dominant). Her biri dört ölçülük 3 bölmeden (A A B) oluşur.

Şarkı sözleri yazılmamıştır

Backwater Blues



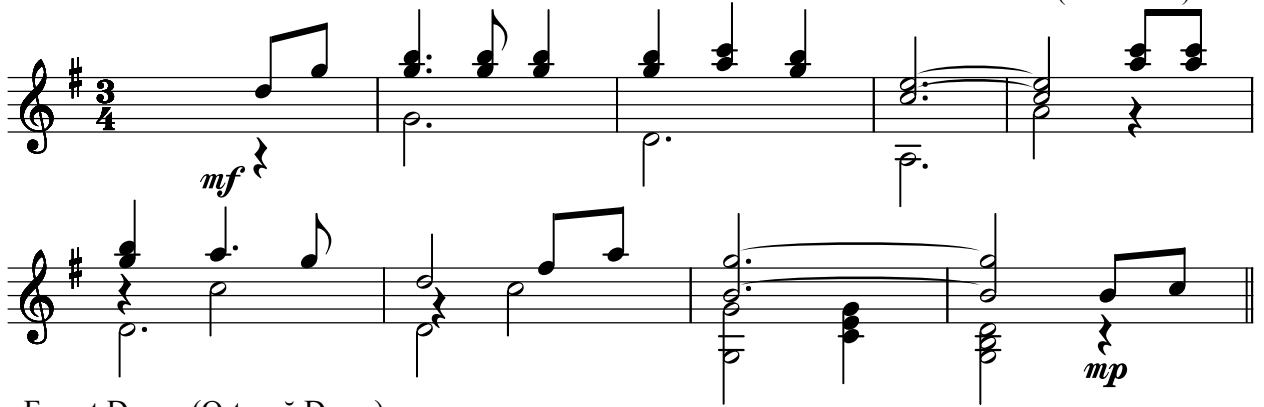
Hymnus

İlahi. İlk Hristiyan müziğinde antik ilahiler 4. yüzyıla kadar yeni dini metinlerle işlenerek söylenmiş, sonradan büyük kilise formlarına, korallere, oratoryolara dönüşmüştür.

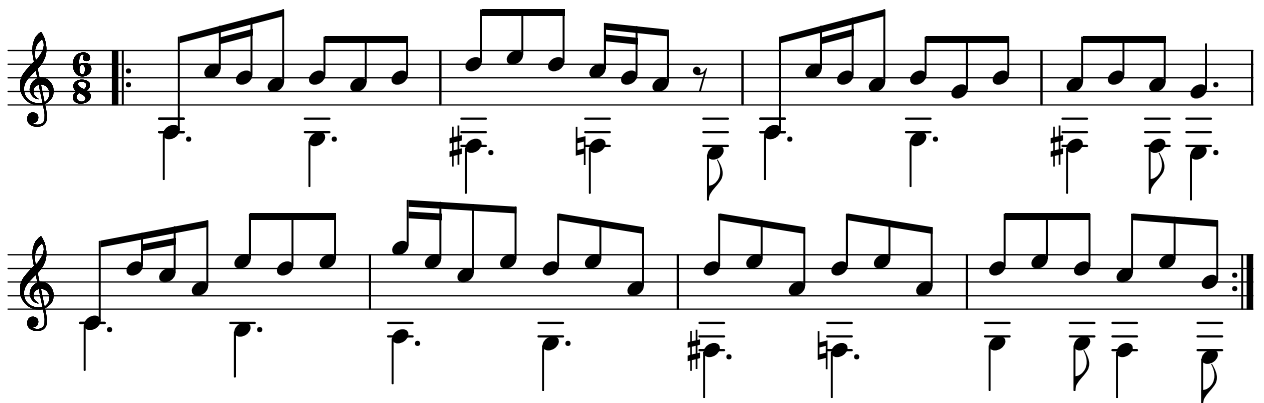
Hymnus

The old Rugged Cross

George Bennard
(1873-1958)



Forest Dance (Ortaçağ Dansı)



Zwiefacher

Güney Almanya ve Bohemya'da 2 ve 3 zaman arasında sürekli değişen, yani temposu Polka ile Laendler arasında gidip gelen 5 zamanlı halk dansı.

traditionell



Anthem

Latin motetlerinin karşıtı olan ve protestan kilisesinde genellikle İncil'e dayanan sözler üzerine eşlikli veya eşiksiz dinsel vokal parça.



Stabat Mater

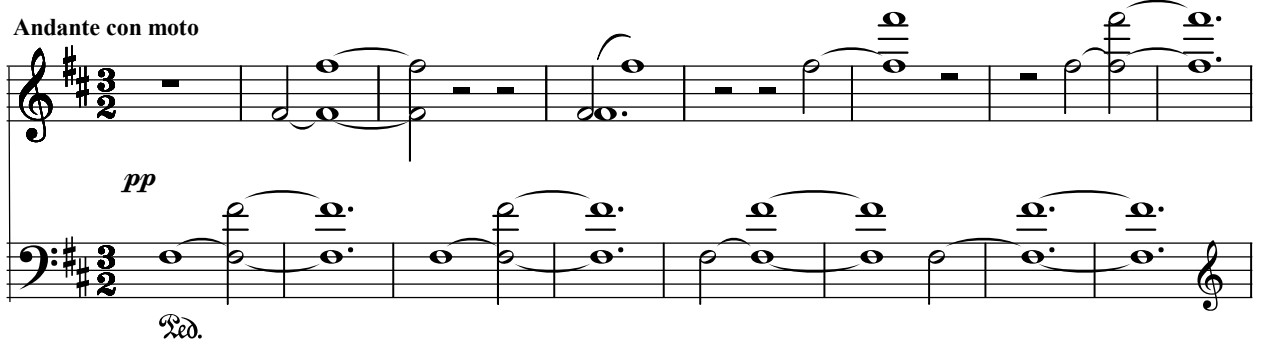
Roma Katolik litürjisinde 1300'lerde İtalya'da Todili şair Jacoponus de Benedictis'in yazdığı sanılan ve 15. yüzyıldan beri pek çok kez çokseslendirmeleri yapılan "Meryem Ana Duruyordu (acı içinde, haçın yanında)" sözleriyle başlayan dinsel ilahi tarzındaki 20 kıtalık sekans.

Pianoforte.

Stabat Mater

Dvorak

Andante con moto



Bicinium

Önceleri 15. yüzyılda Luther mezhebinde eğitim amaçlı, 16. yüzyılda da Rönesans ve Erken Barok çağlarda çoğunlukla koro için lied veya motet formunda yazılan 2 sesli ezgiler. Sonraları çalgı müziğine de uygulanan 2-3 sesli kanonlar. Örnek olarak Lunluna (1540), G. Rau (1545), S. Heyden (1537), Heinrich Faber (1559), İtalya'da Metallo, Lupacchino ve Tasso; Almanya'da Lassus, Mattheson (1739), Altenburg (1795), Koch (1802) ve son olarak Macar Kodaly gösterilebilir.

Bicinium Andreas Pevernage

1. Vox

2. Vox

...

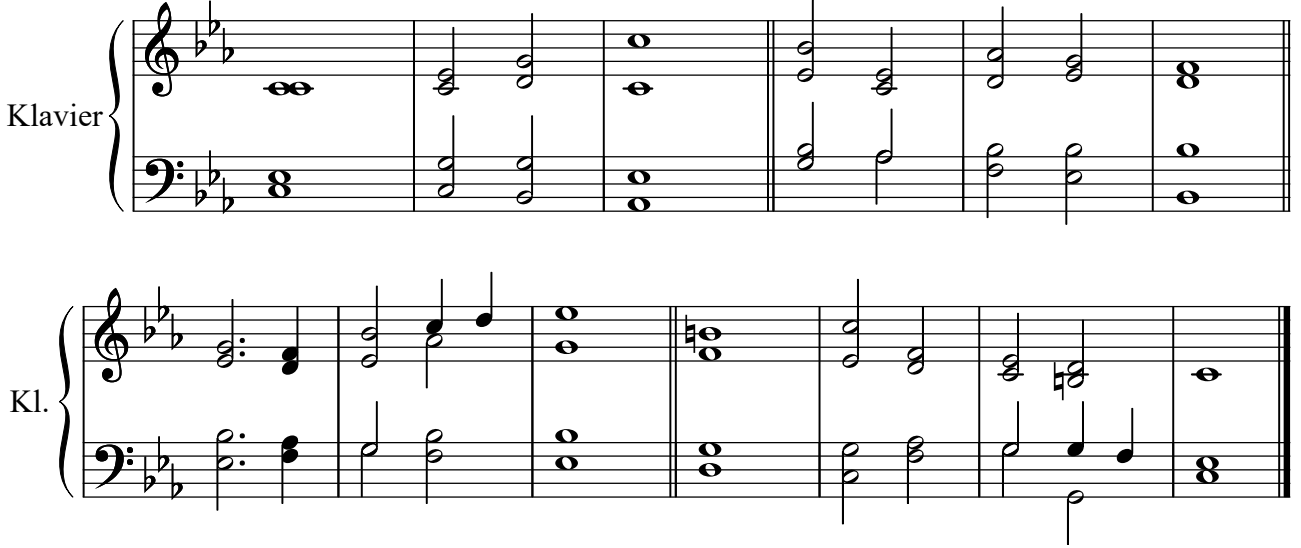
Te Deum

Roma Katolik litürjisinde "Tanrı, seni övüyoruz" sözleriyle başlayan, ilk bölümde Tanrı'nın ve 2. bölümde Hz. İsa'nın övgüsünü, sonra da psalm'ları içeren 29-30 mısralık Tanrı'ya Şükür ilahisi.

Te Deum Laudamus

Psalms And Canticles

Klavier



Zwiegesang (İki kişi tarafından söylenilen şarkı)

Andantino

Eduard Rohde, Op. 143. No.2

Kl.



Réjouissance

Neşe, sevinç anlamındaki bu sözcük 18. yüzyılda süit formunda genellikle üfleme çalgılarla duyurulan çabuk, scherzo türü hızlı bölümlere ad olarak verilmiştir.

La Rejouissance

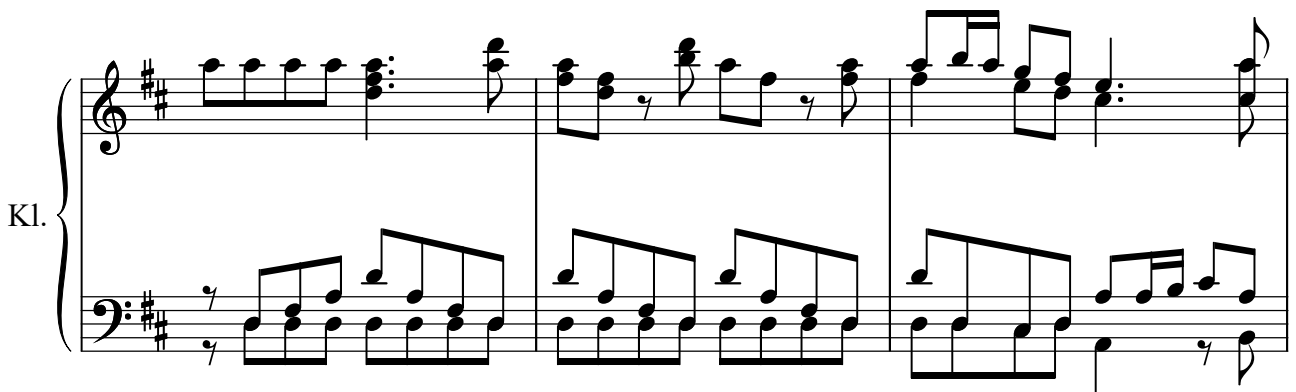
Music for the Royal Fireworks HWV 351

Georg Friedrich Haendel
(1685-1759)

Arr. by N. Alloisio

Kl.



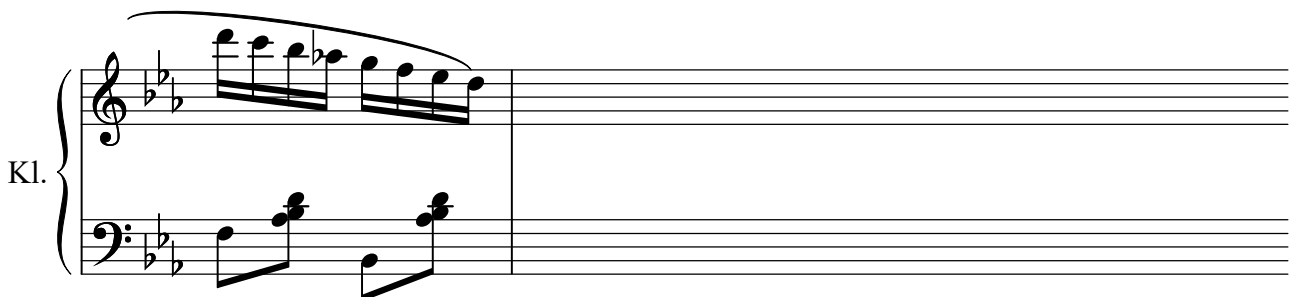


Perpetuum mobile

Perpetuum mobile (Latince = sürekli hareket eden) terimi, belirli bir forma bağlı olmaksızın bir müzik parçasının tekdüze ve görünüşte hiç bitmeyen hareketini ifade eder. Örneğin, Carl Maria Weber'in op. 24, Do Majör Piyano Sonatı'nın son bölümü Perpetuum mobile adıyla tanınmıştır.

Reviediert von
Wilhelm Lutz

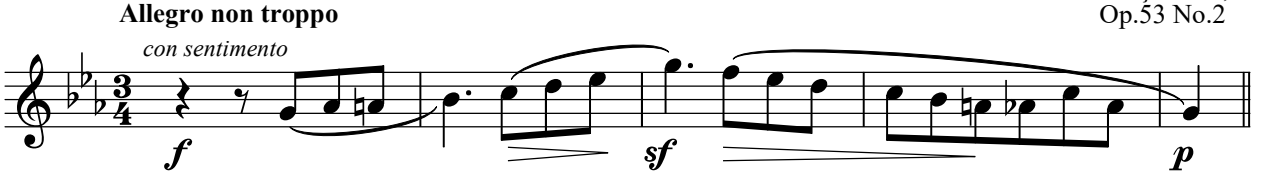
Johann Straus, op. 257



* Sözsüz Şarkı (Lied ohne Wort)

Mendelssohn'un eserleri arasında önemli bir yeri olan Sözsüz Şarkılar, piyano için yazılmış, genellikle üç bölmeli şarkı formunda olan, 48 parçalık bir albümdür.

F. Mendelssohn
Sözsüz Şarkılar,
Op.53 No.2



F. Mendelssohn
Sözsüz Şarkılar,
Op. 19 No.6
7-11. ölçüler arası



F. Mendelssohn
Sözsüz Şarkılar,
Op. 30 No. 2
ölçü 1-18



* Nurhan Cangal, Müzik Formları

Sözsüz Şarkılar ile ilgili örnekler, Deniz Arat ve Erdem Çöloğlu'nun Terminolojiden Analize Alıştırmalı Müzik Teorisi 2 isimli kitabından alınmıştır.

Sözsüz Şarkı
Romanza sin Palabras
(Mendelssohn Op.62 Nr. 25)

Miguel Llobet

Andante espressivo

Gitarre 1

Gitarre 2

8
(6th=D)

Git. 1

Git. 2

Git. 1

Git. 2

Git. 1

Git. 2

Partita

16. yüzyıl sonlarından 18. yüzyıl başına kadar bir varyasyon dizisinin her bir bölümü ya da çoğul olarak (partite) bir arya veya bir dans türü üzerine yazılan parçaları, 17. yüzyıl sonunda birbirini ardına sıralanan toccata, canzone, ricercare, allemande, gigue gibi enstrümantal parçaları da belirlemek için kullanılmış, Bach zamanında süit karşılığı anlamını kazanmıştır. (İrkin Aktüze)

Partita I

Bernardo Pasquini
Guitar Arr. Anton Höger

Allemande

Git. 1

Git. 2

Git. 1

Git. 2

Git. 1

Git. 2

Git. 1

Git. 2

* Spagnoletta (Espanoletta)

Espanoletta önce İtalya'da Spagnoletto adıyla, 1581'de F. Caroso'nun nota yanında kareografisini de vererek lavta için yayınladığı; 17. yüzyılda dans, şarkı, çalgısal varyasyon şekli kullanılan 3/4 ya da 4/4'lük ölçüde, Rönesans dans stilini anımsatan, İngiltere'ye de yayılan dans.

Spagnoletta

Hettorre della Marra
Arr. Anton Höger

Git. 1

Git. 2

8 3=fis

8 3=fis

8 ⑥ = D

Git. 1

Git. 2

8

8

Git. 1

Git. 2

8

8

* Düet

2 ses ya da çalgı için beste. Genellikle çalgılar için kullanılır ve 2 ayrı çalgı ya da sesin birlikte yorumunu belirttiği gibi, 2 bölmeli bir eser Duo, 2 çalgılı bir eser Düet olarak tanınır.

Trois Duos Nr.2
(op. 55)

Fernando Sor
(1778-1839)

The musical score is presented in three systems, each with two staves labeled 'Git. 1' and 'Git. 2'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system shows Git. 1 with a whole rest and Git. 2 playing a melody. The second system shows both guitars playing. The third system shows Git. 1 playing chords and Git. 2 playing a melody. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'tenuto'.

* Çardaş (Czardas)

2/4 veya 4/4 ölçülü, ağır bir girişi ve çabuk bir ana bölmesi olan, ikişerli gruplar halinde oynanan bir Macar dansıdır. Şarkı formunda yazılır.

Czardas

Vittorio Monti
Guitar Arr. Paco De Lucia



* Anglaise (Quadrille)

2/4, C, 3/4 ya da 6/8'lik ölçülerde, eski bir İngiliz dansıdır. İngiliz Suit'lerinde kullanılıyordu. Şarkı formunda yazılır.

Anglaise

Ferdinando Carulli



* Forlane

6/8 veya 6/4 ölçülerde yazılan, eski Venedik gondolcuları arasında çok sevilen canlı bir danstır. Şarkı formunda yazılır.

Forlane
(Danza Veneziana)
Suite for Orchestra I, BWV 1066.4

J. S. Bach
Guitar Arr. Antti Piironen

Allegro, ma non troppo (1/4 = 120)



* Nurhan Cangal, Müzik Formları



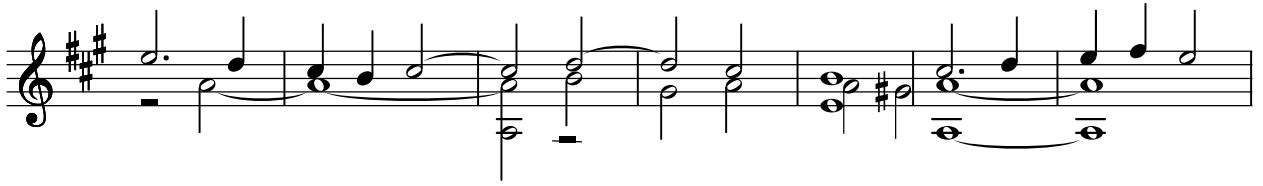
* Ricercare

16. ve 17. yüzyıllarda temaların benzetimlerle işlenmesinden oluşan olgun, ağırbaşlı lavta çalgı parçası şeklinde Motet benzeri parçalarda, Capriccio'larda, Fantasia'larda temanın aranması olarak ortaya çıkmış, Füg'ün ön formu olmuştur.

Ricercare XVI

Francesco Canova da Milano
(1497 - 1543)

Optional Capo 3rd fret



** Badinerie

Şarkı özelliği olan, çift vuruşlu ölçüde ve hızlı tempoda Süit'in bir bölümüdür. 18. yüzyıldan bu yana Süit'lerde yer almaya başlamıştır. Şarkı formunda yazılır.

Badinerie
(Suite 2.)

J. S. Bach
Arr. by K. Minami

Allegro ♩ = 92



* İrkin Aktüze, Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü

** Nurhan Cangal, Müzik Formları

* **Branle (Bransle)**

4/4'lük ölçüde, el ele tutuşup dönülerek, ayaklar kaydırılarak yana yönelerek, zincir tarzı oynanan eski Fransız dansı. 26 türü olduğu belirtilir. Bunların en önemlilerinden birisi sağa basit bir adım ve kısaltılmış melodi eşliğinde oynanan Branle simple olmuştur. Şarkı formunda yazılır. (İrkin Aktüze)

Branle simple
" N'aurez vous point de moy pitié "

Adrian Le Roy
(c. 1520 - 1598)



* **Basse Danse**

"Alçak" dans anlamına, Ortaçağ Fransa'sında ve Hollanda ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinde sıçrayışlardan kaçınılarak, ayak sürüyerek yapılan, bir teoriye göre de Bas musique çalgıları eşliğinde oynandığı için bu adı alan ağır dans; sonradan Branle adlı dansın atası sayılacak, Pavane'a da öncülük edecektir.

Basse Danse

Tylman Susato
(ca. 1530 - 1560)

Dont vient cela



** **Hornpipe**

17. ve 18. yüzyıl bestecilerinin önem verdikleri, 3/2 bazen 4/4'lük ölçüde, eski bir İngiliz dansıdır. 3/2 ölçüde olanlarında senkop sevilmekteydi. Fransız sütünlerindeki Müzet yerine, İngiliz sütünlerinde Hornpipe kullanılıyordu. Şarkı formunda yazılır.

Hornpipe

Daniel Purcell

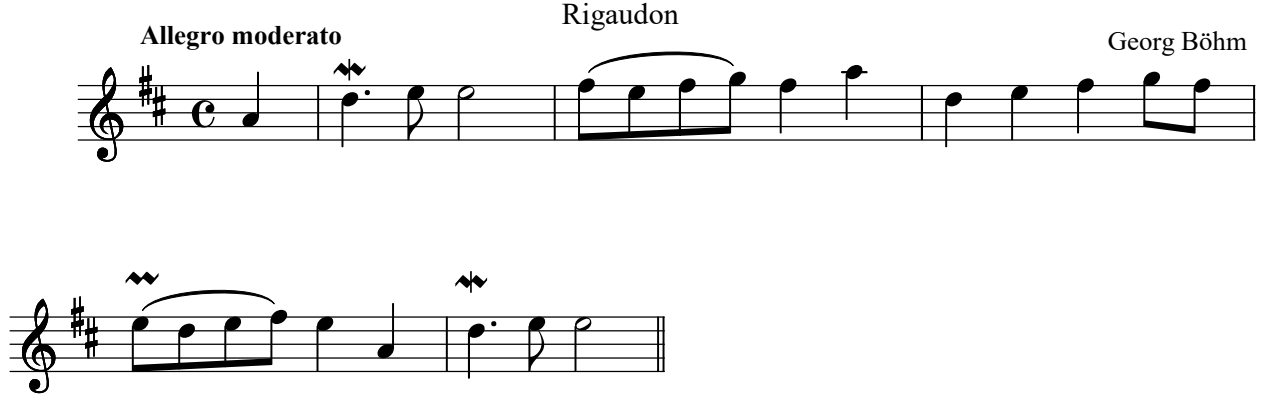


* İrkin Aktüze, Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü

** Nurhan Cangal, Müzik Formları

* Rigaudon

Bourrée'ye karakter yönünden benzer olan Rigaudon C ölçülüdür. (♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩)
Canlı, hareketli ve üç bölmelidir. Daha sonraları Gavotte ve Bourrée gibi katlı şarkı formunda yazılmıştır. Güzel Rigaudon ezgilerine Rameau'nun "Pieces de clavecin" adlı eserlerinde rastlanmaktadır.



** Intrada (Entrata)

1- Balenin orkestral başlangıcı. 2-Balede ara sahnesi. 3- 17. ve 18. yüzyılda çalgı müziklerinde de yer alan giriş müziği.



** La Volta

Provence bölgesinden kaynaklanan, Galliard'a benzeyen, 16. ve 17. yüzyılda hem halk arasında, hem de sarayda bacakları mümkün olduğunca açarak uzun sıçrayışlarla hızlı tempoda, çiftlerle oynanan, 3/2'lik Galliard ritminde ya da iki bölmeli 3/4'lük (6/8'lik) ölçüdeki halk dansı.



* Nurhan Cangal, Müzik Formları

** İrkin Aktüze, Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü

Şarkı söylemek anlamına Latince *cantare* sözcüğünden, şarkı parçası. Enstrümantal eşlikli, koro, solo, resitatif, düet partilerini de içeren dinsel ya da dindışı vokal eser. İlk örnekleri 1620'lerde İtalya'da görülen, Barok çağın opera ve oratoryodan sonra en önemli türü.

Claudio Monteverdi

can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum can -

ta - te - can te - te - can ta - te e be - ne -

J. S. Bach
BWV 140 No.4

Responsorium

Katolik kilise ayinlerinde nakarat prensibi üzerine kurulu, rahip ya da altar'daki koro ile karşı koro arasında değişerek ve bu arada solo sesi (versus) de içerdiği için zengin süslemelere olanak tanıyarak söylenen şarkı (Responsorio); sonradan çok sesli olarak da bestelenmiştir.

Responsorium II

Don Carlo Gesualdo da Venosa
(1560 - 1613)

The image displays a musical score for a vocal piece, likely a cantata or oratorio, in the key of D major (indicated by two sharps: F# and C#) and 2/2 time. The score is written for a voice and a basso continuo.

The vocal line (top staff) begins with a treble clef and a 2/2 time signature. The melody starts on a whole note D4, followed by a half note E4, and then a half note F#4. The lyrics "Je - ru - sa - lem," are aligned under the first three notes. The melody continues with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The lyrics "Je - ru - sa - lem," are aligned under the next three notes. The melody then continues with a half note C#5, a half note D5, and a half note E5. The lyrics "sur - - -" are aligned under the final three notes.

The basso continuo line (bottom staff) begins with a bass clef and a 2/2 time signature. The bass line starts with a whole note D3, followed by a whole note E3, and then a whole note F#3. The lyrics "ge," are aligned under the first three notes. The bass line continues with a whole note G3, a whole note A3, and a whole note B3. The lyrics "et ex - u - e" are aligned under the next three notes. The bass line then continues with a whole note C#4, a whole note D4, and a whole note E4. The lyrics "te ve - sti - bus" are aligned under the final three notes.

Messe (Missa)

Katolik kilisesine özgü en önemli ayin müziği. 5 bölümden oluşur. 1- Kyrie (Tanrım bana acı). 2- Gloria (Yücelik). 3- Credo (İnanış). 4- Sanctus (Kutsallık). 5- Agnus Dei (Tanrının kuzusu).

[illegible]

* İrkin Aktüze, Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü

* Motette

Motetus, Modulus, Mutellus, Mutetus adlarıyla 12. ve 13. yüzyılda başka söz ve müzikle karıştırılmış olarak seslendirilen dini ses müziği. 16. yüzyılda son şeklini alan çok sesli (polifonik), kısa, Latince sözlü, enstrümantal eşlikli ya da eşiksiz, genellikle dinsel vokal form.

Sopran 1

Motette
**(Psalm 95)

W. Byrd

Venite exultemus

Ve - ni - te ex - ul - te - mus Do - mi no, Do - - - mi

no, ex - ul - te - mus Do - - mi no, ju - bi - le - mus

* Oratoryo (Oratorium)

Dua kelimesinden gelen ve dua salonu anlamında kullanılan Oratorium, genellikle dinsel bir metin üzerine dramatik olarak işlenen, koro, solistler ve orkestra için geniş tutularak bestelenen eser karşılığı olarak 16. yüzyılda kullanılmaya başlamıştır.

Aus dem Oratorium "Christus"
Das Gebet Herrn: Peter Noster

Franz Liszt
(1811 - 1886)

Soprano I

Andante pietoso

Pa - ter no - ster,

qui es in coe - lis, san - - cti - fi

* Requiem

Huzur kelimesinden türeyen Requiem, Katolik kilisesinde ölü ruhların huzura kavuşması amacıyla bestelenen, ağıt benzeri duaları içeren dinsel müziktir. 16. yüzyıla kadar yalnızca vokal tarzda kalmış, orkestranın kiliseye girmesinden sonra da genellikle 6 bölümlü ve çalgı eşlikli uygulanmaya başlanmıştır. 1- Introitus.2- Dies İrae. 3- Offertorium. 4- Sanctus, Benedictus. 5- Agnus Dei.6-Lux Aeterna.

Requiem a 15

Heinrich Ignaz Franz von Biber

Introitus

* İrkin Aktüze, Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü

** Psalm: Eski Ahit'te toplanmış olan 150 dinsel şarkıyı içeren, Hristiyan kilisesince kullanılan dua ve şarkıların 3. yüzyılda toplandığı sanılan kitap. İrkin Aktüze Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü.



Recitatif (Recit)

1- Recit: Récitatif'in kısaltması. 2- 17. ve 18. yüzyıllarda Fransa'da solo ses ya da çalgı için bir besteye veya fragmanına verilen ad.

Rezitativ

Lambert Chaumont



* Ode

Basit, genellikle bir konuya güzelleme yapmak (övmek) için yazılmış kısa ve kutlama besteleridir. Beethoven'ın "Neşeye Övgü"sü, orijinal adıyla "Ode to Joy" bunun en iyi örneklerinden biridir.

Ode to Joy

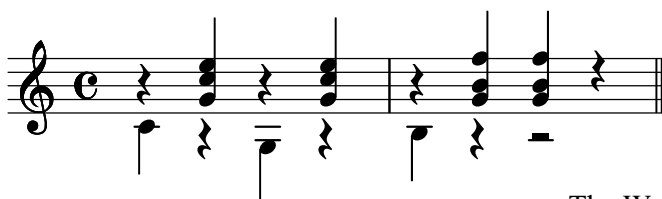
L.V. Beethoven
Guitar arrangement: Ken Phang

The musical score for "Ode to Joy" is presented in a guitar arrangement. It is written in 4/4 time and consists of six staves. The melody is a simple, ascending eighth-note pattern. The bass line consists of a single note (C) repeated throughout. The score ends with a double bar line.

* Müzik Teorisi 101, Brian Boone, Marc Schonbrun, Çeviren: Funda Sezer, Say Yayınları, İstanbul

Scottish

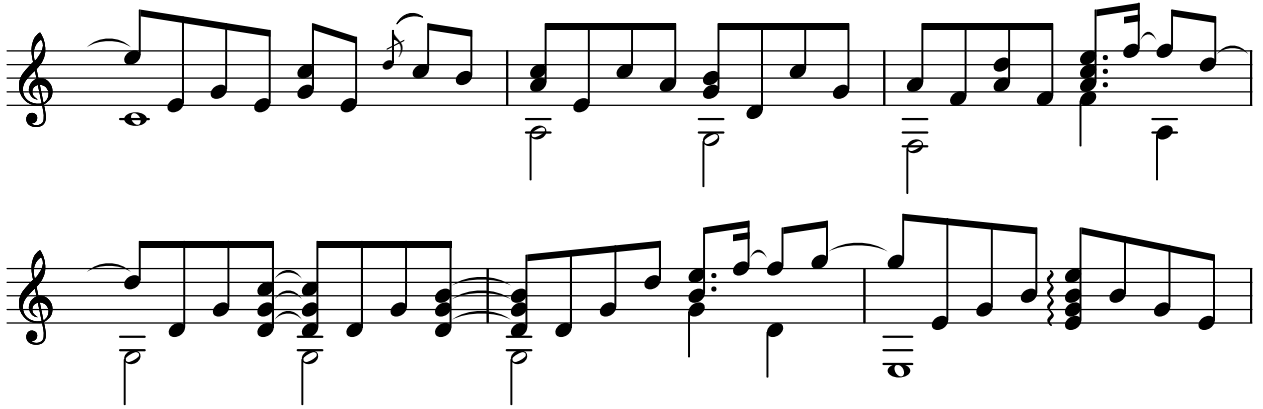
İskoç rond (halka) dansı.



The Water is Wide
(Schottisch)

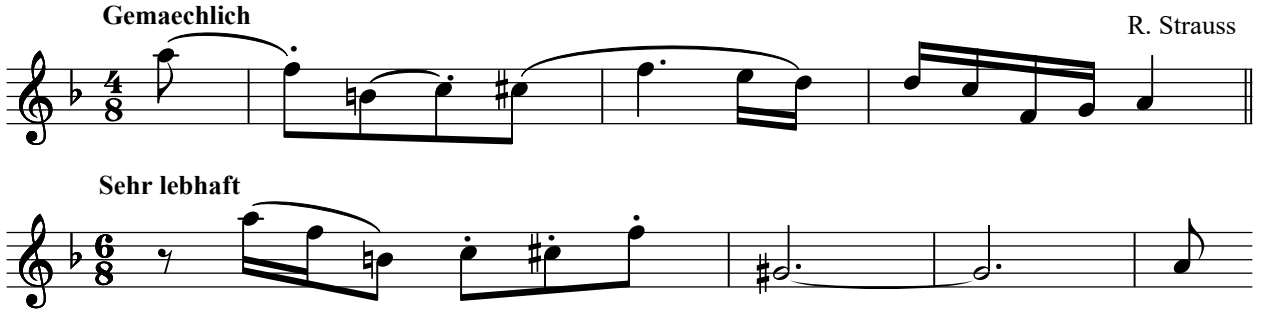
Schottisch
Guitar Arrangement: Ken Phang

The musical notation for 'The Water is Wide (Schottisch)' consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody is written in a single line, featuring a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line is indicated by a single note (usually a half note or whole note) on a lower line of the staff. The notation includes various musical symbols such as rests, accidentals (sharps and flats), and dynamic markings (p for piano). The piece concludes with a double bar line on the ninth staff.



* Senfonik Şiir

Bir öykü, bir şiir gibi müzik dışı bir konuyu, orkestra için senfonik biçimde yapılmış, tek bir bölüm içinde anlatan eser türüdür. Konusu ozansal bir edebi eserden esinli veya doğayı betimleyici şekillerde özetlenebilir. Bütün olanaklara sahip olan büyük orkestra ile seslendirilir. Fakat bunun yanında piyano için küçümsenmeyecek değerde senfonik şiirler yazılmıştır. Gerçek senfonik şiirde bir çevreyi ya da bir kişiyi belirten bir ana tema bulunur. R. Strauss'un Till Eulenspiegel'inin her bir öyküsü bir ezgisel çizgiyle anlatılmıştır.

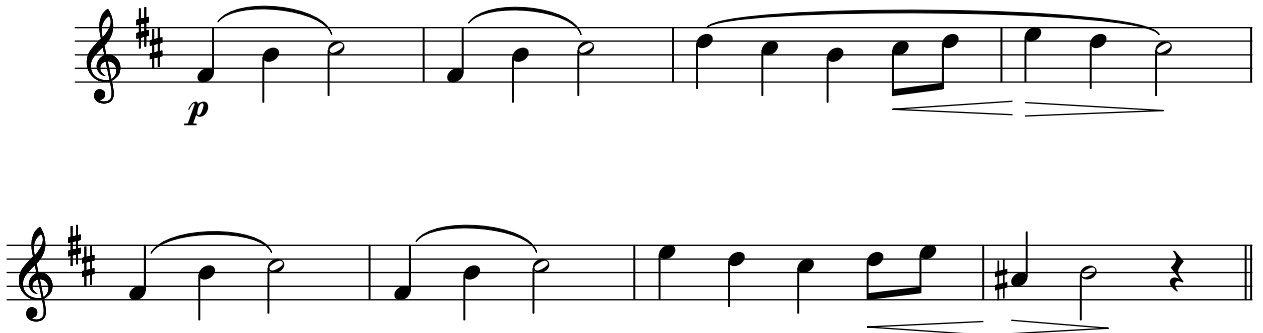


**Sahne müziği

Sahne eserlerinde, tiyatro oyunlarında yazarın seçtiği konularla ilgili olarak bestelenen, bazı sahneler sürerken ya da perde aralarında orkestra çukurundan veya sahne arkasından seslendirilen her türde müzik.

Peer Gynt Sahne Müziği'nden La Mort d'Ase

E. Grieg



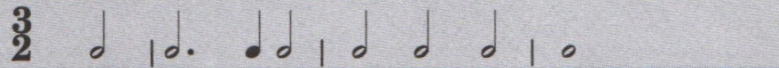
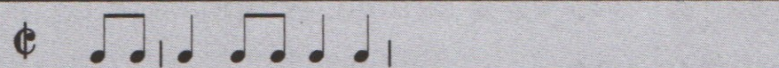
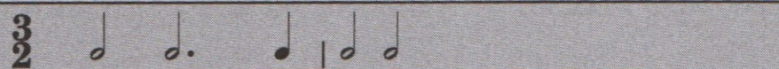
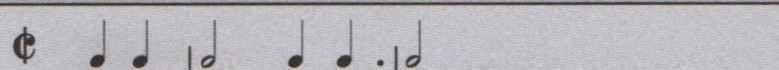
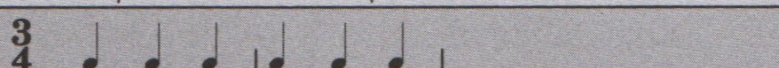
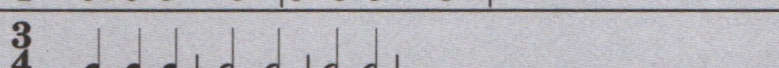
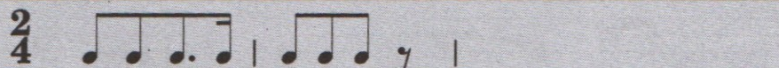
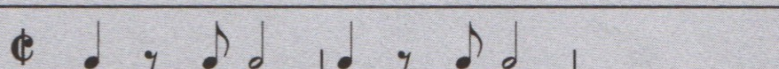
* Nurhan Cangal, Müzik Formları

** İrkin Aktüze, Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü

Alfabetik Sıralı Tanınmış Danslar

(Günter Altmann, Musikalische Formenlehre)

Air	Allemande	Anglaise
Badinerie	Ballade	Balletto
Basse danse	Blues	Bolero
Boogie-Woogie	Bourrée	Branle
Cakewalk	Canarie	Can can
Cha cha cha	Chaconne	Charleston
Contredanse (Anglaise)	Courante	Csardas
Ecossaise	Entrée	Fandango
Folia	Foxtrott	Furiant
Galliarde	Galopp	Gavotte
Gigue	Gopak (Hopak)	Habanera
Intrada	Kasatschok	Krakowiak
Laendler	Loure	Marsch
Mazurka	Menuett	Moresca
Musette	Passacaglia	Passamezzo
Passapeid	Pavane	Polka
Polonaise	Quadrille (Anglaise)	Quickstep (Foxtrott)
Ragtime	Réjouissance	Rheinlaender
Rigaudon	Rumba	Saltarello
Samba	Sarabande	Shimmy
Siciliano	Tambourin	Tango
Tarantella	Varsovienne	Volte
Walzer	Zweifache	

Pavane		16. / 17. yy.
Gaillarde		16. / 17. yy.
Allemande		16. / 17. yy.
Courante		17. yy.
Chaconne		16. / 17. yy.
Bourrée		17. / 18. yy.
Sarabande		17. / 18. yy.
Gavotte		17. / 18. yy.
Siciliano		17. / 18. yy.
Gigue		17. / 18. yy.
Menuett		17. / 18. yy.
Polonaise		19. yy.
Mazurka		18. / 19. yy.
Walzer		19. yy.
Bolero		19. yy.
Polka		19. yy.
Galopp		19. yy.
Habanera		19. yy.
Tango		20. yy.
Engl. Waltz		20. yy.
Fowtrott		20. yy.
Charleston		20. yy.
Rumba		20. yy.
Samba		20. yy.
Chachacha		20. yy.

Rondo

(19 Mayıs Üniversitesi Ders Notları)

Önceleri, şarkılı bir dans olan Rondo, giderek özel bir müzik formu durumu aldı. Birçok kez tekrar edilen ana tema koro tarafından, ara temalar ise solo şarkıcılar tarafından söylenirdi. Şarkılar dans ile beraber söylendiğinde ana temada hep beraber dans edilir, ara temalarda yalnız bir çift dans ederdi. Bu tarzdaki en eski Rondo'ların türü 17. Yüzyıla kadar gitmektedir. Sonat yapısında bu form biçimi (sözsüz bir şekilde) kullanılmıştır. Ronda parlak ve uçarı anlamına da gelmektedir.

Rondo biçiminin temeli nöbetleşmeye dayanır. Yani yapıtı biçimlendiren bölmeler (A-B-C-D) birbirleriyle nöbetleşirler. Burada nöbet görevi "A" bölmesine verilir. Rondo biçimleri şunlardır:

Birinci Çeşit Rondo Biçimi (Formu) A – B – A

İkinci Çeşit Rondo Biçimi (Formu) A – B – A – C – A

Üçüncü Çeşit Rondo Biçimi (Formu) A – B – A – C – A – B – A (Büyük rondo)

Dördüncü Çeşit Rondo Biçimi (Formu) A – B – A – C – A – B – A – D – A

Birinci Çeşit Rondo Biçimi

A Bölmesi (1. Bölme): "A" bölümü genellikle Lied biçimindedir. Cümlelerin türlü durumları olabilir. (Period veya çift period gibi). Belli bir tonda başlayan cümle, doğal gelişmesini yaparak bitişe geçer. Bitiş kesin olmayabilir. (Tam kadansla bitmeyebilir). O zaman cümlelerin son kısımları köprüye geçişi oluşturur. "B" bölümüne bir köprü ile geçileceği gibi köprü olmadan da geçilebilir. O zaman genellikle "A" bölümünün sonunda dominantla kalış yapılır. *B Bölmesi :* "A" bölümünün oluşturduğu ana tondan ayrı bir tonda oluşur. Genellikle "A" bölümünün dominantı veya ilgili majör – minör tonudur. Eğer "A" bölümü minör ise "B" bölümü de minör – dominant ya da ilgili majör tonu olur. Yapısı birinci bölmenin yapısına zıttır. Bölmenin sonunda Coda veya Codetta olabilir.

A Bölmesi : Yapı içinde birinci bölmenin yeniden duyurulmasıdır. Ton ilk bölmenin tonu ile aynı olmakla beraber ilgili bir tonda da duyurulduğu olabilir. Ama o zaman bölmenin birinci cümlesi bir süre esas tonda duyurulur. Genellikle ilk bölmeden daha uzun olur. Kendi içinde gelişme gösterir. "B" bölümünün çeşitli ritim ve melodi malzemelerinden de yararlanabilir. "Süslemeler – grubetto, mordan vb... kullanılabilir. Yapının sonunda bir Coda bulunur.

İkinci Çeşit Rondo Biçimi

Bu formdaki A - B - A bölümlerinin yapısı Birinci Çeşit Rondo Biçimi ile aynıdır. İkinci A'dan sonra Coda veya codetta yapılabilir. Ya da C Bölmesine geçmeyi sağlayacak bir köprü yapılır. Bu ton uzak bir ton olabilir. (C Bölmesi yeni bir tondadır). Armonik ezgisel ve ritimsel yapısı diğerlerinden ayrılır. Üçüncü ve son kez gelen diğer A'ların tonundadır. Fakat bazen ilgili bir (uzak) tonda olduğu olabilir. Böyle durumlarda A Bölmesi bir süre esas tonda duyurulur. Bu bölme armonik olduğu gibi ritmik değişikliklere uğrayabilir. Sonunda genelde Coda bulunur.

Üçüncü Çeşit Rondo Biçimi

İlk A - B - A daha önceki rondo biçimlerinin aynıdır. Yani A'lar tonik tonda B'ler dominant ya da ilgili tonlardadır. Yalnız ikinci kez gelen A - B - A gurubu içindeki B bölmesinin tonal durumu farklı olur. Buradaki B bölmesinin tonik tonda oluşması bu türün kendine özgü özelliğidir. İlk A - B - A gurubundan sonra oluşan B bölmesi oldukça uzak bir tonda oluşur. Genellikle diğer bölmelerin ayrı bir ritim ve melodi anlayışı hakimdir. Bazen kendi içinde kendi ritim ve melodi unsurlarından oluşan bir gelişme gösterir. Bölmenin sonunda ikinci kez gelen A - B - A gurubuna dönüş köprüsü olur.

(Büyük rondo olarak da adlandırılır. Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Dördüncü Çeşit Rondo Biçimi

Üçüncü çeşit formuna bir D Bölmesinin eklenmesi ile ve bu bölmeden sonra A Bölmesinin tekrar getirilmesi ile oluşan yapıdır. (Ekseriyetle az kullanılan bir formdur – türdür). Üçüncü Çeşit Rondo Formundan farklı olarak ikinci kez gelen A - B - A gurubundaki B Bölmesi dominant ya da ilgili majör – minör tonlardan gelir. Genellikle D Bölmesi aynı C Bölmesi gibi çok uzak bir tonda oluşur ve diğer bölmelerin hiçbirisi ile melodik, ritmik ve armonik yönden bağlantısı olmaz. Son gelen A'dan sonra genellikle Coda kullanılır. Rondo çeşitlerinin hiçbirinde nöbeti devir alan A Bölmeleri önce ve sonra gelen A Bölmeleri ile aynı olmamadır. (Süslemeler, çarpmalar vb...). Bölmelerin içinde tekrar edilen periodların da, birbirinin aynı olması monotonluk duygusu uyandırır, sıkıcı olur.

Aşağıdaki açıklamalar Mesruh Savaş'ın "Batı Müziğinde Form ve Analiz " adlı kitabında yer almaktadır:

Rondo kelimesi, refren adı verilen bir pasajın sık sık yinelenen tekrarlarına dayalı kompozisyonlardan söz eden genel bir terimdir. Rondo refrenle başlar ve bu refren kompozisyon süresince en az iki defa tekrarlanır. Refrenin bu yinelenmeleri arasındaki pasajlara ise epizot ya da couplet denilir.

Rondo'nun Karakteristikleri

(Aşağıdaki açıklamalar Hugo Leichtentritt'in "Musikalische Formenlehre" adlı kitabından alınmıştır).

Rondo, püf noktası aynı olan temanın tekrar tekrar işlenmesiyle ortaya çıkan bir formdur. Sonat formunda da ana temanın geri dönüşü vardır. Ancak rondo, sonat formundan önemli ölçüde farklıdır; çünkü rondodaki ana tema en az üç kez tekrarlanır ve rondodaki ara bölümler ses, şekil ve anlatım açısından sonat karakterinden oldukça farklıdır. Allegro'daki rondo sevimli, neşeli, akıcı, ifade edilmede narin, iyi anlamda şakacıdır.

Rondo'nun kurulması için belirli bir kural yoktur. Tema genellikle ana tonalitede, üç, dört veya daha çok tekrarlanabilir. Sadece rondonun genişbölümlerinde (cümlelerinde), çeşitlilik sağlamak amacıyla tema zaman zaman parçanın ilerleyen kısımlarında farklı bir tonda sunulur. Temanın bireysel tekrarları, bazen pasaj benzeri, geçiş karakterine sahip, bazen melodik olarak bağımsız, ana temanın devamı ve tamamlayıcısı olarak ikincil bir tema tarzında olan veya ana temanın içine yerleştirilen yan temalarıyla ayrılır. Rondo'da ana tema çoğu zaman belirgin bir kadansla sona erdirilir. Rondo'nun yan teması genellikle gerçek bir modülasyon olmaksızın farklı bir tona geçer.

Tekrar (Repris) Geçişleri

Rondo'nun temel karakteristiği, Episod'un sonunda ana temanın tekrarına geçiş yapmasıdır. Rondo'yu bestelemadaki en zor iş, ana temanın tekrar tekrar geri dönmesi göz önüne alındığında, her seferinde ana tema geçişleri farklı bir şekilde akılcıca varyasyonlarla ana tona tasarlanmasıdır. Rondo'nun estetik çekiciliği de bu noktada ortaya çıkar. Ana temanın geri dönüşü, yalnızca ilginç ve çeşitli geçişlerle bir haklılık kazanır. Rondo'nun Episod'u ana temanın aksine kendi içinde kapalı değildir, aksine ustalıkla ve neredeyse fark edilmeden ana temaya geri döner.

Rondo Teması

Rondo'da her formda olduğu gibi, tematik buluş ve işleniş, formun doğasına göre belirlenir. Bu kapsamda haklı olarak bir rondo temasından söz edilebilir, bu tema bir rondoya daha uygun; bir şarkıya, varyasyonlara veya bir sonat bölümüne ise daha az uygundur. Zira rondo da temanın sık sık tekrarlanması amaçlandığı için, bu tekrarlara uygun olması gerekir. Ne çok ağır, ne de çok hafif olmalıdır. Çok ağır bir tema bir sonat bölümü için mükemmel bir şekilde uygun olabilir, ancak rondo için pek uygun değildir, çünkü sık tekrarlar nedeniyle gücünü ve önemini kaybeder. Şarkı benzeri bir bölüme çok yakışacak, çok hafif bir tema bile rondo için uygun değildir, sık tekrarlamalarla böyle bir fikir düz ve sığ hale gelir.

Karma Formlar

(Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre)

Rondo benzeri karma formlar:

Karma formların bir kısmı şarkı formunun, bir kısmı da sonat formunun alanına girer. Bu karma formların da kendi içinde tutarlılıkları vardır ve pek çok ünlü eserlerde yer almışlardır. Ancak bu formları rondoya uygulamak, rondo sitilinin gerçek anlamını gölgelediği için, bu forma zarar verir. Bu karma biçimler daha önce başka yerlerde tartışılmıştır. Burada rondo ile sıkça karıştırılan bazı önemli hususları ele alacağız. Bu form geliştirme bölümü olmayan A-B-C/A-B-C **kısaltılmış sonat formunu** içerir. Genellikle yavaş hareketler halinde ortaya çıkar, fakat bazen Allegro şeklinde de görülür. Mozart'ın do – minör Sonatı'nın son bölümüne benzer bir şekilde kurgulanır. Sonat'ın üç temalı düzgün ilk bölümü, küçük değişikliklerle arka arkaya üçkez duyurulur. Bu durumda, bunun bir rondo mu yoksa bir sonat mı olduğu konusunda şüpheye düşülebilir. Son olarak , ara bölümlerin bağımsız olmaları nedeniyle, karar sonat için verilmelidir. Buradaki şema şu şekilde olacaktır: A-B-C/A-B-C/A-B-C

Rondo benzeri şekiller:

Rondo, Schumann'ın piyano eserlerinde çok sevdiği örneğin Noveletten, op. 21 ve “Faschingsschwank aus Wien” (Viyana Karnaval Komedi) op. 26'da , gevşek bir şekilde ele alınmış yapılara benzer. Bir ana tema, sürekli olarak yeni alt bölümlerle (cümlelerle) dönüşümlü olarak kurulur. Ancak bu alt bölümlerin herbiri, ana tema gibi, tamamen kendi içinde kapalı olduğundan, klasik rondonun çeşitli tekrarlarla elde ettiği çekicilikten yoksundur.

Schumann'ın eserlerinde, bir bölüm diğerinin yanında dururken, bölümler arasındaki ilişki özellikle vurgulanmaz. Böylece sonuç olarak form inandırıcı tutarlığını yitirir ve biraz keyfi, hatta basit bir duruma dönüşür. Ancak müzikteki mükemmellik bir denge unsuru olarak karşımıza çıkıyor, bu nedenle formdaki bazı eksiklikler görmezden gelinebiliyor. Karnaval Komedi'si'nin ilk bölümü şu şekilde kuruluyor: A-B-A-C-A-D-A-E-A-F-G-A-Coda. Yapısını da A,C'den alıyor.

Eski Fransız Süiti Rondosu:

Bu kompozisyon tarzı, klasik öncesi dönemin rondo tarzına, örneğin Couper'in ve Rameau'nun süitlerine çok benzemektedir. 17. Ve 18. Yüzyıl Fransız piyano müziğinde bu tip rondo en çok tercih edilen formlardan birisidir. Ancak Schumann'ın üslubu ile olan tüm benzerliklerine rağmen, sanatsal bütünlük açısından daha üstündür; zira ara bölümler çok geniş tutulmamış ve ana temanın daha güçlü bir şekilde ortaya çıkmasına olanak sağlanmıştır.

Klasiklerde ve 19. Yüzyılda rondo:

Rondo'nun klasik dönemi 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın ilk çeyreğini kapsar. Rondo formunun incelikleri Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Field, Hummel ve Weber'de en iyi şekilde incelenebilir. Daha sonra rondo modası geçmiş, modern müzikte ise düşünsel gelişime çok elverişli olan bu form ne yazık ki neredeyse kaybolmaya yüz tutmuştur. Daha yeni besteler arasında ise çok sayıda gerçek örnek önerilebilir. Mendelssohn'un "Rondo capriccio" adında muhteşem bir eseri vardır. Brahms zaman zaman gerçek bir rondo yazmıştır, bunun dışında klasik rondonun karakteristik özelliği olan canlılığa, neşeye, neşeli müzik anlayışına ve zarif forma sahip eserlere nadiren rastlanır.

Varış Köprüsü

Rondo temasının sona erdiği ölçüden başlayıp, ara (yan, ikincil) temanın tonunu ve deyiş ayrımını akıcı bir bağıntıyla hazırlamak köprünün asıl amacıdır. Köprünün yapı öğeleri, çok kez rondo temasından çıkabileceği gibi, yeni fikirlerden de oluşabilir. Fakat ara tema öğelerine benzerlikten kaçınılır.

. Beethoven, Op. 26 ile Op. 27 No.1 piyano sonatlarının son bölümleri: Varış köprüsü ana temadan çıkma.

. Beethoven, Op. 28 Re majör piyano sonatının son bölümü: Varış köprüsü 28. Ölçüde ara tema tonunun çekeninde kalış yapıyor.

.Beethoven, Op. 13 do minör piyano sonatının son bölümü (Ör: 156): 24.ölçüdeki çeken uygusu hemen yeni temaya bağlanıyor.

.Beethoven, Op.7 Mi bemol majör piyano sonatının son bölümü: Köprü sonu ara tema tonunun ekseninde karar veriyor.

.Beethoven, Op. 2 No.3 Do majör piyano sonatının son bölümü: Üç bölmeli olan rondo temasının 3. Bölmesi genişletilerek yeni tema çekenine doğru geçki (modülasyon) yapılıyor.

Bazen rondo temasının kalışından hemen sonra ara temaya köprüsüz olarak geçildiği görülür. Örneğin:

.Mozart, K.V. 545 Do majör piyano sonatının son bölümü.

. Beethoven, Op. 13 do minör piyano sonatının Adagio bölümü.

Ara (Yan, İkincil) Tema

Ara tema, genellikle majör eserlerde çeken (dominant) tonunda, minörlerde ilgili majör tonunda duyulur. Aynı tonda başlayıp kendi tonlarına gelen temalara rastlandığı gibi (çok kez varış köprüsü kullanılmayan rondolar), aynı tonda kalan ya da başka tonlarda duyulan ara temalara da rastlanır:

.Beethoven, Op. 13 do minör piyano sonatının son bölümü (ör: 146): İlgili majör tonu Mi bemol majörde.

Ara temanın formu, çok kez bir bölmeli şarkı formudur. Genişletilmiş cümle ya da dönem olabilir. Bazen ara temanın rondo temasından çıktığı görülmektedir:

. Beethoven, Op. 28 Re majör piyano sonatının son bölümü: Bütün temalar aynı motif yapısında geliştirilerek kurulmuş.

Ara temalar bir eserde iki ya da daha fazla olabilirler. Rondo formu şemasında B, C, D, E harfleriyle gösterilen bu temaların tonları ve özellikleri de birbirinden ayrı olur. İkinci ara tema (C), daha geniş ele alınarak işlenir ve bu temaya çok kez varış köprüsü kaldırılır, geçiş hemen yapılır: Beethoven, Op. 51 No.1 Do majör piyano için rondo (Ör: 157): 51. Ölçüde sona eren rondo temasını, köprü kullanılmaksızın ölçünün ikinci yarısında hemen C teması izliyor. Ara temalar (C, D, E), çeken, ilgili minör, adaş minör, majör ya da minör altçeken tonlarında veya ikili komşu ve üçlü akraba tonlarda olabilir: Bach, Mi majör solo keman partitasının Gavot parçası: Rondo şeması ABA-CADAEA olan bu parçanın B teması do diyez minörde, C teması Si majörde, D teması fa diyez minörde, E teması da sol diyez minörde duyulmaktadır.

Dönüş Köprüsü

Ana temanın (ya da B,C,D,E gibi ara temaların) kendi tonunda duyulan bitişinden sonra, rondo temasına geçişi Dönüş Köprüsü sağlar. Dönüş köprüsü rondo temasının tonu olan ana tona dönüşü hazırlayacağı için, ana tonun çeken uyguluna doğru gelişir. Çeken uygulunda ya kalış yapar, ya da rondo temasına hemen akıcı bir biçimde bağlanır. Genellikle varış köprüsünden daha uzundur. Özellikle ikinci ara tema (orta bölme) çok kez uzak bir tonda olduğu için, rondo temasına dönüşköprüsü de biraz daha uzun olur: Beethoven, Op. 13 do m.nör sonatının son bölümü(ör. 156): Dönüş köprüsü 60-61. Ve 119-120. ölçülerde çeken 7'li uygulunda kalış yapıyor. Ara tema (ya da temalar) bazen kendi tonunda tam kalış yapmadan köprüye dönüşebilir: Beethoven, Op. 13 do minör piyano sonatının son bölümü (ör. 156): C teması sonu 105. ölçüden başlayarak köprüye dönüşüyor. Dönüş köprüsünden sonra duyulan rondo teması, aynen geldiği gibi, bazen rondo teması üzerinde değişiklikler, çeşitlemeler ve genişletmeler olabilir: Beethoven, Op. 51 No. 1 Do majör piyano sonatı içinde rondo (ör: 157): Rondo temasının 2. ve 3. kez gelişlerinde küçük değişiklikler yapıyor.

Coda (Codetta, Son Söz)

Son kez duyulan rondo temasının ana tonda biten kalışından sonra, eser bir Coda ile biter. Beethoven, Op. 13 do minör piyano sonatının son bölümü (ör. 156): Son kez duyulan 12 ölçülük rondo temasının do minördeki kararıyla coda başlıyor. Genellikle rondo temasının son cümlesi codaya dönüşür. Coda'da çoğunlukla rondo temasının motifleri işlenir. Bazen diğer temelerden de yararlanılır: Beethoven, Op 51 No. 1 Do majör piyano için rondo.(ör: 157): Son kez duyulan rondo temasının son cümlesi codaya dönüşüyor. Rondo teması motiflerinden coda içinde bol bol yararlanılıp ve ton pekiştirilip eser sona eriyor.

Barok çağı rondolarında coda tamamen kaldırılmıştır, rondo temasının son kez duyulmasıyla eser sona erer. Klasik çağın rondolarında ise, her zaman codanın kullanıldığı, küçük rondolarda kısa tutulduğu pek ender olarak da kaldırıldığı görülür.

Rondo Teması (Ana Tema)

Çok kez neşeli ve hareketli olan rondo teması; bir, iki ya da üç bölmeli şarkı formlarından birinde olur. Sekiz ölçüden oluşan bir bölmeli şarkı formundaki rondo temasına, Barok Çağı rondolarında ve küçük rondolarda daha çok rastlanır. Bu sekiz ölçü, çok kez dönüş işaretiyle tekrar edilir ya da küçük değişikliklerle iki kez yazılır. Rondo teması bazen sekiz ölçüden daha fazla, genişletilmiş dönem de olabilir. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Bir bölmeli şarkı formundaki rondo teması

(Beethoven, Op. 13 do minör Pathétique piyano sonatının son bölümü, rondo formuna gösterilebilecek en gözde örnek eserlerden biridir).

Bu rondonun şeması: A B A C A B A Coda

Ör: 156 Allegro Rondo Beethoven, Op. 13

Klavier

Kl.

Kl.

İki bölmeli şarkı formundaki rondo teması

Rondo teması iki bölmeli şarkı formunda olduğunda; temanın diğer tekrarlarında bazen sadece bir bölmesi, bazende rondo teması olduğu gibi gelir.

Beethoven, Op. 51 Nr. 1

Örnek: 157

Rondo

Kl.

Kl.

Kl.

Kl.

Kl.

Kl.



Üç bölmeli şarkı formundaki rondo teması

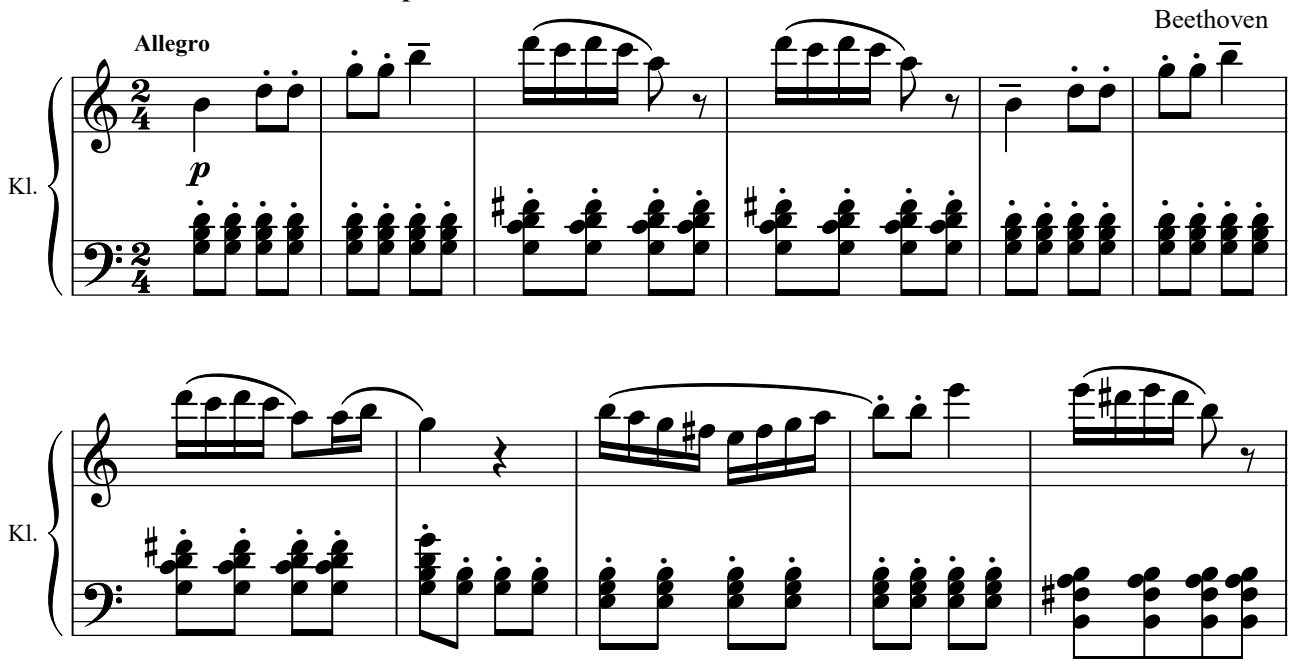
Örnek: Beethoven

"a capriccio Die Wut über den verlorenen Groschen"

Orijinal terim olan alla Ingharese, "Macar tarzında" anlamına gelir ve canlılığı, mizacı ifade eder. "quasi un capriccio" - "bir capriccio" anlamına gelir. Eserde motiflerin bir araya getirildiği, değiştirildiği ve şaşırtıcı bir şekilde dönüştürüldüğü, beklenmedik tonalite değişikliklerinin, bir rondoya uygun şekilde yapıldığı dikkate değer bir şekilde ortaya çıkıyor. Rondo temasının iki motifini- üçlü akor ve onu takip eden hızlı onaltılık nota hareketi ve sol elin tekrarladığı akorlar öfkeli bir eşlik olarak yorumlanabilir.

Bağımsız ara müziklerinin de (Rondo formunda asıl tema ile ilişkisiz kısımlar) yer aldığı bu rondo, geliştirme benzeri bölümleri nedeniyle neredeyse sonat formuna yakın bir forma dönüşmektedir.

a capriccio Die Wut über den verlorenen Groschen



Kl.

cresc. *f* *tr*

Kl.

Kl.

mf

Kl.

Kl.

Kl.

cresc. *p*

Kl.

p

Kl.

Kl.

tr *f*

Kl.

Varyasyon teması ile Rondo teması arasındaki fark

İkisi arasında önemli bir fark vardır. Çünkü varyasyonda temanın değiştirilmesi amaçlanmıştır, varyasyonlar basit bir şekilde birbirlerini takip eder. Rondo'da süsleme değişikliği varyasyondaki kadar derin olmayabilir ve temanın tam zamanında geri dönüş özelliği vardır. Buna göre, bir varyasyon teması daha çok kısa, öz, anlaşılır, vurgulu bir başlık gibi görünürken, rondo teması daha rahat bir genişlikte açılabilir; birisi katı, diğeri esnek bir yapıdadır. İkisi de şarkı formunda olabilir; aradaki fark karakter yapılarındadır. Her ikisi de aşağıda kendi sınıflarının tipik özelliğini içeren iki Beethoven temasıyla örneklendirilmiştir. (Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre).

Beethoven, op. 26 Andante con variazoni

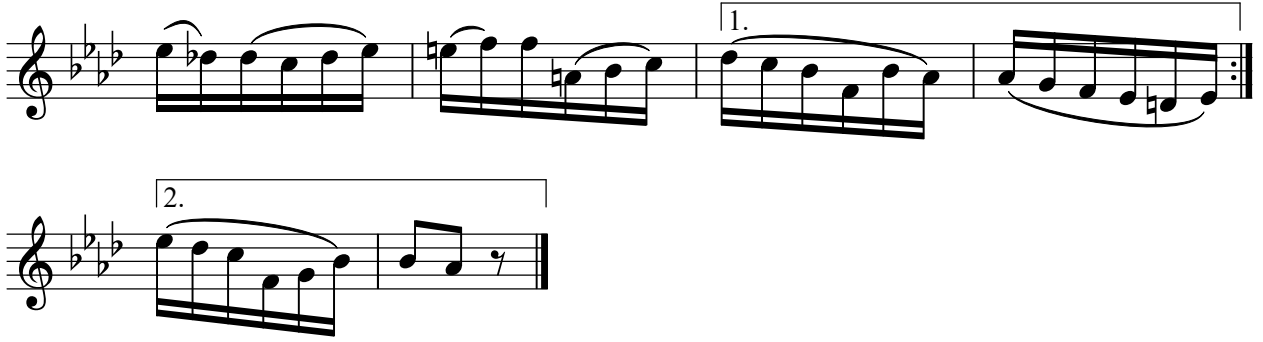


Beethoven, op. 22 Rondo Allegretto



Ritimdeki sıkı ve akıcı profiller içerisinde işlenilerek Beethoven'in varyasyon teması bir rondo temasına dönüştürülmüştür. Örneğin:





Ve hatta Beethoven'in rondo temasından bile esas itibariyle bir özet çıkarılırsa, aşağıdaki şekilde bir varyasyon teması elde edilebilir:

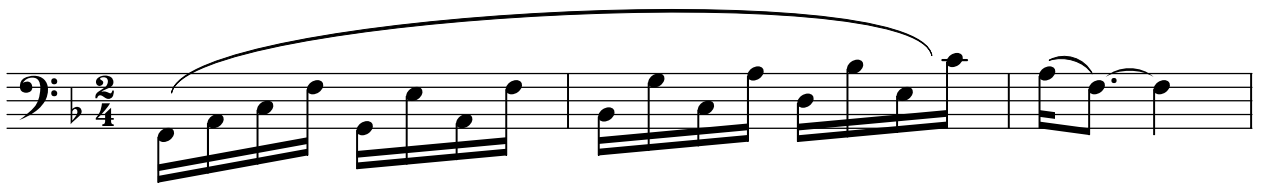


Rondo'da ana temanın gelişimi

Rondo'da ana temanın gelişimi çeşitli şekillerde olabilir. Bazı rondolarde ana fikir kısaca sunulur, bu fikir tam kadansla bitirilir ve hemen ara bölüme (Episod) geçilir. Bunun örnekleri arasında Beethoven'in eserinin (Op. 10, Nr. 3) final bölümünde ana temanın yalnızca sekiz ölçü sürmesi gösterilebilir. Temanın tonikte bitmediği, ancak bölüm içinde dominantaya modüle edildiği rondolar da vardır. Bu tür rondolar aslında rondo benzeri değil, daha çok sonat benzeri bir metottur. Genellikle sonat ve rondo arasında karışık formdaki eserlerdir. Örneğin Beethoven, op. 2, Nr. 3, final bölümü. Ara bölümler çok ya da az bağımsız olabilirler. Bazen tamamen yeni tematik materyalleri beraberlerinde getirirler, bazen de ana temadan türeyip tematik bir gelişmeyi sağlarlar. (Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre).

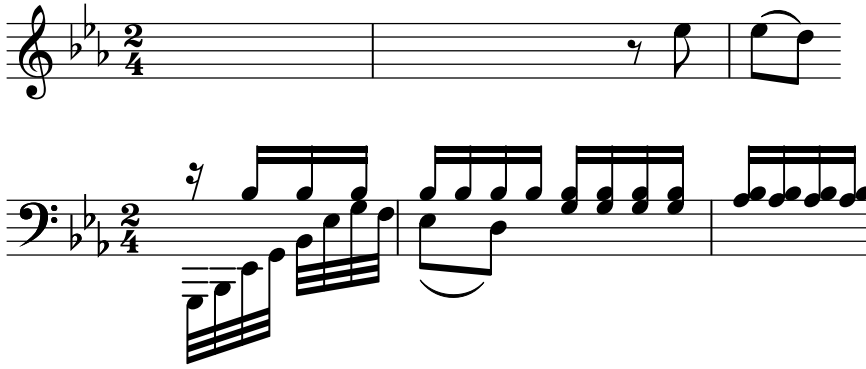
Yalnızca bir temali rondolar

Özellikle tek bir gerçek temaya sahip olan ve ara bölümlerde dahil olmak üzere gerekli tüm tematik materyali bundan türeten, son derece yaratıcı, kapsamlı bir şekilde geliştirilmiş rondolar da vardır. Örneğin Beethoven'in bir eserinin (op. 54) son bölümü, motif üzerine 'Perpetuum mobile' (genellikle solo çalgı için düzenli ve hızlı hareketli kısa parça) olarak şu şekilde yazılmıştır:



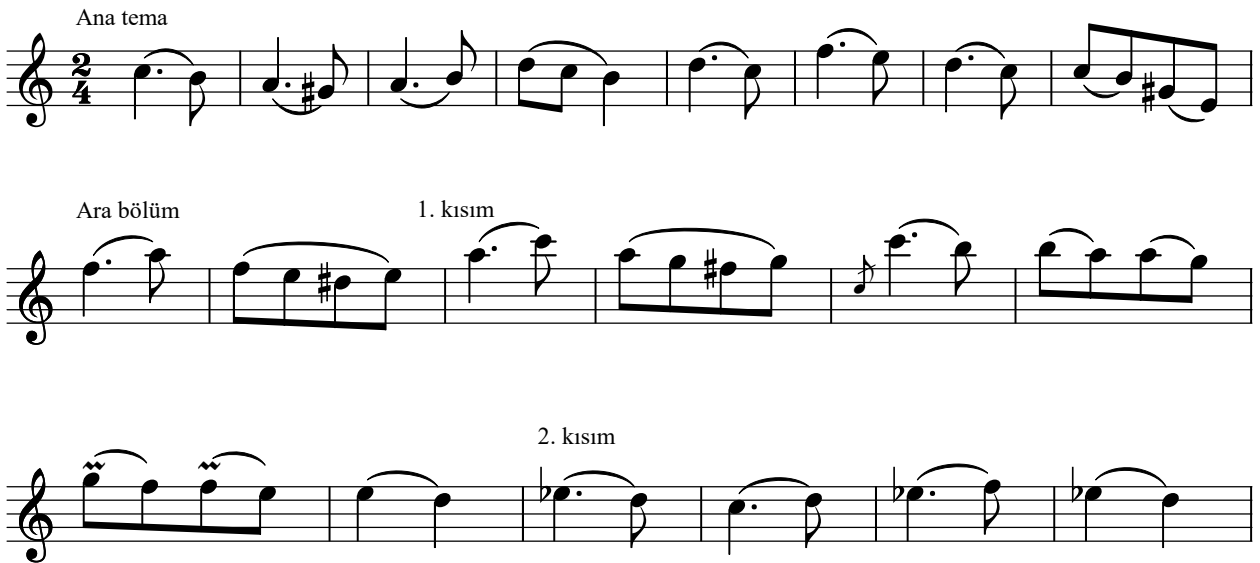
Ara bölümlerde (Episod) tematik çalışma

Bazı rondolarda tematik karşıtlıkların hepsinden vazgeçilmez, ancak yine de ana temanın ana odak noktası haline gelmesini sağlayacak yeterli tematik gelişme korunur. Örneğin op. 7'nin son bölümünde Beethoven, ilk ara bölümü oldukça tematik bir biçimde yapılandırmıştır. Ara bölüm aşağıdaki motifleri kapsamaktadır.



Tamamen yeni tematik materyalli ara bölüm

Ara bölüm tamamen yeni tematik materyal içerebilir. Ancak bu durumda bile yine de bazı farklılıklar ortaya çıkabilir. Bazı rondalarda ara bölümler kendi içinde bağımsız birer giriş olarak çok güçlü bir şekilde vurgulanırken, diğerlerinde ara bölümler daha akıcı, daha az özlü bir şekilde ele alınarak, ikinci bir şey, yani ara bölümler gibi gösterilir. İkinci yöntem asıl rondo formuna daha uygundur. Güçlü bir şekilde vurgulanan ara bölüm, rondoya hafif bir sonat duygusu katar ve bu durum formun doğasına aykırıdır. En etkili form, trio tarzında zıt bir orta bölümdür, majör bölümlerde ise "minör" bölümdür; bu durum Clementine'nin sonatlarının birçok rondosunda görülebilir. Buna karşılık, minör bölümlerde sıklıkla bir majör tona rastlanır: Örneğin Mozart'ın la minör Piyano Sonatı'ndaki (No. 16) muhteşem rondosunun ikinci ara bölümü.. Bu rondo, ana temanın materyalinden, ana temaya yakın yeni bir melodi oluşturan ilk ara bölümüyle de dikkat çekicidir. (Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre).

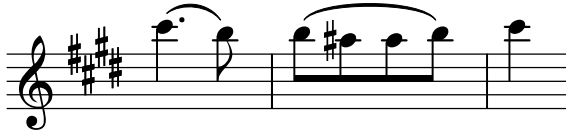


Ara bölümün (Episod) birkaç kısma ayrılması

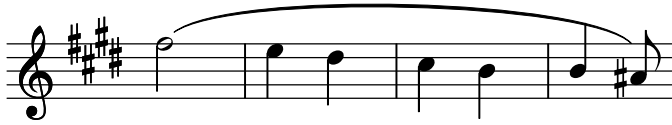
Bu örnekte ara bölümün birkaç kısma ayrılması gözardı edilmemelidir. Bu durum bölümün yeni bir konu tanıttığı durumlarda sıklıkla görülür. Beethoven'ın op. 90 Sonatının Rondosunda ana tema Mi majörde (32. ölçü) sona erer. Ara bölüm evvela önceki bitiş bölümünün son kısmını , yani figürü ele alır (içerir).Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre.



Ve böylece C diyez minörden B majörün dominantına (32. ölçüye kadar) bir bağlantı şeklinde, ara bölümün girişine doğru ilerler.



Melodi ve eşlik açısından ana temaya belirgin bir benzerlik olduğu gösterilir. 59. ölçü sonunda Si majördeki yeni melodi tanıtılır.



Ancak rondo formunun özelliklerine ilişkin ince bir anlayışla, ayrıntılı olarak geliştiriliyor ve sadece on ölçü sonra ana temaya geri dönülüyor. Yeni olan ara melodisi, tekrarın (Repriz) şaşırtıcı bir girişi olarak burada çok akıllıca kullanılıyor.

Rondo

Rondo ilkesinin temeli, refren denilen bir müzik pasajının sunumu ve zıt epizotlardan sonra aralıklarla refrenin tekrarlanmasına dayanır. Bu açıdan başlıca özelliği sunum, uzaklaşma ve yeniden sunum olan üç bölmeli biçimlerle birleşiktir. Bununla birlikte rondo da her zaman birden fazla yeniden sunum vardır. 17. ve 18. yüzyılların rondosu tonalite farkından başka aralarında çok küçük zıtlıkların bulunduğu birkaç küçük parçanın toplamından meydana gelir. Bunlar, aralarında bir köprü ya da basit bir bağlantı olsun ya da olmasın refren, epizot 1, refren, epizot 2, refren vb. şeklinde sıralanmaktadır. Haydn ve Mozart'ın bazı rondoları bunlara benzese de tipik klasik rondo, köprülerin, özellikle de refrene dönüşü gerçekleştiren dönüş köprülerinin akıllı kullanımı ile süreklilik ilkesinin geliştirildiği bir biçim olmuştur. Her ne kadar Klasik dönem bestecilerinin rondolarında farklı tasarımlar bulunsun da tipik tasarım bileşik üç bölmeli bir biçim olarak düzenlenmiştir. (Mesruh Savaş, Batı Müziğinde Form ve Analiz).

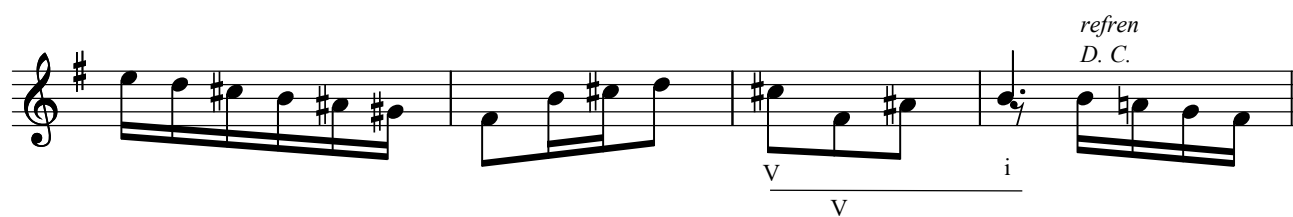
Fransız Rondosu

18. yüzyılda yazılmış bir Fransız rondosunun esasları aşağıdaki örnekte görülebilir. Refren, armonik hareketin bölünmesi üzerine kurulmuş bir çift dönemdir (i-V / V7-i) ve mi minördeki armonik bir hareketi tamamlar. Epizot 1, III. derecedeki (Do Majör) armonik bir hareketi tamamlayan dört cümleli bir dönemdir. Bir bağlantı ile refrene geri dönlür. Epizot 2, beş cümleli, VII. dereceden (Re Majör) V. dereceye (Si minör) ilerleyen armonik bir hareket temelindeki bir dönemdir. Refrenin son bir kez daha sunulmasıyla parça tamamlanır. Bu düzende seslendirilmiş refren ve iki epizodun tasarımı A-B-A-C-A olarak sonuçlanır. Küçük bir beş bölmeli biçim.

Farklı tonlarda olmalarından kaynaklanan zıtlık haricinde epizotlar nadiren birbirlerinden ya da refrenden önemli ölçüde farklı bir kişilik sergiler. Karakterin genel benzerliği, aşağıdaki örnekte olduğu gibi çoğu kez refren ve epizot arasındaki gerçek tematik benzerliklerle geliştirilir. (Mesruh Savaş, Batı Müziğinde Form ve Analiz). Refren: Tekrar edilen ana tema. Epizod: Ara bölüm. Füg'de ana temanın tekrarından önceki cümle.

D'Aquin

The musical score is written in treble clef, 3/8 time, and D major. It consists of four staves. The first staff is labeled 'refren' and '1.' and contains a melodic line with a key signature change to D major and a final cadence. The second staff is labeled '2.' and 'epizot 1' and contains a melodic line with a key signature change to D major and a final cadence. The third staff is labeled 'epizot 2' and contains a melodic line with a key signature change to D major and a final cadence. The fourth staff is labeled 'refren' and 'D.C.' and contains a melodic line with a key signature change to D major and a final cadence. The score is annotated with harmonic analysis: 'e: i' for the first staff, 'V7 i III' for the second staff, 'V III' for the third staff, and 'V III I' for the fourth staff.



Klasik Dönem Rondosu

Klasik dönem bestecilerinin çeşitli rondo tasarımları arasında üç epizotlu Fransız rondosundan türetilmiş olan tür diğerlerinden çok daha sık kullanılmıştır. Bu üç epizotlu tasarımda üçüncü epizot aslında birinci epizodun ana tona transpoze edilmiş halidir. Buna klasik rondo denir. Fransız rondosu ile farklılığın sebebi klasik rondoda köprülerle gerçekleştirilen süreklilik etkisinde yatar. Fransız rondosunda ise epizotları refrenle bağlamak için köprüler kullanılmamıştır. Klasik rondoda refren armonik olarak kendi içinde tam olsa da epizotlar öyle değildir. Bunlar, bir ucu açık olduğundan doğal bir biçimde, temanın dönüşüne rehberlik eden pasajlardır. Dönüş genellikle dönüş köprüsü araçları ile yapılır. Klasik rondonun refreni neredeyse her zaman tek bir cümle yerine dönem veya dönemlerden meydana gelir ve armonik olarak kapalıdır. Birinci epizodun başlıca görevi genellikle V. dereceye ya da III. derece ile gerçekleşen karşıt bir ton sunmaktır. Birinci epizod neredeyse her zaman refrenle aynı tartım ve tempoda olur.

Refren Epizot 1 Refren Epizot 2 Refren Epizot 3 Refren

A B A C A B' A
I V I I I I

Aşağıdaki örnekte tipik bir klasik rondonun birinci kısmı gösterilir. Refren benzer yapıları bir dönemdir ve birkaç süsleme ile tekrar edilir (tekrar örnekte gösterilmemiştir). Bunu takip eden geçiş köprüsü, 16.ölçüde yeni bir ezgisel fikir ve 21. ölçüde V. derece tonunu tanıtan, üçlemelerden oluşmuş modülasyonlu bir figür sunar. Birinci epizodun neredeyse bir ezgisi yoktur. Tek bir motiften oluşmuştur ve üç kez (üzerlerindeki parantezlerle işaretlenmiş) çeşitlendirilmiş bir biçimde tekrarlanmıştır. 28. ölçüde ise onaltılık notalardan oluşan ve daha sonraki iki ölçü boyunca devam eden hareketli bir figüre dönüşür. Bunlar 36. ölçüde dönüş köprüsüne bağlanarak V. derecedeki bir tam kadansa varır. Kromatik olarak çıkıcı üçlülerin üstünde farklı bir ritimle fa sesinin vuruşları vardır ve aynı ses genişlemiş olarak pedal gibi bas partisinde de bulunur. 39-40. ölçülerdeki kısa bir gelişme bu fa sesini daha tiz bölgelere taşır fakat çok geçmeden geri döner ve zarifçe refren ezgisinin birinci sesine dönüşür. (Mesruh Savaş, Batı Müziğinde Form ve Analiz).

Mozart, Pişano Sonatı, K.333, Üçüncü bölüm

Allegretto grazioso

refren



5



öl. 1-7 çeşitleme
ile tekrarlanır

16

geçiş köprüsü



20



epizot 1 25

I V

30

tr

vb.

35

V7

I

8vb

B $\flat$:

(8)

V7

40

refren

I

Mozart'ın Re majör sonatı (Köchel 311), dördüncü ölçüden itibaren tekrarına geçen ve çıkıcı üçlüler üzerinden (a) yoğun ve büyük olan tonu hafif harekete (b) dönüştüren evrimsel bir tema ile başlar ve sonra onu diatonik yükselişin berraklığına yoğunlaştırır (c), sonra da bölünmeye uğrayan ton (3) tarafından ulaşıp geriye çekilen yay hareketi, süsleyici bir şekilde serbest bırakılan hareket (b1) yoluyla temel üçlüye (a1) geri döner; ancak bu, artık büyük bir bölüm değil, titreşen dönüşümlü bir tonun (mi diyez-fa diyez) sonu ve aynı zamanda yeni bir başlangıçtır. Temanın ilk dönüşümü dört ölçülük yan (ikincil) bir fikirdir. Burada temanın (a) yoğun temel üçlüsü ortaya çıkıyor. (a2 , tonları: d-a-fis), yukarıdan okunuşu, ilk üçlü akor ile aynıdır) ve öncülü ve sonculu, yan fikrin aşırı şekilde vurgulanmış bir simetri karakteristiğiyle birleştirir. (Bu fikir asla bir sonatın konusu olamaz). Temanın gelişimi burada hiçbir boşluk olmadan yeniden üretiliyor, çünkü bu bir başka anlamda Mozart'ın bütünlüğünün bir karakteristiğidir. Onun yaratıcı gücü (Haydn'da sıklıkla görüldüğü gibi) temaya ve onun doğrudan gelişimine yoğunlaşmaz, bunun yerine Bach'a benzer şekilde biçimsel ilerlemenin tüm bölümlerini eşit olarak kapsar. Temanın onaltılık nota gruplarının (1,3,4'deki b ve b1), başlangıçta sadece süs amaçlıyken, diatoniklere yoğunlaşması ve yan fikirlerde (8,10) yeniden ortaya çıkması (b2) büyük bir sanattır (10), ve böylece aşağıdaki hareket görünür hale geliyor (11,10). Doğası gereği kurgulanmaktan çok başlatıcı olan bu altı ölçülük (11 ile 16 arası) hareket, sürekli artan, neredeyse konik olarak daralan bir gelişmedir. Bu hareket önce 11. ve 12. ölçüleri kapsıyor, sonra kendini farklı (13. ölçü) ve bunlara karşılık gelen ölçülere (13,14) bağlıyor, orta bölümün bu yoğunlaşması, son iki ölçünün (15,16) Coda'yla, dörtlük notalara (15) ve son olarak neredeyse her sekizlik notaya (16) kadar, sanki bir nefes almanın kısaltılmış hali olarak algılanması anlamına geliyor. Böylece hareket kaçınılmaz olarak sona ulaşmış, en küçük ölçü susu değerinde (sekizlik) aynı zamanda dominant seviyesinin armonik hedefini (15.ölçü) ilginç bir duruma getiriyor: Dominant toniğe gitmemiş (IV:) V bağlantısı gerçekleşmiştir. (Analiz Hans Mersmann tarafından yapılmıştır).

Mozart KV 311 Rondeau (allegro)

Klavier

Kl.

7 a2 a2 a2

8 b2

9 tr

Kl.

10 a2 b2

Kl.

Variation (Çeşitleme)

Başta duyulan bir ana fikrin (temanın), ezgi, tartım ve armoni (ya da kontapunkt) yönünden değişikliklere uğrayarak bir çok kez tekrarlanması ve ona yeni görünüşlerin verilmesidir.

Çeşitlemeler, ya başlı başına bir eser, ya da bir büyük eserin bir bölümü olarak karşımıza çıkar. Çeşitlemeye uygun tema; sade, kolayca tanınabilir ve anlaşılabilir, çoğunlukla ağır hareketli, bir, iki yahut üç bölmeli, şarkı formunda olan bir fikirdir.

Temanın kendine özgü ezgisel, tartımsal ve armonik öğelerinden bir ya da birkaçının değişikliğe uğraması ile Çeşitlemeler doğar. Bazen ezgi hiçbir değişikliğe uğramadan aynen bırakılıp, diğer partilerde değişiklikler yapılır. Çeşitlemelerin tonaliteleri, ölçüleri, tempoları ve karakterleri de bazen değiştirilebilir. Değişiklikler kimi zaman öylesine fazla yapılır ki, tema ile çeşitlemeler arasındaki ilişki tanınmaz bir hal alır. Temadan önce bir giriş (Introduction) konulması pek ender bir durumdur. Çeşitlemelerin sonunda bazen esas temaya dönüldüğü veya temanın bir bölmesi tekrar edildiği gibi, eserin bütünlüğüne ya da en son çeşitlemeye uygun düşen bir son söz (coda, codetta) getirilir. Bazen çeşitlemeler değişik bir deyiş ile de bitirilebilir. (Nurhan Cangal, Müzik Formları)

Aşağıdaki açıklamalar <https://rp.baden-wuerttemberg> sitesinden alınmıştır.

Varyasyon; bir temayı melodik, armonik, ritmik veya dinamik olarak değiştiren bir kompozisyon tekniğidir, sonuçta tempo, dinamik, seslendirme işaretleri, tonalite, ritim, eşlik, armoni ve tonun renkliliği değişmektedir. Bir dizi varyasyonu temel teşkil eden tema; bir melodi veya bir bas modeli olarak görünebilir.

Bir Melodi modelinin varyasyonları

Melodi her zaman akılda kalıcıdır ve genellikle periodlara ayrılır.

Cantus-Firmus Variation: Türler kontrpuanının temelini oluşturan cantus firmus (kısaltması: c.f.) birlik süre değerlerinden oluşan ve melodik kurallara uygun şekilde oluşturulmuş basit bir melodidir. (İrkin Aktüze, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü). Tema cantus firmus olarak görünür, dolayısıyla eşlik eden sesler yeniden tasarlanırken (muhtemelen kontrpuanlı) tema değişmeden kalır. Örnek: Variations and Fugue a Thema of Mozart, Op. 132, Variation 1. Cantus-firmus varyasyonu koral varyasyonları olarak adlandırılan varyasyonlarda ve ayrıca Partita'da kullanılır. Partita aynı zamanda süitin eşanlamlısıdır.

Variationssuite: Erken Barok döneminde en popüler olan bir müzik türüdür. İlk bölümün bir temayı ve kalan bölümlerin bu temanın varyasyonlarını sunduğu iki veya daha fazla bölümden oluşur. Varyasyon süitindeki bölümler tipik olarak dans veya dans benzeri formlardır ve hepsi aynı ana anahtar alanındadır.

Bu döngüsel form ağırlıklı olarak Alman besteciler tarafından kullanılmıştır. Örnek: Wagner Wolfram, Variationssuite für Gitarre; Wagner Wolfram, Variationssuite für Flöte solo.

Double: Süit cümlesinin tekrarına verilen isimdir. 17. Yüzyıl süitlerindeki bir varyasyon formudur. Nota değerleri kırılma ile iki katına çıkar. (Örneğin sekizlikler onaltılık olur). Daha

sonraki yıllarda çok daha özgür varyasyonlar ortaya çıkmıştır. Robert de Visée'nin "Double de la Courante" adlı eserinde olduğu gibi. Double'de melodinin, armoninin ve ritmin temel yapısı olarak adlandırılan bu tarz kalır.

Choralvariation /-partita: Bir koral'ın süslenmesi veya onun kontrpuanla işlenmesi.

Tema ve Varyasyonlar. Büyük bir eserin bir bölümünün, bir cümlesinin varyasyonları veya bağımsız bir eser üzerinde yapılan varyasyonlar. Örnek: Igor Stravinsky, K 087.

Bas modelinde varyasyonlar

Ostinato-Variation: Ostinato, müzikal bir motifin sürekli olarak – ve genellikle bas seslerde tekrarlanmasıdır. Bu nedenle Basso ostinato (ısrarlı bas) olarak adlandırılan bu tarz, bu biçim tekrarlar üzerine kurulan Passacaglia, Chaconne, Folia gibi müzik formlarında kullanılır. (İrkin Aktüze, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü). Genellikle 4-8 ölçüden oluşan tema bas sesi olarak kalır. Kadans içerikli armonik yapı devamlı tekrarlanmak suretiyle, daha büyük müzik formları ortaya çıkar. Örneğin Ground varyasyon, chaconne, Passacaglia, bağımsız bir eser, nadiren büyük bir eserin cümlesi. Yapısı tüm parça boyunca uzanan sabit bir bas çizgisi (ostinato) ile karakterize edildiğinden, genellikle tek başına görünür. (musiktheorie-onlinekurs.de).

Devamlı tekrarlanan bir inatçı bas üzerinde, bu basın koşulladığı armonisel ve ezgisel bir gelişme vardır. Bu gelişme basın her gelişinde ayrı ayrı cümlelerin bağlanmasından ortaya çıkar. Örnek: Chaconne, Passacaglia, Romanesca ve Folia. (Mustafa Avcı, Müzik Biçimleri Metodu, Mayıs 2013 – Budapeşte).

Variation şekilleri

Figural Variation: Ornamental varyasyon olarak da bilinir. Tema armoniye yabancı sesler vasıtasıyla değişikliğe uğrar. Melodi yavaş yavaş arka plana doğru kaybolur. Nota değerleri küçülür. Nota yazımında kullanılan süslemeler melodi içerisinde yer alır. Örnek: Variations and Fugue on a Thema of Mozart, op. 132, III. Variation. Mozart, Variationen über "Ah vous dirai-je maman".

Ritmik Variation: Nota süresinin, ölçünün ve temponun değişimiyle oluşur.

Armonik Variation: Tonalitenin değişimi ile (Majörden minöre), (minörden Majöre) ortaya çıkar.

Karakter Variation: Varyasyon temadan uzaklaşır ve tonalitenin türünü (Majör-minör) değiştirmek suretiyle temanın karakterinde veya ritminde değişiklik yaratılır. Cantus firmus- sabit melodi- genellikle olduğu gibi kalırken, eşlik eden sesler ve/veya kontrpuan dizeleri çeşitlendirilir.

Seslerin hareketleriyle ilgili değişiklik: Bu türdeki modelin uzunluğu ve armonisi değişmeden kalırken, melodi/bas zaman zaman tamamen terk edilebilir. Örnek: Variation and Fugue on a Thema of Mozart, op. 132, IV. Variation. J. Brahms, Variationen über ein Thema von Haydn, op. 56.

Kontrpuantal Variation: Motiflerin imtasyonla içiçe geçirilmesi ve kontrpuan tekniklerinin uygulanmasıyla yapılan varyasyonlardır.

Yukarıda belirtilen parametreler dahilinde bir tema üzerinde yapılan değişiklikler sonucunda **sıkı** ve **serbest** varyasyon şekillerinden bahsedilebilir. Sıkı varyasyon, uyumlu ve temel yapısının sınırları dahilinde temayı dönüştürür. Serbest varyasyon, temayı melodik ve ritmik olarak çözer ve armonik ve biçimsel yapıları değiştirir. Bu durum, her varyasyonun yeni bir şekil alması ve yeni bir nitelik kazanması anlamına gelir.

Varyasyon dizileri bağımsız eserler şeklinde veya büyük bir eserin bir bölümü (cümlesi) olabilir. Bu noktada tema genellikle basit ve anlaşılması kolaydır ve çoğu zaman bir şarkının (Lied) karakterini içerir. Varyasyonlar temadan giderek uzaklaşsa da, orijinal temayla bir ilişki içerisinde olmalıdır. Örnek: Fuge, Kanon, Senfoni ve sonat formlarında kontrpuan.

Aşağıdaki açıklamalar Günter Altmann'ın "Musikalische Formenlehre" kitabından alınmıştır:

Varyasyonun iki biçimi ayırt edilebilir: Bir temanın direkt ve indirekt değişimi.

Direkt Varyasyon: Bir müzikal düşüncenin doğrudan çeşitlenmesi, onun melodik, ritmik veya armonik biçiminin doğrudan etkilenmesi, değişmesi veya dönüştürülmesiyle gerçekleşir.

İndirekt varyasyon: Bir temanın değiştirilmeden (tek sesli) tutulup, yalnızca ona eşlik eden seslerin değişimiyle, değişmiş bir biçimde ortaya çıkması, dolayısıyla sadece farklı yönlerden aydınlatılması ve armonik ve ritmik açıdan yeni karşıtlıklar ve yeni örtüşmelerle etkisinin değişmesi durumunda indirekt (dolaylı) varyasyondan söz edilebilir. Bu tür varyasyon, bir temanın sesler arasında hareket ettiği veya bir seste sürekli olarak tekrarlandığı tüm kontrpuan formlarını içerir. Bunların başında Ricercar, Fugato, Fuge, Chaconne ve Passacaglia gelir.

Sıkı varyasyon: Melodi, ritim, ölçü ve karakter açısından yapılan bütün değişikliklere rağmen, sıkı varyasyon temada yeni bir nitelik ortaya koymamaktadır. Tema, sıkı varyasyonun başlangıç noktası ve hedefidir; tüm değişimleri, müzikal malzemesinin işlevsel düzenlemesine yönlendirmiştir.

Serbest varyasyon: Bir temanın katı form içindeki değişimleri aşan tüm dönüşümlerini karakterize eder. Temanın yapısı, biçimsel durumu ve işlevsel ilişkileri, yeni bağlara ve yeni formlara yer açmak için değişir ve çözülür.

Varyasyonun kapsamı değişkendir ve yalnızca varyasyonun ilgili yapısına bağlıdır. Serbest varyasyon artık yalnızca temanın dönüşümüyle ilgilenmez, aynı zamanda temanın bölümlerini, motifleri (bu yüzden bazen motif varyasyonu olarak da adlandırılır) veya diğer çarpıcı bireysel fenomenleri (her zaman motif olarak adlandırılmayan, örneğin "Geciktirme", "Tril") çeşitlendirir, bu tema öğelerini izole eder, bunları armonik, ritmik veya melodik bağlamdan çıkarır ve bunları yeni bir müzikal olayın başlangıç noktası haline getirir. Serbest varyasyonda temanın bazı bölümleri önem kazanabilir ve hatta tamamen zıt bir pozisyon bile gelebilir. Serbest varyasyonun bu belirgin özelliği, Haydn'dan bu yana gelişen ve yaygınlaşan tematik ya da motifik çalışma tekniğine dayanır.

Sıkı varyasyon, temayı armonik ve mimari yapısının sınırları içinde dönüştürür, şeklini, niteliğini değiştirmez.

Serbest varyasyon sadece temayı melodik ve ritmik olarak çözmekle kalmaz, aynı zamanda armonik ve biçimsel yapısını da değiştirir. Her varyasyon yeni bir biçim alır ve böylece yeni bir kaliteye ulaşır.

Eski ostinato formları 20. Yüzyılda varyasyon tekniğinde yeniden önemli bir rol oynamaktadır.

Temanın niteliği: Hemen hemen her zaman tekdüzeliği, kadansları ve kısalığı nedeniyle özellikle uygun olan daha kısa bir şarkı formu seçilir. Temadaki özlü, net armoni büyük bir avantajdır.

Varyasyon sırasının sonu: Varyasyon sayısı tamamen besteciye bağlıdır. Bazen besteci, bir varyasyonda durarak kompozisyonu oldukça basit bir şekilde sonlandırır. Ancak sonuca, genellikle sonunda temaya geri dönülmesini sağlayan özel bir Coda ile varılır. Coda bazen Schubert'in B majör piyano varyasyonlarında olduğu gibi birkaç geçiş ölçüsüyle sınırlıdır; burada 5. Varyasyonun sonunda, iki geçiş ölçüsü üstten aşağı doğru uzanır ve buna temanın kısaltılmış bir özeti eklenir.

Farklı varyasyon türleri: Varyasyon çeşitli türlerde olabilir. Melodiyi bir cantus firmus gibi koruyabilir, temposunu, nota değerlerini değiştirebilir, yeni eşlik armonileri, yeni ritimleri, yeni karşıt melodileri kurabilir. Ya da temanın uyumu korunarak, onun üzerine bambaşka bir yapı inşa edilir. Tema birçok farklı şekilde süslenebilir, daha küçük nota değerlerine, pasajlara, trillere bölünebilir. Son olarak varyasyon, melodinin çarpıcı benzerliği veya armoninin aynılığı yoluyla temaya bağlı olmayan, tamamen özgür bir yapıda olabilir. Temanın varyasyonun üstünde sanki gizli ve şüphelenilir bir şekilde dolaşması yeterlidir. Bu türün pek çok varyasyonuna kontrapunkt olarak bu temayı eklemek mümkündür.Örneğin: Mendelssohn'un "Variationes sérieuses" adlı eseri.

Popüler varyasyon metotları: Klasik Çağ bestecileri, örneğin ilk varyasyonlarda doruk noktasına doğru hareketliliği artırmayı severlerdi. Tema dörtlük notaların hakim olduğu durumlarda, ilk varyasyon sekizlik notalarda, ikincisi onaltılık notalarda, üçüncüsü otuzikilik notalarda olur; bunu çoğu zaman tam tersine ani bir değişim, çok yavaş bir varyasyon izler ki, bu belki de temayı orijinal biçimine geri getirir, sadece tamamen farklı bir şekilde armonize edilmiştir. Sonra varyasyonlarda tempo giderek daha da artar. Bu türdeki örnek: Beethoven'in A majör Kuartet'inden Varyasyonlar, op. 18, Nr. 5 (Beethovens Variationen aus dem A-Dur-Quartet, op. 18, Nr. 5).

Varyasyon sırasının yapısı: Daha büyük varyasyon çalışmaları özellikle dikkatli bir yapı gerektirir. Doruk noktalarının iyi hazırlanması ve doğru zamanda tanıtılması gerekir. Varyasyonlar genellikle ikiye bölünür, böylece yan yana duran iki varyasyon sıklıkla birbiriyle yakından ilişkilidir. Örneğin: Beethoven'in c minör 32 varyasyonu.

Figüratif veya ornamental Varyasyon

Tema



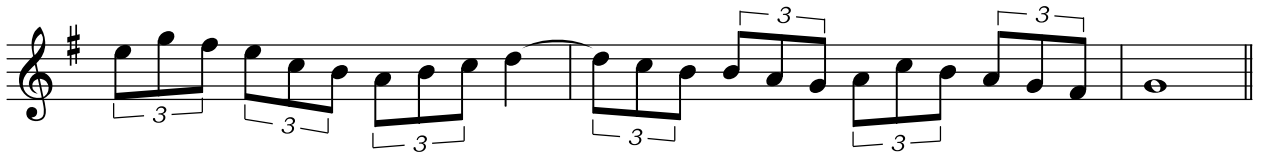
Varyasyon 1



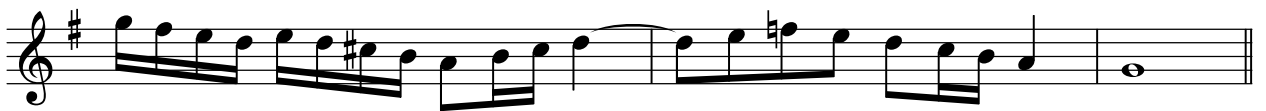
Varyasyon 2



Varyasyon 3



Varyasyon 4



Varyasyon 5



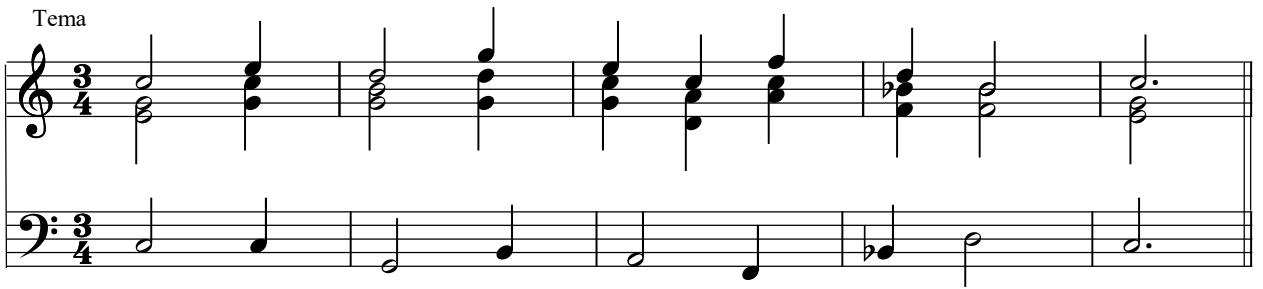


Varyasyon 6

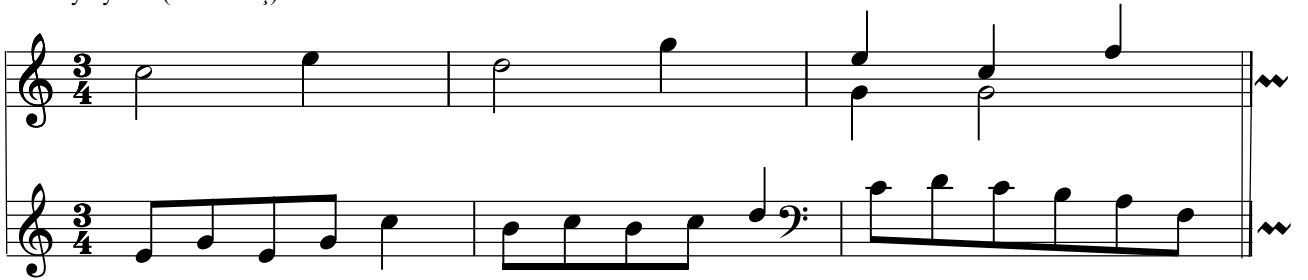


Karakter Varyasyon

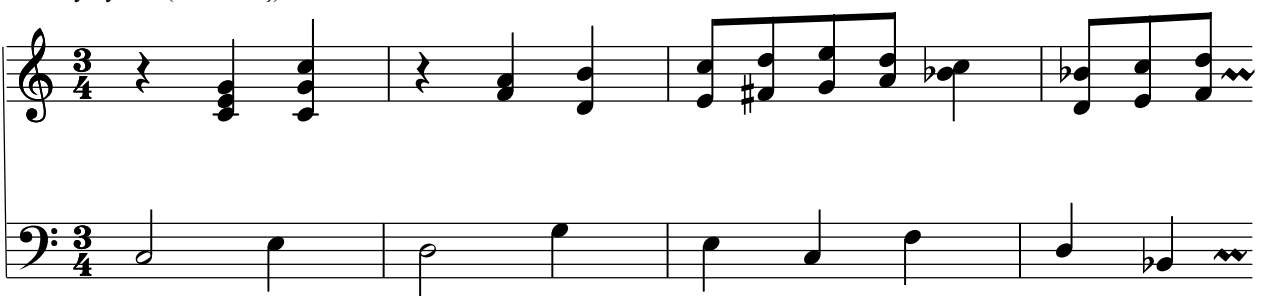
Tema



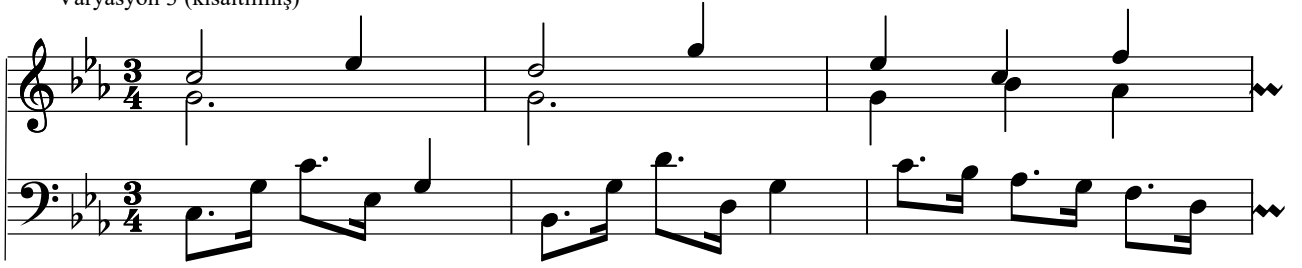
Varyasyon 1 (kısaltılmış)



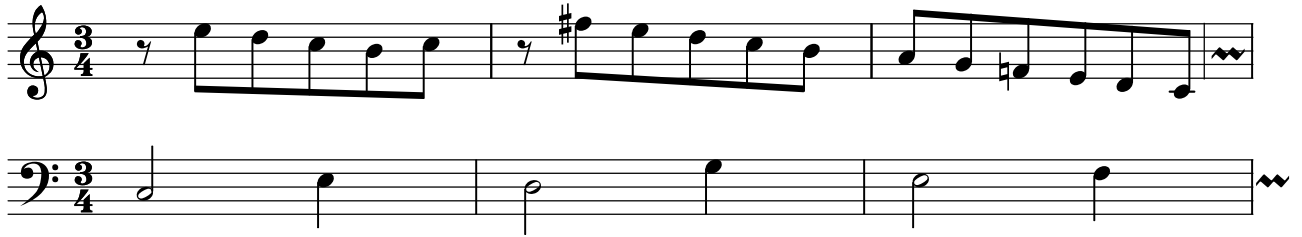
Varyasyon 2 (kısaltılmış)



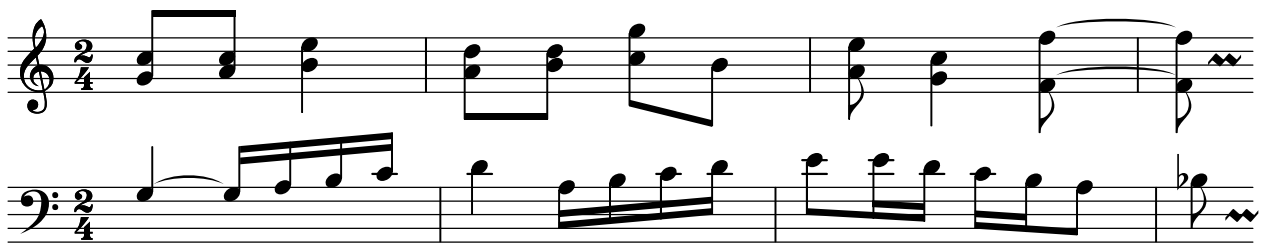
Varyasyon 3 (kısaltılmış)



Varyasyon 4 (kısaltılmış)



Varyasyon 5 (kısaltılmış)



Varyasyon formunun varyantları, iki tema üzerine varyasyonlar

Varyasyon formunun özellikle Beethoven'de çok sayıda varyantına rastlandığı gibi, başka formlarla karışımlarına da rastlanır. C minör senfonisinde, yavaş bölümde iki tema (A,B) çeşitlendiriliyor. Her iki temada birbiriyle ilişkilidir, ikincisi, birincisinin devamıdır. Yapısı şöyledir: A) 1-21. ölçüler. B) 22-49. ölçüler (açıklama ve ilk temaya dönüş). A) Varyasyon 1, 50-72. ölçüler. B) Varyasyon 1. 73-98. ölçüler. A) Varyasyon 2. 99-124. ölçüler (sadece temanın ilk kısmı üç kez farklı enstrumanlarla çalınır). Tematik aramüziği, 125-148. ölçüler. B) Kısaltılmış, geri dönüşle tekrarlanmış, 148-167. ölçüler. A) Tematik aramüziğin kullanımı, as minör, 167-185. ölçüler. A) Varyasyon 3, 185-204. ölçüler. A'nın devamı ve A'nın gözden geçirilmesi, 204-228. ölçüler. Coda. 228-246. ölçüler. Serbest rondo formuyla varyasyon formunun birleşimi. (Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre).

aus der neueren Literatur und aus Bach im 2. Teil S. 333 ff.

A)



B)



Sıkı Varyasyon

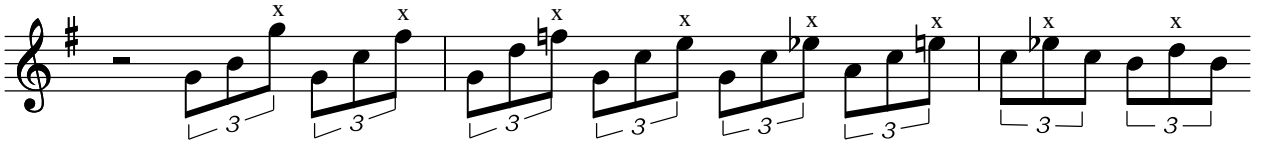
Varyasyon sıkı (katı) ve serbest bir şekilde gerçekleşebilir. Sıkı varyasyonda bir melodi her türlü figürle çalınır, ancak kendi içinde hemen hemen hiç değişmeden kalır.

Beethoven, Sonate Opus 31, Nr. 1

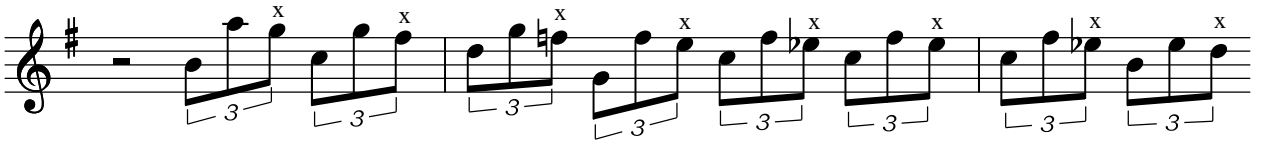
Tema



Variation



Variation



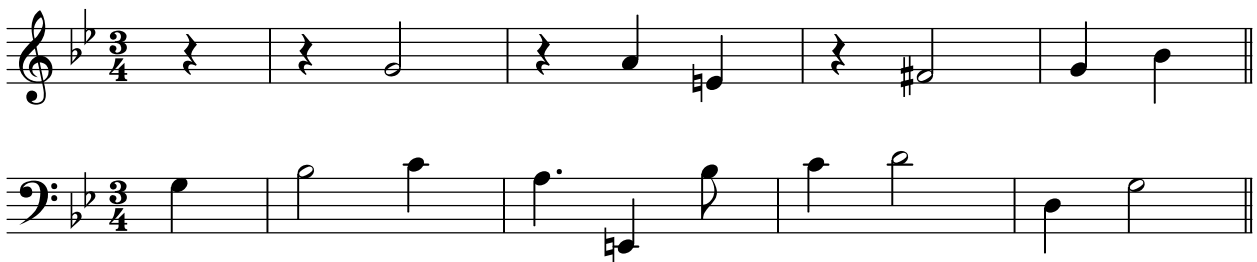
Fakat sadece melodiler değil, temalarda sık sık tekrarlanabilir, örneğin Cantus firmus anlamında ve her seferinde farklı şekilde kontrapuanlanabilir.

Bas modeli (Basso ostinato) varyasyon

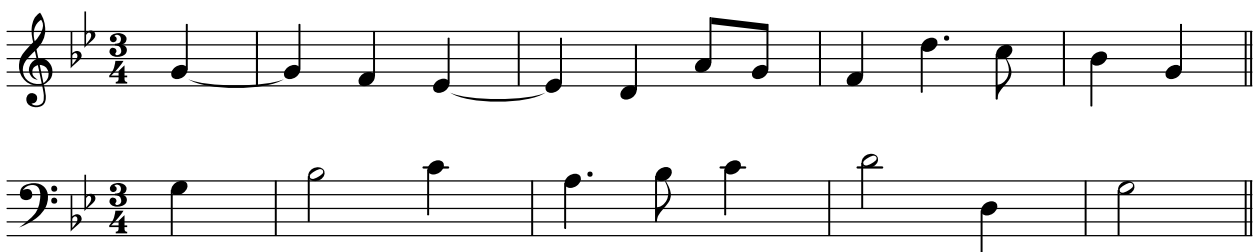
Tema



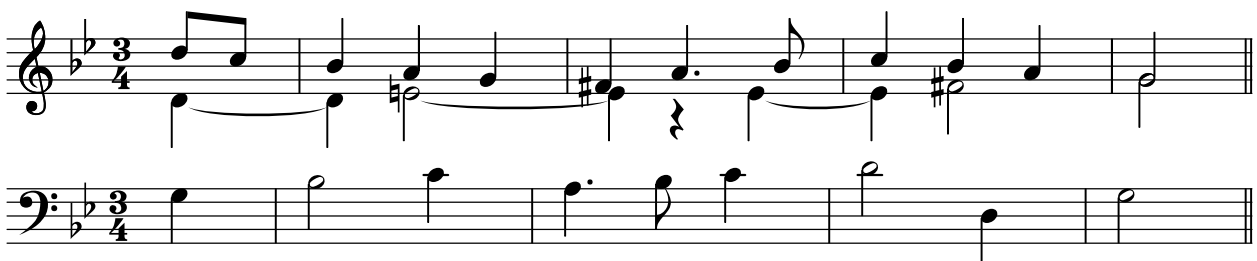
Varyasyon 1



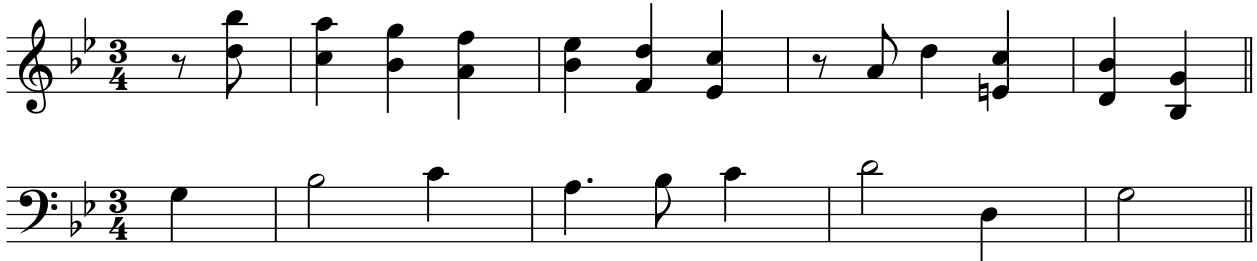
Varyasyon 2



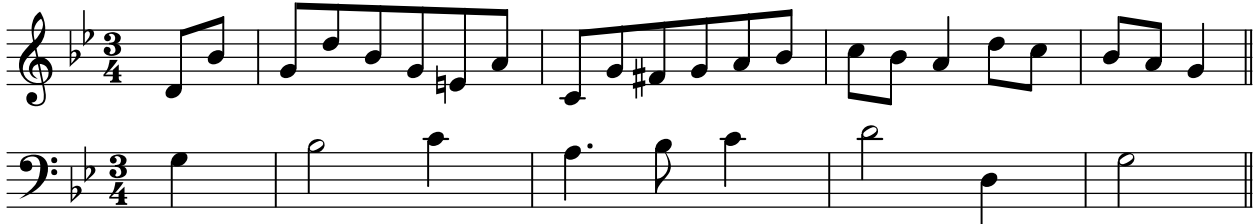
Varyasyon 3



Varyasyon 4



Varyasyon 5



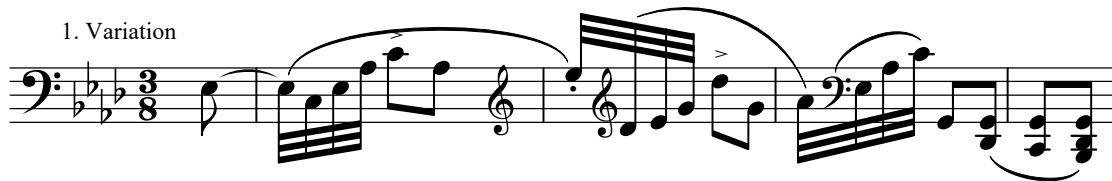
Serbest Varyasyon

Serbest varyasyonda melodi önemli ölçüde yeniden şekillendirilir ve anlamı (ifadesi) belirgin biçimde değişir. Örnek: Beethoven, Sonate, Opus 26. (Hans Renner, Grundlagen der Musik).

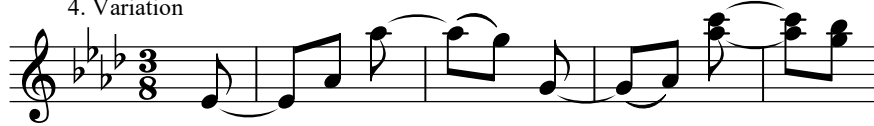
Tema



1. Variation



4. Variation



Bir melodinin dış biçimi serbest varyasyonla korunabilir. Ancak, ondan bölümler veya motifler alınıp tamamen yeni biçimlere işlenebilir. Orijinal melodinin ritmi de değiştirilebilir. Dolayısıyla varyasyon, hem tematik çalışmanın bir aracı, hem de belirli bir temayı veya motifi kullanan bağımsız müzik formları için kullanılan bir terimdir.

Aynı melodinin birden fazla serbest varyasyonu biçimsel olarak birbirini izlerse ortaya bir Suit-Varyasyon çıkar. (Hans Renner, Grundlagen der Musik).

Aşağıdaki örnekte 1. varyasyonda şarkının teması 2. partide cantus firmus olarak ortaya çıkıyor, şarkının ritmik ve karakteristik eksik ölçülü motifi, ikinci varyasyonda iki sesli bir harekete bölünüyor. Üçüncü varyasyon; güçlü şarkı temasını ritmik, metrik ve melodik olarak 3/4'lük ölçüde (bir defa 1/4'lük ölçü) değişimini sağlayıp, küçük motif imitasyonları ve 8 ölçüden 10 ölçüye kadar genişleyen etkileyici, sakın bir şarkıya dönüştürüp bir cazibe merkezi oluşturuyor. Son dört varyasyon 6/4'lük ölçünün temasının armonik ve ritmik çerçevesini açıkça gösteriyor, fakat aynı zamanda daha yüksek perdeleri ve melodik-ritmik değişiklikleri kapsıyor. İki ölçüyle genişleyen bu varyasyon bu küçük eserin Coda'sı haline de geliyor. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Variationen über ein altes Frühlingslied
für Gitarre

Heinz König
(* 1924)

Maessig bewegt
Tema

5

mf *f*

p

(8) Variation 1

11

14

Fließend
Variation 2

(16)

mf

19

21

23

Ruhig und ausdrucksvoll

(24) Variation 3

29

(36) **Lebhaft**
Variation 4

40

(43)

mf

ff

Geliştirilmiş Varyasyon

Motiflerin başlangıç yapısı sürekli değişir, her motif biçimi bir öncekinden veya her zaman gizli olan bir çekirdek motiften gelişir, böylece kompozisyon çok sayıda farklı motif içerir ve bunların hepsi bir veya birkaç ortak başlangıç motifine dayandırılabilir. (Aşağıdaki örneğe bakınız).

Fortspinnung:

Bir motifin tekrarlama, değiştirme, transposition, motif ayırma veya yeni fikirler ekleme yoluyla müzikal olarak dahada geliştirilmesi anlamına gelir. (Christoph Hempel, Neue Allgemeine Musiklehre).

Streichquartett op. 52, Nr. 2 (Anfang)

J. Brahms

Motif a Motif b Fortspinnung Motif b

p *espressivo*

Varyant Motif a (b) (a) (b)

(a) (a)

f *p*

Sonat Allegrosu

(19 Mayıs Üniversitesi Ders Notları)

Baştan yapılmış ve yaratılmış bir formdur. Başka bir kalıbın üzerine oturtulmamıştır. Edebiyattaki roman türünün etkileri bu forma etki etmiştir denilebilir. Roman formunda olan Giriş-Gelişme-Sonuç kısımları aynen sonat formuna aktarılmıştır. Özellikle sonatın gelişme bölümü, nüans, ritim, tonal yapı ve benzeri gibi müzikal unsurlar bakımından çok serbest bir şekilde yazılır – bestelenir. Sonatın gelişme bölümü içinde doğaçlama müziğin ilk örneklerini barındırır. Sonat formu, sonatın ilk bölümü için kullanılır: Allegro – hızlı bölüm. İlk bölüm sonat formunda yazıldığı için diğer bölümler de sonatın içine dahil olur. Böylelikle ilk – hızlı bölüm sonatın allegrosu yani hızlı bölümü olur. Erken dönemlerde ilk bölümlere uygulanan sonat – allegro – hızlı bölüm daha sonraki dönemlerde başka bölümlerde de uygulanmıştır.

(Şostakovic, Mahler, Richard Strauss – besteci ve orkestra şefi gibi besteciler örneklerini eserlerinde vermiştir).

Bu terim tek başına sonat terimi ile karıştırılmamalıdır. Sonat karma bir türdür. Yani birden fazla formun bir araya gelerek oluşturduğu yapıdır. Oysa “Sonat Allegrosu” sonat türündeki yapıtların (yukarıda bahsedildiği gibi) allegro bölümlerinde rastlandığı için bu adı almıştır.

Sonat; konçerto, senfoni, senfonik şiir, quartet, sextet, piyano sonatı, keman sonatı, trompet sonatı ve benzeri gibi büyük ve gösterişli formlar için kullanılır.

Bu isim bir biçim ve yapı anlamı taşır. Sonat Allegrosu birleşme ilkesine dayanır. A ve B bölmelerinin birleşiminden daha büyük bir bölme olan “Exposition – Sergi” oluşur. Sergiden sonra A ve B bölmelerinin karakteristik ritmik ve melodik yapılarıyla yepyeni oluşumlarla biçimlenen sürekli geliştirilerek yapının doruk noktasına ulaşmasını sağlayan “Development – Gelişme” gelir. Daha sonra serginin biraz daha geliştirilmesi ile oluşan ve tonik tonda olan Re (Retro : eski) Exposition – Yeniden Sergi ve bunun sonuna eklenen (genellikle) bir coda ile yapı sonlanır.

Exposition (Sergi)

“A” bölmesi tonik tondadır. Daha sonra bir geçiş köprüsü ile “B” bölmesine geçilir. Bazen “A” bölmesinin sonculunda da geçiş köprüsü başlayabilir. Soncul köprü ile bütünleşir.

“B” bölmesi başka bir tonda genellikle dominant ya da ilgili majör - minör tonda oluşur. “B” bölmesinin bitiminde bir coda veya codetta olabilir. Serginin sonu genelde çift çizgi ile gösterilir.

Bitiriş şu yollarla ele alınır:.

. Sergi tam kadansla biter ve tekrar işareti ile tekrarlanır.

. Serginin sonuna birinci ve ikinci dolap konur. Bunlardan birincisi başa dönmek için bir köprü, ikincisi gelişmeye geçmek için bir geçiş köprüsü olabilir. (Yani dolap bir anlamda dönüş ve geçiş köprüsü anlamına geliyor).

. Dolap işareti olmadan ve tam kalış yapılmadan serginin sonu geçiş köprüsüne dönüştürülür ve genellikle çift çizgi konulur. (Bu çift çizgi bitiş çizgisi gibi değil, ince çift çizgidir).

Aşağıdaki açıklamalar Nurhan Cangal'ın Müzik Formları kitabından alınmıştır.

Sergide önce işlemeye elverişli esas tema (Ana tema , A) duyulur. Genişletilmiş bir cümle veya periyod olan esas teme canlı bir karaktere sahiptir.Temanın tam ya da dominant kararı ile sona erdiği ölçü, varış köprüsünün başladığı yerdir. Yan temaya doğru gelişen bu köprüde, çoğunlukla esas tema motiflerinden akıcı bir şekilde işlemler yapılır. Bazen besteci burada yan fikirler kullanabilir, fakat gideceği yan temadan istifade etmez. Modülasyon yapılarak yan temanın dominantında yarım karara gelinir. Esas ve yan temalarla ilgili örnekler kitabın "EK " bölümünde yer almaktadır.

Yan temanın sona ermesiyle , ritim yönünden keskin, kısa ve öz fikirlerle dolu, canlı karakterde, daha hareketli bir bitiş teması (son tema) başlamış olur. Bu özellikler bitiş hissini en iyi şekilde verirler. Yan tema tonalitesinde duyulan bitiş teması ve küçük bir bölme sonu Coda'sı ile sergi bölmesi sona erer. Sonatların bir çoğunda birinci bölme tekrarlanır. Kimi zaman dönüşte dolap kullanılır, ikinci dolaba ayrı bir bitirişle gelinip gelişme bölmesine girilir. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Gelişme (Development)

Burada daha önce sergilenmiş olan motifler özgürce ele alınır, geliştirilir ve işlenirler. Gelişmede hiçbir zorunluluk ve kısıtlayıcılık yoktur. İşlenecek malzemenin seçimi, sırası vb... gibi şeyler hiçbir kurala bağlı değildir. Bu yüzden kuralların bağlayıcı olduğu sergi ve yeniden sergi ile tam bir zıtlık gösterir. Daha önce duyurulan temalar ne olduğu gibi ne de aynı tonda duyurulmazlar. Sürekli modülasyonlar, melodik ve ritmik buluşlar yapılır.Bazen tamamen

farklı temalar da bulunabilir. Gelişmenin gitmek istediği yer yeniden sergidir. Bu yüzden gelişmenin sonu bir dönüş köprüsü niteliği taşır.

Aşağıdaki açıklamalar Nurhan Cangal'ın "Müzik Formları" kitabından alınmıştır.

Gelişme bölmesinde sergideki tema ve motifler ele alınarak çeşitli şekiller içinde işlenir. Besteci her fikir üzerinde durabileceği gibi, içinden birkaç tanesini veya yalnız birini seçebilir

Ve bunların çözümlenmesini (tahlilini), birbiri içine girerek islenişini, düğümlenişini ve nihayet çözülmesiyle ana tona dönüşü sağlar. Ana tona dönüş, gelişmenin en yüksek noktası ve ulaşılmaması istenen hedef olduğu için, gelişme boyunca ana tondan kaçınılır. İstenilen bütün tonlara modülasyon yapılarak dominantta gelinir ve dominantın çözümü ile ana tona varılmış ve serginin tekrarına girilmiş olur. Klasi çağ bestelerinde bu ikinci bölme, genellikle uzun bir şekilde tutulan dominant ile hazırlanır. Gelişme bölmesinin uzunluğu çok kez sergi kadardır.

Beethoven'ın Op. 14/2 Sol Piyano Sonatı'nın esas temasının ilk motifi ve motif parçacıkları'nın gelişme bölmesinde değişik tonlarda yapılan isleniş ili ilgili örnek kitabın "EK" bölümünde yer almaktadır. (Nurhan Cangal, Müzik Formları)i

Yeniden Sergi (Re Exposition)

Yeniden sergi ya serginin aynısı olur ya da biraz daha geliştirilmiştir. Bu gelişmeyi sağlamak için "A" ve "B" bölmelerinde değişiklikler yapılabilir. Fakat bu değişiklikler "B" bölümünde daha az olur. Yeniden serginin içindeki "B" bölümü tonik tonunda gelir. Sonuna genellikle bir Coda veya Coda'dan önce sonda uzama ekleri (uzama eklerini Coda ve Codetta gibi düşün) ve yapı son bir kez daha geliştirilir. Bütün bu yapı içerisinde "A" ve "B" bölmelerini oluşturan periodlar çift ya da daha fazla period şeklinde de gelebilir. O zaman bu periodlar $a1 - a2 - a3/b1 - b2 - b3$ şeklinde kodlanır. Genellikle ikinci ve sonrasında gelen periodların, ilk periodun varyasyon edilmiş şekilleri olması tercih edilir. (19 Mayıs Üniversitesi Ders Notları). Adaş majörde gelir. Eğer minöre

Aşağıdaki açıklamalar Nurhan Cangal'ın "Müzik Formları " kitabından alınmıştır.

Sergi'nin tekrarı, esas temanın ana tonda duyulması ile başlar ve birinci bölmedeki temalar ana ton hakimiyeti içinde tekrar edilirler. Sadece yan temaya doğru bağıntıyı meydana getiren varış köprüsü sonu dominantta karar kılar. Minör tonalitedeki eserlerin sergide, ilgili majörde duyulan yan tema, burada çoğunlukla adaş majörde gelir. Eğer minöre göçürümünde (Transpozisyonunda) temada bir karakter farkı olmuyorsa esas tonda gelir. Kimi zaman majöre karışmış minör etkisinde yan tema duyulur, bu durumda üçüncü bölmede yan temanın minörde gelişti kolaylaştırılmış olur. Örneğin: Beethoven, Op. 2, Nr. 1, fa minör piyano Sonatı. Bunun dışında bilhassa romantikler bu bölmenin birinci bölme ile tamamen aynı olmaması için bazı değişiklikler yaparlar. 1-Nüans değişiklikleri, 2- Eşlik ve armonizedeki değişiklikler, 3- Register (ses alanı) ve enstrümantasyon (çalgılara uygulama, çalgılama) değişiklikleri.

Coda, sergi tekrarının sonuna eklenen kısa ya da uzun olabilen bir son söz"dür (bitiş bölümü, bitiş parçası). Amacı bütün bölümü toparlamak, bölmeler arası dengeyi sağlamak ve belki de bir ikinci yüksek noktaya varmak, parlak bir bitiriş elde etmektir. Bütün sonat formları sonunda muhakkak Coda'ya rastlanmaz. Örneğin: Beethoven, Op. 22, Piyano Sonatı. Birçok sonatlarda ise bitiriş kadansını kuvvetlendirmek için birkaç ölçüden oluşan Coda bulunabilir.

Beethoven, Op. 2, No. 1, Op 10, No. 1 ve 2

Gerçek anlamda Coda iki türdür:

- 1- Küçük Coda'da bir kez daha esas temaya dönülür, az ya da çok karışık bir şekilde tema işlenir.
Beethoven, Op. 13, Op. 14, 1 ve 2, Op. 28, Op. 31, No 1
- 2- Büyük Coda ise sonatın dördüncü bölümünü oluşturur ve ikinci bir gelişme bölümü niteliğindedir.
Beethoven, Op. 2, No. 3, Op. 7, Op. 10, No. 3, Op. 53, Op. 57, Op. 81 a.
Beethoven, Op. 55, Eroica Senfonisi.
Beethoven, Op. 30, No. 2, Keman_Piyano Sonatı.

Sonat formunun genel planı:

- I. Bölme – Sergi**
 - A. (Esas tema) ana ton, Varış köprüsü, yan tema dominantına doğru gidiş,
 - B. (Yan tema) majörlerde; dominant tonu, minörlerde; paralel majör tonu.
 - C. (Bitiş teması) yan tema tonu, küçük bir bölüm sonu codası (codetta),
- II. Bölme-Gelişme**

Birinci bölümün temalarından serbest olarak seçilen motiflerle, komşu ya da istenilen tonlarda yapılan işlemler, ana ton dominantına doğru gidiş,
- III. Bölme-Serginin Tekrarı**
 - A. Ana ton, Varış köprüsü, yan tema dominantına doğru gidiş,
 - B. Majörlerde; ana ton, minörlerde, **ana ton ya da adaş majör tonu,**
 - C. Majörlerde; ana ton, minörlerde; ana ton ya da adaş majör tonu, Coda, ana tonda bitiş.

Sonat Allegrosu (Sonata Form)

Sonatin bölümlerinden yalnızca bir tanesinin, senfonide, kuartette, konçertoda da kullanılan 3 bölmeli ((Serim-Geliştirim-Yeni Serim) yapısını tanımlayan terimdir: 1. Bölme Serim ya da segi (Exposition). Bu bölmede kural olarak 2 karşıt tema vardır: Ana tonalitede (Tonik'de) ana tema (A) ya da ilk tema sunulur; modülasyonlu bir köprü geçidinden sonra tonalitenin güçlü sesi Dominant'ta (Çeken) veya ana tonalite Majör ise Majörün paralelindeki minör'de 2. (B) teması, ya da yan tema duyurulur. Sonra bazen 3. Tema ve bitiriş pasajı olan Coda ya da co-detta ile sona erer. 2. Bölme Geliştirim ya da Gelişme (Développement). İlk bölmede verilen tüm temalar bu bölmede işlenir, akraba tonalitelerde geliştirilirken yabancı tonalitelerle dramatik gerilim hazırlanır; modülasyonlar, cümlelerin yarım bırakılması, süslemelerle bu durum desteklenir ve yine bir köprü geçidi ile tonik'e ulaşılır, ana tonalitedeki son bölmeye geçiş hazırlanır. 3. Bölme Yeni Serim ya da Srginin Tekrarı (Reprise; Réexposition) . Genelde ilk bölme tekrarlanır; ancak 1. Ve 2i temalar ve eğer varsa 3i tema hep tonik'de duyurularak dramatik anlatım yumuşatılır, çözülür. Köprü geçidindeki modülasyond bu kez ana tonalite , bir kadansa ulaşır ve bölme yine bir Coda ile güçlü tarzda son bulur. (İrkin Aktüze, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü).

Sonat ve Sonat Formu

Aşağıdaki açıklamalar Nurhan Cangal'ın "Müzik Formları" kitabından alınmıştır.

Sonat, bir veya iki çalgı için yazılmış, birbirini izleyen çeşitli özelliklerde üç ya da dört bölümden oluşmuş, dil zenginliği ve anlatım gücü yüksek olan çalgısal bir eserdir.

Sonatlar; piyano, keman, viyolonsel, flüt ve benzer solo bir çalgı için (solo sanat olarak çalınmak üzere) veya piyano (çembalo, org) eşliği ile yaylı ve nefesli çalgılardan biri için yazılırlar. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Sonat ve sonat formu (Sonat Allegrosu) ayrı kavram ve terimlerdir. Sonat bir form değil, Senfoni, Kuartet Kentet, Süit, Konçerto gibi çok bölümlü çalgısal bir türdür. Sonat formu ise, bu türdeki eserlerin genellikle ilk allegro bölümünde kullanılan ve adını bundan alan bir form (biçim) ve yapı anlamındadır. Böylece Sonat ve Sonat Formu terimlerini birbiriyle karıştırılmamalıdır.

Barok Çağı Sonat Formu

Barok çağı sonatları genellikle Ağır_Çabuk ve Ağır-Çabuk olmak üzere iki büyük bölümden oluşur. Ağır bölümler kendilerini izleyen ve sonat formunda yazılan çabuk bölümlerin birer prelüdü durumundadırlar. Bölümler arasında tonalite aynı kalmakla birlikte (çoğunlukla ikinci kez gelen ağır bölüm tonda olur), ölçülerde değişiklik yapılabilir. Esas tona dönülür. Esas tonda duyulan temanın

Çağın sonat formunda yazılan çabuk bölümlerin formu şöyle özetlenebilir: Esas tonda bir tema duyulur, bu tema yeni bir tona doğru gelişir. Bu yeni ton majör eserlerde dominant tonu, minör eserlerde ise paralel (ilgili) majör tonudur (bazen minör dominant tonu da olabilir). Yeni tonda yapılan tam kararlı birinci bölme sona erer, çoğunlukla tekrar yapılır.

İkinci bölmede yakın tonlara uğranır, tema üzerinde taklitli çalışmalar yapılarak modülasyonla esas tona dönülür. Esas tonda duyulan temanın tekrarı ya da taklitleri ile üçüncü bölme başlamış olur. Böylece çağın sonat formu çabuk bölümlerde genellikle üç bölme olarak görülür.

A (tema) yeni ton-yeni tonda ya da çeşitli tonlarda A teması üzerinde taklitler-ana tonda A.

Telemann,lv. La KemaPiyano Sonatı'nın 2. Bölümü.

Haendel, III. Fa Keman Piyano Sonatının 2. Bölümü.

Bach, Do Trio Sonatı'nın son bölümü.

Kimi zaman ikinci bölme, üçüncü ile bir bütün halinde kaynaştırılarak, iki bölmeli sonat formunu oluşturabilir (çoğunlukla süitlerde görülen form).

A (tema) yeni ton-A teması üzerinde taklitler ve ana tona dönüş.

Dom. Scarlatti, 12, re çembalo Sonatı.

Haendel, II. Sol keman-piyano sonatının 2. Bölümü.

Bach, BWV 1014, BWV 1017 keman-çembalo sonatlarının 4. Bölümleri.

Haendel'in I. La keman-piyano sonatının 4. Bölümü iki bölmeli bir formdur.

Sonat formunda yazılan çabuk bölümlerde olsun, bu bölümleri hazırlayan ağır bölümlerde olsun, Barok Çağı sonatlarında tek tema hakimiyeti vardır.

Ağır hareketli bölümlerin formu ise çoğunlukla A B A şeklinde Üç Bölmeli Şarkı (Lied) formundadır. Bu ağır bölüm kimi zaman bir süit parçası, bir recitativo ya da gelecek bölümü haber vermekten başka bir amacı olmayan ve kendi çerçevesinde dönüp dolaşan bir cümle olabilir, hatta birkaç ölçülük küçük bir parça dahi mümkündür.

Ağır-Çabuk-Ağır-Çabuk olarak dört bölümden oluşan sonatlar daha çok Corelli zamanında görülmektedir. Bazı kilise sonatları ile oda sonatlarının çoğu beş veya daha çok bölümlüydüler.Üç bölümlü kalıp, A. Scarlatti'nin ortaya koyduğu Çabuk-Ağır-Çabuk İtalya işi Uvertüre dayanır. Vivaldi (1669-1741) bütün konçertolarında bu kalıbı kullandı.

Klasik Çağ bestecilerinin sonatları

Bir bütün olarak, genellikle üç ya da dört bölümden oluşmuşlardır. Dört bölümlü bir sonatın ilk ve son bölümleri büyük, orta bölümleri ise şarkı (Lied) ve dans formunda yazılmış küçük bölümlerdir.

1. Bölüm: (Allegro) Sonat Allegrosu formunda ve çabuk tempodadır. Sonat edebiyatının pek çok sonatı bu formda yazılmıştır. Fakat bunun yanında pek ender olarak şarkı formunda da olabilir.

Mozart, KV, 331 La Piyano Sonatı (Tema ve Çeşitlemeler). Beethoven, Op. 27, No. 2 do diyez piyano sonatı (Şarkı formu).

2. Bölüm: (Adagio, Largo, Andante) Ağır hareketli, aynı karakter ve tonalitede (subdominant tonalitesi sevilir), çoğunlukla şarkı formundadır. Bazen küçük rondo veya sonat formunda da olabilir. Beethoven Op. 10, No. 1 do Piyano Sonatı (Eksik sonat formu), Beethoven, Op.13,do Piyano Sonatı (Rondo Formu).
3. Bölüm: (Allegretto, Allegro) Katlı (Triolu) şarkı formunda bir Menüet'tir. Beethoven ve daha sonrakiler bu bölümü çoğu kez Scherzo'ya dönüştürmüşlerdir.
4. Bölüm: (Allegro, Presto, Vivace) Canlı karakterde olan bu bölüm çoğunlukla (özellikle Klasiklerde) rondo formundadır. Beethoven Op.2, No.1, 2, 3, Op. 7, Op. 10, No.3, Op. 26, Op. 28. Dördüncü bölüm bazen sonat formunda veya tema ve çeşitlemeler, pek ender olarak da füg formunda olabilir.Beethoven, Op. 31, No. 3, Mi bemol Piyano Sonatı (Sonat Formu), Beethoven, Op. 109, Mi Piyano Sonatı (Tema ve Çeşitlemeler), Beethoven, Op. 110, La bemol Piyano Sonatı (Füg). Son bölümün Adagio olması pek nadirdir. Çaykovski, Op. 74 Patetik Senfoni,Mahler, III. ve IX. Senfoniler.

Viyana Klasiklerinde bölüm sayıları önceleri bazen iki iken, sonradan üç olarak kalıplaşmış, Klasikler ve Romantiklerde dört bölümlü sonatlar çok görülmüştür.

Genellikle sadece köşe bölümler (3 ya da daha çok bölümlü eserlerde 1. ve sonuncu bölümlere verilen ad) aynı tandadır. Orta bölümler akraba tonalitelerin tercih edidiği bölümlerdir. (Eğer minör tonda bir sonat ise son bölüm istisna olarak aynı isimli majör tonda olabilir). Bazen orta bölümlerin sıralaması tersine döner veya orta bölümlerden biri (genellikle hızlı dans bölümü) eksik olur. Birçok sonat, yavaş bir şarkı (bazen varyasyon) , canlı bir rondo, daha az sıklıkla senfoniler, konçertolardan oluşan böyle bir diziye sahiptir.

Bilinen sonatlar arasında iki bölümlü formlara pek rastlanmaz. (Beethoven'ın 32 piyano sonatı arasında de buna benzer örnekler vardır: Fa majör,op. 54, Fa diyez majör op. 78, mi minör op. 90, do minör op. 111 ve sonat formuna (Sonat Allegro) örnek olarak gösterilen küçük sonatlar op. 49,No. 1, sol minör ve op. 49, No. 2, sol majör). Sonatina'lar ise çoğunlukla sadece iki bölümden oluşur. Yukarıda belirtilen iki orta bölümden yoksundurlar.

Sonat formunu genellikle Rondo izler; Beethoven'ın (op. 49, No. 2) sonatında ise rondo formunda bir menuett vardır.

Bir sonat veya senfoni içindeki bölümler arasındaki bağlantı yalnızca tonalite ilişkisiyle belirlenmez, aynı zamanda çeşitli kompozisyon tekniklerinin kullanılmasıyla daha da güçlendirilebilir:

-Bireysel bölümler geçişlerle birbirine bağlanabilir; bu özellikle son iki bölümde sıkça görülür. Örneğin son bölümün rondo teması, önceki bölümün birkaç geçiş ölçüsünden sonra beklenmedik bir şekilde belirir (*attacha subito* = ara vermeden çalmaya devam edilmesi). Bu tür geçişlere örnek olarak Beethoven'ın mi bemol majör sonatı (op. 27,No. 1, ve 5. Senfonisi), Mendelssohn'un İskoç Senfonisi ve Keman Konçertosu, ve Robert Schumann'ın la minör Piyano Konçertosu.

-Bireysel bölümlerin, önceki bölümlerdeki temalara bağlanması (genellikle ilk bölümdeki bir tema, son bölümde tekrar duyulur). Örnekler: Beethoven 9. Senfoni, Schumann Klavierquintett, Tschaikowsky 4. Senfoni, Chatschaturjan, 2. Senfoni.

-Bir temanın birden fazla bölümde kullanılması. Örnekler: Lisztin si minör Sonat, Schumann 4. Senfoni, Cesar Franck, la majör Keman Sonatı.

Sonat için bölüm yapısı ve diziliminin düzenli biçiminden sapmalar, olağandışı değildir, çünkü oluşumları bakımından birbirine tamamen benzeyen iki sonat yoktur. Bu durum, esas olarak sonat formundaki tematik düzenlemeler, tekrarlar, geçişler, sonuç düşünceleri, geliştirme teknikleri vb. ile ilgili sayısız varyasyonu ifade etse de, döngüsel (Cyclique) ilerlemede yukarıda belirtilen şemaya aykırı çok sayıda istisna vardır.

Sonatin veya senfoninin orta bölümlerinden biri veya son bölümü sıklıkla bir varyasyonlar dizisidir. Bazı durumlarda varyasyon sonatin ilk bölümünde bile bulunur, örneğin Mozart'ın ünlü la majör KV 331 ve Beethoven'ın la bemol majör sonatı, (op. 26). İkinci sonatta bir nadirlik sözkonusudur: Yavaş bölüm bir cenaze marşı olarak tasarlanmıştır. Cenaze marşları. Chopin'in si minör sonatında ve Beethoven'ın Eroica'sında da yer alır. Beethoven'ın çok iyi bilinen op. 27, No. 2, do diyez minör sonatı yavaş bir bölümle (Adagio) başlar. Son bölüm sonat formundadır. (Serbest formundan dolayı bu sonat – mibemol majör sonat op. 27, No. 1 gibi- Beethoven tarafından *quasi una fantasia* olarak adlandırılmıştır; ancak, do diyez minör sonat için kullanılan "Ay Işığı Sonatı" ismi ondan kaynaklanmamaktadır). Adagio'da final bölümlerine dair örnekler de bulunmaktadır. Bunlar arasında Gustav Mahler'in 3. 9. Senfonileri ile Tschaikowsky'nin si minör 6. Senfonisi Pathétique yer alır.

Sonat formunun, aslında döngüsel (Cyclique) formun bir eklemesi, bir uzantısı olan bir çeşidi, sonatlarda ve senfonilerde sıkça görülür: Sonat bölümünden önce gelen ve genellikle onu ruh hali açısından hazırlamayı amaçlayan yavaş giriş bölümü, muhtemelen Fransız üvertüründen türemiştir. Bunun için genellikle birkaç ölçü yeterlidir; ancak kapalı, bağımsız bir biçim kullanan girişler de vardır. Bu, her iki formun da takip ettiği bölümle çok yakından ilişkili olabileceği hususunu dışlamaz, tıpkı Beethoven'ın do minör op. 13, Pathétique sonatında çok açık olduğu gibi. Yavaş giriş teması hızlı ilk bölümde birkaç kez Episode olarak ortaya çıkıyor.(Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

İki Bölümlü Sonatlar

Haydn, 1767, 1776, 1784, 1786, 1789 tarihli Piyano Sonatları.

Beethoven, Op. 49, No. 1 ve 2 (küçük sonatlar), Op. 78, Op. 90, piyano sonatları.

Üç Bölümlü Sonatlar

Haydn, 1766, 1771, 1773, 1778, 1780, 1787, 1798 tarihli piyano sonatları

Mozart, bütün piyano sonatları. (Üçüncü bölümlerin pek çoğu Rondo formundadır).

Beethoven, Op. 10, No. 1 ve 2, Op. 14, No. 1 ve 2, Op. 27, No. 2

Dört Bölümlü Sonatlar

Beethoven, Op. 2, No. 1 , 2 , 3, Op. 7

Schubert, Op. 42 (la), Op. 53 (Re), Op. 147 (Si)

Schumann, Op. 22 (sol) , Op. 118 (Genöler İçin Sonatları)

Brahms, Op. 1 (Do), Op. 2 (Re), Op. 5 (fa)

Bunların yanında, bir bölümlü ve dörtten fazla bölümlü sonatlara (özellikle senfonilere) rastlanmaktadır.

Dom. Scarlatti, bir bölümlü çembalo sonatları,

Brahms, Op. 15 beş bölümlü Piyano Sonatı,

Beethoven, Op. 131 yedi bölümlü do diyez Kuartet.

Dört bölümlü sonatların ikinci bölümleri genellikle ağır, üçüncü bölümleriye dans karakterinde canlı tempodadır. Bazı sonatlarda bu bölümlerin yer değiştiği görülür.

Beethoven, Op. 26, Op. 27, Op. 106 piyano sonatları.

Üç bölümlü sonatlarda ikinci bölüm Adagio, Largo veya Andante'dir. Bazen bunun yerine Menüet veya Scherzo gelebilir.

Mozart, KV. 282, KV. 331 (ikinci bölümler Menüet)

Beethoven, Op. 10 No. 2, Op. 14 No. 1, Op. 27 No. 2 (ikinci bölmeler Allegretto)

Sonatin bölümleri genellikle kısa aralarla (duraklarla) birbirinden ayrılırlar. Fakat bazen hiç durmaksızın, iki bölüm birbirine bağlanabilir, hatta eserin başından sonuna dek hiç ara verimeyebilir. Bu, her bölümünün sonuna yazılan Attacca sözcüğüyle belirtilir.

Beethoven, Op. 27 No.1 ve 2 piyano sonatları

Liszt, Mi bemol Piyano Konçertosu ve Sonatları

Sonatin bölümleri arasında bütünlük olması önemli bir özelliktir. Her bölümün kendi içinde bir bütünden oluşması yeterli değildir, diğer bölümler arasında stil, ifade ve kapsadığı şeyler ortak olmalıdır. İyi bir besteci bu bütünlüğü tekdüzeliğe düşmeden sağlar.

Bazı büyük eserlerde birinci veya son bölüm veya her iki bölüm birden ağır bir giriş ile başlayabilir. Bu ağır giriş içinde, hızlı bölüme hazırlık için gerginlik birikimi olur; dolayısıyla hızlı ve enerji dolu bölümün akışı kolaylaştırılır.

Haydn, 104 Londra Senfonisi

Beethoven, 1, 2, 3,4, 7. Senfonileri

Scubert, 8. Bitmemiş Senfoni

Sonat Formu (Sonat Allegrosu) ile ilgili esas ve yan temalara ait örnekler Kitabın "EK" bölümünde yer almaktadır.

Sonat Rondosu

Sonat formu ile rondo formunun bileşimidir; yine sonat formu gibi “Serim-Geliştirimim-Yeni Serim” şeklinde 3 bölmelelidir ve genellikle sonatın ya da senfoninin son bölümünde yer alır. 1. Bölme Serimde ABA şeması uygulanır. 1. Rondo teması ana tonda sunulur (A). 2. Tema dominantta ya da başka tondadır (B). Sonra 1. Tema tekrarlanır (A). 2. bölme Geliştirim önceki temaların değişik tonalitelerde işlendiği C bölümüdür. 3. Bölme Yeni Serim’de önce rondo teması ana tonda yinelenir (A). Sonra sunulan 2. Tema bu kez ilk rondo teması gibi ana tondadır (B). Sonda da rondo teması (A) Coda olarak ana tonda formu sona erdirir. Böylece sonuçta ABACABA gibi bir şema oluşur; bazen yan temalar kullanılırsa şema ABACADA’ya dönüşür. Bu B, C, D ara kısımları epizod (Episode) olarak da adlandırılır. Viyana klasiklerinin ilgi gösterdiği bu türde en çarpıcı örnek Beethoven’ın 8. Senfonisi’nin dev finalidir.

Sonata da camera (Oda sonatı, Chamber sonata, Kammersonata)

İtalya’da enstrümantal bir canzone türü olan ve 17. Yüzyılda Canzona sonata’dan kaynaklanan, önceleri saraylarda çalınan, genellikle dans başlıkları taşıyan stilize edilmiş, çabuk-ağır-çabuk sıralanan 3-4 bölümlü, bir ya da daha çok çalgı için sürekli bas eşlikli enstrümantal eser. Daha sonra Sonata da chiesa ile kaynaşarak 18. Yüzyılda klasik sonat biçiminin doğmasına da neden olan bu türün ilk önemli örneği Corelli’nin Op. 2 (1685) ve Op. 4 (1692) 2 keman ve sürekli bas için Sonata da camera’larıdır.

Kilise Sonatı (Church sonata)

17. yüzyıl sonunda Canzona sonata’dan doğan, özellikle dinsel müzik çerçevesinde bazen Mes, Vesper, Magnificat, Psalm’lar öncesi seslendirilen 3 bölümlü ya da çoğunlukla ağır-çabuk-ağır-çabuk şeklinde sıralanan ve çabuk olanları füg tarzında işlenen 4 bölümlü, bir ya da daha çok melodi çalgısı için sürekli bas eşlikli yazılan enstrümantal eser. Yine Corelli’nin Op. 1 (1681) ve Op. 3 (1689) 2 keman ve sürekli bas için Sonata’ları bu türün önemli örnekleri olmuş, ancak 1700’lerden sonra “da chiesa-Kilise” sözcüğü atılarak yalnızca Sonata terimi kullanılır olmuş, yani Sonata’nın (Sonat) doğumuna yol açılmıştır.

Trio Sonata

Barok çağda oda müziği türünde önem kazanan, eşdeğerde 2 çalgı, genellikle 2 keman ve bir sürekli bas (Basso continuo= klavsen, org, lavta, viyolonsel) çalgısı için yazılan, ana formları Sonata da chiesa olan beste. Giovanni Legrenzi’nin La Cornara Trio sonatı (Sonata für 2 Violinen und Continuo) ve Arcangelo Corelli’nin Trio sonatı (Kirchensonata, iki keman ve sürekli bas) için yazılmış bu türe güzel örneklerdir.

Solo Sonatı

Sonatın menşei İtalya’dır. Orada 17. Yüzyılda keman ve genellikle klavsen veya üflemeli bir çalgı için solo sonat olarak ortaya çıkmıştır. Solo sonat oda müziğidir. Örnek: Corelli, op. 5, 12 violin sonata.

Modern Müzikte Sonat

Aşağıdaki açıklamalar Hugo Leichtentritt’in Musikalische Formenlehre kitabından alınmıştır.

Sonat artık en azından bir bölümü, genellikle ilk bölümü, Sonat adı verilen formda yazılmış, daha büyük, çok bölümlü bir kompozisyon olarak anlaşılmaktadır. Genellikle ilk ve son bölüm, bir veya iki küçük orta bölümü kapsar. Bu orta bölümlerde sıklıkla şarkı ve dans öğeleri kullanılır. Eğer sadece bir orta bölüm varsa, yavaş bir bölüm karakteri kazanır. İki orta bölüm varsa, bir menüet veya scherzo eklenir. Bir sonat (formdan bahsedilmeden) ve bir sonat-Allegro aynı şeyi ifade etmez. Sonat, bir eser türüdür ve sonat-allegro, özellikle bir sonat veya yaylı çalgılar dördlüsü, senfoni vb. gibi bu formu da kullanabilen başka bir türdeki bir hareketin formunu ifade eder.

Genel Sonat Türü

1. Allegro, 2. Andante veya Adagio, 3. Menuett veya Scherzo, 4. Allegro, (ya sonat formunda, ya da rondo formunda, varyasyon formunda). Yavaş bölüm ile Scherzo bazen yer değiştirir, böylece scherzo ikinci bölümü oluşturur. Bazen, özellikle daha büyük yapıtlarda, ilk veya son bölüm ya da her ikisinde de özel bir yavaş giriş yer alır. (Bakınız: Beethoven, Sonata pathétique, op. 13; II., IV., VII. Senfoniler).

Sonat Formunun Alanı

Bütün oda ve senfonik müzikte sonat formu egemendir, ki aslında modern enstrümantal müziğin ana formudur. Bu türe sadece piyano, keman ve viyolonsel sonatları değil, her türden triolar, kuartetler, altılılar, yedililer, sekizliler, senfoniler ve en çok da uvertürler girer.

Tarihsel Gelişim

Sonat formunun modern müzikteki yeri ne kadar açıksa, sonatın tarihi de 17. Ve 18. Yüzyıllarda o kadar belirgenleşmiştir. Sonat adı, çalgı müziğinin vokal müzikten bağımsızlaşmaya başladığı 17. Yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmıştır. Başlangıçta “sonat kelimesi”, şarkı parçası olan Kantate’nin (cantata) aksine, bir çalma parçası anlamına geliyordu. Başlangıçta sonat terimiyle ilişkilendirilebilecek belirli bir form yoktu. Kısa süre sonra sonatlar öncelikle keman için yazılmaya başlandı ve zamanla 18. Yüzyılın sonlarına kadar baskın kalacak belirli bir form türü ortaya çıktı. Bu tür (biçim) en yüksek mükemmeliyetini Bach ve Haendel’in sonatlarında, Corelli ve Vivaldi gibi üstatların, eski İtalyan modellerini izleyen Tartini’de göstermiştir.

Bu eski İtalyan sonat formu, Viyana Klasikçilerinin geliştirdiği yeni sonattan oldukça farklıdır. Eski İtalyan ve yeni Viyana sonatları olmak üzere iki ana tip arasında, 18. Yüzyılın ortalarında Mannheim’lı besteciler Stamitz, Richter, Philipp Emanuell Bach ve daha birçok ustanın bestelediği çeşitli geçiş formları da yer alır. Piyano sonatı Bach’ın Leipzig’deki Thomaskantoru olarak öncülü olan ve İtalyan keman sonatını piyanoya ilk aktaran Kuhnau ile başlar. Çoğunlukla tek bir bölümden oluşan ve şarkı formunda homofonile olarak yazılan Domenico Scarlatti’nin piyano sonatları kendi türlerindendir ve eski ve yeni sonatlar arasındaki geçiş dönemine en iyi şekilde yerleştirilebilir.

Sonata da chiesa, sonata da camera İtalya’da daha önceleri füg formunda olan “sonata da chiesa = Kilise Sonatı” ile aslında dansa benzemeyen, sonat benzeri öğelerle serpiştirilmiş bir süit olan “Sonata da camera =Oda Sonatı” arasında bir ayırım yapılmıştı.

Bach – Haendel Döneminin Eski Sonatı

En önemşi fark, eski sonat ya da Bach – Haendel dönemi ile yeni Viyana sonatları arasındadır. Eski sonat genellikle iki bölümden oluşur, ancak çoğu zaman her bölümden önce yavaş bir giriş bölümü vardır.

Şema: 1. Adagio, Allegro, 2. Adagio, Allegro.

Bireysel bölümlerin hepsi aynı tonalitede kalır. Ölçü çeşidi sıklıkla 3/4'ün 4/4 ile dönüşümlü olarak değiştirilmesi şeklinde olur. Eski sonatlar daha yeni sonatlardaki gibi geçek bir ikinci temaya sahip değildir ve daha yeni anlamda tematik, motifik ve gelişim kavramı da yabancıdır.

Yeni Klasik Sonat

Haydn, Mozart ve Beethoven'ın yeni sonat bölümlerinin taslağı şu şekildedir:

I.Bölüm. Temaların sergilenmesi (Exposition).

İlk olarak tonikteki ana tema. Dominante geçiş. İkinci tema, yan tema, Dominantta. Üçüncüsü dominantta son tema.

II.Bölüm. Developpement (Gelişim,gelişme).

I.Bölümün temalarından motifler üzerinde özgür hayal gücü. Modülasyon birinci bölümden çok daha kapsamlı, sonunda toniğe, ana temaya dönüş.

III.Bölüm. Reprise (Yani serim veya “serginin tekrarı”).

Birinci bölümün tamamının tekrarı, ancak bu kez ikinci ve üçüncü temalar dominantta değil tonikte yer alır. Bölüm Coda adı verilen küçük bir ekle sona erer. Coda daha kapsamlıysa,

Beethoven'ın daha büyük eserlerinde sıklıkla olduğu gibi, muhtemelen IV. bir bölüme de genişletilir ve bu da genellikle ikinci bir gelişmeyi temsil eder ve böylece bu da II. Bölüme karşılık gelir. Bu bir paralellik yaratır: I. – III. Bölüm; II. – IV. Bölüm.

Elbette temel şema yalnızca genel olarak geçerlidir. Bireysel sonatlar genellikle ayrıntılar açısından birbirlerinden büyük ölçüde farklılık gösterir. Sonat formunun önemi göz önüne alınışında, bireysel bileşimlere daha ayrıntılı olarak girmek esastır.

Exposition (Sergi, Serim)

Sonatin birinci bölümü temaların açıklanmasını içerir. Geniş çaplı ve karmaşık bir form olduğundan, açıklık ve anlaşılabilirlik adına, parçanın başında ana tematik materyali açıkça sunmak önemlidir. Buna göre, sonatin en iyi ustalarının, açıklama bölümünü gerçekleştirmelerden oldukça uzak tuttuklarını görüyoruz. Uygun bir anlatımın en parlak örneğini Beethoven, C-minör Senfonisi'nin birinci bölümünde sunar; bu bölümde tüm lirik malzemeyi olabilecek en kısa ve yoğun biçimde açıkça sunar.

Temaların Birbiriyle İlişkisi

Sonatin üç ana temayı (ya da en azından iki temayı) ele alması nedeniyle, bu temalar arasındaki ilişkinin açıkça anlaşılması gerekir. Elbette bu temaların belli bir çelişki içermesi bir avantajdır; sonuç olarak daha keskin karşılaştırmalar, ilgi çekici geçişler ve iletişim için fırsatlar yaratır. Örneğin Chopin'in piyano konçertolarının birinci bölümünü yapılandırma biçimi, birinci ve ikinci temalar arasındaki büyük benzerlik nedeniyle önerilmez. O zaman tekdüzeliğin tehlikesi kaçınılmaz hale gelir. Orta bölümdeki gelişmeyi önceden haber veren karmaşık bir sergi de (Exposition) önerilmez. Genel olarak karakter bakımından üç ana gurubu birbirinden ayırmakta fayda vardır. Beethoven, sonatlarının ilk temasını keskin hatlarla vermeyi, içindeki ritmik ögeyi kucaklamayı, ancak ikinci temayı daha yumuşak, daha esnek, daha lirik, daha vokal bir anlayışla sunmayı sever. Kapanış teması olarak ritmik, keskin, ancak öz ve kısa bir düşünce en uygun olanıdır, çünkü bu, son gurubun duygusunu en çok uyandıracak olan şeydir. Son tema, ikinci temanın bir varyasyonu veya genişletilmesi gibi değil, önceki temaların bir sonucu gibi görünmelidir.

Birinci Temanın Gelişimi

Birinci temanın gelişimi birçok farklı şekilde gerçekleşebilir. Genel olarak, tonal ögeyi başlangıçta güçlendirmek, tonaliteyi belirlemek, armonik bağlantının düz çizgisinden az veya çok az sapmak önemlidir, böylece ikinci temaya geçiş modülasyonda tüm gücünü ortaya koyabilir. Birinci tema bazen, sekiz veya onaltı ölçüden başlayarak tam veya yarım kadansa bir sonuca varana kadar bir şarkı bölümü tarzında geliştirilir ve geçiş bölümü buna bağlanır, bazen ana temadan motiflerle çalışılır, bazen de yeni bir motif tanıtılır. Ancak, ana temanın gerçekte bir sonuca ulaşmadığı, ancak neredeyse fark edilmeden geçiş durumuna aktığı, Dominant tona veya (minör tona) paralel tona modüle edildiği ve sonunda yan temaya geçtiği durumlarda nadir değildir. Diğer durumlarda, ana bölümün (Serim0Exposition) tek bir ana teması değil, bir gurup teması vardır. Burada her üç tür içinde literatürden birkaç örnek verilmiştir:

1-Ana temanın tam veya yarım kadansa ulaştırılması.

Beethoven, op. 10. Nr. 1. Ana bölüm (serim) 31 ölçü, Tonika'da tam kadans.

Yapısı: 8+8+5 ölçü (öncümle=öncül, tamamlayıcı cümle=soncul,ek=Coda) + 10 ölçü, ana motif referans olarak alınması).

Beethoven, op. 10, Nr. 3. Benzer şekilde tasarlanmıştır. 4+4+6 ölçü.

Beethoven, op. 22, serimin ana tondaki ilk kısmı. 3+4+4 ölçü. Yarım kadans.

Beethoven, op. 28, Serimin ana tondaki ilk kısmı. (1+6+3) + (1+6+3) + 8 + 11 ölçü, Tam kadans.

2.Ana tema gerçek bir kadansa varmadan geçiş bölümüne dönüşür:

Beethoven, op. 2, Nr. 1

3.Bir tema gurubu olarak serimin ana tondaki ilk kısmı:

Beethoven, op. 2, Nr. 3

Geçiş Bölümü

Geçiş bölümü birçok durumda ana temadan gelen motifsel malzemedir, bu durumda zaten biraz gelişme (Developpement) öngörülmektedir. Genel olarak bu gelişmeyi çok kapsamlı bir şekilde gerçekleştirmmrk tavsiye edilir, burada geçiş izlenimini her zaman korumak gerekir. Örneğin Beethoven'ın op. 2, Nr. 1'deki geçiş bu şekilde olmuştur.

Op. 13. Ana bölüm 16. ölçüde yarım kadansla sona eriyor, ardından 4 ölçülük Coda, yine yarım kadans ve ana temadan bir motife geçiş modülasyonu gelir. Op. 14, Nr. 2. İki bölümlü ana tema. Öncül (öncümle) 8 ölçü devam ediyor, tam kadansla sonuçlanıyor. Soncul (soncümle), geçişe fark edilmeden karışıyor.

Doppeldominante'nin (Dominantın dominantı) Kullanımı

Majör bölümlerde ikinci tema genellikle dominant tondadır. Geçiş bölümü bu nedenle genellikle tonikten dominanta doğru bir modülasyondur. Bu modülasyon için Klasik besteciler, sözde alternatif dominant, yani Doppeldominant'ı kullanmayı severler. Do'dan Sol majöre geçmek için la majör, re majör, sol majör akorlarının kullanılması gerekir. Bu modülasyon yönteminin avantajı hedefi yakalayamayan modülasyonun, geriye düşerken daha fazla mesafe kat etmesi gerektiği, böylece ikinci temaya daha fazla sakinlik kazandırılmasıdır. Bu daha karmaşık hazırlık özellikle geniş, sakin melodileri tanıtmak için faydalıdır. Alternatif doppeldominant kullanımına dair örnekler için Beethoven, op. 2, Nr. 2'ye (La majör, Si majör, Fa diyez majör, Si majör, Mi minör) bakınız; op. 10, Nr. 3, (ölçü 42, La majöre giden mi majör akorunun girişinden önce); op. 28, (op. 10, Nr. 3'de olduğu gibi).

Paralel Hareketlerde Yan Temalar

Minör bölümler paralel majör tonalitede bir yan tema özelliğindedir. Klasik besteciler ikinci temayı nadiren dominant veya paralel tonaliteden farklı bir tonda sunuyorlardı. Beethoven, Waldstein Sonatı op. 53'te (ana tema do majör, yan tema mi majör) üst Üçlü'yü kullanır ve muhteşem bir etki yaratır. Yeni besteciler, ikinci temayı tanıtırken, modülasyonda daha fazla özgürlük alıyorlar, ancak bu, dominant ve paralel tonların ikinci tema için normal, en doğal tonlar olduğunu ve sapmaların tam olarak dikkate alınarak ve yalnızca iyi düşünülmüş, özel bir etki amacıyla yapılabileceğini fark etmemizi engellememelidir.

İkinci temanın, yan temanın tasarımı da tıpkı ana temanın tasarımı gibi çeşitli olabilir. Burada da tema melodik olarak 8 veya 16 ölçüde kapatılabilir, varyasyonlarla tekrarlanabilir, bir Coda ile genişletilebilir ve bir sonculla (tamamlayıcı cümle) karşılaştırılabilir. Dolayısıyla ana temaya uygulanan her şey yan temaya da uygulanır. Bazen, öncelikle daha yeni eserlerde, yan temayalnızca karakter ve ton açısından değil, aynı zamanda giğer ölçü çeşidi açısından da ana temayla tezat oluşturur. Örneğin Brahms, Üçüncü Senfonisi'nde ana temanın 6/4'lük ölçüsünü yan temadaki 9/4'lük ölçüyle bir tezat oluşturur.

Bireysel Temalar Yerine Tema Gurupları

Daha büyük eserlerde, sonat hareketinin ilk bölümü bazen ana, yan ve final temaları ayrı temalar olarak değil, tematik guruplar olarak ortaya çıkması nedeniyle karmaşılaşır. Bu,

örneğin Beethoven'ın oldukça dağınık olan op. 2, Nr. 3, do majör sonatının sitilidir. Yapısı şu şekildedir:

Ana tema, tonikte tam kalış. Ölçüler 1-12. Yeni, pasaj benzeri bir motifle geçiş hareketi, dominanttan sonra tam bir kadansla modülasyon.13-21 ölçüler. Sol notasında plagal kadansla (IV-I) biten Coda. 21-26 ölçüler. Sol minörde ilk yan tema, la minöre modülasyon.26-39 ölçüler. La minörden sol majöre ve yeni bir motife geçiş hareketi. 39-47 ölçüler. Sol majörde ikinci yan tema, finalde Do'ya modülasyon. 47-61 ölçüler. Ana temadan ilk geçiş dönüş. Tematik olarak bağımsız bir Coda ile Do'dan Sol majöre modülasyon. 61-77 ölçüler. Final. İlk bağlantı 77-85 ölçüler. İkinci bağlantı: 85-90 ölçüler.

Developpement (Gelişme) İle İlgili Genel Bilgiler

Sonata gelişme bölümü temaların işlenmesiyle ilgilidir, dolayısıyla tematik materyali mantıksal, ilgi çekici bir gerçeğe dönüştürmek ve son olarak ana tonaliteye dönerek ve ilk bölümün tamamını tekrarlayarak düğümü çözmek feliştirmenin görevidir. Ana tona dönüş doruk noktası, tüm gelişmenin amacı olduğundan, gelişme sırasında ana tona çok fazla vurgulanmaması gerektiği, aksi halde, üçüncü bölümde ortaya çıkmasıyla etkisinin kaybolacağı sonucu çıkar: Son noktanın önceden kestirilmemesi gerekir.

Gelişme (Developpement) serbest modülasyonun oyun alanıdır. Exposition (Sergi) kısmı esasen tonik ve dominant (veya paralel) ile sınırlıdır. Oysa uygulamada böyle bir kısıtlama bulunmamaktadır. Tonika hariç, bütün tonlar onun kullanımına açıktır. Genellikle dominantta doğru bir hareket söz konusudur, ardından üçüncü bölümün başında dominanttan tekrar toniğe ulaşılır. Ancak modülasyondaki bu serbestlik keyfilikle karıştırılmamalıdır. Modülasyonun tutarlılığı ve mantığı da uygulamada temel bir gerekliliktir. Uygulamada tematik materyalin kullanımında önemli bir serbestlik bulunmaktadır. Motifler ilk bölümün üç temasından da ödünç alınabilir veya bu temalardan bir veya ikisi tercih edilebilir, temaların orijinal sırasına bağlı değildir, ancak açılış temasından kapanış temasına atlayabilir ve Exposition'un ayrı bölümlerini birbirine bağlayabilir, son olarak tematik motifleri serbest konumdaki yeni temalarla birleştirebilir. Exposition, kombinasyon sanatı ve kontrpuan becerisi için serbest bir alan sunar.

Developpement'te Yeni Tema

Sadece istisnai durumlarda, ilk bölümün motifleriyle hiçbir bağlantısı olmayan, tamamen yeni bir temanın tanıtılması haklı görülebilir. Developpement'teki yeni bir temanın ilk bölümün motifleriyle ne kadar mutlu bir şekilde birleşebildiğini, bu yöntemi çok seven Schumann'da sıklıkla görebiliriz; piyano için sol minör sonatta , si majör senfonide, re minör trioda.

Developpement'in Uzunluğu

Developpement'in süresi (uzunluğu) belirli bir kurala bağlı değildir, Çok kısa bir Exposition'u çok uzum bir Developpement'le telafi etmek kolay değildir, o zaman alt ve üst katmanlar arasında bir orantısızlık belirgenleşir. Bunun tersi de doğrudur: Çok geniş bir Exposition, kısa bir gelişme (Developpement) tavsiye edilmez, bu durumda Developpement kolayca önemsiz hale gelir. Elbette tüm bu düzenlemeler yalnızca genel olarak geçerlidir. Bazen Exposition , bazen Developpement baskındır. Bu iki bölüm arasında orantısızlık oluşmaması önemlidir.

Reprise (Yeni Serim veya Serginin Tekrarı)

Sonatin üçüncü bölümü esas itibariyle birinci bölümün tekrarını içerir. Ancak bu kez final bölümünde dominant yerine tonik kullanılır. Bu tekrarda (reprise) dominante yapılan modülasyonun atlandığı, dolayısıyla birinci temadan yan temaya geçişin birinci bölümdekinden farklı olması anlamına gelir. Ancak bu zorunlu farklılığın yanı sıra, basma-kalıp, anlamsız bir tekrar izlenimi vermemek için, çoğu kez ayrıntılı değişikliklerde yapılır; sonuçta, tekrarın notalara göre değil, çeşitli küçük varyasyonlarla yapılması genel bir sonat kuralıdır. En önemli ve en sık görülen sapma, Developpement'in sonucu ve doruk noktası olarak ortaya çıkar – ana temanın kendisiyle ilgilidir.

Bölümün Doruk Noktası Olarak Reprise (Tekrar)

Tekrarlarda bazen yumuşak bir ana tema parlak bir fortissimo ile ortaya çıkar, Developpement sona doğru icra edilir ve tekrarın başlangıcı doruk noktası olarak işlenir. Örneğin Beethoven 7. Senfoni'de , 8. ve 9. Senfonilerde, Schumann Do majör Senfoni'de, op. 47 piyano kuargtetinde ve Brahms Do Minör Senfoni'de bu şekilde ilerler.

Tekrarın (Reprise) Gizlenmesi

Tekrarın girişini bir kırık kadansla (kadansın VI. Derecede sona ermesi) ya da ana temanın yeni, daha dikkatlice seçilmiş bir uyumuyla (armonizasyon) gizlemek etkili olur. Brahms, Trio op. 8'in ilk bölümünde bununla ilgili bir örnek sunar. Si majör bölümünün ana teması ilk olarak tekrarda (reprise) sol diyez minörde tanıtılır ve ancak daha sonra tekrarda si majöre modüle edilir.

Tekrarın (Reprise) Tamamen Farklı Bir Tonda Ortaya Çıkması

Reprise bazen şaşırtıcı bir modülasyonla sunulur, dominanttan başlamaz, tamamen farklı bir tondan yapılan sıçrama sözkonusudur. Beethoven, Re majör İkinci Senfonisi'nin gelişim (Developpement) bölümünü geniş bir fa diyez minör kadansıya sonlandırır ve ardından tekrarı (reprise) başlatmak için tek bir ölçüde re majör ana tonuna hızlı bir geçiş yapar.

Görünüşe Göre Sahte (Sözde) Tekrar (Reprise)

Bu, sözde tekrarın sunulduğu durumları içerir. Gelişim (Developpement) bölümündeki ritimler görünüşte düzenli bir şekildedir, ana tema tonikte değil, tamamen farklı bir tonda tekrarlanır, birkaç küçük armonik sanatsal tarz, beklenmedik bir şekilde aniden, neredeyse fark edilmeden toniği geri getirir, tekrar (reprise) orijinal tona ulaşmıştır ve düzenli olarak devam eder. Bunun mükemmel örneği, Beethoven'ın fa majör Sonatı'dır (op. 10, Nr. 2).

Re majördeki ilk bölüm kadanslarının oldukça uzun gelişimi, ana temanın 12 ölçü boyunca re majöre getirilmesi, tekrarın (reprise) çoktan başladığı düşüncesini getirir, sonra beklenmedik bir şekilde fa majöre geçiş gerçekleşir ve **fa majördeki gerçek tekrar** temanın 5. Ölçüsüyle başlar.

Burada önerilen tekrarın başlangıcına ilişkin varyantlar yalnızca sonatin üçüncü bölümü için geçerli değildir. Yeni bir bölümü ilginç ve etkili bir şekilde tanıtmamanın önemli olduğu her yerde, benzer metotlar kullanılabilir, örneğin sonattaki yan temayı tanıtırken, Rondo'da ana

temayı tekrarlarlarken, bir varyasyon eserinin finalinde, ana temaya geri dönülmesi gerektiğinde, şarkı formunda, vb.

Tekrarın (Reprise) Alışılmadık Tasarımı

Tüm tekrarın yapısı bazen önemli ölçüde değiştirilir. Beethoven örneğin re minör sonatında (op. 31, Nr. 2) tekrardaki hareketin başlangıcından itibaren yavaş olan girişi bile uzatıyor, ancak daha sonra ana temayı tüm gelişimiyle atlıyor ve doğrudan yan temaya geçiyor. Bunun nedeni gelişimde (Developpement) ana konunun daha önceden kapsamlı olarak ele alınmış olmasıdır; tekrarlanmış olsa etkisini yitirirdi. Benzer şekilde Chopin si minör sonatında (op. 35) ana tema tümüyle tekrarlanmış ve yan temayla başlanmıştır, çünkü gelişme (Developpement) neredeyse yalnızca ana temaya ayrılmıştır ve ona olan ilgi çoktan tükenmiştir.

Reprise ve Developpement Arasındaki Farklar

Birinci temadan ikinci temaya geçiş, genellikle değişen modülasyon (dominant yerine tonik) nedeniyle Reprise ve birinci bölüm arasındaki temel fark olacaktır. Usta besteciler, özel yeni bir çekicilik katmak için sıklıkla bunu kullanmışlardır. Bununla ilgili Beethoven'ın senfonilerine bakabiliriz. Neredeyse her biri bu noktada dahiyane yeni bir fikir içerir. İlki olan do majör senfonisinde uzunca bir sekvens yeniden eklenerek yan tema etkili bir şekilde tanıtılır. Eroica senfonisi bu noktada çok daha geniş bir gelişme getiriyor, armonik ve yapıcı olarak ilk bölümün versiyonuna kıyasla bir yükselme oluşturuyor. Dördüncü senfoni, Reprise'de bu geçiş muhteşem bir şekilde gerçekleştiriyor, yüksek tınılı, geniş bir sekvensle, güçlü bir şekilde zirvelere yükseliyor (birinci kemandaki 2/4'lük notalara bakınız), sonra sağlam bir şekilde tekrar yan temaya geçiliyor. Yedinci senfoni, ana motifin tamamen yeni, oldukça geniş bir gelişimini (Developpement) getiriyor. Selzinci senfonide Reprise yeniden ana bölümün tamamını uzatıyor, onu çeşitlendiriyor, melodi genellikle Bas'lara yerleştiriliyor. Dokuzuncu

Senfoni'de 2 bagetle tremolo vuruş tarzı ile ünlü pasaj sunuluyor, yan tema fortissimo'dan piano'ya doğru kayboluyor. Mozart'ın üç ünlü senfonisinde (sol minör, mi bemol majör, do majör) Repris'deki geçiş hareketi de çok özel bir incelik taşır.

Farklı Coda Türleri

Coda, sonatın veya herhangi bir başka formun sonunda yer alan daha kısa veya daha uzun bir ektir. Tüm sonatların bir Coda'sı yoktur. Beethoven'ın op. 22, op. 49'u herhangi bir Coda olmadan sona erer.

Birçok sonat bölümü, final kadansını güçlendirmek için eklenen birkaç ölçüyle yetinir, final kadansına gerçek bir Coda denemez, çünkü yeterince bağımsız değildir. Örneğin Beethoven, op.2,Nr. 1 ve 2, op. 10, Nr. 1 ve 2.Gerçek Coda çoğunlukla iki türde yaygındır. Daha kısa olan Coda sonlara doğru ana temaya geri döner ve onu az ya da çok karmaşık bir şekilde işler. Büyük Coda ise, sonat bölümünün kendi içinde bir parçasıdır, ikinci bölüme paralel olan dördüncü bölümdür. Coda yeni bir gelişme (Developpement) getirir.

Beethoven, op.2, Nr. 3, sonat bölümü için istisnai olarak, kırık kadansla (sol majör-la bemol majör) başlayan ve sonunda ana temaya geri dönen, Developpement bölümünde Bas'larda senkoplu oktavları içeren bir motif söz konusudur.

Op. 7 kırık kadansla başlayan, ilk motifi kısaca işleyen, ardından ikinci temaya dönen, final bölümünün son kısmına geri dönüş yapan ve en sonunda ilk ana motifi tekrar ele alan güçlü bir şekilde geliştirilmiş bir Coda getiriyor. Armoni sürekli olarak tonik aralığında kalıyor. Op. 10, Nr. 3’de, yalnızca Coda’daki ana motifle ilgileniliyor, ancak bu çeşitlilik eksikliği ilginç armonik işleme ve iyi yerleştirilmiş dinamik bir artışla telafi ediliyor. (Re-Sol majör, Sol minör, Mi bemol majör-Mi majör).

Op. 13, yavaş bir girişin hatırlatıcısı olan Coda’yı getiriyor ve bir kez daha ana temayla son buluyor.

Op. 14, Nr. 1 ve Nr.2, op. 28 armonik gerçekleştirmeler olmaksızın ana temanın yeniden kullanıldığı kısa bir Coda sunuyor.

Op. 31, Nr. 3, ana bölüm ve geçiş bölümünden motifleri karıştırarak özlü bir küçük Coda oluşturuyor. Op. 110’daki gibi.

Op. 54 ve op. 57, ikinci bir Developpement tarzında, tonikten daha güçlü modülasyon sapmaları içeren büyük ölçekli Coda’lar sunuyor.

Developpement’de eğer tamamen yeni bir temanın tanıtımına sadece özel durumlarda izin veriliyorsa, bu durum Coda’da daha az haklı bir şekilde gösterilecektir. Bunun çok az örneği bulunmaktadır. Beethoven, op. 111’in birinci bölümünü melodik olarak yeni bir motifle bitiriyor, ancak motifi tüm bölüm boyunca rol oynamış olan sol eldeki eşlik figürü aracılığıyla daha önce olanla bağlantıyı sürdürüyor. Oysa Schumann, si bemol majör senfonisinin birinci bölümünde Codaya bambaşka bir melodi ekliyor, ki bu durumda bu melodinin haklılığı, olağanüstü yumuşaklığı ve güzelliğiyle kanıtlanıyor. “Symphonie fantastique”nin ilk bölümünün sonunda Berlioz, “dinsel tesellilerden” haklılığını alan tamamen yeni bir fikir ortaya koyuyor.

Sonat Formunda Yavaş Giriş

Yavaş giriş bazen takip eden Allegro ile yakın ilişki içinde yer alır. Buradaki durum, ana temanın gelişmede (Developpement) ve sonda çarpıcı bir şekilde işlenmiş olmasıdır;

Haydn’ın mi bemol majör senfonisinde, Schubert’in do majör senfonisinde, Schumann’ın fa diyez minör sonatı, op. 11’de olduğu gibi.

Ancak bazen giriş, takip eden sonat bölümünün tematik malzemesinin tamamını veya çoğunu içerir.

Wagner, Faust uvertürünün tamamını yavaş bir girişten geliştirir, tıpkı Brahms’ın do minör senfonisinin ilk bölümünü geliştirmesi gibi.

Sonatin Orta Bölümleri

Yavaş Bölüm

Sonatin üç bölümü varsa, genellikle orta bölüm olarak yavaş bir bölüm, Andante, Adagio, Larghetto, Largo veya benzeri bir bölüm bulunur. Bu yavaş bölümün biçimi birçok türde olabilir. Şu şekilde bulunabilir:

1)Basit, şarkı benzeri bölümler, örneğin Mozart'ın piyano sonatlarında, örneğin Beethoven'in op. 79 fa majör sonatında sıkça görülür.

2)Rondo benzeri bölümler. Beethoven, op. 13.

3)Sonat formu. Beethoven op. 22.

4)Developpement bölümü olmayan kısaltılmış sonat formu: Beethoven op. 10, Nr. 1 ve Nr. 3.

5)Varyasyonlu tema. Haydn, Kaiserquartett; Beethoven, Quartett op. 18, Nr. 5; Schubert, re minör Quartett.

Karışık formlarda görülür. Hızlı Scherzo yavaş bir Trio ile karşılaştırılırsa, Adagio'da bazen tersi kullanılır. Yavaş bir ana tema, hareketli bir yan temayla dönüşümlü olarak kullanılır. Brahms bu tür şeylere özellikle düşkündür. Fa majör yaylı beşlisinde, op. 88, ikinci bölüm bir Adagio'yu bir Scherzo ile birleştirir. Parçanın planı şöyledir:

Grave 3/4, do diyez minör, ölçü 1-31.

Allegretto vivace, 6/8, la majör, ölçü 32-78.

Grave 3/4, do diyez minör, ölçü 79-115.

Presto, la majör, ölçü 116-162.

Grave ¾, la majör, ölçü 163-208.

Yani, A-B-A-C-A, iki yan temalı bir rondo formu; B ve C ise tematik olarak aynı olup, sadece ritmik olarak farklıdır. Brahms benzer şekilde ikinci re majör senfonisinde bir Adagio ile bir Scherzo'yu harmanlamıştır.

Sonatin dört bölümü varsa, bir menuettveya scherzo eklenir.

Finale (Son Bölüm)

Sonat benzeri bir bestenin son bölümü, ilk bölümdeki gibi sabit bir biçime sahip değildir. Çeşitli formlara sahip olabilir. En yaygın olanları rondo, varyasyonlu tema, sonat bölümü, Füg'dür. Ancak bazen Çaykovski'nin pathetic senfonisinde olduğu gibi, son bölüm olarak bir Adagio, ara sıra bir Menuett, özellikle Haydn – Mozart döneminin eski ustalarında ortaya çıkar.

Final'in Karakterinin Birinci Bölümle Zıtlık Oluşturması

Sonat bölümü final olarak kullanılsa bile, bu noktada birinci bölümden farklı bir görünüme sahiptir. Birinci bölümün karmaşık sonuçları final için elverişli değildir. Daha az yan sapmalarla kesintiye uğrayan basit, doğrudan bir tasarımı tercih eder. En zarif rondo bile geniş bir yapıda olabilir; bunu Beethoven'in op. 7'sinde, Mozart'ın mi bemol majör senfonisinde ve Haydn'in Quartett ve senfonilerinde görebiliriz. Bu ustalar tematik buluş ve işlemede final karakteri ile orta bölüm arasında nasıl ayırım yapacaklarını ne kadar iyi biliyorlar! Beethoven'in op. 10, Nr. 3 sonatında menuett ile finaldeki rondo arasında yer değiştirmeyi deneyin, böyle bir düzenlemenin ne kadar saçma olduğu görünür. Ancak aynı

formdaki iki köşe bölümleri (1. ve sonuncu bölümlere verilen ad) örneğin Beethoven’ın la majör senfonisinde, değiştirmek de tamamen yanlış yönlendirilmiş bir girişim olurdu.

Normal Yapıdan Çeşitli Sapmalar

Sonatin Yavaş Giriş Bölümünün Normal Yapısından Sapmalar

Üç veya dört bölümlü sonatin normal yapısından çeşitli sapmalar, bölüm sayısının artırılması veya azaltılması ya da bir veya birkaç bölümün daha az bilinen formdaki bir parçayla değiştirilmesi şeklinde yaygın olarak görünür. Bazı uzun sonatların ilk bölümden önce yavaş bir girişi vardır. Örneğin Schumann’ın fa diyez minör sonatı, op. 11. Burada giriş, birinci bölüme daha yakındır; çünkü teması, bölümün doruk noktası olarak Developpement’in ortasında yer alır.

İki Bölümlü Sonatlar

İki bölümlü sonatlar özellikle erken dönem ustaları Haydn, Mozart, Clementi ve Beethoven arasında oldukça yaygındır. İkinci bölüm genellikle Andante karakterini son bölüm karakteriyle birleştirir, örneğin uzun ve ayrıntılı bir Andantino veya Allegretto olarak yazılması gibi, bazen hem Menuett hem de final anlamına gelir. Haydn’ın iki bölümden oluşan sol minör piyano sonatında (Edisyon Peters, Nr. 4) Allegro ve Andante özelliklerini birleştiren birinci bölüm; aslında birinci sonat bölümü biçiminde yavaş bir bölümdür, nota zenginliği ve hareketli üslubuyla da Allegro’ya yaklaşır. İkinci bölüm, bir Allegretto, hem Menuett hem de finali temsil eder.

Sonatta Beş veya Daha Fazla Bölüm

Beethoven, op. 54’te Menuet’i ilk bölüm olarak kullanmıştır. Sonatlar sadece iki, üç veya dört bölüm olarak yazılmaz, bazen beş, altı veya daha fazla bölüm olarak da yazılır. Beethoven, bu genişletilmiş formu ilk kez son Quartett’lerinde kullanmıştır. Si majör Quartett’i, op. 130, altı bölümden oluşur: İlk ve son bölüme iki yavaş ve iki scherzo benzeri bölüm eklenmiştir. Do diyez minör Quartett’i, op. 131, yedi bölümlüdür. Daha yakın tarihli örnekler arasında Schumann’ın beş bölümlük mi bemol majör senfonisi ve Brahms’ın beş bölümlük fa minör sonatı, op. 5 yer alır.

Bireysel Bölümlerin Birbiri İçinde Yer Alması

Bir sonatin bireysel bölümleri genellikle kısa duraklamalarla (es, pausde) ayrılır. Ancak, bireysel bölümlerin duraklamalar olmadan birbirine akmasına izin vermek için erken dönemde girişimlerde bulunulmuştur. Genellikle sonata yaklaşan fantezi biçimi muhtemelen bu girişimlerde rol oynamıştır. Burada Mozart’ın do minör fantazisi ve Schubert’in do majör fantazisi dikkate alınmalıdır. Beethoven op. 27, Nr. 1 gibi bazı piyano sonatlarına “Sonata quasi una Fantasia” (Bir fantezi gibi sonat) başlığını vererek bu eserlerin özgün formda çalınmasını öngörmüştür. Bu eserde ilk iki bölüm duraklamalar (Pause) olmadan bağlanmakta, üçüncü bölüm olan Adagio ise doğrudan finale geçişi sağlıyor. Mendelssohn, “İskoç Senfonisi”nde tüm bölümler kesintisiz bir şekilde birbirini takip ediyor. Mendelssohn, ayrıca sol minör piyano konçertosunda bir bölümden diğerine sanatsal geçişler yapar. Liszt’de

konçertolarında ve sonatlarında dört bölümü tek bir büyük bölüm halinde birleştiriyor. Bu büyük, tek bölümlü form, son zamanlarda özellikle konserler için popüler hale gelmiştir.

Tüm Bölümler İçin Bir Tema

Beethoven, Sonat op. 81'in birinci bölümünde tüm temaları ve tüm gelişmeyi (Developpement) tek bir motif üzerine kurmuşken, daha sonraki bestecilerin de çok bölümlü bir eserin tamamını tek bir tema üzerine kurmaları doğaldı. Schubert, piyano için op. 15 do majör Fantezi'sinde, ilk bölümün ana temasını takip eden tüm bölümler için kullanır, onu birçok şekilde dönüştürür ve böylece Liszt, César Franck ve daha sonraki bestecilerin sonat formunun daha sonraki gelişimi için çok önemli hale gelecek modeller yaratmışlardır. Hector Berlioz, "Symphonie Fantastique" adlı eserinde her bölümde ana motif olarak "Idée fixe" (tekrar tekrar başka şekillerde de beliren tutkulu ana motifi tanımladığı terim) kullanır. Ancak Berlioz, kendini bu Idée fixe ile sınırlamaz, aksine her bölüm için karakteristik, tamamen yeni temalar yaratır ve Idée fixe'i bir karşıt motif, bir nevi kontrpuan olarak bunlarla karşılaştırır. Franz Liszt, daha da ileri giderek sonat benzeri bir eserin tüm bölümlerinin tematik malzemesini, tek bir temanın tematik, ritmik ve armonik dönüşümünden elde etmiştir. Bunun parlak örnekleri arasında mi bemol majör ve la majör piyano konçertoları, si minör sonatı, Dante ve Faust senfonileri ve senfonik şiirlerin çoğu yer alır.

Kılavuz Motif (Leading motive)

Özellikle Wagner'in eserlerinde önemli bir yere sahip olan kılavuz motiften de söz etmek gerekir. Belirli bir kişiyi, belirli bir duyguyu ya da durumu nitelemek için bir motif yazıldığı gibi aynen yeniden üretilir ya da birçok farklı şekilde çeşitlendirilir. Elbette kılavuz motifin kullanımında herhangi bir özel biçimden sözedilemez, çünkü kılavuz motifin sağladığı avantaj, tam da herhangi bir noktada ortaya konulabilmesi ve herhangi bir başkadüşünceyle ilişkilendirilebilmesidir. Kılavuz motiflere dayalı bir eser, en iyi şekilde bir sonat bölümünün gelişme (Developpement) bölümüne benzetilebilir, ancak kılavuz motifli bir çalışma, zamansal gelişme ve sonraki bir tekrarlama (Reprise) dikkate alınmadığı için çok daha fazla serbestliğe izin verir. Kılavuz motifin ilk ortaya çıkışı elbette bir temanın sergisine (Exposition) de benzetilebilir. Buradaki farklar, sonattaki bir temanın sergisinin her zaman belirli bir biçimde çerçeve için tasarlanmış olması, temanın karakteri, tonu, ritmi, ölçüsü ile ilgili olarak, kılavuz motif sergisinde (Exposition) gerekli olmayan hususların dikkate alınması gerektirir.

Beethoven'in Sol Minör Sonatının (Op. 49, Nr. 1) Analizi

(Örnek için kitabın "Ek" bölümüne bakınız).

1.Bölüm Allegro

Exposition (Sergi), sakin ve ölçülü bir hareketle sol minör ana temayla açılıyor. Temanın ilk bölümü dominantta re majörde 8. ölçüde sona eriyor. Soncul (tamamlayıcı cümle), temanın başında duyulan aynı iki ölçülük motifle başlıyor; ancak periyodik cümle yapısını tam olarak sonlandırmıyor, doğrudan ikinci temaya geçiş sağlıyor. Bu yan tema, si majör paralel tonda 16. ölçüde başlıyor. Neredeyse dans eder gibi sallanan melodisi ve hareketli 16'lik nota eşliği, daha sakin olan 1. tema ile tezat oluşturuyor gibi görünüyor. Yan temanın ana motifi,

Exposition'un son dört ölçüsünde iki kez daha duyuluyor (eksik beşli ve ton tekrarı karakteriziyle).

Gelişim (Developpement), motifi ikinci temasından alınmış, ancak biraz değiştirilmiş olan üst ve alt seslerdeki güçlü trillerle başlıyor: Eksik beşli önce tam beşliye sonra da altılıya dönüşüyor, geriye sadece ton tekrarı (Tonrepetition) kalıyor. Burada yan temanın dölce (yumuşak tarzda) karakterinden hiçbir iz yoktur. Daha sonra, ilk temanın motifleri duyulur, ancak 47. Ölçüde eksik beşli ve ikinci temanın ton tekrarı canlı bir eşlik figürünün üzerinde belirir. Üst sesdeki güçlü oktav adımları sonunda (64. ölçü) ana temanın yeniden girişine yol açar ve bu da tekrarı (Reprise) başlatır.

Tekrarda ana temanın ilk bölümü değişmeden duyuluyor; ancak ikinci kısım farklılık gösteriyor. Melodi daha pes sese doğru taşınıyor ve Exposition'a göre bir ölçü uzatılıyor. Ana tema artık düzenli olarak oluşturulmuş onaltı ölçülük bir periyot olarak görünüyor. İkinci tema minör tondadır ve artık ton kontrastlarının ortadan kaldırıldığı sonatın ana tonunda duyulmaktadır. Ancak melodik ve dinamik olarak iki oktav boyunca aşağıya doğru güçlü bir şekilde vurgulanan b – cis melodi sıçramasına (eksik yedili) doğru artış gösteriyor.

Sonraki dört ölçü Coda'ya doğru ilerliyor. Sessizce kaybolan sekizlik nota hareketinde bölümün ana teması hatırlatılıyor; ancak yan temanın karakteristik motifi başlarda üç kez daha duyuluyor. Ancak son sekiz ölçü bu karşıtlığı unutturuyor. Tonikteki uzayıcı kalın ses (Orgelpunkt) üzerinde sol majöre dönüş yapılıyor. Sonat formu kısıtlanmış bir şekilde sona eriyor.

Ana Tema

İlk tema olan ana tondaki ilk bölüm için her müzikal fikir aynı derecede yararlı olarak görünmez. Ana tema, işlemeye elverişli olmalıdır. Bunun için en uygun fikir, amaçları net bir şekilde belirlenmiş olmalıdır; karakterli bir taslak her zaman ana tema için büyük bir avantajdır. Ana temanın doğası, Literatürden seçilmiş bazı örneklerle gösterilmiştir:

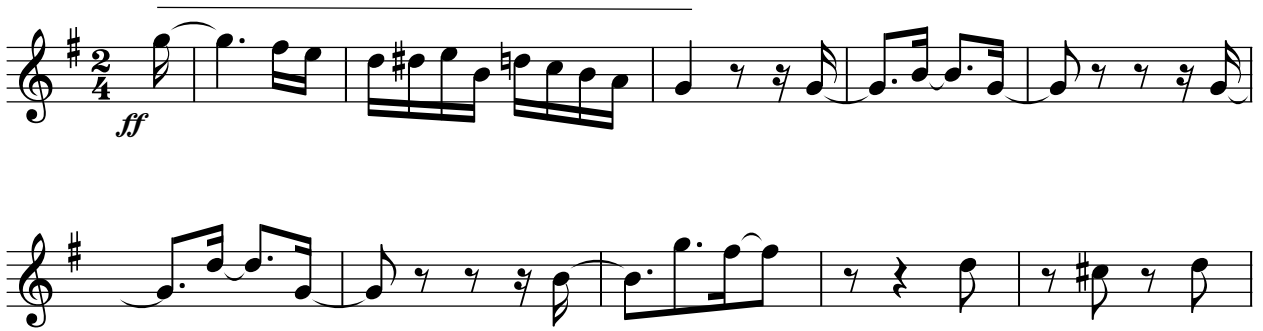
a) Beethoven, op. 2, Nr. 1



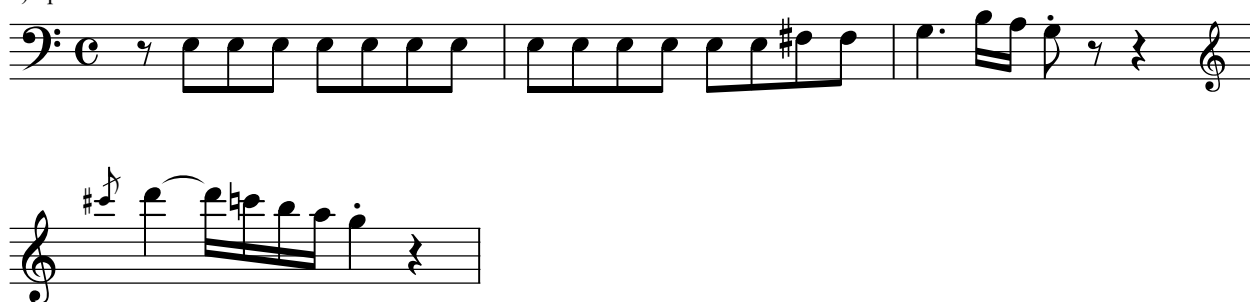
b) op. 10, Nr. 1



c) op. 31, Nr. 1



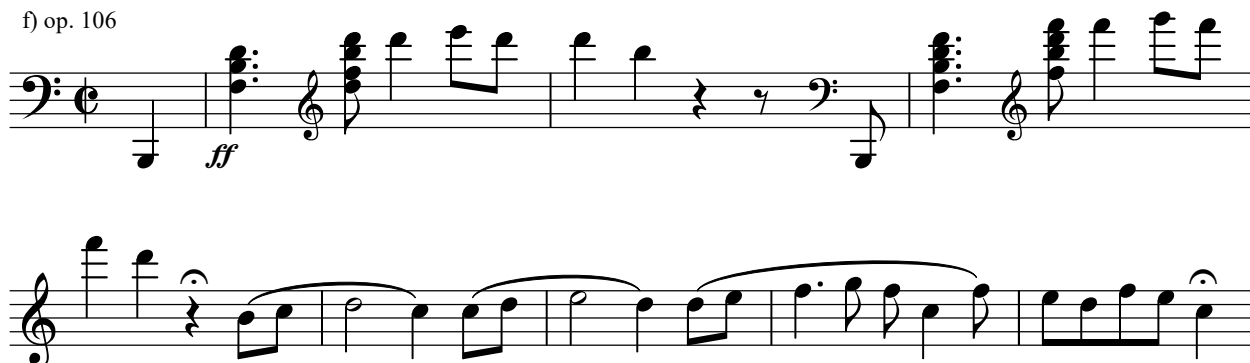
d) op. 53



e) op. 57



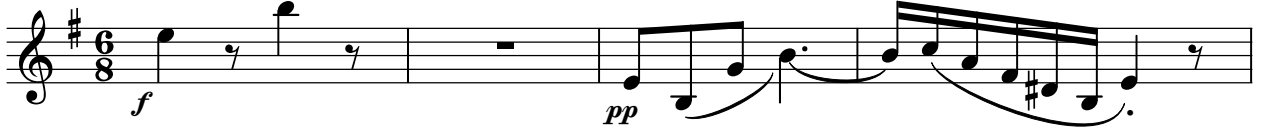
f) op. 106



g) Quartett, op. 18, Nr. 2



h) Quartett, op. 51, Nr. 2



i) Quartett, op. 95



Keskin hatlara sahip olan bu temaların hepsi özünde birbirleriyle ilişkilidir. Büyük sıçramalarla karakterize edilirler. Birçoğunun zaten dramatik olarak heyecan verici bir yanı vardır. Örneğin: b, c, d, f, h, i - zıtlıkları içerirler. Keskin bir şekilde ifade edilmiş diyalog benzeri ifade dönüşleri ortaya çıkar, forte ve piano arasındaki karşıtlıklar, heyecanlı tepkiler ve sakinleştirici karşılıklar, bu ifadeler heyecanlı duraklamalarla (Pause) ayrılır. Bu tür temalar, tematik işleme için özellikle uygundur, çünkü çok farklı, daha küçük bileşenlere ayrılabilirler ve bunların hepsi ritmik kararlılıkları nedeniyle güçlüdür.

Sakin Karakterlerin Ana Temaları

Melodik akışa, birliğe, ruh halinin yoğunlaşmasına dayalı, özünde tamamen farklı türden ana temalar vardır. Daha epik bir karaktere sahiptirler. Bu türden bazı temaların seçkisi aşağıda yer almaktadır:

Beethoven, op. 28

Klavier

Kl.

Beethoven, op. 59, Nr. 1 Quartet

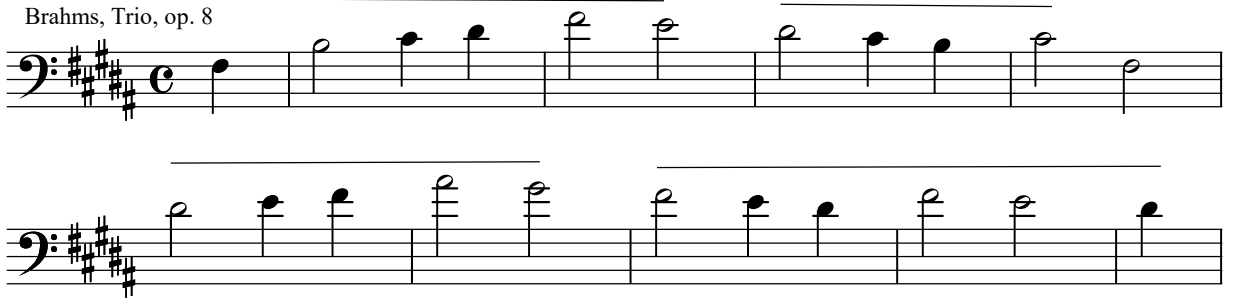
Beethoven, op. 110

Trio, op. 97

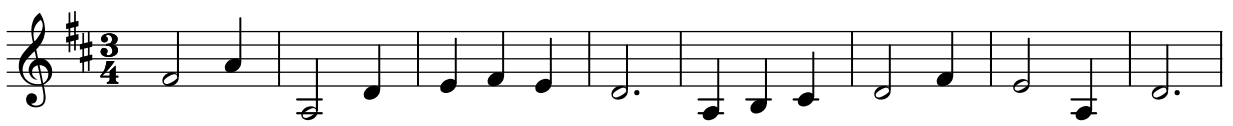
Pastoral-Symphonie

Bu tür, çoğu zaman pastoral karakterdeki ana temalar Brahms için de çok değerlidir.

Brahms, Trio, op. 8



Brahms, 2. Symphonie



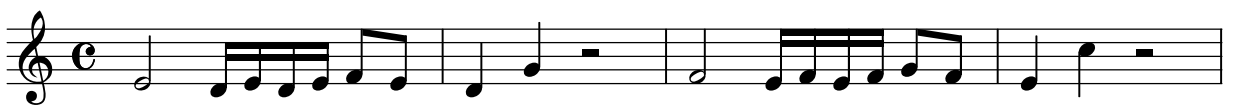
Brahms, 4. Symphonie



Sekvensler ve 3/5 Akoru İle Yapılan İlerlemeleri İçeren Temalar

Düzenli sekvenslere ve 3/5 akoru ile ilgili ilerlemelere dayanan bir tür ana tema, günümüz zevkleri için biraz demode görünmektedir. Bunlar Klasikçilerin daha zayıf eserlerinin tipik özelliğidir. 19. yüzyılın ortalarına kadar, Mendelssohn, Schumann dönemlerine kadar bunlar yaygındı. Aşağıda bununla ilgili bazı örnekler verilmiştir:

Beethoven, op. 2, Nr. 3



Beethoven, 4. Symphonie



Dittersdorf, Quartett



Clementi, Sonate

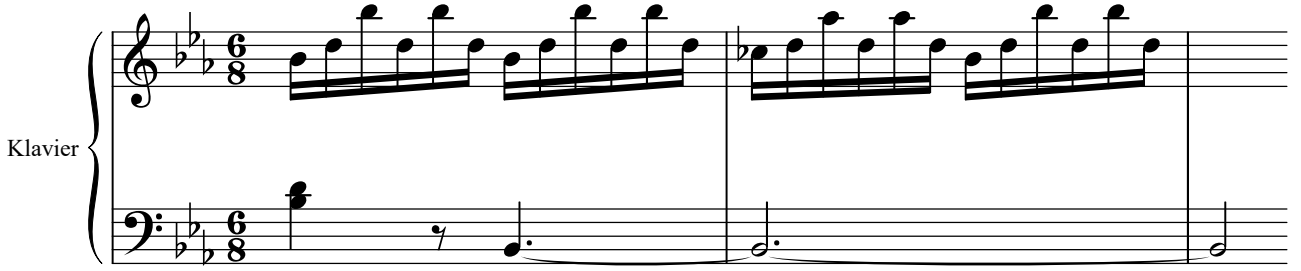


Beethoven, fa minör Arpeggio'suna ritim ve tını aracılığıyla böylesine sürükleyici bir ifade vermeyi bilmeseydi, tutkulu (appassionata) Sonatı'nın ana teması da bu sınıfa yerleştirilmek zorunda kalacaktı.

Final Gurubu

Yan tema dominant tonda tam bir kadansla başlatıldığı gibi, son bölümün girişinde de bir kadans yer alır. Sonatın ilk bölümünde kural olarak dominantta iki belirgin kadans bulunur. Son bölümün kendisi genellikle kısa ve öz tutulur, daha fazla ayrıntıya girilmez, bu da onu bir sonuç olarak karakterinden kolayca mahrum eder. Son bölümün (final bölümü) karakteristik özelliği, çok fazla yan temaya sapmadan, doğrudan ve düz bir şekilde gelişme eğiliminde olmasıdır. Bu ona kesin olma görünümü verir. Son bölüm bazen öncül ve soncul gibi iki farklı düşünceden oluşur. Böyle bir çift son bölüm (final) örneğin Beethoven'ın op. 7'sinde bulunabilir

Beethoven, op.7

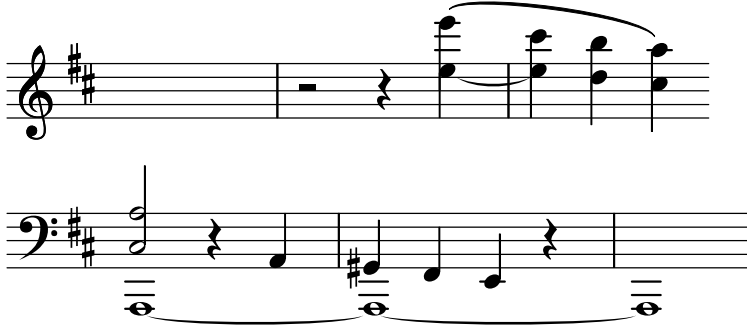


... Tonikteki orgelpunkt (uzayıcı kalın ses), yarattığı gelişme ve sakin bir nefes verme izlenimi nedeniyle
... özellikle final bölümü için kullanışlıdır. Beethoven'ın op. 10, Nr. 3, 8. ve 9. senfonileri benzer şekilde
... yapılandırılmıştır.

Nispeten basit yapısı nedeniyle final bölümü, özellikle kapalı melodinin tekrarlarını sever; ister farklı oktavlarda, ister farklı ses yoğunluklarında (bir kez piano, bir kez forte), ister farklı tınılarda (her seferinde orkestrada farklı şekilde düzenlenmiş) olsun. Bu tekrarlara ilişkin olarak örneğin Beethoven'ın op. 2, Nr. 1; op. 2, Nr. 2; op. 10, Nr. 1; op. 10, Nr. 2; op. 10, Nr. 3'ü ele alalım. Final çoğu zaman, bir crescendo, fortissimo'ya kadar, bir diminuende'den pianissimo'ya kadar dinamik bir vurgulama (Marcato) şeklinde bulunur. Bu net bir yapı oluşturur, form esneklik ve berraklık kazanır, dinleyicinin parçayı anlaması kolaylaşır. Eski sonatların hemen hepsi ilk bölümün tamamını tekrarlamak üzere tasarlanmıştır ve bu nedenle ilk bölümün sonunu başlangıca bağlayan bir geçiş sağlamak sıklıkla gereklidir. Örneğin, Beethoven'ın op. 2, Nr. 1'inde olduğu gibi, son ve başlangıcın belirli bir bağlantı olmaksızın birbirine karşıt olduğu yeterince sonat vardır; op. 2, Nr. 2; op. 2, Nr. 3, op. 10, Nr. 1 ve Nr. 2. Daha sonra finaldedominanttan tonikaya geçiş yapılır. Özellikle böyle durumlarda etki zıtlığı dayanır.

Diğer durumlarda ise birbirlerine kademeli bir geçiş gözlemlenmektedir. Daha sonra genellikle final bölümüne, ana temanın ilk motifine zaten işaret eden bir Coda eklenir, böylece ana tema mantıksal bir devam olarak görünür. Beethoven, op. 10, Nr. 3 bu şekildedir.

Motif doğrudan doğruya ana temaya gönderme yapar. La majörden re majöre modülasyon, önceki sol diyez yerine küçük yedilideki solün tanıtılmasıyla gerçekleşir.

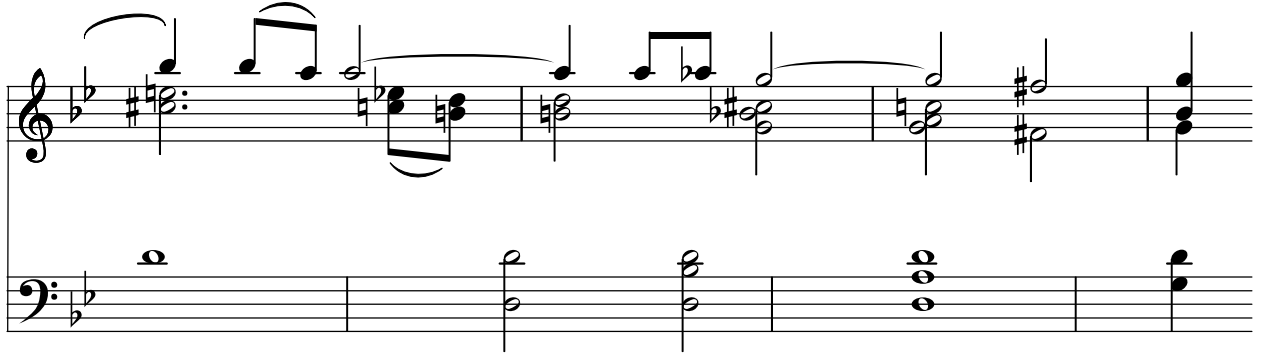
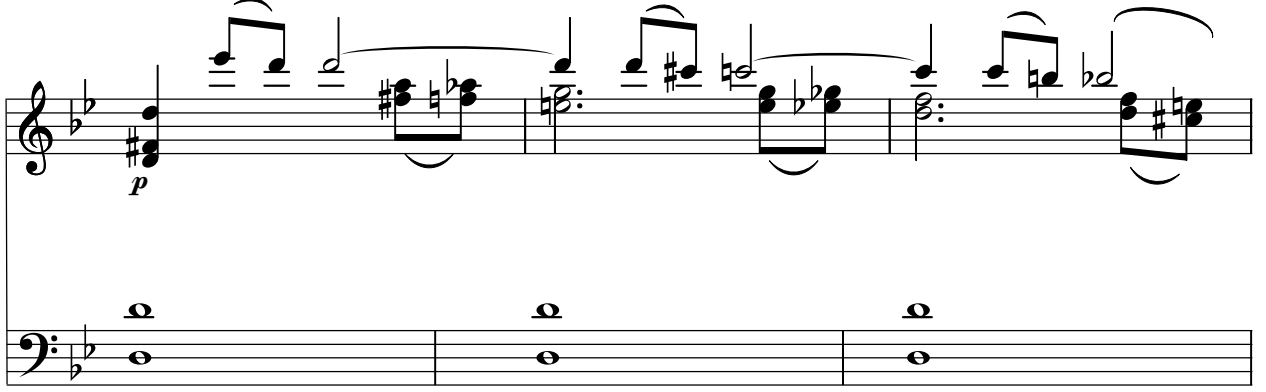


Bazen daha da ileri gidilerek, sadece en sonda ana temaya gönderme yapılmakla kalınmaz, hatta final bölümünün tamamı esas olarak ana motife dayandırılır. Beethoven 2. Senfoni'de bu şekilde ilerler. Final bölümünün temasını karşılaştıralım:



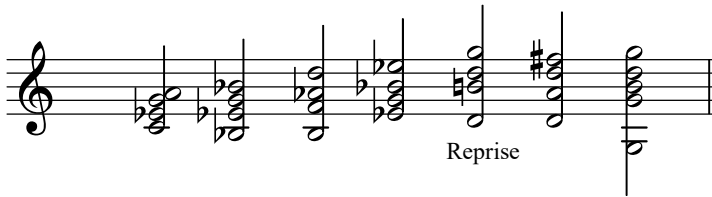
ana motifle

Mozart, Sol minör Senfonisi'nin ilk bölümünde, tekrarın başlangıcından Developpement'in sonuna kadar olan bir yankılanma sağlar ve buda oldukça düzenli bir şekilde dominantta (sol) uzun süre tutulan bir notayla (Orgelpunkt) sonlanır:



Tekrarın Başlangıcında Tonik Sonrası Modülasyon

Brahms, sol majör yaylı beşlisi op. 111'de bir başka çok etkili teknik kullanır. Modülasyonu ana, tondan sonra gelişimin (Developpement) sonuna taşımak yerine tekrarın (reprise) başına taşıyor. Modülasyonu, gelişimin sonuna değil, tekrarın başına, ana tona kaydırıyor. Gelişim, kesin olarak yerleşmiş mi bemol majörle bitiyor, sonra sol majör kadansla aynı anda tekrarı başlatıyor. Eserin armonik kesiti şu şelildedir:



Philipp Scharwenka'nın yaylı çalgılar dördlüsünde (D minör, op. 117) tekrar (reprise), çok zarif ve beklenmedik bir biçimde, uzun bir fa majör bölümünden sonra gerçekleşiyor; bu bölümde b,d,f,g akoru (= fa majörün subdominantı) re minörün subdominantı olarak yeniden yorumlanıyor. Burada da, ana tonaliteye dönüş, tekrarda kendisini gösteriyor.

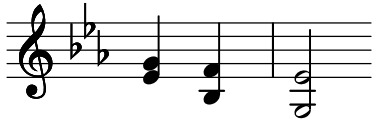
Sonatin Birinci Bölümünün Tasarımında Dikkat Çeken Özellikler

Tüm Konular İçin Aynı Tematik Materyal

Bazen bir sonat bölümünün tüm temaları aynı tematik malzemeden geliştirilir. Beethoven bunun bazı mükemmel örneklerini sunar. Op. 2, Nr. 1, ana temanın ters çevrilmesiyle türetilen ikinci temadır:

Ana ve yan temaların farklı karakteri ilk durumda staccato, ikinci durumda legato, sonunda 16'lık nota üçlemeleri (Triole), ve appassionata. (Op. 57)

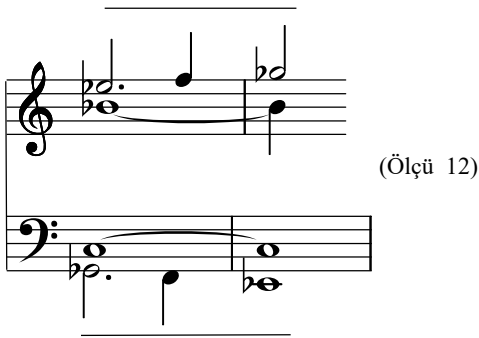
Burada da iki temanın ritmik olarak çok daha özlü versiyonunu, ikinci temanın daha yumuşak, kavisli çizgileriyle karşılaştırılabilir. Beethoven'ın op. 81 sonatı "Les adieux" özellikle öğretici ve ilgi çekicidir, çünkü ilk bölümün tüm temaları, yavaş bir girişin ana motifinden, inici durumundaki üç notadan geliştirilir:



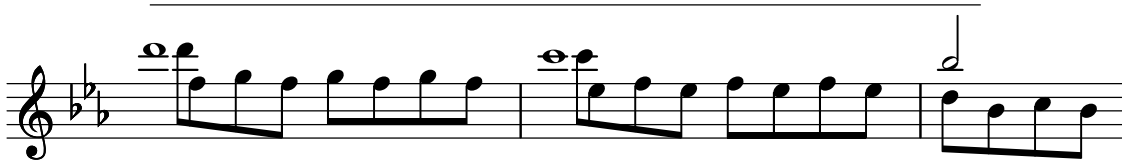
Allegro'nun ana teması aşağıdaki gibidir:



İkinci temaya geçişte, düz ve karşı hareketlerde aynı motif kullanılır:



İkinci tema buna dayanmaktadır:



Diminution (küçültme) ve Augmentation (büyültmek) son guruba hakimdir.



Tüm gelişme (Deveoppement), Reprise ve genişletilmiş Coda'da bu üç notalı motif tarafından ele alınıyor. Ustaca bir motif çalışmasının en parlak örneklerinden birisidir.



Sadece 18. ve 19. yüzyıl müziğini bilen biri için, bir motifin daha büyük bir kompozisyon için farklı temalara dönüştürülmesi fikri yeni görülebilir. Oysa gerçekte bu düşünce, çalgı müziğinin en eski tekniklerinden birini temsil eder. 1600'lü yıllarda ve ilk org toccataları, fantaziler, ricercarlar ve kanzone Venedig ve Roma'da ortaya çıkmadan önce, bu tür kompozisyonlarda ana motifin her yenibölüm için farklı şekilde ritmik hale getirilmesi yaygın bir uygulamaydı. Claudio Merulo, Frescobaldi, Sweelinck, Froberger ve Joh.Cas. Kerli'nin eserlerinin yeni baskıları buna dair pek çok örnek sunuyor. Froberg'in 12. Kapriçyo'sundaki ana motif ve dönüşümleri aşağıda verilmiştir:



...

Çok Bölümlü Eserlerin Tek Düzey Bir Şekilde Tamamlanması

Birçok bölümden oluşan bir eseri bütünsel bir biçimde tamamlamak ve bölümleri birbiriyle daha yakın bir ilişki içinde göstermek için birçok farklı girişimde bulunulmuştur. Beethoven, do minör senfonisinin tüm bölümlerinde, ilk bölümün ana motifinin az ya da çok önemli bir rol oynamasına izin vermiştir. Dokuzuncu senfoninin son bölümünün başında Beethoven, önceki üç bölümün ana temalarını bir fantazi benzeri girişle yankılatarak, geçmişin hatırlandığı, düşünüldüğü izlenimini yaratır.

Sonat formu, hayal gücüne hiçbir formun sunamadığı kadar geniş bir alan sunmanın yanı sıra, inanılmaz derecede esnektir, büyük ve küçük eserler, basit ve karmaşık olanlar için eşit derecede iyi kullanılabilir, danslar, marşlar, fantaziler, fügler, varyasyonlar, şarkı benzeri parçalar, rondolar, kanonlar vb. gibi her türlü formu barındırabilir. Viyana Klasikleri döneminde enstrumantal müzikte büyük yükselişi mümkün kılan bu formdu.



Sonatine

Sonatin küçük ölçekli bir sonattır. Sadece Sonatt'tan daha kısa olmakla kalmaz, aynı zamanda yapı olarak daha basit ve içerik olarak daha sadedir.

Konu Sonat'a göre daha hafiftir, acı ve görkem Sonatine'ye yabancısıdır. Gelişme (Developpement) birkaç ölçüyle sınırlıdır, bazen tamamen kaybolur ve Coda'da çok kısa bir ölçüde tutulur. Sonatine'nin neredeyse hiçbir zaman üçten fazla bölümü yoktur. İkinci tema, Sonat'taki gibi dominanta modülasyonla değil, yarım kadansla tanıtılır. Bu uygulamanın iyi bilinen bir örneği Beethoven'ın Sonatina op. 49, Nr. 1'inin birinci bölümünden bir pasajdır:

Sol majörde yarım kadans

Re majörde yan tema

Sonatine'nin klasikleri Clementi, Dussek ve Kuhlau'dur. Daha yakın zamanlarda Sonatine yeniden popülerlik kazanmıştır

Ferruccio Busoni dört Sonata'sında yeni bir biçim oluşturmuştur. "Küçük" fakat hiçbir şekilde "Kolay" olmayan bir sonat. İlk Sonatina'sı kesinlikle César Franck'ın "Döngüsel İlkesi"ne aittir. İki basit motifle: Tüm tematik materyali hiçbir şekilde dikkate almıyor:

a)



Aşağıdaki örnekte görüleceği gibi, Clementi'nin Op. 36, Nr. 1 Piyano Sonatini'nin (Sonatine, Sonatçık), birinci bölümünün esas teması (A), 8. ölçüde karar kılan bir periyottur. Bu periyodun ikinci cümlesi dominant sonuna doğru geliyor. Sekizinci ölçüde kendini gösteren yan tema (B), hem esas temanın bitişi, hem de yan temanın başlangıcıdır. Sol majör (dominant tonunda) tam karara varıldığında, birinci bölme (srgi) sona eriyor. 15 ölçü devam eden bu sergi bölmesinin varış köprüsü, bitiş teması ve codettası bulunmamaktadır.

Gelişme bölmesinin ilk dört ölçüsünde,

esas temanın motifi, do minör tonunda işlenmekte; ikinci dört ölçüsünde ise, dominant pedalı üstünde esas ton hazırlanmaktadır. 8 ölçülük gelişme bölmesini izleyen yeniden sergide, esas tema ve yan tema ana tonda getirilmekte ve tam karar ile Sonatin sona ermektedir.

Sonatitin'in birinci bölümünde çok kez varış köprüsü veya bitiş teması, bazen gelişme bölmesi ya da Coda bulunmaz. Temalar arasında karşıtlık (tezat) pek hissedilmez (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Spiritoso

M. Clementi, Op. 36 Nr. 1



First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of eighth notes with a sharp key signature, followed by a melodic line with a sharp and a slur. The bass clef staff contains a series of eighth notes with a sharp key signature, followed by a rest and a melodic line with a slur.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a series of eighth notes with a sharp key signature, followed by a melodic line with a slur. The bass clef staff contains a series of eighth notes with a sharp key signature, followed by a rest and a melodic line with a slur.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a series of eighth notes with a sharp key signature, followed by a melodic line with a slur. The bass clef staff contains a series of eighth notes with a sharp key signature, followed by a rest and a melodic line with a slur.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of eighth notes with a sharp key signature, followed by a melodic line with a slur. The bass clef staff contains a series of eighth notes with a sharp key signature, followed by a rest and a melodic line with a slur.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of eighth notes with a sharp key signature, followed by a melodic line with a slur. The bass clef staff contains a series of eighth notes with a sharp key signature, followed by a rest and a melodic line with a slur.



Sonatinler genellikle küçük ve kolay olmakla birlikte hiç de kolay olmayan ve sonat kadar gelişmiş sonatinler de vardır:

Ravel, piyano Sonatini,

Bussoni ve Ireland Sonatinleri,

Sonatinin gelişme bölmelerindeki işlemler ve gelişmeler önem kazandıkça form, Sonat Allegrosu'na doğru bir gidiş gösterir. Gelişmedeki bu müzik bağımsız bir bölme yapısı kazandığında, form artık tam bir Sonat Allegrosu olmuştur.

W. A. Mozart, Klaviersonate F-Dur, I. Satz (I. Bölüm) KV 332

Notasyon iki bölümü (A/B) kapsıyor. İlk 12 ölçüde, çeşitli motiflerden oluşan bir tema geliştiriliyor. Üç benzer ölçüde uzanan bir hatla (çizgiyle) başlıyor ve 4. ölçüde yarım kadansa yol açıyor. Ancak tamamlayıcı cümle (son bölüm) düzensiz bir şekilde yapılandırılmış: Kısa motifsel düşünceler bir araya getirilmiş ve ana tona geri dönülmüştür.

13. ölçüde Auftakt (Eksik ölçü) ile başlayan ikinci bölüm, değişen veya tekrar eden daha çarpıcı motiflere sahiptir. Üçlü uzun-kısa Proportion aşağıdaki ölçülerde farklı şekillerde çözülmektedir. Kök ton (ana ton) fa'dan itibaren tonik akor seslerinden başlayarak gergin bir durumda olan yediliye kadar bir yay çiziyor. Özellikle çarpıcı olan, kök tonun oktavının ötesindeki altılı sıçramadır.

Klaviersonate F-Dur, 1. Satz (1. Bölüm) KV 332

A

W.A. Mozart

7

12

B

16

20

Sonatta Bir Gelişim (Developpement) Örneği

Beethoven, Sonate f-moll op. 2, Nr. 1, I. Bölüm : Allegro

Sonata'nın ana bölümünün iki teması, hareket yönleri ve farklı dokunuşları bakımından farklılık gösterir. Ancak şu birkaç özellik bile onların zıt karakterlerini fark etmemize yetiyor. İlk tema güçlü bir şekilde yükselerek keskin bir vurgu ile başlar, ikinci tema ise daha yumuşaktır. (ikinci temanın bu izlenimi, yarım tonlu fes-es adımının iki defalık görünümü, artık sekond adımı g-fes, melodinin aşağı doğru tekrarı ve son olarak başlangıçta ana (kök) tonun ortaya çıkmasını önleyen uzayıcı kalın sesin "Orgelpunkt" mi bemol de olan 4/6 akor ile güçlendiriliyor).

1.Tema

Klavier

2. Tema

Kl.

sf

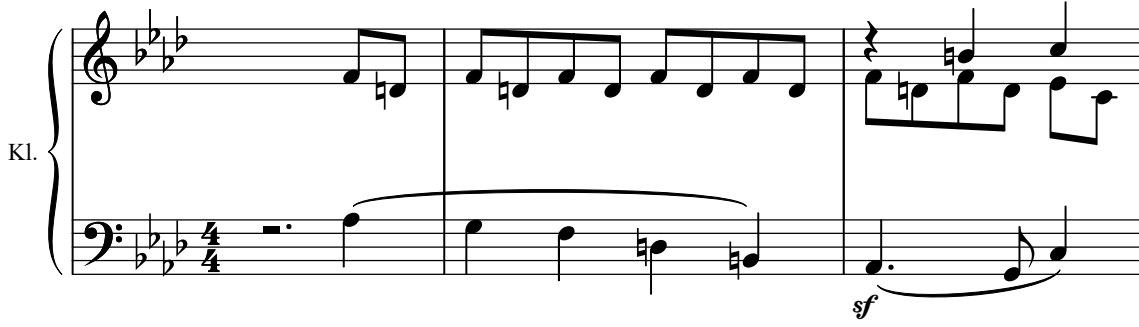
Exposition'da her iki tema dönüşümlü olarak işlenmektedir. 1. temadan sonra (la bemol majör)

Kl.

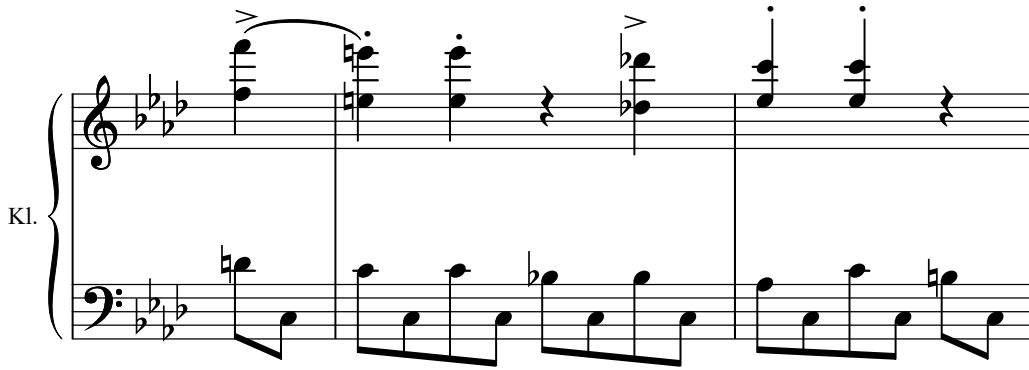
Si bemol minördeki 2. tema 55. ölçüde başlıyor ,

Kl.

O da 67. ölçüden itibaren alt sese dönüşüyor,

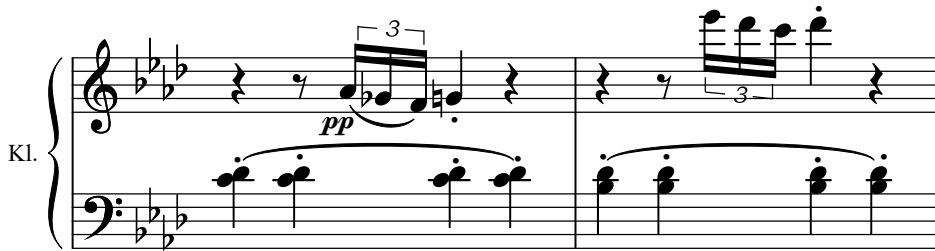


Birkaç tona dokunuyor ve motif parçalarına çözülüyor (73. ölçüde alt sesle başlıyor ve 81-93. ölçüler arasında üst sesle devam ediyor.



İkinci temanın karakteristik yarım ton ilerleyişlerinde kısmi (bölüm) motiflerin işlenmesi açıkça görülmektedir. İki kısmi motif arasında "artık" ikili tekrar beliriyor, ancak dörtlük sus (es) bunu hemen farketmemizi sağlamıyor.

Motiflerin ayrıştırılması ve işlenmesi Beethoven'ın kompozisyon tekniğinin önemli bir ölçütüdür. Birinci temada onaltılık üçlemelerinin tekrar tekrar dönüşü, pianissimo'dan frte'ye doğru dinamik olarak artarak, tekrarlara yol açıyor (95-100. ölçüler).



Gitar Sonatı
Op. 15, ölçü 1-16

M. Giuliani

Allegro spritoso

giriş

1. cümle
a

p

I6 V2

a b

I6 V6 I5 I6 II6 V/V7

b

2. cümle

V5 I6 V2

YK

2. cümle a c

I6 V6 I5 I6 II6 I6/4 V5

c

3. cümle

mf f mf

I5 TK I5 V7 I5

E

I5 V6/5 I5

E

Giuliani'nin Gitar Sonatından yaptığımız bu alıntı parçanın ana temasıdır ve üç cümlede oluşur. Ana tema sonat biçiminin temel öğelerinden biridir.

Alıntı ufak bir giriş figürüyle başlar. Bu eşlik figürü ikinci cümlede başında tekrar eder. Giriş figürünün ardından her iki cümle de aynı motif (a) açılır, cümlelerin ikinci motifi birbirinden farklıdır (b ve c). Böylece motifler arasında (a+d, a+c) şeklinde kodlayabilirceğimiz bir yapı oluşur. İlk cümle Yarım Kalışla, ikinci cümle Tam Kalışla biter. Üçüncü cümle armonik açıdan Eksen fonksiyonunu uzatır. Bu cümle yeni bir motif ve bu motifin I. derece akoru içinde aktarımlı tekrarıyla kurgulanmıştır.

İlk ölçüdeki Mi-Sol notaları ikinci ölçüye kadar parçanın tonalitesini gizler, çünkü Mi ve Sol notaları mi minör tonalitesinin I. derece akorunun parçası olarak da duyulabilir. Tonal duyuşumuz eksik kalan sesi akorun beşlisi olarak tanımlamaya meyilli olduğundan başlangıçtaki Mi-Sol figürü Do majör tonalitesinden çok mi minör tonalitesini çağırır. İkinci ölçüde Fa bekar notasının duyulmasıyla tonalitenin Do Majör olduğu belirginleşir.

İlk ölçüde olduğu gibi, ikinci ölçüde de akor (V. derece) sadece iki nota ile duyurulur. Bu ölçüdeki Fa ve Sol notaları, tonal duyuşumuzun temel derecelere eğilimi nedeniyle Sol-Si-Re-Fa akorunun parçaları olarak tanımlanır. Ölçünün devamında Re ve Si notalarının duyulmasıyla bu ölçüdeki akor ve parçanın tonalitesi netleşir.

Alıntının genelinde armoni ritmi ikilik ya da birlik değerlerle ilerler. Genelde iki partili ilerleyen yazıda akorları belirlemek için arpej seslerine bakılır. Dördüncü ölçünün sonunda I. derece akorunun çevrim olmasıyla kalışa yönelim başlar. Bu akoru beşinci ölçüde II6 ve V/V7 ve V5 akorları izler. Burada V/V akoru bir geçit gibi kullanılmıştır ve II6 ile başlayan Altçeken fonksiyonunu renklendirir. İkinci cümlede kalışa yönelim süreci I6-II6-I6/4-V5 ve I5 akorlarıyla sağlanmıştır.

Her iki cümlede ezgiyi zenginleştirmek için çarpma notaları kullanılmıştır. Bu notalar üçüncü zaman üzerinde, eşlik eden bas notalarıyla birlikte çalınırlar. (Erdem Çöloğlu, Deniz Arat, Terminolojiden Analize Alıştırmalı Müzik Teorisi).

Yukarıda M. Giuliani'nin Gitar Sonatı, Op. 15 , ölçü 1-16 yer almaktadır

Beethoven, Do minör piyano sonatı, op. 10, Nr. 1

Sonat hareketinin biçim ve gelişim (Developpement) tekniğine bir başka örnek de Beethoven'in Do minör Piyano Sonatı, op.10, Nr. 1'dir. (I. ve III. Bölümler). Do minördeki ana tema, ritmik olarak sıkı, güçlü bir şekilde yükselen 3/5 akoru (triad) ile daha yumuşak, tekrarlayanve düşen ikincil motif arasındaki karşıtlıkla karakterize ediliyor. Temanın yükseldiği son ölçülerde, 3/5 akorunu içeren motifin enerjik, harekete geçirici karakteri açıkça hakimdir.

İlk temanın zıt motifinden türemiş gibi görünen, ancak büyük ölçüde tematik olarak bağımsız hale gelen (ve artık=artmış 5/6 akoru vasıtasıyla enarmonik modülasyonun uzayıcı kalın seste (Orgelpunkt) si majörde doruğa ulaşmasından sonra), daha uzun bir geçiş gurubundan (32-55. ölçüler) sonra, yan tema olarak mi bemol majör geliyor.

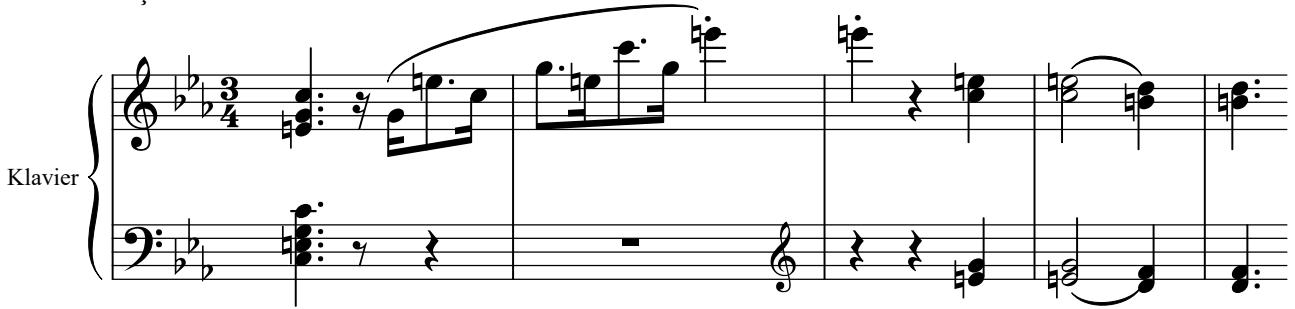
Bu durum, ana temaya bir karşılık olarak - geçiş gurubu gibi, Beethoven'in zıt türetme ilkesine tamamen uymaktadır.

Bazı melodik özellikler ana temayla ve özellikle ikinci motifle bağlantılı olsada genel olarak neşeli, rahat karakteriyle ana temaya oldukça zıt görünmektedir.

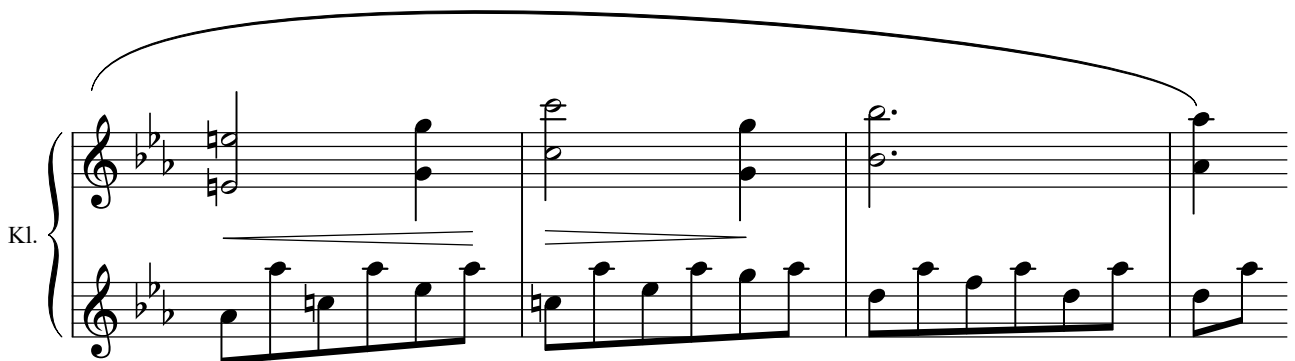
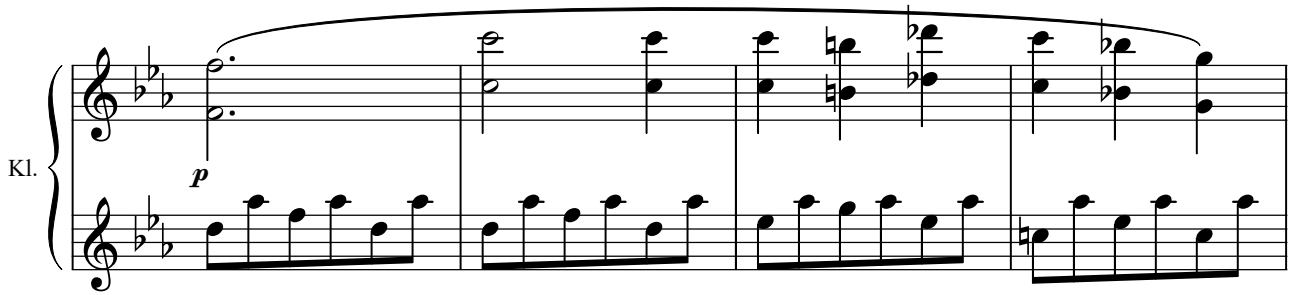
Ana temanın ve geçiş fikrinin güçlü

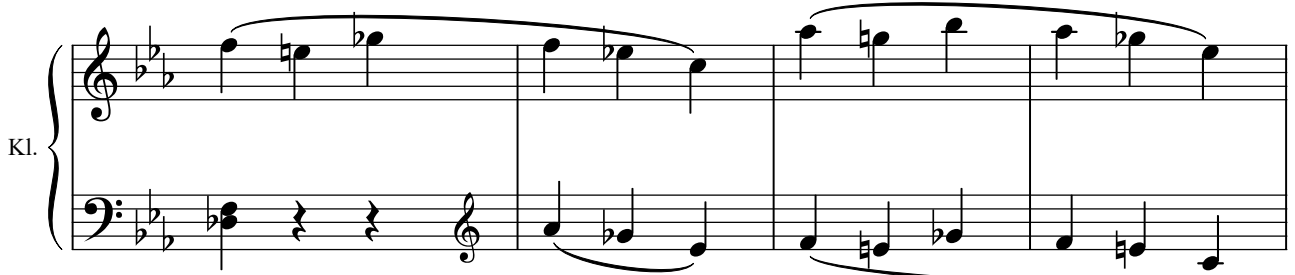
anımsatıcılarını içeren son bir gurup, 105 ölçülük sonat serisini tamamlar (bu arada, öngörülen tekrarlarla daha da ağırlık kazanır.

Orta bölümü oluşturan gelişim, hem tematik açıdan hemde uzunluk (62 ölçü) açısından daha az önemli değildir. Başlangıçta ana temanın majör varyantı duyulur, ancak çok az değişiklik yapılmıştır.

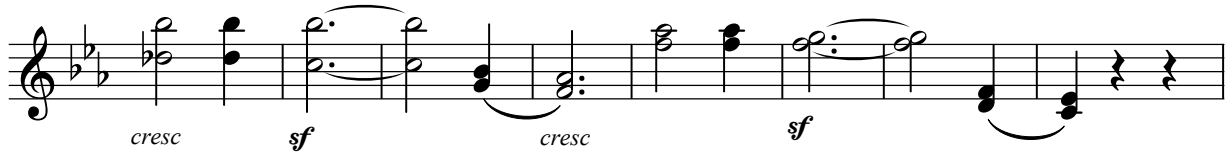


12 ölçüden sonra, melodik dönüşler ve benzer eşlik eden figürlerle yan temayla motif bağlantısını ortaya koymasına rağmen, ik, sekizlik periyodik cümlede yeni bir fikir olarak kendini kuran geniş, lirik bir fa minör.

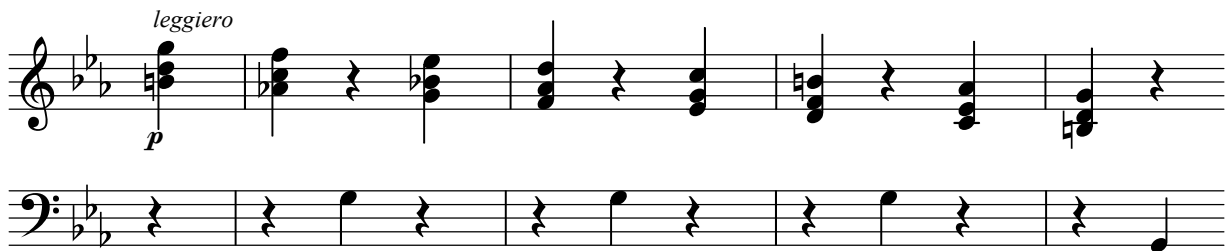




Birkaç ölçü sonra üst seste çeşitli ritmik vurgular belirir; bunların benzerleri, Exposition bölümünün çeşitli ritmik yapılarında bulunmaktadır.



Son olarak hem ana temanın (4. ölçü) hem de yan temanın 3./4. ölçü) karakteristik ikincil motifi (sekund-motiv) olarak bilinen son iki akor, bağımsız hale gelir ve on ölçülük bir geçiş oluşturur. Aşağıya inen altılı akor zincirini oluşturacak şekilde güçlendirib, inici ikinci motif on kez duyuluyor. Armonik temel, dominanttaki (sol) org noktası (Orgelpunkt) tarafın-dan oluşturuluyor - bu gerilim, ana temanın do minör ana tonunda yeniden girişi olan tekrarın (Reprise) başlangıcıyla serbest bırakılıyor.



Codayı'da içeren tekrar (Reprise) 117 ölçü uzunluğundadır, yani Exposition'dan 12 ölçü daha uzundur; bu da yan temanın karmaşıklığını etkileyen bir uzamadır. Ana tema ise 8 ölçü kısaltılmış, enerjik üçlü motifin geri dönüşü olmaksızın, kapsamı değişmeyen geçiş gurubuna doğrudan bir akış gerçekleşiyor. Ancak artık paralel tona geçiş yapılmıyor, fakat bu kez sol bemol majör ve mi bemol minör üzerinden enarmonik modülasyonla fa majöre geçiş yapılıyor ve bu, dominant üzeindeki (do) sekiz ölçülük org noktasıyla (Orgelpunkt) hazırlanıyor.

18 ölçü boyunca, yan tema ağırlıklı olarak fa majörde hareket ediyor, sonunda 233. Ölçüde do minör ana tonuna dönüyor ve bu kez daha enerjik bir hareketle ana temanın karakterini andırmaya başlıyor. Exposition bölümünün aksine hareketli ve meşeli bir kararlılık izlenimi Coda'nın son ölçülerine kadar sürdürülüyor. Sonatın eklenen dominant-tonik final kadansı ile son bölümü güçlü ve güvenli bir şekilde son buluyor.

II. Bölüm (Adagio molto) bileşik iki parçalı şarkı formu olarak tasarlanmıştır: İlk ana bölüm A, 16 ve 29 ölçülük iki bölüme ayrılmıştır ve biraz farklı olan ikinci ana bölüm A1 de aynı oranlara sahiptir. Eser, ana temanın materyalinden oluşturulmuş 22 ölçülük bir Coda ile son buluyor.

III. Bölüm: Sonatın III. bölümü, bir Prestissimo finali şeklinde, yine açıkça bir sonat allegrosunun yapısını takip ediyor. Do minör ve mi bemol majör olmak üzere iki teması, neredeyse aforizmatik bir kısalığa ve etkiye sahip motiflerin yanı sıra son derece güçlü bir ritmik yoğunluğa ve fırtınalı bir melodik-dinamik gelişime dayanmaktadır. Tüm biçimsel yapı buna uygun olarak sıkı ve sıkılaştırılmış görünür, Exposition 46 ölçüden oluşuyor, 12 ölçüde yoğunlaşan gelişme (Developpement), ilk temanın ana motifiyle sınırlıdır ve tekrarda (Reprise) tematik gelişmeyi azalmayan bir canlılıkla sürdürüyor. Sadece Coda'da, yan temanın motiflerinden oluşan üç fermata ve bunların arasına serpiştirilmiş bir ritardando, ana temanın son ama artık yorucu saldırısıyla bölümü sonlandırmadan önce bir anlığına duraklama getiriyor.

Dönüslü (Döngüsel) (Cyclique) Sonat Formu

Sonat formunun üçlü yapısı Developpement bölümünün genişlemesiyle ortaya çıkmıştır. Sonatine veya Sonat'ın ana bölümüne farklı biçimlerde ve sayılarda daha fazla bölümün eklenmesiyle klasik-döngüsel bir sonat formu olarak (Cyclique) – genel resmini tamamlamıştır.

Sonat formunun biçimsel yapısı hemen hemen her zaman bir sonatın (ya da bir senfoninin veya oda müziği eserinin) açılış bölümünün temelini oluşturur. Final bölümünde sıklıkla bu formu alır veya rondo ile sonat allegrosunun (Sonata form) birleşimidir. Ancak istisnai olarak orta bölümlerde, örneğin bir scherzo veya şarkı benzeri bir bölümün yapısı olarak ortaya çıkar. Genellikle, bileşik şarkı biçimleri (aynı zamanda bir dans olarak) veya varyasyon dizileri bu noktada bulunur.

Sonatın bir döngü olarak genel biçimi, farklı biçimlerden oluşur; ancak bunlar, Klasik öncesi bir sonat ya da bir süitin dans parçalarının gevşek bağlantılarının aksine, klasik sonatın ilerleyen gelişimiyle, bağımsızlıklarından (özlerinden) ödün vermeden, birbirleriyle giderek daha güçlü bir içsel ilişkiye giriyorlar ve birbirlerini karşılıklı olarak şartlandırıyorlar. Döngüsel sonat biçimi, zıtlıkları daha yüksek bir birlik içinde birleştirir.

17. ve 18. Yüzyılın ilk sonatlarında, dansa veya şarkıya benzer karakterde veya başka herhangi bir enstrümantal bölüm birleştirilebilirdi; sıra genellikle yalnızca tempo tarafından belirlenirdi (kilise ve oda sonatlarının bölüm sırasında olduğu gibi).

İlk Haydn'da ve Johann Stamitz'in orkestral triolarında, tempo, biçim ve karakter olarak zıtlık gösteren, ancak içerik açısından birbirleriyle ilişkili bölümlerden oluşan döngüsel sonat formu ortaya çıkmıştır. Sonat Allegrosu'nun ana tondaki ilk kısmı genellikle iki veya üç parçalı şarkı formunda yavaş, uzun bir parça izler; üçüncü bölüm neşeli bir dans, bir menuett veya bir Scherzo'dur; son bölüm ise rondo benzeri veya bir sonat allegrosu gibi hızlı bir bölümdür.

Her bölüm, ister Allegro, ister Scherzo, ister Adagio, ister Final olsun, kendine özgü bir müzikal-dramatik gelişime sahip olmalıdır. Bu gelişim yalnızca seçilen temanın içsel karakterinden kaynaklanmamalı, aynı zamanda tüm eserin merkezi fikrine bağlanmalıdır. Müzik uzun süre aynı ruh halinde – düşünceli, hüznü, vb. kalamaz. Kontrast her zaman gereklidir, her zaman yeni durumların tasviri, her zaman yeni renklerin uygulanması gerekir.

Not: Cyclique forme = tekrar formu = dönemsel = döngüsel = dönüşlü form: Önceki motifin sonraki kısımlarda değişerek tekrarı. En önemli örnek C. Frank'ın re minör senfonisi.

Döngüsel Bir Sonat Formunun Bireysel Bölümlerinin Biçimsel Yapısının Analizi

Mozart, fa majör piyano sonatı, K. 332

I.Bölüm (Allegro) = Sonat Allegrosu.

1.tema fa majör tondadır. Geçiş, re minör arpejlerle forte olarak başlıyor (22/23. ölçüler), do minöre modülasyon yapılıyor ve do minörün dominantında sona eriyor. İkinci tema (41.ölçüde piano – hafif yumuşak sesle başlıyor), do majör bölümünde sakin, cantabile bir melodi ile karakterize ediliyor. Yan temanın ikinci bölümü sağ el vasıtasıyla çarpıcı sekizlik notalarla karakterize ediliyor; bunlar aynı zamanda modülatör dönüşlerdir. Bunu, kadanslı sessiz bir oniki ölçülük Episode (ara müziği) takip ediyor (71-82 arası ölçüler). Exposition (Segi) biraz daha hareketli oniki ölçülük Coda ile son buluyor. (Burada ikinci temanın 2. Bölümü olarak anılan biçimsel kısmın, sessiz kadans bölümünü de kapsayacak şekilde çok ayrıntılı olacak Coda'ya da atfedilebileceği veya üçüncü tema ya da ikinci yan tema olarak kabul edilebileceği belirtilmelidir. Bu bölümü ikinci tema olarak sınıflandırmamız, uygulamada kazandığı büyük önemden kaynaklanmaktadır. Bağımsız bir yan tema olarak, bu ölçüler yeterince tanımlanmamıştır).

Developpement (gelişim) karakter olarak ikisi arasında önemli bir fark olmadığından, hem 1. hem de 2. temayı anımsatan bir tema ilde başlıyor. Genişletilmiş 2. Temanın inici sekizlik notaları tekrar ele alınıyor ve birkaç tondan geçiriliyor. Reprise (tekrar), biçimsel şemanın bütün özelliklerini taşıyor (Sadece kompozisyon tekniğinde serim (Exposition) tekniğine göre bazı değişiklikler söz konusudur). 1. ve 2. temalar ana tondadır ve Coda bölümü buna uygun olarak fa majörde sonlandırılıyor.

II.Bölüm (Adagio, Si majör): Bu bölüm, basit ve net periyodik yapıya sahip bileşik iki bölümlü şarkı formunun prototipidir. Bu bölüm aynı zamanda motif çalışmasında varyasyon tekniğinin uygulanmasına dair bir örnek teşki ediyor. Bu şarkı formunun ikinci ana bölümü olan A1 bölümü, birinci bölümün bir varyasyonu olup, yalnızca ton dizilimi bakımından farklılık göstermekle kalmaz, aynı zamanda bu teknik bireysel periyotlarda da kullanılır: Birinci periyottaki (a) sonculun ilk iki ölçüsü, öncülün karşılık gelen ölçülerinin minör varyantını oluşturuyor. Bu nedenle ikinci ana bölümdeki aynı ölçüler, öncekinin küçük bir varyasyonu olarak da değerlendirilebilir, ancak aynı zamanda birinci bölümün yukarıda belirtilen ölçülerini de çeşitlendirirler.

III.Bölüm: Final (Allegro assai). III. bölüm bütünüyle bir sonat formunda olup, Exposition (Sergi), Gelişme (Developpement) ve Tekrarlamalardan (Reprise) oluşmaktadır. Karakter bakımından, genellikle sonat içinde en son gelen Rondo'ya benzer.

Sonat Allegrosunu belirleyen şey her şeyden önce ilk temanın işlendiği Gelişme'dir (Developpement), öte yandan Rondo'da temalar ya kelimesi kelimesine ya da varyasyonlar halinde tekrarlanır ve işlenmez. Gelişme=Gelişim tekniklerinin motif - tema açısından incelenmesi, iki yüzyılı aşkın bir süredir varlığını sürdüren ve birçok türe egemen olan sonat formuna ayrılmıştır.

Sonat Allegrosu Teması: Beethoven, Piyano Sonatı op. 10, Nr. 3

Klavier

Kl.

Beethoven tek bir çekirdek motiften yola çıkarak bütün sonatlar, hatta senfoniler geliştirmeyi severken, tematik yönlerdeki çelişkileri de bütünüyle vurgular. Bu çalışma yönteminin bir örneği Sonat op. 2, No. 1'dir. Güçlü bir şekilde yükselen ilk temadan (örnek - A), ikinci alçalan tema neredeyse bir ters çevirme olarak ortaya çıkıyor (örnek-B).

A

B

Sonatin gelişimi (Developpment), anlam ve dış yapı bakımından füğün gelişiminden tamamen farklıdır. Füğdeki gelişim, Cantus firmus gerçek seslerin her biri tarafından değiştirilmeden icra edildiği anda tamamlanmış olsa da, sonattaki gelişim canlılığın özgür oyununa sınırsız bir kapsam sağlar. Sonat op. 28'in birinci bölümünün gelişiminde Beethoven'ın bir temayı nasıl yavaş yavaş motif bileşenlerine ayırdığını, onu nasıl kelimenin tam anlamıyla aceleyle ölüme sürüklediğini görüyoruz. Aşağıdak örnekler, bu dramatik gidişatın bazı evrelerini ortaya koyuyor (Hans Renner, Grundlagen der Musik).

Örnek (A) temadan bir kesit gösteriyor:

A

Klavier

Kl.

Örnek (B) de son dört ölçü kalmıştır. Ancak kovalamaca devam etmektedir.

B

Kl.

Kl.

Örnek (C) de sadece son iki ölçülük motif kalıyor. Örnek (D) de bir ölçüye düşüyor. Bu nedenle 12 ölçü boyunca bir kovalamaca söz konusudur.

C

D

Örnek (E) geriye ne kaldığını göstermektedir. Fakat ritmik olarak bozulmuş ve tenor sesindeki karşı (zıt) taklit (Imitation) tarafından serbestçe ortadan kaldırılması engellenmiş olan bu çok dar, zar zor bir ölçülük ilk - ilkel motif (Urmotiv) bile, bir ileri bir geri hareketten sonra zayıflar ve çöker, kendi kendini söndürür. Örnek (F). Bu geçici bakış, sonat formunun gelişiminin (Developpement) karakterini her durumda yalnızca bestecinin yaratıcı gücünden aldığını göstermeye yeterlidir. Hiçbir kalıp onu kısıtlamaz, ona hiçbir sınır empoze edilmez.

E

F

Kl.

The musical score is for a piece in D major (two sharps) and 4/4 time. It is labeled 'Kl.' for Klavier. The right hand (treble clef) begins with a D major triad (D, F#, A) in the first measure, followed by a D major triad with a descending eighth-note line (D, C#, B, A) in the second measure. The third measure contains a D major triad with a descending eighth-note line (D, C#, B, A) in the third measure. The fourth measure contains a D major triad with a descending eighth-note line (D, C#, B, A) in the fourth measure. The fifth measure contains a D major triad with a descending eighth-note line (D, C#, B, A) in the fifth measure. The sixth measure contains a D major triad with a descending eighth-note line (D, C#, B, A) in the sixth measure. The seventh measure contains a D major triad with a descending eighth-note line (D, C#, B, A) in the seventh measure. The eighth measure contains a D major triad with a descending eighth-note line (D, C#, B, A) in the eighth measure. The left hand (bass clef) plays a simple bass line. The first measure contains a D major triad (D, F#, A) in the first measure. The second measure contains a D major triad (D, F#, A) in the second measure. The third measure contains a D major triad (D, F#, A) in the third measure. The fourth measure contains a D major triad (D, F#, A) in the fourth measure. The fifth measure contains a D major triad (D, F#, A) in the fifth measure. The sixth measure contains a D major triad (D, F#, A) in the sixth measure. The seventh measure contains a D major triad (D, F#, A) in the seventh measure. The eighth measure contains a D major triad (D, F#, A) in the eighth measure. A long slur is placed under the first four measures of the left hand.

Klasik Sonat Türü

Klasik sonat türü ilk olarak 18. yüzyılın ortalarında çıkıyor. Domenico Scarlatti ve Carl Philipp Emanuel Bach'ın yanısıra Kuzey Alman Ekolü (Quantz, Graun), Mannheim Ekolü (başta Johann Stamitz) ve Viyana Ekolü'nün birçok ustasının (Wagenseil ve Monn) klasik sonat türünde büyük payları vardır. Haydn, Mozart ve Beethoven bunlara dayanarak, daha sonra neredeyse tüm müzik türlerini etkileyen ve en gelişmiş biçim olarak kabul edilebilecek klasik sonat türünü yaratmışlardır. Aşağıda Domenico Scarlatti'nin Do Majör Sonatı CK 159/L 104 yer almaktadır. Eserin her iki temasında Tonik-Dominant ilişkisi, iki cümleden üç cümleli hareketlere geçilmesi, ayrıca ton aralığının, dinamik kontrastların ve uygulamaların genişletilmesiyle zıt şekillerde tasarlandığı anlaşıyor. Temanın takip edidiği bölüm, minör ton değişikliği, armonik ve ton zenginleştirmeleri ile bu zıtlıklar güçlendiriliyor. Temanın dominantta bitişiyse, cümlelerin son bölümüne eş zamanlı bir geçiş yapılıyor. Bu son kısım gerçekten bir tekrar (Reprise) karakterine sahip. Çünkü her iki tema da ana tonaliteye geri dönüyor (yalnızca 1. temadan 2. temaya geçişte birkaç ölçü kısaltılmış olarak) ve önceki zıt temalar müzikal ilerleyiş sırasında ortadan kalkmış gibi görünüyor. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Sonata

K. 159 / L. 104

Allegro

⑥ = D

Domenico Scarlatti
(1685-1757)

The musical score is written for two guitars (Gitarre 1 and Gitarre 2) and two voices (Git. 1 and Git. 2). The time signature is 6/8. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the melody with trills. The third system shows a change in the bass line. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

This image displays a page of musical notation for guitar, consisting of six systems of staves for two guitars, labeled 'Git. 1' and 'Git. 2'. The notation is written in a standard musical staff format with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system shows a sequence of notes and rests, with a trill (tr) marking above a note in the final measure. The second system continues the melodic line in Git. 1, while Git. 2 provides a harmonic accompaniment. The third system features a more complex rhythmic pattern in Git. 1, with a trill marking above a note. The fourth system shows a continuation of the melodic line in Git. 1, with a trill marking above a note. The fifth system features a sequence of notes and rests, with a trill marking above a note. The sixth system concludes the piece with a final measure in Git. 1, marked with a trill (tr) above a note, and a final measure in Git. 2.

Git. 1

8

Git. 2

8

Git. 1

8

Git. 2

8

Git. 1

8

Git. 2

8

Git. 1

8

Git. 2

8

Git. 1

8

Git. 2

8

Git. 1

8

Git. 2

8

Git. 1

8

Git. 2

8

Git. 1

8

Git. 2

8

Git. 1

8

Git. 2

8

Git. 1

8

Git. 2

8

Sonat formundaki (Sonat Allegrosu) esas ve yan temalara ait örnekler

Allegro con brio (Esas tema)

Beethoven, Op. 2 , Nr. 3



Allegro con brio (47. ölçü, yan tema)

Beethoven, Op. 2, Nr. 3



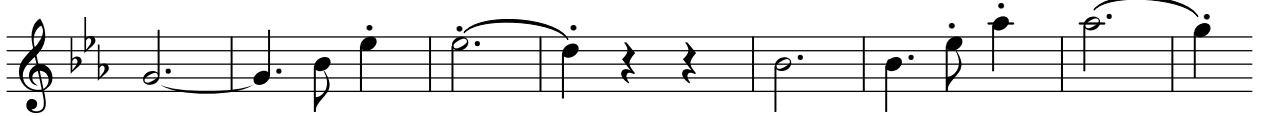
Allegro molto (56. ölçü, yan tema)

Beethoven, Op. 10, Nr. 1



Allegro molto (56. ölçü, yan tema)

Beethoven, Op. 10, Nr. 1



Esas temanın bazı eserlerde sakın olduğu görülür.

Allegro

Beethoven, Op.28



Sonat formundaki (Sonat Allegrosu) esas ve yan temalara ait örnekler

Allegro con brio (Esas tema)

Beethoven, Op. 2 , Nr. 3



Allegro con brio (47. ölçü, yan tema)

Beethoven, Op. 2, Nr. 3



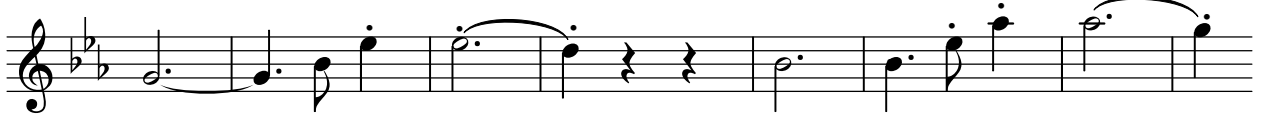
Allegro molto (56. ölçü, yan tema)

Beethoven, Op. 10, Nr. 1



Allegro molto (56. ölçü, yan tema)

Beethoven, Op. 10, Nr. 1



Esas temanın bazı eserlerde sakın olduğu görülür.

Allegro

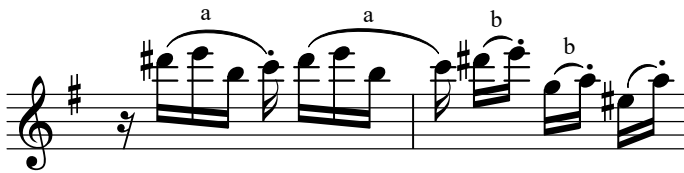
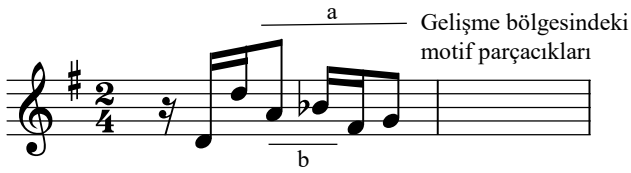
Beethoven, Op.28



Beethoven'in Op. 14/2 Sol Piyano Sonatı'nın esas temasının ilk motifi ve motif parçacıklarının gelişme bölgesinde değişik tonlarda yapılan işlenişi ile ilgili örnek:

Allegro (Esas tema, A, 8 ölçü)

Beethoven, Op. 14, Nr. 2



Serenada (Serenat)

İtalyanca “Akşam Müziği” anlamına gelir. 18. Yüzyılda serenat özel bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Vokal serenat ile enstrümantal serenat arasında ayırım yapılması gerekir.

Vokal Serenat

Vokal serenat, özel kutlama günlerinde çalınan bir vokal festival müziğiydi, bir tür dramatik kantattı, müzikteki bir dizi opera sahnesinden ayırt edilmezdi, ancak sahne tasviri her zaman beklenmezdi. Bu türden çok sayıda serenat 18. Yüzyıl İtalyan opera bestecileri ve Keiser, Hasse ve Graun gibi çağdaşları tarafından korunmuştur.

Enstrümantal Serenat

Enstrümantal serenat başlangıçta açık hava müziği olarak düşünülmüştü ve bu nedenle üflemeli çalgılardan da yararlanılmıştır. Bu tür serenatlar Haydn ve Mozart’ta sıklıkla Divertimento veya Divertissement (çeşitli türdeki parçaların, özellikle dans parçalarının bir araya getirildiği süit benzeri bir derleme) ve Kassation adları altında bulunmaktadır. Sonat formunun gelişmesiyle serenat da bu forma daha yakın bir biçimde uyarlanmıştır.

Yeni Serenat

Serenat halihazırda alışılmışın biraz daha hafif dokusunda bir senfoni olarak adlandırılabilir. Serenat bölümleri senfoni bölümlerinden daha kısadır, ancak daha fazladır. Bir Serenat’ta iki menuet ve iki andante olağan dışı değildir. Daha yeni tarihli beselerden Beethoven’ın yaylılar için serenatları (trio), Brahms’ın op.2 ve op. 3 serenatları, Brahms’ın 11 ve 25 küçük senfonileri, Robert Volkmann’ın yaylılar için orkestra serenatları, bazıları viyolonsel solosu, Robert Fuchs ve diğerleri.

Fantasia

Barok dönemde Fantasia, prelüd veya toccata gibi belirli bir forma bağlı olmayan, doğaçlama niteliği taşıyan bir müzik parçası olarak anlaşıyordu. Klasik dönemde "Fantasia" sonatın çok özgür bir varyantını temsil ediyordu. Romantik ve Modern dönemlerde, tek ve çok hareketli formların geniş bir yelpazesini izlemiştir. (Hans Renner, Grundlagen der Musik).

İlk örnekleri 15. yüzyılda İspanya'da L. Milan, L. Narvaez, İngiltere'de J. Dowland ve Frescobaldi vermiştir.

16. yüzyıl sonunda genel olarak doğaçlama karşılığı alınmış, 17. yüzyılda Capriccio, Praeludium (Pachelbe), toccata biçimine dönüşmüş, 18. yüzyılda Bach Fantasia'larına füg eklemiştir (g moll Phantasie und Fuge) bu tarza Mozart (K 397 ve K 475), Schubert, C- dur Phantasie, Schumann C- dur Phantasie, op.17, Beethoven piyano, orkestra ve koro için yazmıştır. (Op. 80). (İrkin Aktüze, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü).

Bach'ın Kromatik Fantasia'sı 82 ölçüden oluşur ve bu ölçüler bütünün dört bölümüne şu şekilde dağıtılmıştır: (Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre).

A. Toccata benzeri giriş , 1-33 ölçü.

B. Choral, arpeggiando, 34-49 ölçü.

C. Rezitativ, 50-77 ölçü.

D. Coda, 78-82 ölçü.

Choramatische Fantasia und Fuge BWV 903 (Takt (Ölçü) 27-30)

J.S. Bach

27

28

29

30

Enstrümental Müziğin Büyük Formları

-Senfoni

Eski çağlarda uyum, 16. Yüzyılda “vokal ve enstrümental birlik” anlamına kullanılan sözcükten doğan müzik formu. İtalya’da 17. Yüzyılın enstrümantal giriş müziği olan, sonra da büyük vokal eserlerin, operaların giriş müziği olarak yer alan Sinfonia, yani Opera Sinfonia’sı (uvertürü), “ağır,çabuk-ağır” formlu Fransız Uvertürü ve “çabuk-ağır-çabuk” formlu İtalyan Uvertürü tarzlarına kaynak olmuş, 1730’larda İtalyan Uvertürü sonat formunu da içeren 4 bölüme dönüşerek ayrı bir orkestral karakter kazanmıştır. Böylece 1770’lere doğru kesin şeklini alan, kuralda geniş tutulmuş 4 bölümlü, sonat formunda, orkestranın tümünün ya da yalnız yaylı çalgıların (yaylılar senfonisi) veya küçük bölümünün (oda senfonisi) değerlendirildiği orkestra eseri Senfoni doğmuştur. Tını rengi, şiirsellik, kahramanlık gibi her tür anlatım özellikleri yanında doruk noktaları ile de zenginleşenve “orkestra için sonat1 olarak nitelen-dirilen senfoni genelde şu yapıda 4 bölümden oluşur: I. Bazen ağır bir girişi içeren çabuk (Allegro) tempoda ve sonat formundadır. II. Çoğunlukla lied (şarkı) formunda, ağır (Adagio) tempodadır. III. Bu dans benzeri bölüm – 1740’lardan sonra – genellikle Menuet tarzındadır; ancak 19. Yüzyılda – 9 senfoni besteleyen – Beethoven buraya Scherzo’yu koymuştur. IV. Çabuk (Allegro) ya da çok çabuk (Presto) tempolardaki final ise Rondo formundadır., yine Beethoven buraya bir koro ekleyerek senfoninin ölçüsünü büyötmüştür.

-Senfonik Şiir

19. yüzyılda Program Müziği gibi, müzik dışı konulardan, şiirden, öyküden esinlenerek genelde tek bölümlü ve belirli bir formu olmadan da bu konuyu müzikle anlatmak amacıyla genişletilmiş büyük orkestra için bestelenen senfonik müzik. Ancak Mussorgski’nin piyano için “Bir Resim Sergisinden Tablolar”ı, Program Müziği olarak da tanımlanan Berlioz’un – 4 bölümlü - Fantastik Senfoni’si ve Debussy’nin “Bir Faunus’un Öğleden Sonrasına Prelüd”ü, R. Strauss’un her öyküyü ayrı melodik çizgilerle yansıttığı Till Eulenspiegel’i de senfonik şiir sayılır.Yine de bu tarzın en büyük ustaları arasında Liszt (14), Dvorak (5), Smetana (9). Saint-Saëns (4), R. Strauss (6), Sibelius (16), Respighi (3) sayılabilir.

Konçerto

Bir veya daha çok solo çalgı ve orkestra için kapsamlı – genellikle sonat formunda ve 3 bölümlü – beste. Konçertonun kelime anlamının mücadele etmek olan concertare’den geldiği öne sürölür. Concerto grubunda yer alan solo çalgı ile orkestranın geniş kısmını oluşturan ripieno grubunun savaşımının sergilendiği konçerto türünün ilk gerçek örnekleri 17. Yüzyıl sonunda A. Corelli tarafından – Concerto da chiesa (Kilise konçertosu) ve Concerto da camera (Oda konçertosu) tarzları geliştirilerek gerçekleştirilmiştir. Barok çağda yaylı çalgılar için Orkestra Konçertosu yazıldığı gibi günümüzde de senfonik karakterde orkestra çalgılarının solist görevini üstlendiği, bu adı taşıyan eserler bestelenmektedir. (Genellikle bu tür tüm dillerde – Almanca Konzert dışınd – Concerto olarak adlandırılır).

Uvertür

1)Opera, operet, bale gibi sahne müziklerinde; oratoryo, kantat gibi büyük vokal eserlerde dinleyiciyi hazırlamak için en başta yer alan orkestral giriş. 16. Yüzyıl sonundan itibaren sahne eserlerinin başında tam kadrolu orkestra tarafından çalınan Toccata, Canzona , Sonata gibi açış müzikleri yer almaya başlamış, 17.yüzyılda görkemli açış müziği olarak kullanılan Intrada'danın yanında, İtalyan operalarının Sinfonia adı verilen 3 bölümlü ön müziği, Venedik opera tarzında "ağır-çabuk-ağır" şeklinde, yani Fransız Uvertürü biçiminde sunulmuştur; buna karşılık Napoli Opera tarzında kullanılan İtalyan Uvertürü ise "çabuk-ağır-çabuk" olarak 3 bölümlüdür. 2) 18. Yüzyılda ise genellikle bale süitlerinin başında kullanılan Fransız Uvertürü tarzında bir girişle başlayan Orkestra Süitlerine de Uvertür-Süit adı verilmiş, özellikle Bach 1721-1727 arasında yazdığı sanılan 4 Orkestra Süiti'ni (BWV 1066-69) Uvertür olarak adlandırılmıştır. 18. Yüzyıl sonunda Fransız Uvertürü'nün ortadan kaybolmaya başlamasıyla yerini İtalyan Uvertürü almış ve hatta Gluck gibi besteciler aynı uvertürü değişik operalar için kullanmış; ancak Mozart, sonat formunda yazdığı uvertürlerinde konuyu vurgulayan temaları da değerlendirerek dramatik bir anlam kazandırmıştır. 19. Yüzyıl başında Beethoven Egmont, Coriolan gibi eserlerle tiyatro uvertürlerine senfonik anlam, konser salonu havası vermiş; tek operası Fidelio için pek çok ön müzik (Leonore uvertürleri) denemiştir. Romantik çağda ise uvertür önce, operanın konusu yansıtmak (Weber: Freischütz), doğayı (Mendelssohn : Fingal Mağarası) ve kişiliği betimlemek (Schumann: Manfred; Çaykovski: Hamlet) ya da her ikisini birlikte gerçekleştirmek (Berlioz: Kral Lear, Wagner: Bir Faust Uvertürü) gibi amaçlarla konulu uvertür olarak tümüyle, konser uvertürü adı verilen bir tür gelişti; Liszt ise uvertürlerine Senfonik şiir adını verdi Diğer yandan Brahms (Trajik uvertür, Akademi Töreni Uvertürü) gibi besteciler romantik program müziğinden uzak kalarak salt müzik duyurdu. Bu arada 19. Yüzyılda Bellini, Donizetti, Auber ve Lortzing gibi bestecilerin ilgi gösterdiği komik opera ve operetlerin en belirgin temalarını veren Potpourri (Potpuri) uvertürü tarzı gelişirken, Verdi (Otello; Falstaf) ve Wagner gibi besteciler Vorspiel (Ön Müzik) tarzı dramatik anlatımı yeğledi. (İrkin Aktüze, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü)

Program Müziği

Edebiyat, tarih, coğrafya gibi konularda gerçek ya da gerçek dışı olayları, doğayı, duyguların safhalarını ve yoğunluğunu, masal ya da efsaneleri az çok yansıtmayı amaçlayan bestecinin kendi açıklaması veya eser başlığıyla da belirlediği, tümüyle enstrümantal yapıda parça ya da eser. Bazen "Tasviri Müzik" olarak da adlandırılan ve 19. Yüzyıl'da daha da önem kazanan tür. İlk ünlü örneklerinden biri Vivaldi'nin Mevsimler konçerto dizisidir.

Kelime Tabanlı Müzik Formları

Lied (Şarkı)

Şarkı, ezgi. Kısa bir şiir üzerine bestelenmiş, genellikle de piyano eşlikli şarkı olan – ya da Almanca'da daha kesin tanımıyla Kunstlied (Sanat şarkısı), halk şarkısı karşılığı kullanılan Volkslied türünden ayırdır. Aslında Tanrı'ya dua edikten doğduğu ve ilk kez Salzburg'lu keşiş Hermann'ın 1400'lerden önce yazdığı sanılan 2 sesli Alman şarkılarına verdiği ad olduğu da

öne sürülen, 15. Ve 16. Yüzyıllarda polifonik bir karakter kazanmış; sequenz, lai, hymne (ilahi), ode (övgü) formlarından balad, madrigal, chanson, vilanella, canzone gibi ara formlara yol göstermiştir. Ancak gerçek anlamıyla – türü, halk şarkısı ile İtalyan aryaasının birleşmesinden doğmuş, ciddi müzikte bir tür olarak 18. Yüzyıl sonlarında yer almaya başlamıştır. 1620-1750 arasında önce sürekli bas (General bass), 1770’lerden sonra da piyano eşlikli olmuş, 17. Yüzyıldan sonra İtalyan etkisinde bir form (ABA) olarak enstrümantal müziğe de girmiş, Barok çağda ayrıca Alman Koral şarkısı olarak da gelişmiştir.

Sanat Şarkısı (Kunstlied)

İngilizce Art song. Bestelenmiş ciddi lied (şarkı).

Halk Şarkısı (Volkslied)

Ancak bazen popüler ya da ulusal şarkı anlamına gelen Volkstümliches Lied karşılığında da kullanılmaktadır.

Şarkı (Chanson)

Geç Ortaçağ ve Rönesans’da Fransada polifonik, lirik şarkı. Ortaçağda saz şairlerinin tek sesli şarkılarıyla başlamış, 16. Yüzyıl sonu ile 17. Yüzyılda aşk şarkılarıyla sürmüş; 17.-18.yüzyıl arasında içki şarkıları (Chanson pour Boire), vodvil (Vaudville), doğa (Pastourelle), kırsal (Bergerette), eşiksiz, 2-3 sesli, melodik varyasyonlu (Brunette) şarkılar doğmuştur. 19. Ve 20. Yüzyılda halk şarkıları da chanson’lardan sayılmış, sonunda çok geniş anlamı olan bu türde, Edith Piaf gibi şarkıcılarla 20. Yüzyıl ortalarında kabare şarkılarına ulaşılmıştır.

Song

1)Şarkı, ezgi. 2) 19. Yüzyıl İngiltere’sinde kıta ve nakarattan oluşan eğlendirici, duygulu, şakacı ya da politik hiciv karakterindeki şarkılara verilen ad.

Ballade

İngilizce Ballad. 1(Ortaçağda Fransa’da formu saz şairleri tarafından geliştirilen tekseli, bir şarkıcı tarafından söylenen kıtayı koronun yinelediği halk dans şarkısı. 2) 16. Yüzyılda İngiltere’de dansa eşlik eden halk şarkısına verilen isim. 3) Almanya’da 1770’lerde efsanelerin öykü biçiminde şiirsel anlatımı olarak İngiliz balad’ları etkisinde önce Herder gibi şairlerle ülkeye ulaşan ve Goethe’nin melodileri de kaydetmesi ile yaygınlaşan tarzda 18. Ve 19. Yüzyılda Loewe, Schubert, sonra da Schumann, Brahms ve H. Wolf ile zirveye çıkan şarkı türü. 4) Romantik çağda ise basit, hüznü efsanelerin müziğe uygulandığı ve Chopin’de (Ballade No. 1-4) zirveye çıkan enstrümantal tür.

Rapsodi

Halk ezgileri üzerine kurulmuş, serbest bir düzende, çalgısal bir parçadır. 19. Yüzyılda ulusal havaları yansıtan pek çok rapsodinin yazıldığını görüyoruz.

Motette

12. ve 13. Yüzyılda başka söz ve müzikle karıştırılmış olarak seslendirilen dini ses müziği.

Madrigal

Dindışı, yumuşak ve zarif, kısa, iki ya da daha çok sesli tarzdaki lirik – pastoral şarkı formu.

Arie

Genellikle orkestra eşliğinde söylenen büyük çaptaki şarkıya (solistik ses parçasına) arie denir. Arya, Lied'in (şarkı) aksine, çok kez dramatik bir konunun önmlü bir bölümünü kapsar. Oratoryo, kantat ve özellikle operada Arya, vazgeçilmez bir unsurdur ve çoğunlukla eserin en yüksek noktasını oluşturur.

Rezitatif

17. ve 18. Yüzyıllarda Fransa'da solo ses ya da çalgı için bir besteye veya fragmanına verilen ad.

Melodrama

1) Müzik eşlikli sahne oyunu. 2) Aşırı duygusallığa, gözyaşlarına dayanan dram. 3) Genellikle müzikal dramlara yani dramatik bir metin üzerine yazılan operalara verilen ad. Verdi 2. Operası Un giorno di Regno.

Vokal Müziğinin ve Sahne Müziğinin Başlıca Formları

Opera (Oper)

Önceleri Melodramma (melodram) ya da Damma per Musica (müzikli dram) adı verilen ve İtalyanca'da Opus'un çoğulu "eserler" anlamına Opera olarak adlandırılan, bu amaçla bir tiyatro metni gibi yazılmış libretto üzerine, sahnede oynanmak üzere, bir veya daha çok perde olarak, genellikle enstrümantal bir girişten sonra konunun, resitatif, arie, şarkı, düet, trio, koro gibi çalgı eşlikli vokal kısımlarla anlatıldığı eser. Tüm güzel sanatların, müzik, bale ve dekor nedeniyle de mimarinin ve resmin bir bileşimi olan opera, 16. Yüzyıl sonunda sanat ve bilim merkezi Floransa'da doğdu.

Operet

Konuşmalı, diyaloglu, şarkılı ve danslı hafif opera. 17. ve 18. Yüzyıllarda kısa operalar için kullanılan tanım. 19. Yüzyılın ikinci yarısında İngilizce Ballad-Operai Almanca Singspiel ve Fransızca Opéra comique'lerinden kaynaklanarak F. Herve, A. C. Lecocq ve Offenbach'ın Musiquettes adı verilen komik opera ile vodvil arası bir tür olan eserleriyle yaygınlaşmıştır.

Musical

1) Müziğe uygun, ezgisel. 2) (Musical comedy, Musical play) Müzikli komedi, müzikal oyun. 3) Müzikli, müzikli alet anlamına.

Ballet

1) Önce saray müziği, sonra da opera-bale müziği olarak gelişmiş, bazen de danslardan oluşan bir süitin adı olarak 1621'de kullanılmıştır. 2) Batı geleneğinde, 18. Yüzyıl başında Fransa'da teatral danstan kaynaklanan ve 20 yüzyıl başında Rusya'da zirvesine ulaşan hareket ve

mimiklerle anlatılan müzikli sözsüz, konulu, genellikle topluluk ve solistlerce yapılan dans.
3)Opera ve sahne müziklerinde bir bölüm olarak yer alan kısım.

Sahne müziği (Incidendal music)

Sahne eserlerinde, tiyatro oyunlarında yazarın seçtiği konularla ilgili olarak bestelenen, bazı sahneler sürerken ya da perde aralarında orkestra çukurundan veya sahne arkasından selendirilen her türlü müzik. Ancak bu müzik de amacına göre değişebilir: Örneğin operada sahne üzerindeki olayın önemini, etkisini artırmak için kullanılan müzikler de sahne müziği sayılabilir: Mozart'ın Don Giovanni'sinde 1. Perde bale müziği, Berg'in Wozzeck'indeki askeri müzik, Beethoven'ın Fidelio'sunda 2. Perde de sahne gerisinden çalınan trompet sinyali, vs. Diğer taraftantiyatro için yazar tarafından bizzat istenilen davul sesleri, fanfarlar, marşlar, dans müziği, şarkı eşlikleri de bu tür içinde yer alır. Ayrıca tiyatrodaki konunun canlandırılması, izleyicilerin müzikle o havaya sokulması için yazılan uvertür, giriş müziği (prolog), perde arası müziği (intermezzo, interlude), bitiş (epilog), final müziği gibi besteler de sahne müziğidir: Eski çağlarda antik Yunan dramalarında, geleneksel Çin ve Japon tiyatrolarında, İtalyan Commedia dell'arte'sinde, İngiltere'de Shakespeare oyunlarında, Fransa'da Corneille ve Racine ile başlayıp Lully'nin Molière piyesleri için müziğiyle süren örnekler sonunda Beethoven'ın Egmont'u ve Prometheus'un Yaratıkları, Schubert'in Rosamunde'si, Mendelssohn'un Bir Yaz Gecesi Rüyası, Bizet'in L'Arlesienne Süiti, Grieg'in Peer Gynt'i gibi seçkin eserlere ulaşmıştır. Ülkemizde de C. Reşit Rey, Necil K. Akses, Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Nevit Kodallı, Kemal Sünder, Yalçın Tura (Haldun Taner: Keşanlı Ali Destanı), Turgay Erdener gibi bazı Türk bestecileri de bu alana ilgi duymuştur.

Kantate

Şarkı söylemek anlamına latince cantare sözcüğünden, şarkı parçası. Enstrümantal eşlikli, koro, solo, resitatif, düet partilerini de içeren dinsel ya da dindışı vokal eser. İlk örnekleri 1620'lerde İtalya'da görülen, Barok çağın opera ve oratoryadan sonra en önemli türü.

Oratorium

Dua kelimesinden gelen ve dua salonu anlamında kullanılan Oratorium, genellikle dinsel bir metin üzerine dramatik olarak işlenen, koro, solistler ve orkestra için geniş tutularak bestelenen eser karşılığı olarak 16. Yüzyılda kullanılmaya başlanılmıştır.

Passion

Hız. İsa'nın çarmığa gerildiğinde çektiği acıları ve ölümünü yansıtan, motet ve oratoryo formları arasında yer alan, Bach ile zirveye ulaşan büyük çaplı müzikal dram.

Messe

Katolik kilisesine özgü en önemli ayin müziği. 5 bölümden oluşur. 1-Kyrie (Tanrım bana acı). 2-Gloria (Yücelik). 3-Credo (İnanış). 4-Sanctus (Kutsallık). 5- Agnus Dei (Tanrının Kuzusu).

Requiem

Huzur kelimesinden türeyen Requiem, Katolik kilisesinde ölü ruhların huzura kavuşması amacıyla bestelenen, ağıt benzeri duaları içeren dinsel müziktir. 16. Yüzyıla kadar yalnızca

vokal tarzda kalmış, orkestranın kiliseye girmesinden sonra da genellikle 6 bölümlü ve çalgı eşlikli uygulanmaya başlamıştır.

Stabat Mater

Roma Katolik litürjisinde 1300'lerde İtalya'da Todili şair Tacoponus de Benedictis'in yazdığı sanılan ve 15. Yüzyıldan beri pek çok kez çokseslendirmeleri yapılan "Meryem ana duruyordu (acı içinde, haçın yanında)" sözleriyle başlayan dinsel ilahi tarzındaki 20 kıtalık sekans

Magnificat

Katolik kilisesinde Hz. Meryem için akşam saatindeki Vesper'in bitiminde okunan ve "Ruhum Tanrıyı Yücdeltsin" sözleriyle başlayan, Luka İncili'nin 46-55 bölümlerindeki övgü duası.

Te Deum

Roma Katolik litürjisind "Tanrı Seni Övüyoruz" sözleriyle başlayan, ilk bölümde Tanrı'nın ve 2. Bölümde Hz. İsa'nın övgüsünü, sonda da Psalm'ları içeren 29-30 mısralık Tanrı'ya Şükür ilahisi.

Vokal Formları

Gregorian Choral : Genl anlamıyla Hristiyan kilisesinin unison ve aslında eşliksiz olan kora müziği.

Protestanischer Choral

Protestan Choral'ı, kendine özgü tutarlı ritmiyle bilinen manevi bir halk şarkısı olduğu için bir halk şarkısı olarak değerlendirilebilir. Choral'ın yaygın bir müzik türü olması nedeniyle, örnek vermeye gerek duyulmamaktadır.

Cantus firmus : 1- Polifonik bölümler eklenerek, değiştirilmeden veya süslenerek yeni bir besteye temel olan , dinsel ya da din dışı asıl, ana müzik parçası. 2- Teması olan sabit şarkı.

Psalmodie : Hristiyanlığın ilk yıllarından itibaren Katolik ayinlerinde ilahileri ve salmo'ları (Mezamir) şarkı ile konuşma arası kendine özgü bir tavırla aynı perdede, solocu ya da koro tatafindan okuma karşılığı kullanılmaktadır.

Accentus : Gregoryen şarkıda resitatif tarz.

Graduale : İlk Hristiyanlık çağlarında Epistel'den (mektup) sonra, Evangelium'dan (Yeni Ahit'in ilk kitapları) önce, rahibin basamakta cevap (Responsorium) olarak söylediği Antifon (Responsorium graduale); yani Katolik mes'inde (Proprium missae) 2. Kısım.

Tractus : Gregoryen ilahilerinin başlangıcından itibaren Roma kilise müziğindeki mesler içinde yer alan ve psalm'lardan oluşan matem müziği.

Concentus : 16. Yüzyıl Katolik ayinlerinde yalnızca rahibin ya da onun temsilcisinin huzurunda antifon'ların, responsuar'ların söylenmesi.

Tropen : Antik çağ ve Ortaçağ başında oktav tarzları, kilise modları.

Sequenzen : Gregoryen şarkı türünde 9. Yüzyıl'dan beri Alleluia'ya eklenen, 16. Yüzyıl'a kadar etkinliğini sürdüren, özgür şiirsel metinde yazılmış dinsel ilahi.

Lais : Özellikle 13. Ve 14. Yüzyıl'larda popüler olan, gezgin ozonların söyledikleri birbiriyle eşit olmayan, farklı birçok kısa nazım bölmeden oluşan – Sequenz benzeri – şarkı.

Organum : Uzun süre, genellikle yalnızca melodiden oluşan, belki de ancak doğaçlama eşlik edilen müziğin 10. Yüzyıl'da ilk çokseslendirme çabaları olarak, geleneksel kilise ezgilerinde 4. Ya da 5. Aralıklarla ve yazıyla saptanarak eşleme yapılması.

Discantus : Ortaçağ polifonik – çok partili – dinsel şarkı türü.

Faux-bourdon :1- Eski tek sesli kilise müziğinde melodiye üçlü ve yedili aralıklı uygulanan eşlik. 2- 15. Yüzyıl'da bir akor üzerine kurulu şarkılara verilen ad.

Gymnel : İki kelimesinden kaynaklanan ve 15. Yüzyıl'da beste tarzı fauxbourdon'un bir çeşidi en uzun ve kapsamlı dua.

Rondellus (veya rota) : 13. Yüzyıl'da İngiltere'de 3 sesli besteleme tekniğine verilen ad.

Motatte : 1- 12. Ve 13. Yüzyıl'da söz ve müzikle karıştırılmış olarak seslendirilen dini ses müziği. 2- 16. Yüzyıl'da son şeklini alan çoksesli (polifonik), kısa, sözlü, enstrümantal eşlikli ya da eşiksiz, genellikle dinsel vokal form.

Kantate : Enstrümantal eşlikli, koro, solo, resitatif, düet partilerini de içeren dinsel ya da dindışı vokal eser.

Messe : Katolik kilisesine özgü en önemli ayin müziği. 5 bölümden oluşur: 1- Kyrie (Tanrım bana acı) Tanrı ve İsa için giriş duası. 2- Gloria (Yücelik).Aslında bir sabah ilahisi olan övgü. 3- Credo (İnanış). Tanrıya inanışı duyuran en uzun ve kapsamlı dua. 4- Sanctus (Kutsallık). Meleklerin Tanrı önündeki şarkısı. 5- Agnus Dei (Tanrı'nın kuzusu). Dünya'ya barış dileyen 'Dona nobis pacem' ile sona erer. Ayinin ana bölümü, polifonik a capelle-Stil'inin zamanında geliştirilen çok özel bir formudur.

Choralmesse : Bu form, tüm polifonik sanat ve enstrümantal eşlikten vazgeçilen ve gregoryan melodileriyle söylenen en eski, en basit ayin biçimini kapsar. Gregoryan ilahileri, özellikle ayin için en güzel, en etkileyici melodilerden oluşan concentus'u (birlikte şarkı söylemek) sunarken, orijinal biçiminde daha çok haykırış içeren accentus tercih edilir.

Choralpassion : İncillerden birine göre Passion(İstirap), belirli rollerin belirlendiği konuşur bir tarzda (resitatif) söylenmiştir. Halk korosunun yani "turba"nın söz aldığı yerlerde, solistler veya "soliloquent"ler (halk korosunun karşıtı) bir araya gelerek küçük bir koro oluştururlar; bu koroya din adamları da katılır. Choralpassion'un bu ilkel biçimi modern zamanlara kadar varlığını sürdürmüştür.

Motetten-Passion : Geleneksel Choral Passion'u, sanatsal gelişimin daha yüksek bir aşaması olarak, Motet tarzında tüm metni çoksesli olarak ele alan Motet benzeri Passion izlemiştir.

Oratorienpassion : Buradaki müzik yapısı: Büyük Füg koroları, resitatifler, aryaalar, arya formunda topluluklar, ara sıra uvertür veya intermezzo olarak bir enstrümantal parça.

Requiem : Katolik kilisesinde ölü ruhların huzura kavuşması amacıyla bestelenen, ağıt benzeri duaları içeren dinsel müzik.

Oratorium : Genellikle dinsel bir metin üzerine dramatik olarak işlenen, koro, solistler ve orkestra için geniş tutularak bestelenen eser karşılığı olarak 16. Yüzyıl'da kullanılmaya başlamıştır.

Kanzone : 1- Şarkı, halk şarkısı. 2- Madrigallerin bir bölümü. 3- Koral müziği az çok füglü tarzda anımsatan, bir ya da birkaç bölümlü çalgı müziği.

Kanzonette : Küçük kanzone.

Villanella : İtalya'da 1530'larda Frottola tarzının unutulmasından 17. Yüzyıl başına kadar, ülkenin değişik bölgelerinde popüler olan, çok sesli halk şarkısı tarzındaki vokal hafif müzik türlerine verilen genel ad.

Frottola : 15. Yüzyıl'da Orta ve Kuzey İtalya'da, özellikle Floransa karnavallarında yaygınlaşan, 1530'larda Madrigal'in çıkışı ile çekiciliğini yitiren, dans ezgisi Ballata'dan kaynaklanan neşeli ve çok dizeli dans şarkısı.

Quodlibet : Genellikle bir ostinato bas üstüne sevilen çeşitli eserlerden alınan bölümlerin bir arada seslendirilmesi.

Madrigal : Dindışı, yumuşak ve zarif, kısa ya da daha çok sesli tarzdaki lirik – pastoral şarkı formu.

Intermezzi veya Intermedien : 16. Yüzyıl'da tiyatro eserlerinde, bazen de soyluların düğün törenlerinde, neşelendirmek amacıyla aralara konulan ufak madrigal tarzı, çalgı eşlikli – ilerde operaya dönüşecek olan – vokal parçalar.

Kavatine : 18. Yüzyıl operalarında tekrarsız (Da capo'suz) söylenen kısa ve lirik aria.

Finale : Opera'da genellikle tüm solist ve koronun katılımıyla gerçekleşen etkili ve sürprizli bitiş. Sonat, konçerto, kuartet, senfoni gibi enstrümantal eserlerde, genellikle rondo formunda, - bazen sonat formuna da yaklaşan – çabuk tempodaki 4. Ve sonuncu bölüm.

Rezitatif : 17. ve 18. Yüzyıllarda Fransa'da solo ses ya da çalgı için bir besteye veya fragmanına verilen ad.

Arioso : Değişmez hareketli, etkili karakterde uzunca opera şarkısı. 1- Daha melodik tarzdaki resitatif. 2- Aria'nın başında ya da sonundaki kısa melodik pasaj. 3- Opera ya da Oratorya'da kısa aria.

Arie : Arya, şarkı.

Da capo-Arie: 3 bölmeli arie. Tüm vokal formlarında olduğu gibi, arielerin tasarımı da metinden önemli ölçüde etkilenir ve bu durum çoğu zaman form özgürlüğünü veya normdan güçlü sapmaları anlaşılır ve haklı kılar. 18. Yüzyılda da capo-arya'sının altın çağını yaşadığı dönemde, özellikle opera ve oratoryumlarda da-capo'yu, yani ilk bölümün tekrarını çeşitlendirmek ve onu triller, duraklamalar ve kadanslarla süslemek yaygın bir uygulamaydı. Genellikle yazıya geçirilmeyen ve icracının becere ve zevkine bırakılan bu varyasyon, bu sanat formunun doğru etkiyi yaratabilmesi için olmazsa olmaz bir üslup gereksinimidir. Ne yazık ki günümüzde şarkı söyleme sanatı ve doğaçlama süsleme sanatı o kadar gerilemiştir ki, eski arie artık neredeyse hiç takdir edilmemektedir. Chrysander'in en önemli başarılarından biri, Haendel'in eserlerini düzenlemesinde de da capo-arie'nin şık bir şekilde yorumlanmasına öncülük etmesidir.

Oper : Sahnede oynanmak üzere, bir veya daha çok perde olarak, genellikle enstrümantal bir girişten sonra konunun, resitatif, arie, şarkı, düet, trio, koro gibi çalgı eşlikli vokal kısımlarla anlatıldığı eser.

Ritornel : 1- İtalyanca şarkı formunda sözlü nakarat. 2- Özellikle Barok çağda, 17. Ve 18. Yüzyıl'larda konçertolarda ya da vokal bestelerde ön, ara, son müziği (introduction, interlude, postlude) ya da nakarat olarak yer alan orkestral müzik. 3- 18. Yüzyıl'da enstrümantal konçertolarda tutti kısımları. 4- 14. Yüzyıl'da İtalyan Madrigal'lerinde bir kıtayı izleyen bağımsız kısım.

Solokantaten : 17. Yüzyıl'da Madrigal'den kaynaklanan, çok yerinde solo kısımları olan vokal eser.

Kammerduett : Genelde Imitation tarzında sürekli bas eşliğinde söyleyen 2 ses için düet.

Strophenlied : (İngilizce Strophic) : Her kıtada, dörtlükte melodi ve eşliğin aynı laldığı şarkı türü. Çoğunlukla halk şarkıları ve baladları bu tarzdadır.

Ballade : Bugünkü Balad, 18. Yüzyıl sonlarında ortaya çıkmış, çok kez piyano ya da orkestra eşliğinde söylenen ses parçasıdır. Balad müziği büyük bir keskinlik, motif esnekliği, kompozisyonda bolca hareket, ama aynı zamanda çok fazla dikkatli deyim, belirgin bir sanatsal karakter ve yine de çok fazla bireysel duygu gerektirmez. Balad müziğinin en büyük ustası Carl Löwe'dir ve Zumsteg de onun öncüsü sayılabilir. Elbette ara sıra Schubert (Erlkönig), Schumann (Balsazar), Brahms (Verrat), Hugo Wolf (Der Feuerreiter, die Geister am Mummelsee) gibi diğer önemli şarkı ustaları da Balad alanında çalışmışlardır.

Enstrümantal Balad

Başlığı Balad olan enstrümantal parçalarda vokal Balad'lardan türetilmiş, fantastik, coşkulu karakterli parçalardır. Oysa Balad terimi, biçimden çok, müziğin içeriğine, karakterine gönderme yapar. Bu türün ilk büyük ustası muhtemelen Chopin'dir; dört muhteşem piyano baladı vardır. Liszt ve Brahms, onun eserlerinden esinlenerek önemli piyano baladları yazmışlardır.

Piyano Eşliğinde Şarkı: Enstrümantal müziğin iki veya üç sesli şarkı formu olarak adlandırdığı şey elbette gerçek anlamda söylenen şarkıdan ödünç alınmıştır. Ancak şarkı yalnızca melodinin yapısıyla ilgili değil, aynı zamanda metnin müzikle ilgisiyle de ilişkilidir.

Basse continue (sürekli bas) şarkılar : Monody (tek sesli müzik), 1600'lü yıllarda opera ile yeniden diriliş yaşadı. Yeni bir tür ortaya çıktı:Basso continuo eşliğinde monofonik (tek sesli) şarkı söyleme.

Arya ile Şarkı arasındaki fark

Arya, genellikle bir orkestra (veya klavsen) eşliğinde çalınan, kapalı ve daha büyük bir formda, daha uzun bir vokal parçasıdır, şarkı ise daha kısa, daha basit bir yapıya, daha basit bir içeriğe sahiptir. Arya için belirli, sabit bir form yoktur. Büyük iki veya üç sesli şarkı formu sıklıkla görülür, bazen rondoya, hatta sonat formuna yaklaşır. Özellikle eski İtalyan eserlerinde yaygın olan A, B , A şemasını izleyen büyük üç bölümlü parçadır.

Choral

Choral: Katolik kilisesinin ve Martin Luther'den bu yana Protestan kilise şarkılarının geleneksel tek sesli şarkılarını ifade eder.

Choralfantasie: Bir koral ezginin, bir cantus firmus'un bölmelerinin varyasyonlu tarzdan daha özgür şekilde, bir fantezi biçiminde biraz karışık, ancak ustaca işlenişle org repertuarında seçkin bir yer alan beste tarzı. Örnek, Beethoven, Fantasie in C moll, op. 80.

Choralfuge: Füg tekniğine uyararak, koralin temasının kılavuz temaya (Dux) temel olduğu, karşıt sesin de bu koral ezginin (cantus firmus'un) ilk cümlesinden oluşturularak işlendiği ve org için en gözde olan beste türlerinden biri. Örnek, Bach, Dona nobis pacem, in h-moll, BWV 232.

Choralkantata: Alman koral ezgilerinin bir cantus firmus biçiminde resitatif, aria, düet gibi değişimli kıtalarla, üç sesli-bazen çalgı eşlikli olarak- koral füg ve dört sesli final korosu ya da varyasyonlar içeren şekilde geniş tutulmuş kantat tarzı işlenmesi. Örnek, Bach, Ach lieben Christen, seid getrost, BWV 114.

Choralkonzert: Koral konçerto. Cantus firmus olarak korunan ezginin İtalyan concertante stilinde solistler, orkestra ve koro için büyük ustalıklı bol süslemeli ve çoksesli işlenmesiyle bir konçerto haline dönüştürülen kantat. Örnek, Neithard Bethke, Der Tag ist hin, op. 3

Choralmotette: Yine çoksesli bir koral düzenleme olarak, cantus firmus'un tiz ses partisinde yer alan koral ezgi biçiminde, daha az önem verilen diğer sesler eşliğinde işlendiği beste. Örnek, Johann Christoph Altnikel, "Befiehl du dine Wege.

Choralspartita: Org repertuarında ilgi gösterilen bu türde koral ezgi ancak varyasyonlarla işlenerek enstrümantal beste şekline getirilir. Örnek, Bach's Chorale Partitas.

Choral symphony: Bazı bölümlerinde veya tümünde koro kullanılan senfoni. Örneğin Beethoven No. 9 Korolu Senfoni.

Choralvariation: Varyasyonlara temel alınan cantus firmus biçimindeki koral ezginin her satırının, her kıtasının usta süslemeler ve değişimlerle işlenmesi. Örnek, Bach, K087.

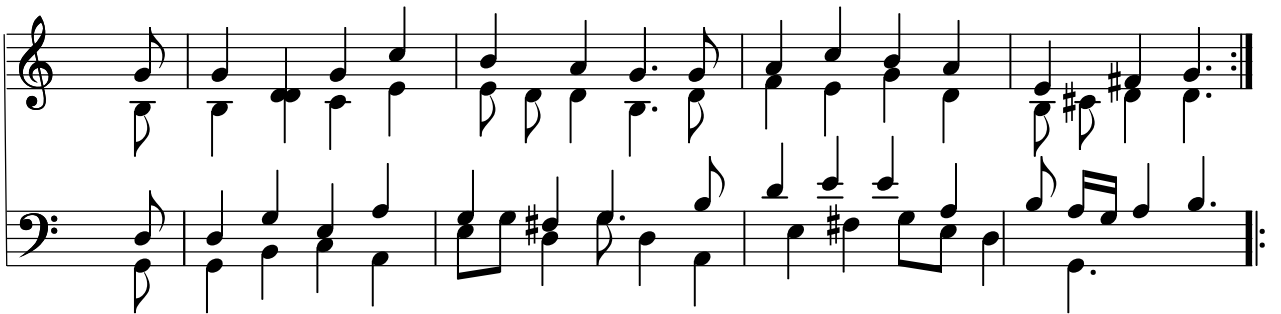
Choralsvorspiel (Choral prelude): Bir koral veya ilahi üzerine yazılan çalgısal, genelde org için, beste. Örnek, Bach, vom Himmel hoch, da komm ich her. Bach, 18 Chorale Preludes, BWV 651-688.

Choral düzenleme-işlenmiş koral (Choralsbearbeitung): 1) Genelde bir cantus firmus olarak Gregoryen koralı'ne veya Protestan kilise ezgisine temel oluşturan çok sesli beste. 2) 16. yüzyıl'dan beri bir Protestan kilise şarkısı veya ruhani halk ezgisi üzerine vokal ya da enstrümantal beste. Güney Almanya'lı organistlerin, Pachelbel, Walther ve özellikle Bach'ın önem verdiği bu tarzda genellikle girişte uzun tutulan koralin teması diğer partilerde (seslerde) ise kısa benzetimlerle işlenir. 3) Organum.

Hassler, Nun freut euch, lieben Christen gmein

Bir Choral örneği

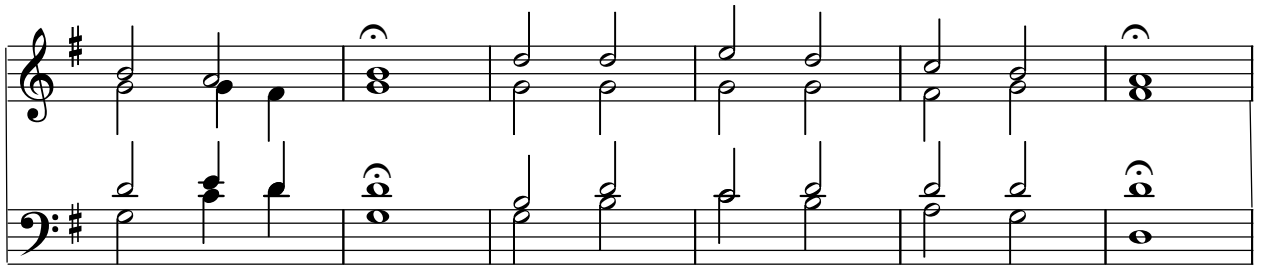
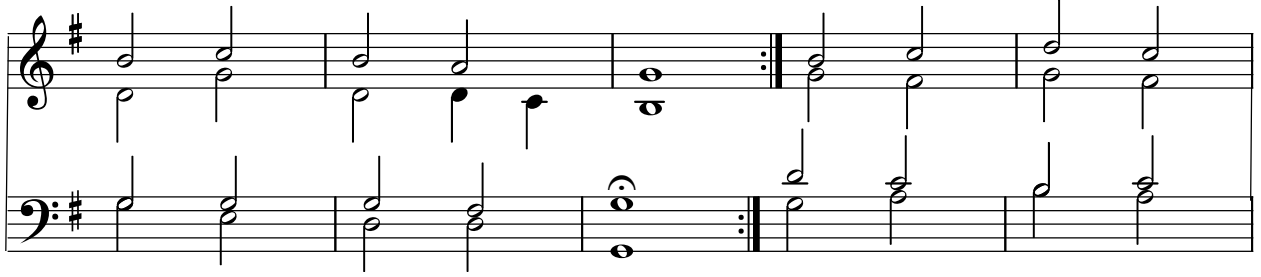
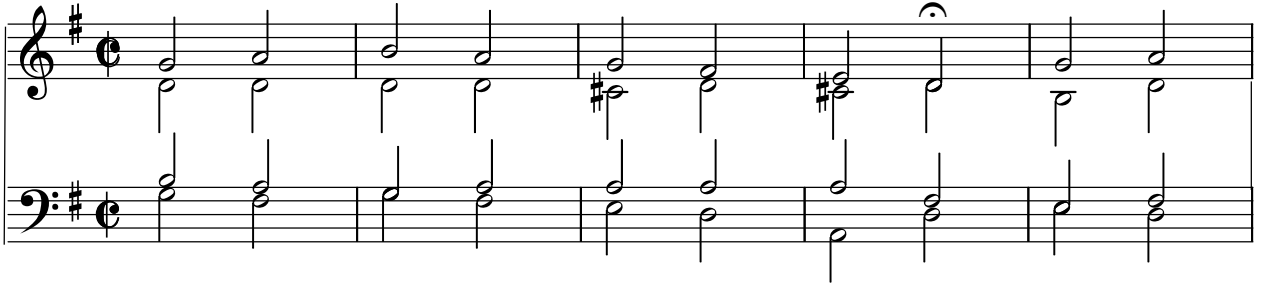
Şarkı sözleri yazılmamıştır.



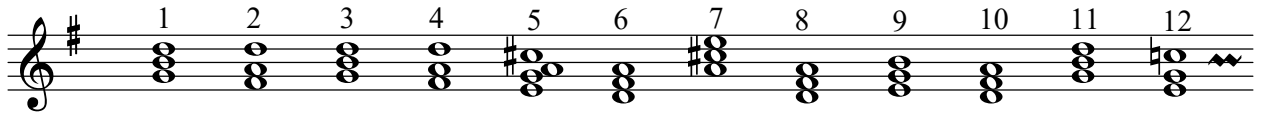
Aşağıdaki örnekte, dört ölçülük bölümlerden oluşan basit bir koral melodisine armonik bir altyapı eklenmiştir. Notasyon dört sesli koro notasyonudur. Satır sonları ayrıca fermatalarla işlenmiştir. Bütün sesler yarım notalar halinde senkronize olarak işlevini yapmaktadır. Koral melodisi çoğunlukla adım adım ilerliyor. Ton aralığı sol majör gamından alınmıştır, sadece Alto sesinde , Dominant tona modülasyon sırasında do diyez beliriyor. (Heinz-Christian Schaper, Formenlehre Compact).

Choral aus "Album für die Jugend" op. 68

R. Schumann



Akorlar



Tonik-dominant-tonikten (1,2,3) sonra dominant, doğrudan ulaşılan yeni tonik olarak kabul edilir (4), dominantı 3/4/6 akoru takip ediyor (5). Bunu hala dominant tonda -"Tonik" (6) ve daha fazla güçlendirme için "Dominant" (7) ve "Tonik" (8) takip ediyor. Diğer akorlar sol majörün IV. ve V. derecelerinden geçerek (9,10) Tonikaya geri dönüyorlar.

Kilise Müziği Formları

Messe

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Benedictus

Requiem

Introitus

Kyrie

Graduale

Tractus

Agnus dei

Totenmesse

Introitus

Kyrie

Graduale

Tractus

Sequentia

Sequenz

Offertorium

Sanctus

Benedictus

Agnus dei,

Communio

Magnificat

Te Deum

V. Communio

Lobgesang Mariae

Lukas 1, 46-55

Der Ambrosianische Lobgesang

Stabat Mater

MÜZİK FORMLARI

Her sanat dalında FORM (biçim, şekil) vardır ve sanat eserleri bu form içinde yerini bulur ve bir değer kazanır.

Müzikte şarkılar (Lied'ler), sonatlar, rondolar ve fügler başlıca müzik biçimleridir.

Her formun kendine özgü bir kuruluş düzeni vardır. Müzikte, bir sonat (Allegro, Adagio, Scherzo, Allegretto gibi) bölümlerden; bölümler temalar, periyodlar, cümleler ve motifler gibi bölümcüklerden; en küçük bir müzik fikri olan motif ise seslerden oluşur. Tek bir ses, bir harf gibi hiçbir anlatım gücü için yeterli olmamakla beraber müzik formlarının en küçük yapı taşıdır.

Bir besteci melodi, ritim ve armoniyi eline malzeme olarak alır ve ona bir biçim vererek sonatını, şarkısını meydana getirir.

Müzikte melodi, ritim ve armoni iç yapıyı, eserin biçimi (sonat, füg vb.) ise dış yapıyı yani FORM'u oluşturur.

Barok çağı başında temeli atılan müzik formları bu çağda esas şeklini almış ve küçük değişikliklerle günümüze dek gelmişlerdir.

Müzik formları bir bestecilik bilgisidir. Müzik yapan kimselerin (yöneticiler, çalıcılar, söyleyiciler) eserin formunu iyi bilmesi zorunludur. Bir eserin anlaşılır ve güzel bir şekilde seslendirilmesi (yorumu), o eserin özelliklerini ve yapısını iyice bilmekle mümkün olabilir. Bestecilerin eserleri üzerinde yapılacak araştırma (eser tahlil-çözümleme) ile, eserlerin anlaşılması ve değerlendirilmesi, formu bilmekle ancak mümkündür. (Nurhan Cangal, Müzik Formları).

Klasik Müzik Türleri

Klasik müzik bağlamındaki müzik türlerinin, ortaya çıktıkları veya yaygınlaştıkları dönemlere göre düzenlenmiştir. (Wikipedia).

Ortaçağ

- . Ambrosius : Ambrosius Ayini'de kullanılan tek sesli ayin müziği.
- . Ballad : Fransız şiirsel- müzikal biçimi.
- . Canso : Ozan geleneğinin şarkısı.
- . Cantiga : Genellikle dini temalar veya saray aşkı konu edinen, İspanyol veya Portekiz kökenli monofonik şarkı.
- . Conductus : Latince kutsal şarkı, tek sesli veya çok sesli, ayin dışı vokal kompozisyon.
- . Descant : Bir şarkıcının sabit bir melodiyi seslendirirken diğerlerinin uyumlu ve melodik olarak bağımsız dizeler doğaçlama yaptığı form.

- . Geislerlied : 14. Yüzyıl ortalarında kırbaçlı gurupların söylediği tövbe şarkıları.
- . Gregoryen ilahisi : Roma Katolik ayininde kullanılan tek sesli ayin müziği.
- . Gymel : Tek bir ses bölümünün iki eşit aralığa bölünerek farklı ama birleşen dizileri söylediği İngiliz kökenli bir biçim.
- . Lauda : Ortaçağ İtalyan kiliselerinde popüler olan dini bir şarkı.
- . Motet : Kutsal bir metne dayanan çok sesli koro bestesi.
- . Organum : Önceden var olan bir ilahiye bir veya daha fazla sesin eklenmesiyle oluşan polifonik müziğin erken biçimi.
- . Planctus : Önemli bir şahsiyetin ölümü üzerine yazılan, çoğunlukla ayinsel bir bağlamda bestelenen, işlevi ağıtlara benzeyen bir kompozisyon.
- . Rondeau : Fransız şiir-müzik biçimi.
- . Trecento Madrigal : Laik polifonik vokal kompozisyonu.
- . Virelai : Fransız şiir-müzik formu.

Dans Biçimleri

- Estampie : Tekrarlanan bölümlerle karakterize edilen, her bölümün farklı bir sonla çalındığı dans ve enstrümental türü.
- . Saltarello : Genellikle zıplama ve sıçrama adımlarıyla karakterize edilen, canlı ve hızlı tempolu bir İtalyan dansı.

Rönesans

- . Canzona : İtalya’da ortaya çıkan, kontrpuan sitiliyle karakterize edilen çok sesli enstrümental veya vokal kompozisyon.
- . Chanson : Fransız şarkısı, genellikle çok sesli ve din dışı.
- . Ensalada : Dini ve din dışı olmak üzere birden fazla farklı metni ve farklı dilleri tek bir bestede birleştiren çok sesli beste.
- . Fantasia : Serbest biçimli ve çoğunlukla doğaçlama tarzındaki kompozisyon.
- . Frottola : İtalyan laik şarkısı.
- . Glosa : 16. Yüzyıl İspanya’sında varyasyon yapısını kullanan bir tür kutsal müzik kompozisyonu.
- . Intermedio : İtalyan saraylarında özel günleri kutlamak amacıyla bir oyunun perdeleri arasında müzik eşliğinde yapılan tiyatro gösterisi.
- . Lauda : Ortaçağ İtalyan kiliselerinde popüler olan dini bir şarkı.

. Madrigal : Genellikle enstrüman eşliğinde söylenmeyen, çok sesli şiirlerden oluşan müziksel düzdenleme.

. Motet : Kutsal bir metne dayanan çok sesli koro bestesi.

. Opera : Şarkıcılar ve enstrümanistler için müzik eşliğinde sahnelenen, bir veya daha fazla perdelik dramatik eser.

. Ricercar : Taklit kontrpuan içeren enstrümantal kompozisyon.

. Tiento : Fantezi müziğine benzeyen, karmaşık kontrpuanıyla bilinen klavye müziği türü.

. Toccata : Genellikle klavyeli veya telli çalgılar için kullanılan, hızlı hareket eden veya virtüöz pasajlarla karakterize edilen parça.

. Villancico : Genellikle kırsal ve popüler temalarla ilişkilendirilen İspanyol şarkısı veya lirik şiiri.

. Villanella : Rustik, çoğunlukla hareketli bir İtalyan şarkısı.

Dans Biçimleri

. Branle : Hareketli bir Fransız dansı.

. Galliard : Üçlü ölçülerde hareketli bir dans.

. Pavane : Yavaş alay dansı.

. Tourdion : Genellikle yavaş bir dansın ardından icra edilen, hızlı tempolu bir Fransız dansı.

. Air : Şarkı benzeri enstrümantal parça.

. Marş : Genellikle dini veya vatansever çağrışımlar taşıyan bir koro eseri olan kutlama bestesi.

. Arya : Genellikle orkestra eşliğinde, tek ses için bestelenen bağımsız parça.

. Arioso : Resitatiften ziyade melodik, ancak bir aryadan daha az olan vokal parça.

. Badinerie : Hafif, eğlenceli karakterli, çoğunlukla oldukça kısa ve genellikle Barok süitinin sonuna eklenen form.

. Kanon : Tek bir melodinin, ardışık olarak giren seslerle taklit edildiği kontrpuan kompozisyonu.

. Kantat : Çoğunlukla dini bir metne dayanan, enstrümantal eşlikli vokal kompozisyon.

. Chaconne : Genellikle bas ostinato üzerinde varyasyonlar içeren, tekrarlayan bir armonik ilerlemeye dayanan müzik formu.

. Koro : Lutheran korosundan kaynaklanan veya onunla ilişkili form.

. Cibell : Duple ölçüde gavot benzeri parça.

- .Konçerto : Bir veya daha fazla solo çalgının bir orkestra eşliğinde seslendirildiğı müzik eseri.
- . Füg : Tek bir temanın veya konunun bir bölüm tarafından tanıtılıp, ardından diğerk bölümler tarafından ele alındığı karmaşık kontrpuan kompozisyonu.
- . İlahi: Övgü dolu dini bir şarkı.
- . Ağıt : Üzüntü veya kederi dile getiren şarkı.
- . Ayin : Eucharistia ayinindeki kutsal müzik bestesi.
- . Motet : Kutsal bir metne dayanan çok sesli koro bestesi.
- . Opera : Şarkıcılar ve enstrümanistler için müzik eşliğinde sahnelenen, bir veya daha fazla perdelik dramatik eser.
- . Partita : Çoğunlukla dans hareketlerinden oluşan, enstrümantal veya vokal parçalardan oluşan süit.
- . Passacaglia : Chaconne’a benzeyen, zemin bas üzerinde varyasyonlardan oluşan bir müzik formu.
- . Tutku : İsa’nın Çilesi’nin müzikal düzdenlemesi.
- . Pastorale : Pastoral sahneleri betimleyen. Genellikle yumuşak, lirik bir melodiyle karakterize edilen müzik biçimi .
- . Prelüd : Kısa, doğaçlama tarzında parça, genellikle daha uzun bir parçaya giriş niteliğindedir.
- . Quodlibet : Genellikle popüler melodiler olmak üzere birden fazla melodinin kontrpuan olarak bir araya getirilmesiyle oluşan beste.
- . Siciliana : Genellikle minör tonda, noktalı ritimler ve pastoral bir ruh hali ile karakterize edilen yavaş bir parça.
- . Sinfonia : Genellikle daha büyük bir eserin girişı, ara bölümü veya son bölümü olarak kullanılan orkestra parçası.
- . Sonat : Bir veya daha fazla çalgı için bestelenen, genellikle üç veya dört bölümden oluşan eser.
- . Süit : Genellikle dans formunda, bir dizi halinde çalınan enstrümantal besteler dizisi.
- . Toccata : Genellikle klavyeli veya telli algılar için kullanılan, hızlı hareket eden veya virtüöz pasajlarla karakterize edilen parça.
- . Tombeau : Önemli bir kişinin ölümünü anmak için yazılan kompozisyon.

Dans Biçimleri

- . Allemande : Dörtlü ölçüdeki Alman halk dansı, çoğunlukla Barok süitlerin ilk bölümü.
- . Bourrée : Çift ölçülü, hareketli bir Fransız dansı.

- . Kanarya : Kanarya Adaları'na özgü, hızlı ve hareketli bir dans olup, hızlı, zıplayan adımlarıyla bilinir.
- . Courante : Üçlü ölçülü zarif bir Fransız dansı, çoğunlukla Barok sütünlerde yer alır.
- . Fandango : Ritmik İspanyol dansı.
- . Furlana : Canlı tempo ve ritme sahip, hızlı Venedik halk dansı.
- . Galliard : Üçlü ölçüyle coşkulu bir dans.
- . Gavotte : Dörtlü ölçüdeki Fransız halk dansı.
- . Gigue : İngiliz jig'den kaynaklanan, genellikle bilisik ölçülü, hareketli Barok dansı.
- . Loure : Barok süitinde sıklıkla yer alan yavaş Fransız dansı.
- . Minuet : Üçlü ölçüyle yapılan zarif, şık bir danstır; çoğunlukla Barok sütünlerde yer alır.
- . Musette : Gayda sesini taklit eden pastoral bir melodiyle karakterize edilen Fransız dansı.
- . Passepied : İkili ve üçlü ölçülerden oluşan, genellikle geç Barok sütünlerine dahil edilen hızlı Fransız saray dansı.
- . Rigaudon : Canlı ritmi ve sade yapısıyla öne çıkan, çift ölçülü, hareketli bir Fransız dansı.
- . Sarabande : Üçlü ölçülü yavaş İspanyol dansı, çoğunlukla Barok sütünlerde yer alır.
- . Tambourin : İkili ölçülerde hareketli bir Provence dansı.
- . Lied : Alman sanat şarkısı.
- . Aubade : Sabah aşkını veya şafak vakti ayrılan sevgilileri anlatan şarkı veya enstrümantal beste.
- . Bagatelle : Kısa. Hafif enstrümantal kompozisyon.
- . Ballad : Genellikle lirik ve etkileyici bir anlatım tarzını izleyen enstrümantal kompozisyon.
- . Barcarolle : Geleneksel olarak Venedik gondolcularıyla ilişkilendirilen, kendine özgü bir ritimdeki şarkı veya enstrümantal parça.
- . Berceuse : Ninni'ye benzeyen, çoğunlukla sakinleştirici ve rahatlatıcı bir beste.
- . Burlesk : Ciddi eserlerin tavır ve ruhunu karikatürize ederek gülme yaratmayı amaçlayan kompozisyon.
- . Caprice : Canlı parça, genellikle serbest formda, hafif ve eğlenceli bir karaktere sahiptir.
- . İlahi : Genellikle dini nitelikte olan şenlikli halk şarkısı veya popüler ilahi.
- . Cassation : Serenat benzeri enstrümantal kompozisyon.

- . Topluluk için oda müziği : Küçük bir müzisyen gurubu için yazılan besteler.
- . Konser aryası : Solo şarkıcı ve orkestra için özel olarak yazılmış bağımsız arya veya poera şarkısı.
- .Konçerto : Bir veya daha fazla solo şarkının bir orkestra eşliğinde seslendirildiği müzik eseri.
- . Divertimento : Eğlendirme amacıyla yazılmış hafif ve eğlenceli kompozisyon.
- . Etüde : Bir enstrüman çalmada belirli bir teknik beceride uygulama sağlamak için tasarlanmış kompozisyon.
- . Fanfar : Genellikle üflemeli çalgılar için yazılmış, cesur ve muzaffer karakterli, kısa ve hareketli bir parça.
- . Fantasia : Serbest biçimli ve çoğunlukla doğaçlama tarzındaki kompozisyon.
- . Cenaze marşı : Genellikle minör tonda, cenaze alayının ağır temposunu taklit eden yavaş marş.
- . Doğaçlama : Genellikle piyano için bestelenen, doğaçlamayı çağrıştıran kısa enstrümantal parça.
- . Intermezzo : Kısa, hafif parça, genellikle daha büyük bir eserin bölümleri arasında bir ara görevi görür.
- . Ayin : Eucharistia ayinindeki kutsal müzik bestesi.
- . Noktürn : Geceden esinlenen veya geceyi çağrıştıran kompozisyon.
- . Opera : Şarkıcılar ve enstrümanistler için müzik eşliğinde sahnelenen, bir veya daha fazla perdelik dramatik eser.
- . Operet : Genellikle neşeli ve sık sık konuşma diyalogları içeren kısa opera.
- . Uvetür : Bir opera veya baleye giriş niteliğindeki çalgısal beste.
- . Pasticcio : Başka bestelerden alınmış çeşitli parçaların bir araya getirilmesiyle oluşan opera.
- . Sing spiel : Genellikle konuşma diyaloglarından oluşan Alman hafif opera biçimi.
- . Zarzuela : Opera ve popüler şarkıların yanı sıra dansı da içeren İspanyol lirik-dramatik türü.
- . Oratoryo : Orkestra, koro ve solistler için genellikle dini bir temaya dayanan büyük beste.
- . Prelüd : Kısa, doğaçlama tarzında parça, genellikle daha uzun bir parçaya giriş niteliğindedir.
- . Rhapsody : Bölümsel yapıya, zıt ruh hallerine ve doğaçlamaya dayalı, serbest akışlı bir üsluba sahip, tek bölümlük bir kompozisyon.
- . Rondo : Farklı zıt bölümlerle dönüşümlü olarak tekrar eden bir temanın karakterize ettiği form.

- . Scherzo : Hafif, espirili, çoğunlukla büyük eserlerin bir parçasıdır.
- . Serenat : Ses veya enstrüman için hafif, lirik, çoğunlukla romantik kompozisyon.
- . Sinfonia concertante : Orkestra ve solo çalgılar gurubu için bestelenen, genellikle senfoni formundaki eser.
- . Sonat : Bir veya daha fazla solo çalgı için bestelenen, genellikle birkaç bölümden oluşan bir eserdir.
- . Senfonik şiir : Çoğunlukla edebi veya resimsel bir fikri olan müzik dışı bir anlatıya dayanan orkestral kompozisyon.
- . Senfoni : Genellikle bir orkestra için yazılmış, çoğunlukla dört bölümden oluşan büyük ölçekli kompozisyon.
- . Süt : Genellikle dans formunda, bir dizi halinde çalınan enstrümantal besteler dizisi.
- . Tema ve varyasyonlar : Ana temanın melodisini, armonisini, ritmini veya tınısını değiştiren bir dizi varyasyonla takip edildiği form.
- . Threnody : Ölen bir kişinin anısına bestelenen şarkı.

Dans Biçimleri

- . Bale : Koreografili bir dans gösterisine eşlik etmek üzere tasarlanmış kompozisyon.
- . Bolero : İspanya kökenli, istikrarlı bir ritim ve genellikle orta tempoda olan bir dans türü.
- . Can-Can : Hızlı bir ritim ve güçlü, vurgulu vuruşlarla karakterize edilen bir dans.
- . Contradanse : İngiltere ve Fransa'da ortaya çıkan ve bir dizi figürün tekrarlanarak icra edildiği halk dansı.
- . Czardas : Yavaş başlayıp çok hızlı bir tempoyla biten, tempoda çeşitlilik gösteren Macar halk dansı.
- . Dumka : Melankolik bir karaktere sahip Slav müzik formu.
- . Ecossaise : İskoç tarzı ama aslında Fransız kökenli bir dans.
- . Furiant : Üçlü ölçülerde ateşli ve hızlı Bohem dansı.
- . Galop : Fransız kökenli, basit bir ölçüye sahip, hızlı ve hareketli bir dans.
- . Habanera : Küba kökenli, yavaş tempolu bir dans.
- . Humoresk : Genellikle katı bir biçimsel yapıya sahip olmayan, eğlenceli, mizahi öğeler içeren kompozisyon.
- . Kolo : Genellikle karmaşık ritimlere ve farklı tempolara sahip geleneksel Balkan dansı.
- . Krakowiak : Senkoplu Polonya dansı.

- . Laendler : Vals'e ilham kaynağı olan Avusturya ve Bavyera halk dansı.
- . Mazurka : Üçlü ölçülü, çoğunlukla hareketli ve ikinci veya üçünü vuruşta güçlü vurguların olduğu bir Polonya halk dansı.
- . Polka : Canlı bohem dansı.
- . Saltarello : Hareketli, zıplamalı İtalyan dansı.
- . Seguidilla : Hızlı üçlü ölçülerle yapılan Kastilya halk dansı.
- . Vals : Basit, akıcı bir ritim ve kendine özgü 1-2-3 vuruşuyla karakterize edilen üçlü ölçüdeki halk dansı.
- . Zortziko : Bask halk dansı.

Var. 30 aus den »Goldberg-Variationen«

Johann Sebastian Bach, BWV 988
(1685–1750)

Quodlibet a 1 Clav.

[Ich bin so lang nicht bei dir gewes'n, ruck her, ruck her.]
[Kraut und Rü - ben ha-ben mich ver-trie-ben.]

Aus: Clavier-Übung, Teil IV (1741/42)

— : thematisch wichtiger Einsatz

— : thematisch wichtige Gegenstimme

Chromatische Invention I

Béla Bartók

Lento $\text{♩} = 72$

p espr.

p

mp

mf

dim.

p

più p

pp

rall.

smorzando

pp

Aus: Mikrokosmos, Bd. 3, Nr. 91

© 1940 by Hawkes & Son Ltd., London

Definitive corrected edition © 1987 by Hawkes & Son Ltd., London

Chaconne

Johann Caspar Ferdinand Fischer
(um 1665–1746)

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff, likely for a lute or a single melodic instrument. It is in 3/4 time, indicated by the '3' over the '4' in the time signature. The key signature has one sharp (F#), indicating D major or B minor. The score is divided into six systems, each containing two staves. The first staff of each system is the treble clef, and the second is the bass clef. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Trills (tr) are marked above several notes. The piece is a chaconne, characterized by its repeating harmonic structure. The score includes measure numbers 7, 13, 19, 24, and 29, indicating the start of new sections or measures. The final measure of the piece is marked with a double bar line.

Aus: Musicalischer Parnassus (1738)

Serenata

Wolfgang Fortner
(1907–1987)

Interludium. Larghetto ♩ = 66

sempre piano *con grazia*

5 9 13 17

Aus: Kammermusik für Klavier
© 1948 by Schott & Co. Ltd., London

21

cresc. *mf*

26

p

30

33

decresc. *rit.* *pp*

The musical score consists of four systems of piano music. The first system (measures 21-25) begins with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to mezzo-forte (mf). The second system (measures 26-29) starts with a piano (p) dynamic and features several triplet patterns. The third system (measures 30-32) continues with piano (p) dynamics and includes more triplet figures. The fourth system (measures 33) shows a decrescendo (decresc.) and a ritardando (rit.) leading to a pianissimo (pp) dynamic. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4.

Suite

Johann Jakob Froberger

Allemande. Andante

First system (measures 1-2): Treble clef, key of D major (two sharps), common time. Bass clef, key of D major. Measure 1 starts with a forte *f* dynamic. Measure 2 contains a fermata over the first half.

Second system (measures 3-4): Measure 3 begins with a triplet of eighth notes in the treble. Measure 4 contains a fermata over the first half.

Third system (measures 5-6): Measure 5 contains a repeat sign. Measure 6 contains a fermata over the first half.

Fourth system (measures 7-9): Measure 7 contains a fermata over the first half. Measure 8 contains a fermata over the first half. Measure 9 ends with a double bar line.

Courante. Allegretto

First system (measures 1-4): Treble clef, key of D major, 3/4 time. Bass clef, key of D major. Measure 1 starts with a mezzo-forte *mf* dynamic. Measure 4 contains a piano *p* dynamic marking.

Second system (measures 5-7): Measure 5 starts with a mezzo-forte *mf* dynamic. Measure 7 ends with a double bar line.

(12)

20

Sarabande. Largo

6

11

56 Gigue. Allegro

6

mf

11

16

p

mf

21

26

f

Invention

Georg Friedrich Händel, HWV 582

4

8

12

16

Kleiner Shimmy

Bernhard Sekles
(1872–1934)

Moderato

The musical score for 'Kleiner Shimmy' is written for piano. It begins with a tempo marking of 'Moderato'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is divided into six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand and mezzo-piano (*mp*) in the left hand. The second system includes a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The third system also features a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The fourth system is marked 'quasi forte' and includes a '(non dim.)' instruction. The fifth system starts with a 'dim.' (diminuendo) instruction. The sixth system begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a 'dim.' instruction, and ends with a 'rit.' (ritardando) marking and a final forte (*ff*) dynamic. The score concludes with a double bar line.

© 1927 by Schott Musik International, Mainz

Quodlibet

Melodie »Ach Elslein, liebes Elselein« im Diskant
in Verbindung mit der Melodie »Es taget vor dem Walde«

Ludwig Senfl
(um 1486–1542/43)

Ach Els - lein, lie - bes El - - se -
Es ta - - get vor dem Wal - -

Instr.



5 - lein, wie gern wär ich bei dir!
- de, stand auf, Ket - ter - -



10 So rin - nen zwei tie - fe Was - -
- lein, die Ha - sen lau - fen bal - -



14 - ser wohl zwi - schen dir und mir,
- de, stand auf,



18

Ket - ter - lein, hol - der Buhl! das hei - - a -

22

rin - nen zwei tie - fe Was - - ser
- ho! du bist mein, und ich bin

26

wohl zwi - schen dir und mir.
dein! stand auf, Ket - ter - - lein.

Vom Himmel hoch, da komm ich her

Friedrich Wilhelm Zachow
(1663–1712)

The image displays a musical score for the hymn 'Vom Himmel hoch, da komm ich her' by Friedrich Wilhelm Zachow. The score is written for a single melodic line and a basso continuo line, both in C major and 4/4 time. The piece consists of 24 measures, organized into six systems of four measures each. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, a common time signature, and a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The melody is characterized by its simplicity and clarity, typical of Baroque hymn tunes. The basso continuo line provides a harmonic foundation with sustained notes and occasional moving lines. The score is presented on a single page with a clean, unadorned layout.

Sonate

Ludwig van Beethoven, op. 49 Nr. 1
(1770–1827)

Andante
Exposition

p *mf* *mf* *fp* *p* *dolce*

7 13 17 21 25

29

(33) Durchführung

39

43

47

51

55

59

64 Reprise

70

75

79

p

sf

f

p

dolce

2

83

87

91

95

Coda

99

104

This musical score is for a piano piece, spanning measures 83 to 104. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score is organized into six systems, each with a treble and bass staff. Measure numbers 83, 87, 91, 95, 99, and 104 are placed at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *f* (forte) at measure 91, *p* (piano) at measure 93, and *pp* (pianissimo) at measures 95, 99, and 104. A 'Coda' section is indicated above the staff at measure 95. The piece concludes with a double bar line at measure 104.

Ricercar

Johann Jakob Froberger
(1616–1667)

Moderato (alla breve)

The musical score is written in 12-measure systems, each containing a treble and a bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is alla breve. Measure numbers 8, 15, 21, 27, and 33 are marked at the beginning of their respective systems. Brackets and dashed lines are used to highlight specific musical features as defined in the legend.

— : thematisch wichtiger Einsatz
- - - : thematisch wichtige Gegenstimme

39 **Allegro**

45

50

56 **Molto moderato**

60

64

68 **Accelerato**

73

77

81

86 **Marcato** (♩ = ♩)

91

97

101

106

110

Auf dem Feld ein Birnbaum stand

Şarkı sözleri yazılmamıştır

Witold Lutoslawski
(1913 - 1994)

Andante

Gitarre 1

Gitarre 2

Git. 1

Git. 2

Git. 1

Git. 2

Git. 1

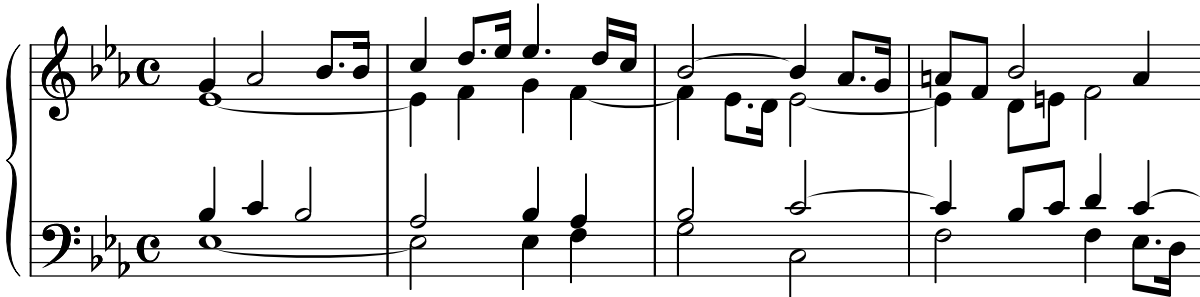
Git. 2

Praeludium und Fuge

Johann Caspar Ferdinand Fischer

Praeludium

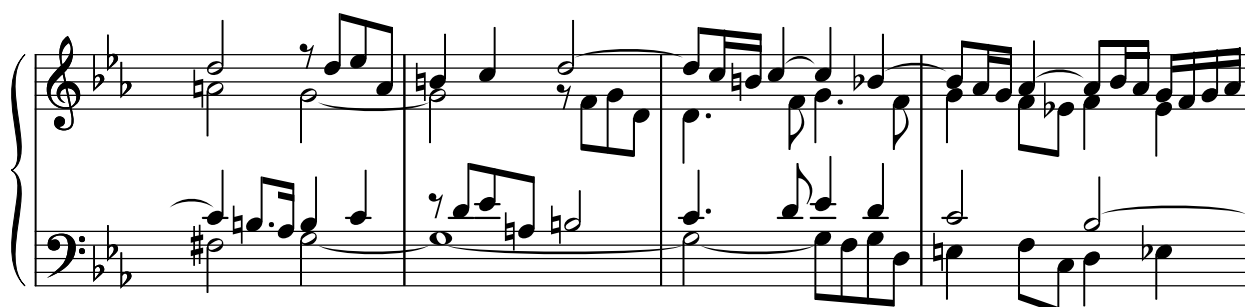
Klavier



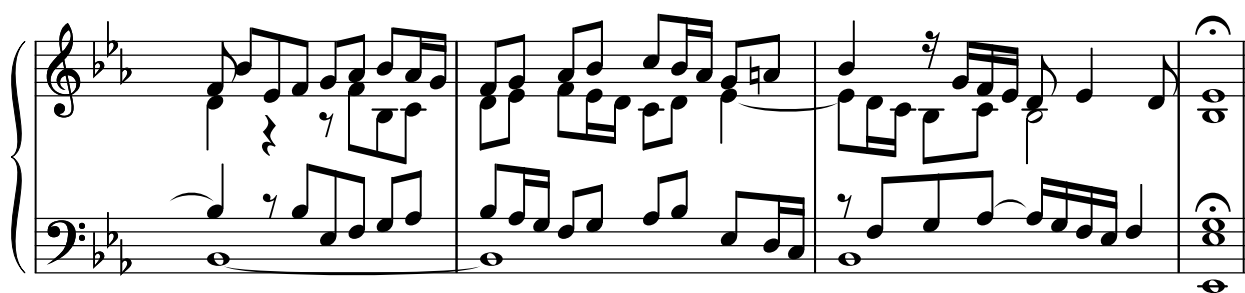
Kl.



Kl.



Kl.



Fuge

*Tema
girişi*

Kl.



Kl.

Tema girişı

Kl.

Tema girişı

Kl.

Tema girişı

Kontrapunkt zu 2 Stimmen

Johannes Paul Thilman
(1906–1973)

Zart, nicht zu langsam

p

cresc.

f

decresc. molto e rit.

pp

Aus: Die Sammlung. Alte und neue Klavierstücke, Mitteldeutscher Verlag, Halle o.J.
Mit freundlicher Genehmigung von Dietmar Thilman

KAYNAKÇA

- ALTAY, Gökçe, *Kontrpuan Yatay Çokseslendirme*.
- ANKARA ÜNİVERSİTESİ DEVLET KONSERVATUVARI, *Müzik Bölümü Bestecilik (Kompozisyon)*.
- Anasanat Dalı Kompozisyona Başlangıç-Koh 103*.
- AKTÜZE, İrkin , *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*.
- ALTMANN , Günter , *Musikalische Formenlehre*.
- AVŞAR , Mustafa , *Müzik Biçimleri Metodu* .
- AZPIAZU, Jose de, *Gitarre als Begleitinstrument, Edition Ricordi*.
- BRIAN Boone, Marc Schonbrun, *Müzik Teorisi 101*.
- CANGAL , Nurhan , *Müzik Formları*.
- Crossower-agm.de *İnternet sitesi*.
- ÇEVİK , Suna , *Koro Eğitimi ve Yönetimi*.
- ÇÖLOGLU , Erdem ; Arat Deniz , *Alıştırmalı Müzik Teorisi 3*.
- HEMPEL, Christoph, *Neue Allgemeine Musiklehre*.
- HODEIR , Andre , *Müzikte Türler ve Biçimler. Çeviri : İlhan Usmanbaş*.
- KAISER , Ulrich , *Formenlehre der Musik*.
- KAJTAZAJ , Sami , *Fünf Formen Für Gitarre*.
- KRAEMER, Thomas, Manfred Dings, *Lexion Musiktheorie*.
- LEICHTENTRITT, Hugo, *Musikalische Formenlehre*.
- ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ , *Müzik Formları*.
- ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ , *Müzik Formlarının Öğeleri (Elemanları)*.
- OSER, Stefan, *Guitarra Latina, Doblinger-Musikverlag*.
- RENNER, Hans, *Grundlagen der Musik*.
- ŞEN, Şener, *Eğitim Müziği Besteleme Teknik Bilgiler ve Uygulama*.
- USMAN, Oğuz, *Modal Kontrpuanın Temel İlkeleri*.
- WIKİPEDIA
- ZIEGENRÜCKER,Wieland, *ABC Musik Allgemeine Musiklehre*.

DİZİN

A

Accentus, 317
Agnus dei, 324
Aguinaldo, 146
Ağırlıklı olarak ritmin motifi belirlemesi, 44
Ağıt, 328
Air, 177, 327
Alfabetik sıralı tanınmış danslar, 214
Allemande, 126, 328
Alt motif işleme, 46
Ambrosius, 325
Ana tema (Sonatta) , 273, 275
Anthem, 195
Anglaise, 204
Ara bölümlerde (episod) tematik çalışma , 230
Ara bölümün birkaç kısma ayrılması, 231
Arada, 148
Arie, 314
Arietta, 137
Armonik variation, 239
Ariosa, 177, 319, 327
Arya, 327
Basse contunie, 32

Arya ile şarkı arasındaki fark, 321
Arya şekilleri, 72
Aynı ton derecesinde tekrar, 45
Augmentation, 46

B

Bach ve Beethoven'ın eserlerinde orta bölümlerdeki uygulamalara ilişkin olarak ortaya çıkan farklılıklar, 49
Bach-Haendel döneminin eski sonatı, 262
Badinerie, 205, 327
Bagatelle, 137, 329
Bağlantı motifleri, 42
Baiao, 158
Ballad, 150, 313, 32
Ballet, 328
Bale, 331
Balletto, 131
Bambuco, 146
Bar formu, 61
Barcorolle, 150, 329
Barok çağı sonat formu, 255
Basse contunie, 32

Basse danse, 222
Basso ostinato varyasyon, 262
Battaglia, 197
Bazı eski ve yeni dansların cinsini,
ritmini gösteren çizelge, 231
Beguine, 176
Beethoven Funebre marşı, 71
Bela Bartok, 350
Benedictus, 340
Berceuse, 160
Beethoven piyano sonatı,
op. 10, Nr. 1, 310
Beethoven'in sol minör sonatının
op. 49, Nr. 1, analizi, 287
Beethoven piyano sonatı, op. 10
Nr. 3, 315
Bergerette, 197
Beş bölmeli Lied formu, 36
Beşsesli füg, 129
Bicinium, 212
Bir bölmeli şarkı (Lied) formu, 35, 50
Bir bölmeli şarkı formundaki
rondo teması, 239
Bireysel bölümlerin birbiri
içinde yer alması (Sonatta), 286
Bireysel temalar yerine
tema grupları (Sonatta), 280

Birinci temanın gelişimi (Sonatta), 279
Birinci çeşit rondo biçimi, 40, 232
Blues, 210
Bolero, 175
Bolero Espanol, 175
Boogie- Woogie, 177
Bourrée, 142
Bölme, 35
Bölümün doruk noktası olarak
reprise (Sonatta), 282
Bölmeli biçimler, 35, 73
Branle, 222, 343
Bulmaca kanonu, 91
Burlesque, 195

C

Cake walk, 191
Calypso, 183
Can can, 192
Canarios, 163
Cancion, 161
Cancion danza, 161
Cancion de Cuna, 162
Conductus, 341
Canon, 207
Canso, 341
Cantate, 224

Cantigas, 209, 341
Cantus firmus, 77, 333
Cantus firmus varyasyon, 254
Canzona, 100, 204, 342
Canzonetta, 204
Caprice, 100, 114, 157
Cardas, 220
Cariaco, 186
Carnavalito, 174
Cassation, 345
Cavatina, 153
Cha-Cha-Cha, 184
Chaconne, 148, 351
Chanson, 342
Charleston, 170
Chacarera, 185
Choral, 338
Choral fantasie, 338
Choral düzenleme, 338
Choral füge, 82, 106, 112, 338
Choral kantate, 338
Choral konzert, 338
Choral messe, 334
Choral motette, 338
Choral partita, 338
Choral passion, 334
Choral prelüde, 81, 338
Choral prelüd'nin farklı türleri, 81
Choral symphony, 338
Choral variation, 255, 338
Choro(s), 181
Chora da saudade, 181
Cenaze marşı, 346
Cevap (comes), 102
Cibell, 343
Coda, 238
Codetta, 104
Communio, 340
Concentus, 333
Conductus, 341
Consolation, 205
Contradanse, 163, 347
Cosacca, 191
Courante, 142
Credo, 340
Cueca, 188
Cümle, 16, 33
Cümle gelişimi, 33
Ç
Çağdaş süit, 136
Çalgı, dans ve ses müziklerinden örnekler, 140
Çift kontrpuan, 99
Çoklu kontrpuan, 80

Çift periode, 35

Çok bölümlü eserlerin tek düze bir şekilde tamamlanması (Sonatta), 301

Çok sesliliğin formları, 77

D

Da,Capo-Arie, 72, 336

Dairesel canon, 91

Dans biçimleri, 342, 343

Dans formları ve süit, 135, 230

Dansa Medieval, 206

Danza, 163,

Danza Espanola, 164

Danza Mora, 163

Danzon, 178

Der Ambrosianische Lobgesang, 340

Descant, 341

Deutsches Magnificat, 196

Developpement, 39, 268

Developpement ile ilgili genel bilgiler, 281

Developpement'te yeni tema, 281

Developpement'in uzunluğu, 281

Diminution, 46

Direkt varyasyon, 256

Discantus, 333

Divertimento, 108

Divertissement, 158

Doğaçlama, 346

Doğaçlama teması, 27

Doppeldominante'nin (dominantın dominantı) kullanımı, (Sonatta), 280

Double, 138, 145, 155

Dönem, 18

Döngüsel sonat formu, 312

Döngüsel bir sonat formunun bireysel bölümlerinin biçimsel yapısının analizi, 313

Dönüş köprüsü, 238

Dönüslü sonat formu, 312

Dört bölümlü sonatlar, 275

Dördüncü çeşit rondo biçimi, 41, 233

Dört sesli füğ, 107, 126, 130

Düet, 219

Dumka, 347

E

Ecossaise, 167, 347

Elegie, 152

Ensalada, 200, 342

Enstrümantal Balad, 337

Enstrümantal müzik, 337

Enstrümantal müziğin büyük formları, 327

Enstrümantal sarenat, 325

Eski Fransız süiti rondosu, 235

Exposition, 38, 267, 278

Estilo, 172

Espanoletta, 155

Etüt, 157

F

Fado, 186

Fandango, 161

Fanfar, 346

Fantasia, 114, 151, 326, 342

Fantasien, 100

Farklı coda türleri, 283

Farklı ton derecesinde tekrar, 45

Farklı varyasyon türleri, 257

Faux-bourdon, 334

Figür ve koşu, 16

Figüral varyasyon, 255

Figütatif-ornamental varyasyon, 258

Finale, 147, 285, 335

Final grubu, 295

Finalin karakterinin birinci bölümle

zıtlık oluşturmaları, 285

Folias, 205

Fox, 170

ForestDance, 210

Forlane, 220

Fortspinnung, 266

Frottola, 335, 342

Fransız rondosu, 248

Fuga canonica, 106

Fugato, 134

Fughetta, 133

Füg, 105, 108, 145

Füg tanımı, 101

Füg teması, 102, 105

Fügün diğer formlarla olan

karma formları, 83

Füg ve füg benzeri formlar, 112

G

Gagliarda, 141

Galeron, 161

Galop, 150, 347

Gato, 186

Gavotte, 143

Geçiş bölümü (Sonatta), 280

Geislerlied, 342

Gelişim, 109

Gelişme, (Developpement), 39, 268

Gelişme teması, 27

Geliştirilmiş varyasyon, 266

Genel sonat türü, 277

Genişletme, 7

Gigue, 144

Gitar sonatı (Giuliani), 308

Glosa, 342

Gloria, 340

Görünüşe göre sahte reprise, 282

Goldberg-Variationen, 349

Graduale, 333, 340

Gregorian choral, 333

Gregoryan ilahisi, 342

Ground, 194,

Guabina, 184

Guajira, 173

Guarache, 178

Guaranaia, 184

Guarare, 184

Gymnel, 334

H

Habenera, 170

Halk şarkısı, 329

Hangi tür eserler şarkı formunda yazılırlar, 66

Hareket türleri, 120

Hill-Billy, 183

Hornpipe, 222

Humoresk, 146, 347

Huapango, 178

Hymnus, 210

I

Imitation, 84

Imitation teknikleri, 85

Impromptu, 156

Indirekt varyasyon, 256

Intermedio, 342

Intermezzo, 199, 335

Interval değişiklikleri, 13

Intrada, 197, 223

Introduction, 158

Introidus, 340

Invention, 82, 92, 154, 357

Inversion, 29

i

İki bölmeli şarkı (Lied) formu, 36, 53

İki bölmeli şarkı formundaki

rondo teması, 239

İki bölmeli tekrar (reprise) formu, 54

İki bölümlü sonatlar, 274, 286

İkinci çeşit rondo biçimi, 41, 233

İki sesli füğ, 107, 125

İki sesli füğün birinci şekli, 122

İki sesli füğün ikinci şekli, 124

İki sesli kntrpuan, 373

İlahi, 344

İlkel üç bölmeli Lied formu, 37

J

Jamaika rumba, 177

Java, 172

Jongo, 173

Joropo, 179

K

Kammerduett, 336

Kanon, 88, 92

Kanonik değişiklikler, 90

Kanonik tekniğin özü, 89

Kantat, 343

Kantate, 331, 334

Kanzone, 113, 335

Kanzonette, 335

Karakter parçalarında uygulanan
şarkı formları, 69

Karakter varyasyon, 255, 259

Karşı harekette kanon, 90

Karşı sergi, 108

Karşı (zıt) füğ, 106

Katı (sıkı) kontrpuan formları, 82

Katlı (triolu) Lied formu, 37, 59

Kavatine, 335

Kelime tabanlı müzik formları, 328

Kılavuz motif, 287

Kilise müziği formları, 340

Kilise sonatı, 276

Klasiklerde ve 19. Yüzyılda rondo, 236

Klasik çağ bestecilerinin sonatları, 272

Klasik dönem rondosu, 250

Klasik müzik türleri, 341

Klasik sonat türü, 319

Kleiner Shimmy, 358

Kolo, 347

Konçerto, 327

Kontra füğ, 107

Konser aryası, 346

Kontrast, 30

Kontrpuan, 77, 105, 118

Kontrpuan biçimleri, 81

Kontrpuantal karma formlar, 83

Kontrpuantal kompozisyonda
uyumsuzluk kullanımı, 96

Kontrpuantal prelüd, 81

Kontrpuantal varyasyon, 255

Koro, 343

Krakowiak, 347

Kromatik Invention, 350

Kyrie, 324

L

Lais, 317, 333

La Bamba, 179

Laendler, 154

Lauda, 198

La Volta, 223

Lied, 35, 328

Lobgesang Maria, 340

Loure, 145, 203

Lukas, 340

M

Madrigal, 156, 330, 335, 343

Magnificat, 332, 340

Malambo, 174

Mambo, 182

Maxixe-choro, 181

Marş, 70, 149

Mazurka, 149, 348

Melodik değişim, 45

Messe, 224, 331, 334, 340

Melodrama, 330

Milonga, 170

Miniatur, 168

Minuet, 143

Modern müzikte sonat, 276

Momento musicale, 202

Moresca, 196

Motette, 225, 329, 334, 342

Motetten passion, 334

Motif, 6, 31

Motif bölme, 46

Motifin gelişimi, 31

Motiflerin değiştirilerek farklı

melodilerin oluşturulması, 15

Motifte ses değiştirerek gelişim

sağlamak, 7

Motifin ses sürelerini büyötmek, 7

Motifte tekrarlama, 14

Motifin tersine çevrilmesi, 13

Mozart KV 311 Rondeu, 252

Mozart Klaviersonate, F Dur,

KV 332, 305

Musette, 165

Musical, 330

Müzik formları, 341

N

Noktürn, 157

Normal yapıdan çeşitli

sapmalar (Sonatta), 286

Notaya karşı nota, 99

Novelette, 200

O

Ode, 227

Offertorium, 340

Opera, 330, 336, 343

Operet, 330

Oratoryo, 225331, 335

Oratorienpassion, 334

Ordre, 136

Org noktası (Orgelpunkt), 131

Organum, 208, 333, 342

Ostinato, 77

Ostinato formları, 79

Ostinato varyasyon, 255

Ö

Ölçüdeki motifin alt bölümleri, 14

Ön (öngörülü) taklit, 87

Özetleme (Motifte), 6

P

Paralel hareketlerde yan temalar (Sonatta), 280

Partita, 136, 217

Passa caglia, 146, 168

Pasa calle, 168

Passepeid, 146

Passamezzo, 167

Pasillo, 189

Pasticcio, 346

Paso-doble, 169

Passion, 167, 331

Pastorale, 157

Pavane, 141

Pericon, 185

Period, 34

Period gelişimi, 34

Periodik oluşum, 46

Perpetuum mobile, 214

Petenera, 188

Piyano eşliğinde şarkı, 337

Planctus, 342

Polka, 150, 348

Popüler varyasyon metotları, 257

Polonaise, 149

Postlude, 198

Praeludium ve füg, 371

Prelüde, 152

Program müziği, 328

Protestanischer Choral, 333

Psalmodie, 333

Psalmus, 199

Punto Guanacasteco, 183

Q

Quodlibet, 77, 201, 335, 359

R

Ragtime, 190

Rapsodi, 167, 329

Real cevap, 103

Re Exposition, 39

Recitativ, 226, 330, 335

Revérie, 152

Réjoissance, 213

Requem, 225, 331, 334, 340

Reprise, 266, 282

Reprise'nin alışılmadık tasarımı, 267

Reprise'nin farklı bir tonda ortaya

çıkması, 266

Reprise geçişleri, 234

Reprise ve Developpement arasındaki farklar, 283

Reprise'nin gizlenmesi, 282

Responsorium, 224

Rhapsody, 167, 346

Ricercare, 100, 112, 221, 343, 366

Rigaudon, 223

Ritmik variation, 255

Ritmik varyasyonlarla periodun serbest tasarımı, 25

Ritornel, 195, 336

Romance, 151

Rondeu, 40, 152, 232, 248, 342

Rondellus, 334

Rondino, 168

Rondo'da ana temanın gelişimi, 245

Rondo benzeri karma formlar, 235

Rondo benzeri şekiller, 235

Rondoletto, 168

Rondo'nun karakteristikleri, 234

Rondo teması, 234, 239

Rumba, 176

Rumba (Haiticua), 176

Rumba negra, 176

Rumba (guaracha), 177

Rumba (punteada), 176

Rumba rasquado, 177

Rumba son, 177

S

Sahne müziği, 229, 331

Sahne ve vokal müziğin büyük formları, 330

Sakin karakterlerin ana temaları (Sonatta), 292

Saltarello, 148, 348

Samba, 179

Samba Cançao, 180

Sanat şarkısı, 329

Sanctus, 340

Sarabande, 143

Sardana, 186

Scherzo, 144, 347

Scottish, 228

Seguidilla, 189, 348

Shimmy, 209

Sekvensler ve 3/5 akoru ile yapılan ilerlemeleri içeren temalar (Sonatta), 293

Senfoni, 327

Senfonik şiir, 229, 327, 347

Serbest varyasyon, 256, 263

Serenat, 155, 325, 352

Seguentia, 340

Seuenzen, 333

Sevillanas, 164

Siciliana, 148
Simetrik period, 21
Simultane, progressive ve permutation fügler, 106
Sinfonia, 168
Sing spiel, 346
Sıkışıklık (stretta) durumunda tema değişikliği, 117
Sık sık değişen ritimlere sahip melodiler, 26
Sıkı variation, 256, 261
Slow-fox, 171
Solo kantaten, 336
Son huastero, 178
Sonat, 165
Sonat Allegrosu, 38, 271
Sonat Allegrosu teması, 267, 315
Sonata da camera (oda sonatı), 276, 277
Sonata da chiesa, 277
Sonat formunun alanı, 277
Sonat ve sonat formu, 271
Sonat formundaki esas ve yan Temalara ait örnekler, 323
Sonat formunun genel yapısı, 270
Sonatta beş veya daha fazla bölüm, 286
Sonatta bir gelişim örneği, 306

Sonate, Beethoven, op. 49, Nr. 1, 362
Sinfonia concertante, 347
Sonatın birinci bölümünün tasarımında dikkat çeken özellikler, 298
Sonatın orta bölümü, 284
Sonat formunda yavaş giriş, 284
Sonat rondosu, 276
Sonatın yavaş giriş bölümünün normal yapısından sapmalar, 286
Sonatine, 166, 301
Song, 329
Sözsüz şarkı, 215
Spagnoletta, 218
Stabat Mater, 211, 332, 340
Strophenlied, 336
Süit, 135, 146, 354
Süit parçalarının yapısı, 137
Ş
Şarkı (Chanson), 329
Şarkı (Lied) formları, 50
Şarkı özelliğindeki eserler, 76
Şarkılı kanon, 94
Şekilli prelüd, 81

T

Tamamen yeni tematik materyalli
ara bölüm (Rondo'da), 246

Tambeau, 151

Tambourin, 154

Tango, 169

Tarantella, 147

Tarihsel gelişim, (Sonat'ta), 277

Te Deum, 213, 332, 340

Tekrarlı bar formu, 63

Tekrarın başlangıcında tonik sonrası
modülasyon, 297

Tekrarın gizlenmesi, 282

Tekrarın tamamen farklı bir
tonda ortaya çıkması, 282

Tekrarın alışılmadık tasarımı, 283

Tema, 26

Temada çevirme, büyütme,
küçültme, 118

Temaların birbiriyle ilişkisi (Sonat'ta), 279

Temanın niteliği, 257

Tema ve varyasyonlar, 347

Tersine çevirme, 29, 45, 132

Tersine hareket, 29

Threnody, 209, 347

Tiento, 138, 190, 343

Toado, 187

Toccata, 138, 151, 343

Tonada, 187

Tonadilla, 160

Tonal cevap, 103

Topluluk için oda müziği, 346

Totenmesse, 340

Tourdion, 206, 343

Tractus, 333, 340

Trecento Madrigal, 342

Trio, 144

Trio sonate, 276

Triunfo, 182, 189

Tropen, 333

Trova, 165

Tutku, 344

Tüm bölümler için bir
tema (Sonatta), 287

Tüm konular için aynı tematik
materyal (Sonat'ta), 298

U

Uvertür, 139, 156, 328

Ü

Üç bölmeli şarkı (Lied)
formu, 36, 56

Üç bölmeli şarkı formundaki
rondo teması, 241

Üç bölümlü sonatlar, 274

Üçlü, 139

Üçüncü çeşit rondo biçimi, 41, 233

Üçten fazla bölmeli biçimler, 60

Üç sesli füğ, 107

V

Vals, 348

Vals ranchera, 171

Valse Venezolano, 171

Variationssuite, 254

Variation şekilleri, 255

Varış köprüsü (Rondo'da), 237

Varyasyon, 159, 254

Varyasyon formu varyantları, 260

Varyasyon sırasının sonu, 257

Varyasyon sırasının yapısı, 257

Varyasyon teması ile rondo teması

Arasındaki fark, 244Vidala, 173

Vidalita, 172

Vidalita zamba, 172

Villancico, 201, 343

Villanella, 147, 335, 343

Virelai, 208, 342

Vokal müziğinin ve sahne müziğinin

başlıca formları, 330

Vokal serenat, 325

Volte, 194

Vom Himmel hoch, da komm

ich her, 361

Vurgulu uyumsuzluk ve

geciktirme, 96

W

Walzer, 150

Walzer (Jota), 171

Y

Yalnızca bir temalı rondolar, 245

Yavaş bölüm (Sonatta), 284

Yay veya köprü formu, 58

Yedi bölmeli şarkı (Lied) formu, 37

Yelpaze fügen, 107

Yengeç formu, 13

Yengeçkanonu, 89

Yengeç yürüyüşü, 132

Yeni klasik sonat, 278

Yeni serenat, 325

Yeniden sergi (Re Expo-

sition), 39, 269

Yeni tematik materyalli

ara bölüm (Rondo'da), 246

Z

Zamba, 172, 188

Zambeando, 177

Zambra, 188

Zarzuela, 203, 346

Zit füg, 106

Zit tema, 27

Zortziko, 187, 348

Zweifacher, 211

Zwiegesang, 213